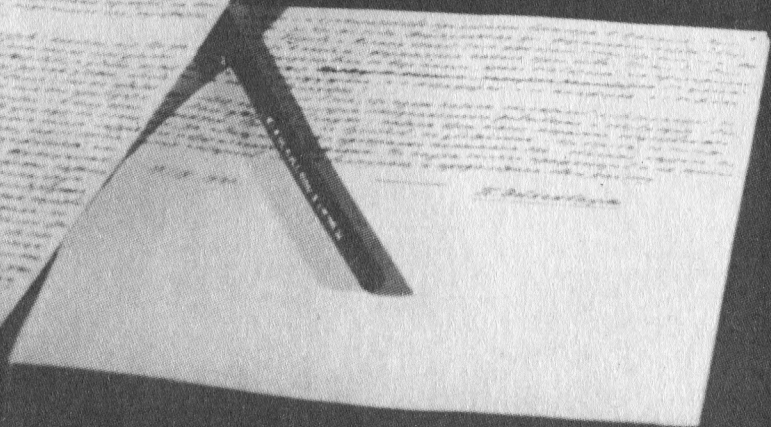
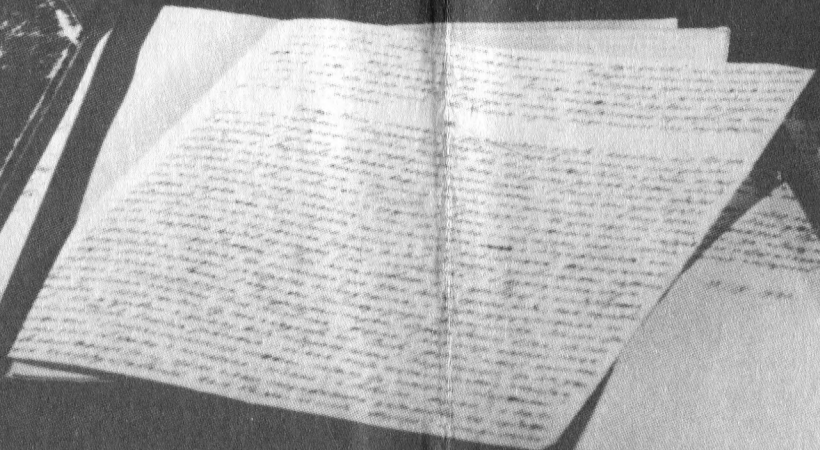
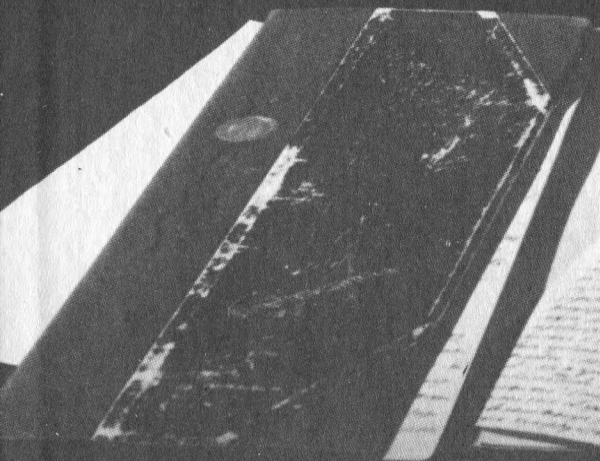
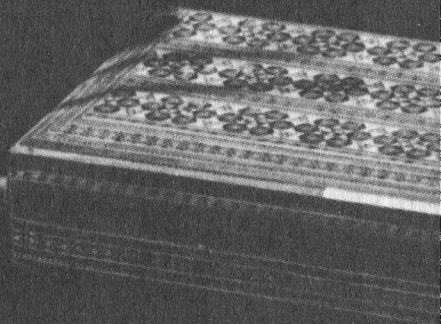


Б.ЭЙХЕНБАУМ

О
ЛИТЕРАТУРЕ







РОССИЙСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ
ФЕДЕРАТИВНАЯ СОВЕТСКАЯ
РЕСПУБЛИКА

Народный комиссариат
по Просвещению.

Удостоверение № 5757

Предметом сего *Удостоверения*
Григория Григорьевича
состоит на Советской службе в Народном
Комиссариате по Просвещению

Комиссар *Григорьев*

Итого: *Григорьев*

Выдано *Григорьев* в *1918* г. *15* июля

ПЕТРОПАВЛОВСК

Итого: *Григорьев*

Итого: *Григорьев*

Б.ЭЙХЕНБАУМ

О
ЛИТЕРАТУРЕ

•
РАБОТЫ
РАЗНЫХ ЛЕТ



МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1987

Составители:

О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес

Вступительная статья:

М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес

Комментарии:

Е. А. Тоддес, М. О. Чудакова, А. П. Чудаков

Художник ДАВИД ШИМИЛИС

НАСЛЕДИЕ И ПУТЬ Б. ЭЙХЕНБАУМА

В сентябре 1958 года Б. М. Эйхенбаум, размышляя по поводу одного доклада о Гоголе, представленного на съезд славистов в Москве, с недоумением записал в дневнике: «Неужели он не знал моей статьи? Выходит, что я 40 лет назад сказал о том, что пришло в голову этому голландцу!»

Уже через несколько лет такая ситуация была бы невозможной: труды Эйхенбаума вошли очевидной и важной частью в мировую филологическую науку, в большой мере определив ее современный облик. Идеи ученого о преобразованиях биографических, психологических, бытовых и прочих реалий в литературе, о соотношении стиха и прозы, выдвинутое им представление о *сказе* как особом типе прозы, оказавшее столь плодотворным (в том числе и для его оппонентов), его до сих пор одиноко стоящая замечательная «Мелодика русского лирического стиха», его аналитические описания художественной деятельности крупнейших русских писателей как *работы* — все это остается в сегодняшнем научном обиходе и действительно в нем участвует. Около четверти века назад обрели вторую жизнь книги о молодом Толстом и о Лермонтове, которые теперь дождались первого отечественного переиздания, занимающего два раздела предлагаемого сборника.

Гораздо меньше представляет себе современный читатель Эйхенбаума — критика 10-х годов, много выступавшего в журналах «Запросы жизни», «Завесты», «Северные записки», «Русская мысль», в газетах «Русская молва», «Речь», «Биржевые ведомости». Отмечая столетний юбилей исследователя уместно обратиться к этому первоначальному этапу его деятельности.

Приехав в 1905 году в Петербург из Воронежа, где прошли его детство и юность, Эйхенбаум поступил сначала в Военно-медицинскую академию. Врачами были его родители — Михаил Яковлевич и Надежда Дормидонтовна (урожденная Глотова, дочь адмирала). «Литература в детстве не была задумана», — напишет он впоследствии в «Моем временнике» (1929).

Весной 1906 г., давая подробный отчет родителям о своей жизни первого петербургского года, об усиленных занятиях, Эйхенбаум писал: «И, кроме всего этого, касаюсь, только касаюсь искусства, которое дает силу жизни»; он сообщал, что «между делом» приступил к «статейке» о Пушкине. Эта статья — «Пушкин-поэт и бунт 1825 года (Опыт психологического исследования)», первая его печатная работа («Вестник знания», 1907, № 1—2) — почти на шесть лет опередила начало систематических литературных выступлений. «Живя так духовно-широко, — писал он далее, — я действительно смогу найти себе дело на всю жизнь, — дело, в котором специализируюсь и, быть может, оставлю след... Его нужно, необходимо найти, и найти не спеша...»¹ Эта неспешность самоопределения — при большой интенсивности разнообразных занятий — окрашивала тогда стиль его жизни. Он поступает на биологическое отделение Вольной высшей школы П. Ф. Лесгафта (занятия в Академии были прерваны в связи с политическими волнениями) и одновременно усиленно занимается музыкой (рояль, скрипка, пение, а затем, в 1907 г., уходит и из Академии, и из Школы Лесгафта — поступает в Музыкальную школу Е. П. Рапгофа и на историко-филологический факультет Университета. В 1909 году пришлось «радикально», по его словам, разрешить конфликт «между музыкой и литературой» (хотя и после этого он неоднократно возобновлял свои музыкальные уроки). Был сделан выбор в пользу филологии. Боль от разрыва с профессиональными занятиями музыкой он чувствовал, по свидетельству близких, многие годы.

Но и филологический путь не был однонаправленным. В тот момент Эйхенбаума привлекали Тургенев, Достоевский, Толстой, Тютчев; тем не менее после двух лет на славяно-русском отделении он перешел на романогерманское — отпугнули занятия старославянским языком, древнерусской литературой. Его основная среда — романогерманцы Петербургского университета: декан историко-филологического факультета Ф. А. Браун, его блестящие ученики М. И. Ливеровская, В. М. Жирмунский, занимавшийся на двух отделениях Вас. Вас. Гиппиус. Вне университета Эйхенбаум в качестве секретаря своего двоюродного брата, известного историка общественной мысли и литературы М. К. Лемке, выполнял различные текстологические, библиографические и архивные работы — однако главным образом для заработка. В последний университетский год (1911—1912) он вернулся на славяно-русское отделение и, как писал 15 сентября 1911 года родителям, стал «слушать не литературные курсы, а языковые. И вот чувствую под ногами новую и твердую почву. Во мне пробуждается необычайный и живой интерес к русскому языку и вообще к славянству, чего раньше совсем не было» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 280).

В ноябре — декабре 1912 года критико-библиографический еженедель-

¹ Встречи с прошлым, вып. 5. М., 1984, с. 123, 124. Публикация Г. Д. Эндиной. Там же кратко изложены некоторые факты биографии Эйхенбаума 1905—1907 гг.

ник «Запросы жизни» напечатал несколько заметок Эйхенбаума — началась его постоянная журнальная работа. В начале 1913 года завязались дружеские и все более духовно углублявшиеся отношения с Л. Я. Гуревич. Получившая литературную известность еще в 1890-е годы, она знала Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, редактировала журнал «Северный вестник», сыгравший большую роль в эстетическом обновлении конца века. В начале 10-х годов она руководит театральным отделом газеты «Русская молва», литературным отделом «Русской мысли». Л. Я. Гуревич не только помогла Эйхенбауму войти в текущую печать, но и была для него живым свидетелем минувшей литературной эпохи. В 1913—1914 гг. он печатается много, но преимущественно это рецензии и заметки библиографического характера. В «Русской молве» он вел обозрение иностранной литературы, сообщал о новых переводах на европейские языки русской литературы (от Тургенева до Соллогуба и Ропшина), о статьях и книгах, посвященных русским писателям. Появляются его статьи в «Северных записках» — «О мистериях Поля Клоделя», о немецком поэте Рихарде Демеле, «О Чехове» (1913, № 9; 1914, № 3, 7). Печатаются очерки, переводы (рассказы Ш.-Л. Филиппа — РМ¹, 1914, № 4; там же заметка Эйхенбаума об этом увлекавшем его французском прозаике, который считал своим учителем Достоевского).

У Эйхенбаума этих лет нет *своих* тем, нет очерченного круга историко-литературных интересов. Но есть зато определенная умственная почва, из которой вырастают его суждения профессионального критика-обозревателя, имеющего дело с разнообразными, далекими друг от друга литературными явлениями. Из чего складывалась эта определенность? Первым и главным было понимание той литературной эпохи, частью которой он себя ощущал, как пришедшей на смену декадансу (следует, разумеется, придерживаться исторической точки зрения и не смешивать этот термин в словоупотреблении начала века с позднейшим расширительно-негативным обозначением). В эти годы речь пошла об итогах символизма. Эйхенбаум заявляет себя критиком постсимволистского умонастроения и стремится оценить изменения, произведенные отступающей в прошлое эпохой в сознании современников. Показательна его статья о Р. Демеле: «...Декаденты были не столько пророками, сколько жертвами² — мучительна была их борьба с антитезами, много сил им пришлось отдать преодолению рассудочных традиций предыдущего поколения. В этом преодолении была, быть может, главная их заслуга». Эйхенбаум остро сознавал необходимость нового культурного этапа, который усвоит себе все достигнутое ценой «мученичества» (в том числе ценой личных трагедий декадентов) и, говоря словами этой же статьи, разрешит «противосочетания». Речь шла о том, чтобы совместить «личность и общественность», сохранить завоеванную в борьбе с «рассудочными традициями»

¹ Список сокращений см. на с. 460.

² Сходную мысль позднее высказал О. Мандельштам в статье «Слово и культура» (см.: «Дракон» Пб., 1921, с. 76).

середины века духовную самостоятельность личности, ее этических и эстетических исканий — и вместе с тем преодолеть порожденную этой борьбой ситуацию, когда «поэзия и жизнь объявили себя врагами». Эйхенбаум чувствовал себя перед лицом больших задач. Масштаб их увеличивало уже возникавшее у него в те годы ощущение «долга перед историей».

8 января 1914 г. Эйхенбаум писал родителям: «Вчера был в «Северных записках» и познакомился там с тремя молодыми поэтами — Гумилевым, Мандельштамом и Георгием Ивановым (совсем юный). Они пригласили меня в собрание «цеха поэтов» — пойду завтра в качестве гостя. Там, верно, увижусь с Городецким — он один из организаторов этого союза. Оригинальное это явление — общественность из области политики перешла в поэзию. Никогда не было стольких организаций, никогда поэты не стремились так к общительности. Это — хороший признак. Вообще, я начинаю крепко любить свое поколение. Право, в нем много хорошего, бодрого. Вот теперь оно начинает вступать в жизнь и уже заметна его деятельность» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 283).

Это пишется как раз тогда, когда идет работа над цитируемой нами статьей о немецком поэте, и несколько наивное замечание о политике и поэзии рисует желаемое разрешение коллизии между «общественностью» и эстетикой. И здесь также нужно помнить тогдашний смысл слова «общественность», как сложился этот смысл за предыдущие полвека: интеллигентское общественное служение, традиционно отводившее искусству подчиненную роль. С жизнеощущением и поведением русской интеллигенции пришло в столкновение эстетическое движение начала века; из этого противоречия и искал выхода Эйхенбаум, и стремился различить его в разных культурных явлениях своего времени. Показательно письмо Эйхенбаума к Л. Я. Гуревич от 14 сентября 1915 г.: «От эпохи «общественности» у Вас остался горький осадок (...) личность считалась просто ненужной, ее интимный мир — роскошью. (...) И теперь, думается мне, пойдет так, что человеческие отношения станут лучше. Страшная жажда общего потока сил, согласия — при уважении к индивидуальности и ее миру» (ЦГАЛИ, ф. 131, л. 201).

В том же году Эйхенбаум выступил с резкой статьей против книги Мережковского «Две тайны русской поэзии», в которой, как известно, поворот от «декадентства» к «общественности» вылился в переоценку Некрасова и Тютчева: «К Некрасову мы были несправедливы в нашем декадентстве вчерашнем, будем же неправы и к Тютчеву в нашей сегодняшней общественности, чтобы восстановить правоту последнюю, понять и соединить обоих». Отвергая этот ход мысли, Эйхенбаум замечал, что здесь неправильно применена гегелевская триада: «антитезис должен верить в свою правоту — только тогда возможен синтез» (СЗ, 1915, № 4, с. 132). При этом для него в принципе неприемлем «публицистический» подход, традиционный ли, или парадоксальный, как у Мережковского. Синтез необходимо требует нового прочтения

несправедливо отвергнутых («общественностью» или декадентами) и забытых авторов, но никак не новой сознательной «неправоты» во искупление старой.

Эта необходимость новых прочтений — одна из основных тем Эйхенбаума 1913—1916 гг. Характерно письмо родителям от 14 января 1914 г. с впечатлениями от занятий XVIII веком и чтения Тредиаковского: «За кажущимся косноязычием мы не разглядели тех ценностей, которые есть в нашей литературе этого времени. Мы страшно шагнули — пора оглянуться» (ЦГАЛИ, ф. 1521, л. 283). Имелось в виду и стремительное развитие русской литературы во второй половине XVIII—XIX вв., и явление новейшей русской поэзии (породившее впоследствии представление о «серебряном веке»). Именно этот второй, недавний «шаг» побуждал оглянуться на прошлое. «Лихорадка переоценки и поспешного исправления исторической несправедливости и короткой памяти охватила всех», — писал позднее Мандельштам. Этот отнюдь не библиографического толка драматизм слышен в рецензии Эйхенбаума, приветствовавшего книгу И. Н. Розанова «Русская лирика»: «Многие фигуры совершенно забыты (...) к другим до сих пор еще не умеют подойти — ни Сумароков, ни Фонвизин, ни Карамзин не удостоились до сих пор того углубленного анализа, который может и должен привести к совершенно новым оценкам их литературного значения» («Заветы», 1914, № 1, отд. 3, с. 52). Сам он к вынесению новых оценок, по-видимому, еще не готов, но убежден в необходимости «пересчитывания» — и соотнесения с современной литературой, которая продолжала меняться с нарастающей интенсивностью. «...Среди этих бурных увлечений новыми поисками (...) мы не забываем оглядываться назад — и в этом есть какая-то особая прелесть, — писал Эйхенбаум. — Через бездну столетий мы шлем приветы своим почившим учителям», — он говорил о юбилеях Дидро и Стерна (СЗ, 1914, № 11, с. 206).

Так намечается позиция культурного строительства (в которой пока неотделимы усилия критика и историка литературы). Новейшая критика должна, по мысли Эйхенбаума, найти место в современности для наследия даже таких, казалось бы, совсем уже далеких от нее по своему рационалистическому духу течений, как Просвещение. И он заявляет по поводу русского издания Вольтера: «В наше время переоценок надо заново подойти к Вольтеру», — и дальше: «Мы вообще должны, наконец, взяться за систематический анализ нашего XVIII в. и путем постоянного сличения с западными литературами пройти вместе с ним его идейный путь» (РМ, 1913, № 12, с. 457). В том же ключе говорится о древнерусском искусстве (см. рецензию на журнал «София» в наст. изд.) или о Державине, Карамзине, Жуковском, Языкове. Самое важное для него — сознание необходимости «переосмысления» и «возрождения».

«(...) Растет стремление к цельно-поэтическому мироощущению, увлечение наивной влюбленностью в мир» (СЗ, 1913, № 12, с. 193) — этот мотив, неожиданный для Эйхенбаума, каким он известен по позднейшим работам,

тоже входит в его представление о культурном синтезе. Здесь — прямая связь с В. М. Жирмунским и, вероятно, его влияние. Не называя его по имени, Эйхенбаум вспоминал в «Моем временнике» об одном из «петербургских юношей», «с первой встречи поразившем <...> своим видом. <...> Я смотрел на него, как влюбленный. Мы сдружились <...> Новалис, Тик, бр. Шлегели, английские прерафаэлиты — все это я узнал и полюбил благодаря нашей дружбе. Он был романтик, расцветший в садах петербургского символизма». «Романтик» — сказано здесь почти терминологически. Книга Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914) была замечена всеми (см. рецензию на нее в наст. изд.). Эйхенбауму эта книга дала то, к чему он тогда стремился, — произведена была переоценка историко-литературного явления и устанавливалась связь его с новейшей поэзией. Романтизм, освобожденный от представления о его асоциальности, мыслился Эйхенбаумом как тип культурного сознания, отвечающий запросам современности, как основа созидательных культурных действий.

«Отныне под романтизмом будет пониматься совершенно определенное мироощущение, которое выражается в «пламенном приятии жизни», — декларировал он, цитируя Жирмунского. И это «приятие» для него — синоним желаемого культурного синтеза. «Неоромантики — романтики не потому, что любят мечту, — наоборот, они отвергают ее, как удел дробных душ, — а потому, что они не в силах делить жизнь на прозу и поэзию. Они знают, что должны быть цельными, чтобы вернуть поэзии ее действительную силу» (СЗ, 1913, № 12, с. 194). Этот краткий манифест был введен Эйхенбаумом в обзор иностранных журналов. Из письма к Л. Я. Гуревич от 9 декабря 1913 г. явствует, что первоначально программные фразы шли от первого лица («Если мы — романтики...»). Но эту почти воинственную автохарактеристику пришлось изменить — редакция настаивала на том, чтобы пылкость личного тона была умерена. Соглашаясь, что «в обзоре, конечно, можно быть и поскромнее» (ЦГАЛИ, ф. 131, л. 201), Эйхенбаум пояснял свою позицию в переговорах с редакцией: «Я считаю признаком нашей современности — волю к цельности» (письмо к Гуревич от 6 декабря; ЦГАЛИ). Времена менялись, а это стремление оказалось доминантным в личности Эйхенбаума, наложив отпечаток на разные этапы биографии.

В ранних статьях Эйхенбаума мы встречаем и еще одно важное для него в те годы понятие — оно также сближает его с тогдашними работами Жирмунского. Это — «чувство жизни».

Книга Жирмунского — несомненный источник, но сходные понятия могли привлечь внимание Эйхенбаума и в философии (etap vital А. Бергсона, которого Эйхенбаум реферировал в «Запросах жизни», 1912, 30 декабря), и в искусствоведении («жизненное чувство эпохи» у Вельфлина), и в биологии (в частности, «чувство жизни» в «Этюдах оптимизма» Мечникова). Сам он ранее засвидетельствовал влияние своих естественнонаучных штудий на образ мысли. 30 мая 1906 года Эйхенбаум писал родителям: «Не могу не со-

знать, что от современных перипетий, как таковых, я далеко. Благодаря естественным наукам, я стал так близко к цельному образу жизни, к жизни вообще, что отдельные части ее, отдельные органы этого загадочного существа и их отправления интересны для меня как части, как органы, а не организмы и, отдельно взятые, они не могут заменить мне целого, — жизни в полном смысле этого слова» (ЦГАЛИ, ф. 1527, 1. 276). Казалось бы, речь идет о глубоко личном мироощущении. Но «чувство жизни», сближенное, как видим, с «волей к цельности», связывает личность критика с той литературой, которую он берется интерпретировать: он говорит о пушкинском «чувстве жизни», о романтическом (таком, повинаясь которому Гоголь «писал свою собственную, им самим активно-созданную действительность») или реалистическом (у Чехова — см. наст. изд., с. 314). Но это же самое «чувство» должно обращать критика к искусству современному: «Любить прошлое из ненависти к настоящему — это духовный аскетизм, это умерщвление чувства жизни» (см. с. 302).

И Эйхенбаум искал такой культурной цельности, при которой изучение, скажем, древнерусского искусства ответит живым современным потребностям, а не останется лишь специальной областью. Это стирание граней между специальным, академическим — и общекультурным характерно для эпох культурного брожения, и вот почему невозможно свести поиски Эйхенбаума к «разносторонности интересов» или «выбору пути». Осознание своей разносторонности, разностепенности — и в определенном смысле борьба с этим — пришлось на первые студенческие годы. 1912—1914 гг. — время выработки культурной позиции, осознания своих задач, и Эйхенбаум предается этому с обычной для него самодисциплиной. Одновременно шли поиски методологии.

«Душа требует «восхождения», — писал он 9 марта 1914 года Л. Я. Гуревич, — а сознание всячески сдерживает, потому что не настал еще час мой. Надо удержаться на некоторой степени не весьма громогласного литератора, чтобы поработать. Поэтому я, может быть, и не пишу о русской литературе, что о ней надо писать нечто монументальное, чему не пришло время» (ЦГАЛИ).

«Монументальное» — то есть написанное на новых методологических основаниях. Искать их выпало не в одиночку. В 1914 году произошло знакомство с молодым петербургским филологом Ю. А. Никольским. Ближайшие два года, ставшие особым этапом литературно-научной биографии Эйхенбаума, прошли в тесном духовном контакте с этим малоизвестным, рано умершим исследователем, чьи историко-литературные интересы были окрашены «тягой к метафизическим вопросам» (так напишет впоследствии Эйхенбаум в некрологе — «Лит. записки», 1922, № 1, с. 14). Это сближало их — религиозно-философские и этические размышления Эйхенбаума в годы мировой войны были напряженными, а по складу своей личности он нуждался в близком собеседнике. Сохранившаяся переписка позволяет оценить эти отношения как факт истории культуры 1910-х годов. Фактом же истории филологии

стала их попытка выработать философски обоснованную эстетику, которая ответила бы нуждам современного изучения литературы, прежде всего — словесного «художества», по тогдашней терминологии Эйхенбаума. Совместно определяли они и круг изучаемых авторов. В одном из писем к Л. Я. Гуревич Эйхенбаум, сообщая о своей болезни, рассказывал: «Спасал Ю. А. (...) Вчера, после вечера стихов в университете, поехал ко мне и мы беседовали до 3 часов. Завтра будем с ним в Эрмитаже — это отчасти для работы над Жуковским. Мы распределили: я буду писать сначала книгу о Жуковском, потом книгу о Гоголе (в идеале — Тютчев), а Ю. А. сначала о Тургеневе, потом книгу о Лермонтове (в идеале — тоже Тютчев). А вы должны нас обоих одинаково любить — ибо мать. Вчера мы остались очень довольны Гумилевым (...) «Золотое сердце России мерно бьется в моей груди». И все так — полнозвучно, спокойно» (29 янв. 1915 г. ЦГАЛИ). «Идеальное» место, отведенное обоими Тютчеву, — вполне в духе культа поэта, сложившегося в начале века. В круг тех, кто особенно интересует Эйхенбаума, входит и Карамзин.

Стоит упомянуть, что в те самые дни, когда Эйхенбаум пояснял в письме к Л. Я. Гуревич свою неготовность писать о русской литературе, — обстоятельства неожиданно придвинули его к ней вплотную, поставив перед необходимостью торониться с оформлением своих размышлений о методологии. В начале марта 1914 года его пригласили преподавать в гимназию Я. Я. Гуревича (брата Л. Я. Гуревич). Как видно по письмам к родителям, он начал новую деятельность с большим подъемом, но очень скоро был охвачен сомнениями. Практическая работа преподавания русской литературы поставила его перед вопросом — что, собственно, преподавать? 16 апреля 1914 года он бегло рисует в письме к родителям эти свои затруднения: «Литературу преподавать надо как-то совсем иначе, а то выходит только взаимная ложь. Теперь менять ничего не могу и чувствую себя иногда плохо — бессмыслица выходит. Надо сознавать, что литература — искусство, художество, а в гимназии преподают ее как грамматику» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 283).

Центральным для него стал вопрос о природе художественного знания. Отсюда он надеется выйти к стилю, к конкретной поэтике. Намечалась особая «статья о поэтическом знании, как пролегомены к будущей гносеологии творчества или теории поэтического знания» (письмо к Никольскому от 22 июля 1915 г. — ГПБ, ф. 1160). В это время он читает «Пролегомены» Канта, но, как явствует из переписки с другом, не находит необходимой опоры. «Вы спрашиваете, кто еще может думать о таких вопросах и писать? — писал он Л. Я. Гуревич 24 июня 1916 года. — Кроме нас с Юрочкой — Вяч. Иванов, Франк, Лосский. А кто же еще?» (ЦГАЛИ). Эйхенбаум опирался на идеи двух последних, особенно С. Л. Франка, книгой которого «Предмет знания» он был увлечен. С автором он познакомился в конце 1915 г., оба сотрудничали в «Русской мысли», обсуждали планы реорганизации литературного отдела журнала.

Усиленная философско-филологическая работа получила прямое отражение в статьях «О принципах изучения литературы в средней школе», «Письма Тютчева к жене», «Поэтика Державина», «Карамзин». Эйхенбаум заявлял: «Если истории литературы принадлежит будущее, то оно определится только тогда, когда для исследователей станет несомненной необходимость философского отношения к своей науке». Наиболее нагляден захвативший его процесс философствования и логизирования в статье о школьном курсе словесности (лето 1915 года)¹. Он выступал против основных школ академического литературоведения — культурно-исторической и психологической, в противовес которым наметил принцип органической целостности стиля как «изнутри развивающейся системы», выражающей «художественную истину». «Между жизнью и нами вырастает что-то новое — символ, образ — и вот это является предметом изучения». Своей статье Эйхенбаум придавал значение, но несомненно, что очерченное здесь и в статье о Державине соотношение эстетики и поэтики было лишь промежуточным результатом, лишь исходным пунктом для широко задуманных работ. 18 ноября 1916 г. Эйхенбаум писал Л. Я. Гуревич: «〈...〉 Многие начинают чувствовать в нас с Юрой какое-то новое движение, какую-то новую школу. И надо быть строгим к себе» (ЦГАЛИ).

Между тем эта исподволь готовившаяся к большим делам «новая школа» начинает к концу 1916 года испытывать некоторое воздействие школы новейшей, связанной с футуризмом и потому не склонной ни к философии, ни к постепенности «регулярной» науки. Воздействие это ощутил Эйхенбаум. Здесь надо вернуться на полтора года назад — к первым его впечатлениям от футуристов.

6 февраля 1914 года он сообщал родителям, что 8-го идет «на оригинальный вечер «о новом слове», который устраивают футуристы под председательством проф. Бодуэна де Куртенэ» (ЦГАЛИ, ф. 1527, 1. 283). Впечатление от вечера оказалось отталкивающим. На другой же день Эйхенбаум описал его Л. Я. Гуревич, подчеркнув специально особый характер письма, — «пусть останется документ, а то записывать в дневник сил не хватает» (9 февр. 1914; о том же написала в ответ его адресатка: «Письмо Ваше о русских футуристах — клад для музеев!»). «Не могу сейчас отделаться от такого ощущения, — писал он, — как будто все это было во сне, в кошмаре. И такого кошмара не только описать, но и рассказать нельзя. Выходили на сцену какие-то призраки, какие-то уроды с грубыми и крикливыми, как у хищных птиц, голосами, кричали, ругались, издевались — и лгали, лгали без конца... Посреди речи Василиска Гнедова, этого странного какого-то апокалипсического зверя, я вышел, не мог больше, у меня дрожало все нутро. По лестнице вели барышню в истерике — она вскрикивала, плакала и закрывала лицо плат-

¹ Перепечатано с комментариями и сопроводительной статьей Е. А. Тоддеса и А. П. Чудакова в кн.: Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1983.

ком...» В свете этого почти шокового впечатления воспринят и впервые, скорее всего, увиденный В. Б. Шкловский — описан он, как и другие участники вечера, неприязненно: «После Кульбина вышел маленький, приземистый студент, с широкой, черной головой, большим ртом и грубым голосом. Это — В. Шкловский». Речь его представляется Эйхенбауму нагромождением случайных имен и тем: «Тут была полемика с Чуковским, которого он называл просто Корнеем Ивановичем, затем полемика с Амфитеатовым, поток непозволительных глупостей; тут был и Родэн, и Веселовский, и архитектор Лелевич, тут были слова и о вещах, и о костюмах, и о том, что слово умерло, что люди несчастны от того, что они ушли от искусства и т. д. Это была речь сумасшедшего». Шкловский, судя по этому описанию, пересказывал свою вышедшую в том же году брошюру «Воскрешение слова», которая вскоре будет внимательно прочитана Эйхенбаумом и оценена иначе. «Футуристы — рассудочники, — продолжает Эйхенбаум в письме, — механики, недаром в машинах они ищут вдохновения. Это — настоящие атеисты. Это — хладнокровные экспериментаторы. Я смотрел на эту клику и вспоминал тех цеховых поэтов, над которыми Вагнер так смеется в «Мейстерзингерах». Потом Крученых прибежал к другому — стал ругаться *roug epater les bourgeois*¹. Публика, говорит, ругает нас хулиганами. Да, Давид Бурлюк, Маяковский — это хулиганы, апаши, сволочи... Тут Бодуэн де Куртенэ сделал ему замечание, на которое Крученых очень бойко ответил: «Я употребляю слова, которые каждый день встречаются в печати». Потом говорил Дм. Крючков — единственный, которого можно было слушать, но он совсем не о футуризме говорил, а больше о Тютчеве. Наконец появился Вас. Гнедов. Став в позу, он стал рычать: «Моя знаменитая, всем известная поэма Ю...» Я опрометью бежал на лестницу, п. ч. чувствовал, что еще немного и я закричу, брошусь на эстраду, стану ругаться. (...). Теперь я знаю, что такое русский футуризм» (ЦГАЛИ, ф. 131, л. 201). Его собственные работы, написанные тремя-четырьмя годами позже, покажут, однако, что в 1914 году он этого еще не знал.

В октябре 1916 года появилась в печати сочувственная рецензия Эйхенбаума на первый из «Сборников по теории поэтического языка». Она называлась «К вопросу о звуках стиха» (см. в наст. изд.). То, что впервые он услышал два года назад из уст эпатирующих публику «экспериментаторов», теперь, поданное в филологическом освещении, привлекло его интерес. Хотя в статье Шкловского Эйхенбаума многое вызывает на спор, но этот человек уже попал в орбиту его серьезного изучающего внимания. В заметке Эйхенбаума «Старые поэты» («Биржевые ведомости», 1916, 4 ноября), в очередной раз призывавшей по-новому относиться к литературному наследию, — явный

¹ Чтобы эпатировать буржуа (*франц.*) Об «уличной брани» говорилось и в газетном отчете под заглавием «Скандалный диспут» («Речь», 1914, 10(23) февраля, № 40, с. 2). Ср.: Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926, с. 51, 52; Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки». — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1983. Л., 1985, с. 221 — 222, 226.

отзвук «Воскрешения слова»: «Молодое поколение должно девизом своих историко-литературных построений провозгласить не узнавание, а видение». Эйхенбаум уже, несомненно, отходит от того отношения к автору этой брошюры, которое сохранял Никольский.

Итак, осенью 1916 года Эйхенбаум подхватывает мысль из «Воскрешения слова» (видение, а не узнавание) и совершенно определенно признает, что «футуризм выдвинул заново проблему материала в поэтическом творчестве». К этой же самой проблеме он подходил и сам (в статье о Державине), двигаясь к ней с другой стороны или, так сказать, сверху — стремясь найти метафизическое целое, которому подчиняется *материал и стиль* художника.

Намечая контуры теории «поэтического знания», он искал в ней место для того, что в одном из писем к Л. Я. Гуревич (15 янв. 1916 г.) назвал «чистой филологией (фонетика, семантика)». Судя по статье о Державине, подхода к фонетике пока не отыскалось — Эйхенбаум не пошел за хорошо ему известными различными филолого-поэтическими штудиями 10-х годов (хотя исследованиями А. Белого он восхищался сразу по выходе «Символизма», см. с. 496), а в стихотворных экспериментах не усматривал, по-видимому, материала для возможных теоретических обобщений. В том же письме 1914 года о вечере футуристов он так излагал Л. Я. Гуревич свой тогдашний взгляд: «И «словотворчество» их мне теперь совершенно ясно. Это механическое развитие принципа *музыкальности*, это комбинация звуков, освободенная от мешающего полному торжеству этого принципа смысла. (...) Эксперимент над формулой Верлена». Для него это было эпитоном символизма, и в рецензии на книгу Бальмонта «Поэзия как волшебство» он защищал цельность слова, не разлагаемого на смысл и звук.

Опязовский сборник побудил его заново взглянуть на этот вопрос — может быть, потому, что авторами предложена была убедившая его идея различения художественного и практического языка. На это различие Эйхенбаум сослался в конце 1916 года в статье о Карамзине. Вопреки традиционному мнению об этом писателе он выдвинул новую и острую мысль о том, что Карамзин не задавался целью «сблизить или отождествить речь художественную с речью разговорной, поскольку «он слишком ясно сознавал разницу между словом как средством и словом как поэтическим материалом» (ОПр, с. 212). Отсылка к статьям Шкловского и Якубинского обозначила один из первых моментов осознания Эйхенбаумом своей возможной близости с филологическими поисками, идущими параллельно его собственным. В то же время статья о Карамзине фиксирует, пожалуй, последний момент внешнего, наблюдающего отношения к работе участников ОПОЯЗа.

Когда позже, в «Теории «формального метода» Эйхенбаум будет подробно обосновывать принципиальное значение вопроса о звуках в стихе, то в биографическом ключе это можно понимать как описание собственной эво-

люции, в частности, — и изменения отношения к футуризму. Опязовский сборник продемонстрировал опыты той самой «чистой филологии», подступы к которой он искал, — возможность была притягательной, но реализовать ее сразу Эйхенбаум не мог и, вероятно, не желал. И это несмотря на то, что, как видно из письма А. А. Шахматову от 15 декабря 1915 г., он занимался специальными лингвистическими вопросами (включая сравнительно-исторические экскурсы) и ясно сознавал: «Историк литературы должен быть филологом в прямом смысле — иначе он не сумеет подойти к самому материалу. Вот почему меня так заботит вопрос о том, как соединить работу историко-литературную с чисто филологической» (ср. о «чистой филологии» в цит. письме Л. Я. Гуревич). В письме Шахматову он продолжал: «Сейчас это мне почти не удастся по недостатку времени. У меня 24 урока в школе, да еще приходится брать частную работу <...>» (ЛО ААН, ф. 134, з. 1740). Все же основной была трудность «соединения», тем более что для Эйхенбаума (он здесь об этом не упоминает) речь шла не просто об истории литературы, а о поисках философско-эстетического подхода к ней.

21 марта 1917 года он писал Никольскому: «Надо нам поговорить о наших планах будущей работы. Все это как-то стало, а надо начинать. Мне уже очень хочется взяться за Жуковского. И как-то по-иному хочется — точно и здесь пришло какое-то освобождение. И в самом деле, теперь вся «придворность» Жуковского стала сразу таким настоящим «историческим фактом», что она не беспокоит совсем. Наоборот — интереснее. Хочу писать и о Шиллере — 2 статьи: о его трагедиях в связи с теорией трагического и о его теории поэтического языка» (ГПБ, ф. 1160). Две статьи впоследствии объединились в одну — «Трагедии Шиллера в свете его теории трагического». В ней два раздела — «Теория трагического» и «Структура трагедий Шиллера» (см. СЛ; Шиллером он занялся в связи с подготовкой к магистерскому экзамену).

Логика движения Эйхенбаума достаточно ясна: статья стала первой (и на этом этапе последней) попыткой перейти к конкретному и подробному анализу конкретной поэтики, чего не было в статьях о Карамзине и Державине. Описав «метафизику и эстетику трагического», далее он стремится показать, как художественная теория сталкивается с непосредственной практикой художника — с «творческой работой» над произведением. Художественная технология, борьба с материалом, в которой и создается конкретный стиль, — все это станет потом основной темой книг «Молодой Толстой» и «Лермонтов» (где есть даже единственный, кажется, у Эйхенбаума фрагмент вполне «лефовского толка» — см. с. 190). Специальный характер статьи о Шиллере и ее большой объем затруднили печатание; она была опубликована только в 1921 году, когда ее «метафизическая» часть уже стояла среди работ Эйхенбаума особняком. Но сам автор ценил ее и позже, — видя в ней не только лабораторию, которая помогла ему многое уяснить в решающий момент научной жизни.

Работа о Шиллере датирована апрелем 1917 г. Примерно в это время

угасает переписка с Никольским; о встречах с ним в 1919—1920 гг. Эйхенбаум в некрологе скажет как о «холодных»: «Он оставался тем же <...> а мы, петербургские его товарищи, изменились». Замена старых духовных связей новыми пришлось на лето 1917 года.

В августе 1917 года Эйхенбаум не раз встречается с О. М. Бриком. В дневнике он подробно фиксирует их филологические беседы — главным образом о ритме стиха. Именно тогда оформляется, по-видимому, тема, ставшая на ближайшее время основной и вылившаяся в книгу «Мелодика русского лирического стиха». Этим же временем следует датировать и сближение с ОПОЯЗом. Запись от 26 августа 1917 года фиксирует это сближение с несомненностью — Эйхенбаум обсуждает с Бриком порядок, в котором «кружок на собраниях выслушивает предполагаемые к печати работы и определяет их ценность», и другие организационные вопросы («поступление в кружок затруднить: необходимо прочтение доклада и его одобрение» — ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 245).

Происходил перелом, о котором сам Эйхенбаум кратко скажет позже в предисловии к первому сборнику статей (СЛ, 1924), — от «гносеологически обоснованной эстетики» к поэтике, к «проблемам конкретным». Если поставить прямой вопрос — почему Эйхенбаум все же изменил свой прежний путь, — то ответы придется искать в двух направлениях.

Во-первых, он, можно думать, к этому времени уже склонялся к мысли, что эстетический подход *не захватывает* «проблем конкретных», что материал и построение произведения ускользают от исследователя и, пожалуй, не выводимы из «поэтического знания», что исследователь оказывается в межумочной позиции — между философией и филологией. И Эйхенбаум, пробивающийся, как мы видели, к «чистой филологии», отбросил весь верхний, философский (или, скорее, философический) пласт своей работы 1915—1916 гг. Во-вторых, эта научная эволюция вписалась для него в более общий, социокультурный план, ответила чему-то более широкому, чем собственно наука: на фоне революции эстетический подход уже ассоциировался у него со «старой» культурой, с культурной инерцией.

Казалось бы, письмо к Никольскому от марта 1917 года с призывом активизировать работу в прежнем направлении противоречит этому объяснению. Но дневниковая запись, сделанная спустя несколько лет, совершенно определенно рисует присоединение к ОПОЯЗу как нечто большее, чем только научный выбор: «<...> Сделать свободный шаг — так, как в 1918 г. я пошел в Опояз и отвернулся от Жирмунского, от Никольского, от всей этой застывающей культуры» (15 дек. 1924 г.; мы говорим не о «правоте» или «неправоте» оценок, а о самоощущении того, кто сделал этот «шаг»). Конечно, это характеристика ретроспективная, но дневник лета 1917 года говорит о том же. Запись от 26 августа так продолжает пересказ беседы с Бриком: «Много о моменте — откол интеллигенции, равнодушие ее к социальному творчеству...

О Никольском, о Вас. Вас. Гиппиусе. Здесь что-то очень характерное. Этим людям нужны были только политические реформы. А для нас именно это неинтересно и безразлично. Меня всколыхнуло и потянуло именно то, что я увидел тягу к новой культуре, к новому социальному строю. Много — о поэзии. Рассказывал о своих ритмических исследованиях — очень интересно». И в тот же день: «Рассказывал Л. Я. Гуревич о своем плане читать рабочим лекции по литературе на теоретической основе — очень одобряет» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 245).

Тут все показательное: и наивное безразличие к политике, и сказавшаяся в замысле теоретических лекций для рабочих уверенность в параллельности социального и научного творчества.

Вскоре наиболее актуальной фигурой станет для Эйхенбаума (и останется по крайней мере до конца 20-х годов) уже не О. Брик, а Шкловский (подробнее об их отношениях см. на с. 528—531). Скандальный футурист в 1914 году — интересный, хотя и отчасти фантастический филолог в 1916-м — друг, вдохновитель в 1918-м — так изменялось отношение Эйхенбаума к Шкловскому. Используя термин, еще недавно столь важный для Эйхенбаума, можно сказать, что вступление в ОПОЯЗ было для него не только методологическим поворотом, но и приобщением к новому «чувству жизни». Революция сделала невозможным тот культурный синтез, к которому он стремился, и его «воля к цельности» теперь была направлена на другое. Шкловский и Брик представлялись Эйхенбауму людьми новой эпохи, и он примкнул к ним не только как к научно близкой группе, но и как к потенциальным строителям новой культуры, готовым сблизить свою науку с «социальным творчеством». Отсюда и его позднейшее утверждение: «Из революции Россия выйдет с новой наукой о художественном слове — это несомненно» («Книжный угол», 1922, № 8, с. 39).

Когда в начале 1914 года Шкловский и другие футуристы эпатировали публику, Эйхенбаум писал об «Аполлоне», «Старых годах» и «Софии» как о журналах, собирающих традиции русской культуры и устремленных в ее будущее. Теперь футуризм предстал явлением пророческим, а об этих журналах (может быть, и о себе самом) он мог, вероятно, думать, как Блок, писавший в 1919 году: «Перелистывая сейчас эти перлы типографского искусства, я серьезно готов сойти с ума, задавая себе вопрос, как смели их руководители не почувствовать, во что превратимся мы, чем станем через три-четыре года». Статья «Трубный глас» (см. ОП) с отчетливо выговоренным в ней признанием творческой работы Маяковского и «Речь о критике» (в наст. изд.) ясно рисуют футуристический крен совершившейся переориентации Эйхенбаума.

Сам он датировал эту резкую перемену не 1917-м, а 1918 годом, когда были написаны работы о Толстом и о «Шинели». Теперь выясняется, что первой опоязовской статьей Эйхенбаума была другая — «О художественном слове». Но «Как сделана «Шинель» — первая концептуальная его работа формального, или, как предпочитал говорить Эйхенбаум в начале 20-х годов,

морфологического направления. Он обратился к поэтике прозы — и сразу очертил круг вопросов (сказ), который до сих пор неизменно связывают с его именем. Но и в области стиха его идеи были совершенно оригинальны в русской филологии («Мелодика стиха»). Следует отметить, что и там, где уже имела определенная традиция (символистская, затем футуро-опоязовская), — в изучении звукового строя стиха — он намечал новый подход, однако не развил далее мыслей, высказанных в статье «О звуках в стихе» (1920).

Мы не будем подробно говорить о работах этого, наиболее плодотворного периода — они широко известны, одни из них перепечатаны в 60-е годы, другие переиздаются (и комментируются) в данном сборнике. Остановимся на эпизоде, заключающем пережитый Эйхенбаумом перелом.

В апреле 1924 года вышел сборник его статей 1916—1922 гг. под названием, смело подсказывавшим каламбуры будущим оппонентам, — «Сквозь литературу». Самым интересным откликом на него была рецензия Г. О. Винокура («Русский современник», 1924, № 2). Эйхенбаум прочел ее в рукописи, врученной ему автором для передачи в журнал. Рецензент спрашивал: почему переход к конкретным проблемам поэтики сопровождался потерей интереса к философской эстетике? Раннюю критику Эйхенбаума он противопоставлял его опоязовским работам, где, с его точки зрения, было утрачено нечто важное. «И вот перед нами два Эйхенбаума: то мореплаватель, то плотник... — писал Г. О. Винокур. — Широким жестом скользит Эйхенбаум по морям российской поэзии тогда, когда он критик. И плотничает, когда становится историком литературы, ученым (...) эволюция эта не закончена еще: в ней не хватает последнего, синтетического звена. Эйхенбауму предстоит еще осмыслить, что не двумя дорогами следует идти к одной цели, а одним и тем же путем — путем поэтического слова в его конкретности — к двум разным целям: критической и научной оценке поэзии».

Сочувственные размышления ученого, еще недавно очень близкого ОПОЯЗу, вновь ставили перед Эйхенбаумом вопрос о достижимости или недостижимости синтеза на данном этапе филологической науки, о возможной многосторонности или сознательной, методологически принципиальной односторонности.

30 июня 1924 года Эйхенбаум писал Винокуру в Москву, что рецензия его «удивила. В Москве мы, очевидно, выглядим как-то иначе. Вы говорите о двух Эйхенбаумах? Разве я не имею права на эволюцию, на перелом? Первые статьи естественно готовят его — статья о Шиллере уже неизбежно приводит к освобождению от общей эстетики и философии. Вы скорбите об этом — не ведь это же исторический путь! Только так наука о литературе может стать самостоятельной и конкретной. В Шпета я не верю — это пустое красноречие». Направление Г. Г. Шпета и других ученых ГАХН было, как известно, вполне чуждо ОПОЯЗу. А именно на этом пути желал бы видеть Эйхенбаума Винокур, заявлявший: «Эйхенбаум — ученый недооценивает

поэтическое слово в его цельной структуре, которую во всяком случае почувствовал Эйхенбаум — критик. И поэтому синтез, которого мы вправе ждать от Эйхенбаума, ибо кому много дано, с того много и взыщется, — возможен только на той большой дороге, на которую он ступил было вначале. Как на попытку такого синтетического возвращения — можно смотреть на статью о Блоке <...>. В глазах Эйхенбаума, защищавшего «слово в его цельной структуре» еще от Бальмонта, призывы к синтезу выглядели в этот момент прекраснотрудным — и, как показала история филологии, не без оснований. Точка обретения синтеза должна была, в сущности, быть отнесена в неопределенное будущее.

Еще острее прореагировал Эйхенбаум на элегический пассаж в конце рецензии: «Драма Эйхенбаума в том, что эпоха, в которую приходится ему раскрывать все свои богатства, — есть эпоха тяжелого литературного и поэтического безвременья. Отзвучали высокие поэтические мелодии начала века, сказали свое слово Гумилев и Маяковский, — и затянулась полоса эклектизма и эпигонства. И можно только догадываться, чем был бы для нас Эйхенбаум, если б работа его была знаменем широкой, прочной поэтической традиции, школы, если бы работники поэтического слова могли указывать на Эйхенбаума, как на своего, как Некрасов указывал на Белинского, Пушкин — на Вяземского, символисты — на Андрея Белого». Подобно поэту, которого более всего раздражают похвалы его прежним стихам в противовес нынешним, Эйхенбаум был раздосадован. В этот момент он никак не мог оценивать свое положение как драматическое — завершалось семилетие горячей и плодотворной работы. Он возражал рецензенту: мысль «о том, что я прирожденный критик, мне кажется неверной. Мне это говорили, а Гумилев когда-то соблазнял меня предложением «возглавить» акмеизм. К литературным школам, как и к политическим партиям, я относился всегда с недоверием и осторожностью — как прирожденный теоретик и историк. Пафоса пропаганды новых литературных течений у меня никогда не было. Да такая критика после символизма, пожалуй, и невозможна. Футуризм сделал нас трезвыми скептиками по отношению ко всему новому. Критика и наука сблизилась, как это было в 30-х годах» (ЦГАЛИ, ф. 2164, л. 345).

Защита «право на перелом», происшедший в 1917—1918 годах, Эйхенбаум в 1924 году был уже на пороге нового перелома¹. Биографические документы 1924—1925 годов показывают его неуверенность и смятение.

Нарастало утомление, которое не чувствовалось раньше, даже в самое

¹ Эта биографическая ситуация подробно рассмотрена в статье: *Чудакова М. О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова. — Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. Там же впервые приведены те извлечения из архивных документов, которые используются нами на ближайших страницах.

тяжелое время, — о том времени он мог бы сказать словами Тыннинова: «Голые, пустые улицы, служба и работа как никогда раньше». Возникла устойчивая неудовлетворенность учениками и преподавательством. «Постоянно рассказывать свои идеи, пускать их в оборот и видеть, как они тут же превращаются в шаблон, в учебу — ужасно» (дневниковая запись 8 марта 1924 года); «Дело идет к учебе — настоящий, живой период закончен» (21 мая 1924 года).

Хотя в письме Г. О. Винокуру он излагал придуманный им «на досуге» дачного времени «большой план» возврата к толстовской теме и тогда же задумывал исследование по истории «литературного труда» в России, работа над новыми замыслами в конце 1924-го и в течение 1925 года не продвигалась. «Писать мне сейчас очень трудно, — признавался он в письме Шкловскому от 25 июня 1925 года. — (...) История утомила меня, а отдыхать я не хочу и не умею. У меня тоска по поступкам, тоска по биографии» («Вопросы литературы», 1984, № 12, с. 188—189).

Обдумывание новых тем, следующего этапа научного пути все более приобретает характер выбора жизненного поведения. Это не было индивидуальной биографической коллизией. Литературно-общественная ситуация середины 20-х годов переживалась ее участниками именно как время выбора, имеющего биографическое значение. Об этом написана «Третья фабрика» Шкловского — и недаром Эйхенбаум берется писать о ней осенью 1926 г. Шкловский описывал кинофабрику: «Съемки редки. Ожидание в коридоре. Жидко посеяна жизнь. Нет давления ветра» — и пояснял свое самоощущение близкими ему, бывшему механику автомобилей, аналогиями: «Воздух при 100 верстах в час существует, давит. Когда автомобиль сбавляет ход до 76, то давление падает. Это невыносимо. Пустота всасывает. Дайте скорость». Кому мало воздуха, кому — скорости. Одно из самых сильных и открытых свидетельств кризиса — дневниковая запись от 2 декабря 1925 года: «Вдруг наступил тот «промежуток», который я предвидел и которого так боялся. Стало ясно, что надо что-то в своей жизни и работе переделать — надо сделать какой-то переход, какое-то резкое и решительное движение. Отчасти это созрело под влиянием вчерашнего концерта Клемперера — поднялось со дна души все, что спало. То, чем я жил в годы 1917—1922, кончено. Научная работа прежнего типа не привлекает — скучно и неужно. О педагогической работе и говорить нечего — ее следовало бы бросить, оставив только кружок близких учеников. Во всей остроте и простоте стоит вопрос — что мне дальше делать в жизни? Куда направить свой темперамент, ум, силы? Как найти новое живое дело, которое увлекало бы и в котором я мог бы видеть для себя перспективу? Ужасно жить не разряжая энергии. Я позавидовал Клемпереру — какой колоссальный разряд, какое освобождение! И вспоминаю с завистью к самому себе, как я в Павловске, в отчаянных условиях, писал «Мелодику стиха». Мне было тогда 34 года. А теперь уже давно (книга о Лермонтове — не в счет, она была написана холодно) я не испытывал этого. Неужели так и будет? Подумываю о работе в кино, но не верю в свои силы, боюсь сорваться». Он

обдумывает и такую возможность: «не форсировать научной работы, не принуждать себя, а перейти на другое, как Тынянов». Только что вышедший роман «Кюхля» он читает с удовольствием и с особым, целенаправленным вниманием: «Это прекрасный выход из жалкого нашего профессорства».

С той «пламенностью», которая живо напоминает его юношеские письма и ранние статьи, он жаждет теперь резко отойти от всего, что стало отзываться инерцией, — и вновь хочет «сделать свободный шаг», как сделал в 1918 году, пойдя в ОПОЯЗ.

Конечно, это был прежде всего методологический кризис. Прочитав корректуру книги о Лермонтове, 18 марта 1924 года Эйхенбаум записал в дневнике: «Надо после нее сделать какой-то сильный шаг — это все-таки сделано на основе прошлого, хотя есть и свежие места». «Прошлое» еще не перестало быть продуктивным, оно дало не только «Лермонтова», но и написанные в 1925 году превосходные статьи «Лесков и современная проза», «О. Генри и теория новеллы», «Теория «формального метода». И однако он все больше утверждает в мысли, что теперь нужно писать «не о композиции, а о другом» (запись 24 января 1925 года). В течение двух последующих лет совершался отход его от поэтики.

Весь драматизм этого отхода уясняется, когда перечитываешь «Теорию «формального метода», где итоги сделанного ОПОЯЗом подведены с такой четкостью и блеском, а готовность к постановке новых теоретических вопросов, к значительно более широкой, чем до сих пор, разработке исторического материала объявлена столь решительно, что можно было бы смело ожидать планомерного продолжения, вступления в новый, зрелый этап. Однако произошло то, что позднее было точно охарактеризовано Р. О. Якобсоном (в письме Шкловскому от 14 ноября 1928 года): «По-настоящему работа формалистов только должна была начаться (...) раньше работали на ощупь, это для всех нас были годы учебы, а теперь, когда проблемы стали обнаженно ясны, — вдруг разброд». Все происходившее имеет свои объяснения в известных обстоятельствах литературно-академической и общественной жизни, но, несомненно, ими не исчерпывается; внутреннее разочарование в прежнем методе шло навстречу внешнему давлению. Очевидно, что научной и социальной энергии для перехода к новому этапу у опоязовцев не хватило — работа пошла в сторону. Лучше всего это видно у Эйхенбаума — в статьях, писавшихся уже под знаком проблемы «литературного быта» и в книгах о Толстом. Когда вышли известные книги Энгельгардта и Бахтина — Медведева, посвященные формальной школе, она уже представляла собой в основном завершившееся явление и не могла указать наблюдателям и оппонентам существенно новых достижений.

Обращение Эйхенбаума к проблемам «литературного труда» и «литературного быта» (см. статью «Литературный быт» и комментарий) происходило на фоне и в толще того пересмотра представлений о содержании и статусе литературного труда, который шел с разных сторон, сходясь в некоторых точ-

как¹. Истоки этих философско-эстетических и, что немаловажно, речевых тенденций и явлений восходили к 40-м годам прошлого века, когда началось «падение и дисквалификация» представлений о художественном творчестве как особом процессе, управляемом силами «вдохновения», интуиции и не сопряженном «с упорным и постоянным трудом, с целенаправленной затратой энергии». Это было связано «с общим ростом уважения к труду, с горячей проповедью которого выступила демократическая литература» (Добролюбов, говоря о силе воображения, делает оговорку — «или творчества, как в старину говорили») ². После перегруппировки значений, произведенной символизмом, в 20-е годы нашего века слова «труд» и «работа» вновь возобладали, сильнейшим образом поддержанные их особым местом в публичной речи, декретируемым словоупотреблением (в том числе в переосмысленных библейских речениях), закреплявшим за ними значение символических ценностей. Эйхенбаум вводил эти понятия в свои концепции второй половины 20-х годов, во-первых, придавая им специализированное значение, а во-вторых, стремясь теперь, в отличие от раннеопоязовского периода, удержать рядом с ними словарь той эпохи, когда он начинал свою деятельность литературного критика, — поэтому, скажем, в статье о Гоголе писательство выступает «как труд, как дело, как назначение». Он учитывал, однако, и расхожие значения «своих» слов — если не рассчитывал на них.

Такая же двусмысленность окрасила и ключевое для него в эти годы слово «быт». Несомненно, имелась в виду и специализированная замена слова «бытие» (при сохранении защитительной корневой связи с этим словом, одним из опорных в тогдашнем общественном быте), и сохранение оттенка футуристического, то есть отсылающего к раннеопоязовскому времени эпитета «приземлением» творчества, и прямая связь с широкими контекстами современного быта («соцбытсектор»). Не выявив своего теоретического потенциала, слово оказывалось в конце концов удачным эффемизмом, что нашло отражение в известном тыняновском экспромте «Был у вас Арзамас, Был у нас ОПОЯЗ...», где перечень ограждающих инстанций и институтов обобщался в строках: «Это ж все Быт, Быт литературный».

«Промежуток» у Эйхенбаума продлился почти до начала 1928 года, когда работа над книгой о Толстом, еще недавно представлявшая собой мучительную проблему, сразу пошла легко «и, главное, весело», по дневниковому признанию автора. «Пишу странно — совсем не так, как раньше: в стиле полубеллетристики или мемуара. Так и нужно» (7 марта 1928 года). И даль-

¹ См.: Чудакова М. О., Сажин В. Н. Архивный документ в работе Тынянова и проблема сохранения и изучения архивов. — Тыняновский сборник. Рига, 1986, с. 153; см. также: Чудакова М. О. Рукопись и книга. Книга для учителя. М., 1986 (глава II, раздел 2: «Литературный труд и «секреты мастерства»).

² Сорокин Ю. С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX века. М.—Л., 1965, с. 397.

ше в дневнике и в письмах Шкловскому все время будет присутствовать это новое настроение: «Пишу с таким увлечением, какого давно не было — прямо прет (...) заново возвращается бодрость, веселость, легкость, как не было последние годы».

Пониманию этого момента помогает одно из текущих газетных выступлений. Осенью 1928 года газета «Читатель и писатель» обратилась к ряду критиков с вопросом — что они думают «о перспективах литературного сезона»; 14 октября были напечатаны ответы. Если Б. Томашевский высказал «пожелание, чтобы, вернувшись к традициям XIX века, русская проза ознаменовала новый литературный год появлением хорошего большого социального романа», Эйхенбаум видел литературную перспективу совсем иначе.

«Этот год ясно показал,— писал он,— что живая литература нашего времени находится по ту сторону традиционной беллетристики и ее жанров — в мемуарах, в переписке, в биографических сочинениях и т. д. Здесь — почва для создания новой беллетристики, здесь ее эволюционный узел. Вне этой литературы можно признать не призрачным существование гротескной новеллы и юморески — малых жанров, которые всегда устойчивее больших. Попытки дать современного «героя» последовательно терпят неудачу, как и потуги на фабулу. Еще неудачнее попытки всевозможных «эпоей» — они находят себе выгодный, но не очень лестный приют в экзаменационных программах, а не в истории литературы».

Положение современной литературы привело меня к разработке ряда теоретических проблем и исторических материалов. Одним из них будет посвящена моя книга «Литературный быт», другим — работа о Л. Толстом, вторым томом которой я теперь занят».

В короткой заметке замечательно прежде всего то, что собственная научная работа поставлена в прямую зависимость от «положения современной литературы». Оценка текущей беллетристики, прогноз, данный с точки зрения литературной эволюции, т. е. с внешней по отношению к литературе, научной точки зрения (Эйхенбаум любил и не боялся давать такие прогнозы), незаметным образом приближается вплотную к литературе и переходит в некую стратегию собственного научного, но уже и литературного поведения, собственного писания. Ход, казался бы, непредставимый для автора «Мелодики», «Лермонтова» и «Теории «формального метода»: предполагаемые возможности литературного развития мыслятся и как возможные методологические. В то же время прогноз для литературы основывается на только что пережитом личном опыте: первая книга монографии о Толстом была написана «в стиле не то мемуара, не то романа» (письмо к Шкловскому, 28 апреля 1928 года) и, в сущности, предложена, сознательно или бессознательно, в качестве образца современному беллетристу. 30 ноября 1928 года Эйхенбаум писал Шкловскому: «Говорят, что моя книга о Толстом вышла очень злободневной — много аналогий. У нас здесь вся литература заиялась

изображением писателей. <...> Беллетристы уже ориентируются на мемуар — вот до чего дошло».

Таким оказался для Эйхенбаума выход из кризисного состояния середины 20-х годов. Мы полагаем, что только ощущение сближения с литературой дало Эйхенбауму уверенность в том, что этот желанный выход найден.

Здесь снова возникают вопросы. Ведь Эйхенбаум был исследователем по самой своей сути, по природе. Почему же на его работу стала так сильно влиять литература, почему, только приблизившись к ней вплотную, он уверился в том, что правильный «поступок» совершен, «сильный шаг» сделан?

Напомним прежде всего о резком сближении литературы и филологии в начале века, отчетливо видном на фоне традиционной академической науки. В эпоху символизма филология стала живым общекультурным делом, имеющим прямое отношение к сегодняшним стихам. Поэты, как известно, проложили дорогу стиховедению; они ввели филологию — в критику. 10-е годы прошли под знаком этого сближения — мы видели, как отразилось оно в ранней работе Эйхенбаума. ОПОЯЗ стал следующим этапом активного взаимодействия филологии и литературы. Художественная практика футуристов, их «поведение» в литературе были (и это тоже хорошо известно) питательной почвой опоязовских концепций. Хлебников мог служить материалом для изучения литературной эволюции в той же мере, что и Державин. В этом смысле для опоязовцев стирались границы между историей и сегодняшним днем. Ощутимые достижения первых лет работы и подогревавшийся ожесточенной полемикой максимализм привели их и к отрицанию границы между критикой и наукой. Это высказано и в статьях Эйхенбаума, и в его письме к Винокуру. Таким образом, между литературой и наукой почти не оставалось перегородок и переходов.

Эйхенбаум и его сотоварищи по ОПОЯЗу стремились сделать литературоведение именно наукой и оградить ее самостоятельность от любых вненаучных подходов, будь то биографический, публицистический или импрессионистический, — и при этом литература была для молодой филологии на расстоянии протянутой руки. Может быть, лучше всего это выразил Шкловский в «Третьей фабрике»: «<...> Мы во всем ошибаемся, кроме одного — мы ремесленники, мы свои люди в мастерстве, и если захотим, то сами напишем книгу».

Пока метод работал по восходящей линии, такая близость расширяла и обогащала собственно научные возможности. В момент же методологического кризиса желание и возможность «написать книгу» оказались сильнее, чем желание и (еще не исключенная внешними факторами) возможность продолжить дело молодой филологии в избранном направлении. Но если Тынянов строго разделил художественную прозу и науку, то Эйхенбаум открыл свою исследовательскую работу влиянию литературы. Не случайно Тынянов дольше удерживал методологические позиции («О литературной эволюции», совместные с Якобсоном тезисы «Проблемы изучения литератур» и язы-

ка»). Сказались, можно предположить, и свойства личные: Эйхенбаум тяготел к «большому жанру», к монографиям — Тынянов относился к ним, видимо, с опаской, считая преждевременными, и предпочитал ставить и разрабатывать отдельные теоретические вопросы, без претензии на сведение всех концов с концами, как того требует книга о писателе.

Разрастание в современности «литературного быта», с замечательной остротой исторического зрения увиденное Эйхенбаумом, закрыло от него объект прежней работы. Ведь, отвлеченно говоря, что бы ни происходило вокруг, дальнейшее изучение литературной эволюции прошлого века или строения стиха могло продолжаться (по крайней мере до тех пор, пока в 1929 г. не был реорганизован Институт истории искусств). Но уловив изменения в протекании литературной эволюции, ее «остановку», обнаружив, что вокруг начинается какая-то «другая» литература, не та, что была в эпоху российской «бури и натиска» (Мандельштам), — Эйхенбаум, во-первых, констатирует невозможность для себя изучать «прежнюю» литературу с прежней научной позиции, а во-вторых, по-своему стремится участвовать в жизни современной, изменившейся литературы, может быть, помочь восстановлению утраченной «динамики форм и стилей» (см. «Литературный быт») работой «в стиле не то мемуара, не то романа».

Представляется, наконец, что в ситуации кризиса ОПОЯЗа в рассматриваемом повороте биографии Эйхенбаума преломилось действие глубинного, структурного фактора — «литературоцентризма» русской культуры XIX — XX веков. По-видимому, только традиционно высоким положением литературы в иерархии социальных ценностей, ее социальной ролью в отечественных условиях (не только эстетической и этической, но и ролью заместителя отсутствующих общественных институтов) можно объяснить размах и остроту споров вокруг такого, казалось бы, специального вопроса, как формальный метод. С одной стороны, в 1918—1922 годах, которые Эйхенбаум неизменно выделял как наиболее яркий период своей биографии, ему и его друзьям казалось, что выработка нового подхода к литературе решает какие-то коренные, имеющие социальное значение проблемы. «История требовала от нас настоящего революционного пафоса», — пишет Эйхенбаум в «Теории «формального метода» — как будто речь идет не о «поэтике», а о «политике» (если позволен будет каламбур на аристотелевскую тему). С другой стороны, оппоненты явно воспринимали опоязовскую филологию как посягательство на традиционно высокий статус литературы и стремились защитить его. Разумеется, та близость филологии и литературы, о которой уже говорилось, расширяла аудиторию формалистов и интерес к их концепциям. Часть этой аудитории, несомненно, воспринимала формалистов не только как научную, но и как литературную группу, по аналогии с многочисленными другими.

Между тем обе стороны разделяли представление о том, что «литература — наше все». Именно ослабление первоначального научного порыва

опозовцев вскрыло их зависимость от литературы. Это и привело в конце концов к отказу от задачи построения нового литературоведения. Расстояние между исследователем и объектом стало слишком малым для попыток решения такой задачи. В известном смысле литература победила науку — и снова ввела ее на долгие годы в традиционные рамки.

В 10-е годы Эйхенбаум писал и публиковал стихи (не все эти публикации учтены в его печатных библиографиях). В его дневнике 1915 года — наброски рассказа «Паспортист», где действует Иван Ефремович Притыкин: «Ты, братец, не артачи. Это — государство. Понимаешь ты, ослиная голова? Какой может быть человек без паспорта?» Страшные сны: приходят мертвые за паспортами, паспорта еще не родившихся и т. д. — А что, Иван Ефремович, как отменят-то паспорта — что мы тогда с вами будем делать? — Иван Ефремович молчит. — А все поговаривают — как, мол, в Европе. — Европа нам не указ. В Европе — немцы, а мы — русские, славяне, народ правильный, с Богом, с царем. — Да и у них Бог есть, Иван Ефремович. — Какой у них Бог — одно название. Гот, гот — а что гот, он и сам не знает. Вот потому и паспорта нет» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 244; запись от 12 июня 1915 года). Если Тынянов, сделавшись писателем, оставил за собой право утверждать, что главная его деятельность все же исследовательская (об этом пишет Р. Якобсон в своих воспоминаниях), то Эйхенбаум, уже будучи известным исследователем, напряженно стремился к писательству, видя в нем едва ли не высший род своей деятельности. Это представление, сложившееся у него к концу 20-х годов, далее не оставляло его всю жизнь, оказывая то или иное воздействие и на собственно исследовательскую работу, и на самоощущение.

В его дневнике самых разных лет будут встречаться упоминания о замыслах такого рода — то «полубеллетристической» книжки о Василии Петровиче Боткине (27 янв. 1928 г.), то — «Как хорошо было бы написать фантастически-бытовой роман в салтыковском духе — «Дураки» (23 мая 1926 года).

«Человек молод до тех пор, пока он живет чувством исторической стихии и на нем строит свою жизнь» («Мой современник», 1929). На рубеже 20—30-х годов Эйхенбаум, приближаясь к пятидесяти годам, несомненно чувствовал себя молодым. Он вновь сумел уловить, как ему казалось, веление истории, сумел попасть в такт с ходом исторического времени.

Он пишет наконец прозу «Маршрут в бессмертие. Жизнь и подвиги чухломского дворянина и международного лексикографа Николая Петровича Макарова» (М., 1933); книга прошла почти незамеченной. Написал он и биографию Лермонтова для детгизовской серии «Жизнь замечательных людей» (1936) — она также не стала заметным явлением. Все больше времени отнимала текстологическая работа — издания Лермонтова, Салтыкова-Щедрина, Я. Полонского, Л. Толстого, — заняв место теории и поэтики.

Занятия Толстым стали главным делом предвоенного десятилетия. В 1931 году вышел том «Лев Толстой. Кн. 2. 60-е годы». Внимание исследователя было перенесено с теоретических вопросов на биографические факты: подход к ним определился — это было изучение того, как Толстой «строил свою биографию. Как справедливо написал много лет спустя ученик и друг Эйхенбаума Г. А. Бялый, «жизнь писателя при таком подходе становилась как бы особым видом его творчества». Сегодня, когда мы уже привыкли к такому подходу, стоит напомнить, что впервые он был ярко продемонстрирован в книгах Эйхенбаума о Толстом 50—60-х годов. 3-й том — «Семидесяты годы» — написан на тех же основаниях, хотя и с меньшим темпераментом. Он был закончен в 1940 году; война помешала его выходу в свет (издан в 1960 г.).

Первая военная зима застала ученого за работой над 4-м томом. Через несколько лет, описывая в дневнике, по обыкновению, свое рабочее настроение, Эйхенбаум вспоминал это время: «Страшно возбужденно работаю и думаю. Никогда в жизни так не работал и не понимал многого — разве что во время блокады и голода». В марте 1942 г., во время эвакуации Ленинградского университета в Саратов, пропал портфель с рукописными материалами четвертого тома. «...Рассказать о том отчаянии, которое овладело отцом, когда он понял, что весь его труд утрачен, — невозможно, да и пришло оно позже», — пишет в неопубликованных воспоминаниях Ольга Борисовна Эйхенбаум.

Вместе со своими замечательными коллегами — А. П. Скафтымовым, Г. А. Гуковским — Эйхенбаум стал читать лекции в Саратовском университете, где в военные и первые послевоенные годы оказались собраны большие филологические силы.

Забывтый эпизод осени 1945 года — развернувшаяся в «Литературной газете» полемика Эйхенбаума с Г. А. Гуковским (см. «Надо договориться» в наст. изд.) — возвращает нас в атмосферу того времени, когда люди их поколения видели, говоря словами поэта, «горизонты с перспективами», надеясь на «новизну народной роли» (Б. Пастернак, «Зарево», 1943). За несколько месяцев до Победы, в февральском номере журнала «Звезда» (где печатались и стихи Ахматовой) Эйхенбаум публикует статью «Поговорим о нашем ремесле», в которой уже очевидна его готовность использовать наметившиеся, казалось, возможности для возобновления теоретической работы. Еще очевидней это в споре с Гуковским — эпизоде, сохраняющем живой интерес и по сути спора, и по оттенкам мысли и поведения людей 20-х годов в условиях 40-х. Это состояние готовности, бодрости, внимания к признакам обновления в период с весны 1945-го до лета 1946 года показывает и его дневник. С удовлетворением отмечает Эйхенбаум 25 мая 1946 года в докладе И. П. Еремина о «Повести временных лет» то, что созвучно его собственному боевому периоду четвертьвековой давности: «ясна разница между обыкновенным, бытовым, реальным (индивидуальным) «сознанием» и художественно-историческим мышлением». (Контекст. 1981. М., 1982, с. 274).

Эти немногие месяцы — момент, когда Эйхенбаум попытался сблизить опоязовский и последующий пласты своей работы. Ясней всего это показывают его выступления об Ахматовой на ее вечерах, проходивших в Доме ученых, БДТ и Доме кино 7, 14 января и 17 марта 1946 года (см. «День поэзии», 1967). В сохранившихся тезисах Эйхенбаум воспроизвел ряд основных положений своей книги о ней 1923 г., отметив (в одном из неопубликованных набросков): «Мне кажется, что эта характеристика поэзии Ахматовой тех лет в общем правильна» — и далее присовокупляя суждения, которые можно было бы охарактеризовать сравнением с известной концепцией действительности у Белинского конца 30-х годов. «(...) Россия вступила в полосу таких грандиозных исторических событий, что интимная лирика потеряла всякий смысл и значение. Поэзия должна была выйти на площадь и заговорить другим языком, другим голосом; в художественной системе Ахматовой не было и не могло быть ни этого языка, ни этого голоса» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 180) — и, повинувшись, по-видимому, императиву истории, Ахматова «как бы уступила слово Маяковскому».

О роли этого императива в научной биографии Эйхенбаума стоит сказать подробнее, вернувшись для этого на четверть века назад, к его статье 1921 г. «Миг сознания», написанной под впечатлением смерти Блока и Гумилева и последней прозы Белого с ее полным отчаяния авторским голосом. «Каждому поколению отведен свой участок времени, — писал Эйхенбаум. — Играет оно, потом учится, держит экзамены, проводит ночи в спорах или в беспечном веселье, потом влюбляется, женится, трудится, творит... И вот на пути этом вдруг (и всегда с жуткой внезапностью!) наступает момент, когда видит оно, что и экзамены держало, и влюблялось, и творило — «недаром»... Что за все оно ответственно, что все было закономерно. Это — точка зрелости и ужаса. Оно видит, что никуда не уйти уже ему, не спрятаться от невидимых и неведомых причин, некого упрекать и ничего не поправить. Что оно уже стало следствием. Что оно уже в цепях Истории, с которой так дерзко и беспечно заигрывало... Миг сознания и возмездия. Тихая минута ужаса — то страшное затишье в жизни, о котором писал Гоголь в «Старосветских помещиках». Ведь и Афанасий Иванович Товстогуб пережил этот миг сознания, хотя весь мир его замыкался пределами частокола. В эти тихие минуты ужаса и сознания люди ломают свою жизнь, сходят с ума, стреляются или просто — умирают...

Блок умер потому, что наступил этот миг сознания (...) Но может быть это — случайность?.. Погибает другой поэт... Совсем другой — спокойный, веселый, уверенный... И погибает совсем иначе... Жестокая случайность? «Они»?.. — Но ведь Смерть, в каком бы облачении ни являлась она, приходит туда, куда посылает ее История. А История — это мы, мы все, мы сами».

Тогда этот «миг сознания» стал для Эйхенбаума и моментом утверждения в его жизни феномена Истории. О ней он думал, к ней апеллировал в самых трудных обстоятельствах, в ней в послеопоязовский период ис-

кал объяснений и литературных, и литературно-бытовых, и бытовых явлений.

Тяжело переживая события ленинградской литературной жизни позднего лета и осени 1946 г., он по-прежнему неукоснительно описывал их в дневнике. Подробно описано общегородское собрание писателей в актовом зале Смольного 16 августа, затем заседание Правления Союза писателей 19 августа, посвященное Ахматовой и Зощенко. В это время Эйхенбаум работает над новым исследованием о Толстом, вновь начиная с 40-х годов, с «молодого Толстого». В дневнике записи о работе над ним следуют рядом с очередными сообщениями о новых фактах из «социального ряда», воспринимаются в их контексте: «Сегодня начал понемногу заново писать главу о Толстом. Надо обязательно писать каждый день, хоть понемногу — это главное» (23 сент. 1946). «Пишу дальше о Толстом — это теперь мое спасение и лечение» (6 окт. 1946). 28 октября 1946 года, подав (после резкой статьи Б. Рюрикова в газете «Культура и жизнь») заявление с просьбой освободить его от заведования кафедрой, Эйхенбаум делает неожиданную для его дневника запись: «С кафедрой, слава богу, покончил. Надо бы, в сущности, и с жизнью кончать. Довольно, устал. Осталось только любопытство: что еще придумает история и как посмеется?» Вновь и вновь он возвращается к мысли о человеке и несущем его потоке истории. 25 ноября 1946 года, готовясь к «теоретической конференции» в университете, Эйхенбаум записал: «Я строю все на теме сознательности и стихийности. Это, в сущности, центральная проблема всей нашей жизни и истории. Государство, построенное на научной основе. Что при таком положении искусство? Вопрос, существующий со времени Платона» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 248).

«Теперь начинается новый трудный сезон», — записывал он 17 августа 1946 года (замечательно в этих обстоятельствах старомодное значение — «литературный сезон»). Для него самого наиболее «трудный сезон» наступил позднее, в 1949 году. В течение нескольких лет он почти не печатается; переносит тяжелую сердечную болезнь; в начале зимы 1949 года, читая время от времени в журналах резкие отзывы о своей работе, Эйхенбаум, еще не вполне оправившись от долгой болезни, вновь размышлял над Толстым. «У меня пока нет никакой оплачиваемой работы — выключен совершенно, — писал он Шкловскому 23 ноября 1949 года. — Лежат готовые работы — «Толстой-студент», «Наследие Белинского и Л. Толстой»; не могу напечатать после статей «Звезды». В «Лит. наследстве» еще нет решения, но думаю, что не посмеют напечатать. «Годить надо», как советовал Щедрин». И он уверяет друга: «Душевно и умственно я бодр».

Однако жить поверх обстоятельств было затруднительно. И он засвидетельствовал в дневнике 31 марта 1950 года: «Это время оказалось в отношении работы бесплодным и очень тяжелым. (...) Тут в руки попал Щедрин (...) и я стал с увлечением читать его (...) Это было своего рода «лечение» ядом» (1. 249).

Следы этого чтения и «лечения» и итоги последних месяцев — и в письме

к Шкловскому 18 марта 1950 года, как всегда, откровенно: «Ну, конечно, жизнь наша прошла — пошли расчеты. А это — дело трудное, потому что бухгалтерия, как известно, наука двойная, а жизнь, по Щедрину, похожа на ящик с двойным дном: и не заметишь, как тебя прищемит. Он же (Щедрин) говорит о себе и о людях 30—40-х годов: «Все-то мы жили да жили, и вдруг потеряли что-то самое нужное и разом сделались неспособными принимать участие в делах и вещах современности». Похоже?»

Ситуация была очень определенная и несравнимо более простая, чем во второй половине 20-х годов, когда внешние факторы, воздействовавшие на его работу, переплетались с внутренними — чисто научными, когда «чувство жизни» изощренно изыскивало биографические ресурсы жизнеповедения. Теперь этой сложности не было, спектр возможностей оказался предельно сужен — и тем не менее Эйхенбаум переживал внутренний кризис. 9 декабря 1949 года он записывал, будто с иного конца возвращаясь к своим мучительным размышлениям 1925 года о «промежутке» в работе: «Думаю, что надо пока оставить помыслы о *научной* книге. Этого языка нет — и ничего не сделаешь. Язык — дело не индивидуальное. Литературоведческого языка нет, п. ч. научной мысли в этой области нет — она прекратила течение свое (как нет и литературы в прежнем смысле — романтизм, реализм и пр.). Могу сейчас заняться только идейной биографией — и то в свободной, почти художественной форме. Попробую так написать юность Толстого, широко пользуясь его вещами <...>» (1. 249). Сам опыт писания «биографии» (с уклонениями то в сторону изучения литературной эволюции, то — истории общественной мысли) был приобретен в конце 20-х годов в процессе драматических поисков и сложных расчетов с прежней методологией и языком. И хотя этот опыт наращивался все последующие годы, теперь, на изменившемся языковом фоне, он оказывался неприменимым. На этот раз действительно, если воспользоваться его же выражением в докладе об Ахматовой, пришлось «уступить слово» (при том что Эйхенбаум чувствовал себя участвующим в литературно-научной работе, несмотря на перерыв в печатании): «У меня, очевидно, своего рода травма: научный стиль и жанр стали мне противны»; и вновь перед его глазами, как четверть века назад, пример Тынянова: «Я перехожу к другому — похоже на то, как поступил Ю. Н. в конце 20-х годов: «Смерть Вазир-Мухтара» вместо научной книги о Грибоедове. Поверх доказательств» (27 декабря 1949 г.). Это отношение к научному стилю и жанру останется устойчивым на протяжении нескольких лет. «Современный язык — камни с надписями, из которых ничего не сделать», — сетует он в марте 1950 года в цитированном уже письме к Шкловскому, который трудностей этого рода явно не испытывает, — у него собственный стиль, мало зависящий от состояния бытующего вокруг языка литературоведческого размышления. В дневнике Эйхенбаума начала 50-х годов — наметки замыслов, свидетельств продолжающейся работы, по-прежнему мучительной («Писать «терминами» не могу, а языка теперь нет»; 13 марта 1953). 4 июля 1952 г. он

записывал: «Появились текстологические дела и разговоры в связи с московскими совещаниями. Писал текстологическую инструкцию для Гослитиздата (...) Иногда с трудом держу себя в руках; подите вы все к чертям — и оставьте меня в покое. Страшные расхождения поколений: совсем не понимаем друг друга. Томашевский спасается в музыкальных пластинках: слушал у него многое. В том числе: замечательную симфонию Тапеева, «Божественную поэму» Скрябина» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 250). Это ощущение разрыва с младшим поколением литературоведов, потери связи с читателем, быть может, мешает более всего; думая написать о Толстом и Чернышевском, он останавливается: «Да нет — не для кого. И языка такого сейчас нет. Есть только музыка». Речь шла о той музыке, которую он слушает в концертах или в записях, но, разумеется, он хорошо помнит Блока, повторившего в 1919 г. в юбилейном приветствии Горькому слова Гоголя: «если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?»

Сохраняется зато прочная связь с людьми своего поколения, своего давнего круга. Томашевский был в том же примерно положении, что и Эйхенбаум; Ю. Г. Оксман, напротив, уже прошел самый «трудный сезон» своей жизни и заново разворачивал работу (см.: Тыняновский сборник. Рига, 1984, с. 79, 86, 89). 12 февраля 1949 года Эйхенбаум послал ему свою вышедшую двадцать лет назад книгу с надписью: «Дарю «Мой современник» моему дорогому современнику Юлиану Оксману» — и вскоре же получил от него из Саратова восторженный отзыв: «Я не только сам с жадностью прочел эту замечательную книгу, но поделился ею с некоторыми приятелями. Читают как Луве де Кувре! Тебе бы надо было жить во времена Пушкина или московских салонов эпохи Чаадаева, Герцена, Белинского. Тогда ты бы уже давно был предшественником революционных демократов, а не папою ОПОЯЗа. Впрочем, история разберет, что лучше, а что хуже!» (ЦГАЛИ, ф. 1527, л. 135). Исторические события последующего десятилетия находят отражение в дневнике Эйхенбаума. 13 марта 1953 года в дневнике записано: «(...) он умер 5 марта, не приходя в сознание. Началась новая эпоха, еще неизвестная». То, что поэт назвал «симптомы вековых перемен», исследователь почувствовал в работе: «Заметил, что стало несколько легче писать (...)» (18 июня 1953 г.). Однако засвидетельствована и болезненность этого процесса, в недовольство собой: «Очень много думаю, а пишу мало и медленно» (21 ноября 1953 г.) Позднее был брошен даже дневник; тем значительной новое обращение к нему спустя полтора года, 9 июля 1956 г.: «По всем признакам надо возобновить записи и даже постараться вести их более систематично и более содержательно. Сегодня есть внешний, но знаменательный повод: меня пригласили в ИРЛИ — для возвращения на работу. (...) Вот какая сложная и странная вещь — история!» Во всех важных событиях видит он *ее* именно перст, живет под *ее* неусыпным оком и с наивностью крупной личности восклицает по поводу неблагоприятных действий тех или иных современников: «Ну и покажет же им когда-нибудь История! Только когда?»

С пристрастием следит он за событиями в литературе, то с горечью, то с

надеждой реагирует на колебания общественной температуры. За минувшее десятилетие произошла перегруппировка поколений, отодвинулись прежние научные разногласия. На ином фоне вперед выдвинулось то, что было общим у Эйхенбаума с людьми его поколения, с которыми он так яростно спорил без малого сорок лет назад, — Жирмунским, Виноградовым, — что теперь объединяло их как носителей культуры, людей универсальных знаний, и отличало от младших современников.

В немногие оставшиеся ему годы Эйхенбаум занят не воспоминаниями о прошедшем пути, а размышлениями над сделанным и недоконченным и отделением того, что ему предстояло, от того, вернуться к чему стало уже невозможно. «Вспоминал о потере на Ладожском озере материалов к IV тому книги о Толстом, — записал он в дневник 19 июля 1957 года, — к этому я уже никогда не вернусь, а жаль! Хорошо получалось с философией Толстого, которая выводилась из «кустарного» круга в мировой — с опорой на французскую практическую философию середины XIX века (...) и на восточную (китайскую, индийскую) этику. Как интересно было бы сделать это, да нет — поздно!» (Контекст, 1981, с. 299).

Насколько сохранил он свежесть взгляда и непримиримость к перетасовке, хотя бы и в respectable форме, общих мест, хорошо видно в его ответе на анкету к IV съезду славистов (см. с. 458). Здесь он в немногих словах вновь обратился к тому, о чем впервые задумался в 1915 году, в пору дружбы с Ю. А. Никольским, о чем писал тогда Л. Я. Гуревич. Вот почему в письме Шкловскому от 28 октября 1958 года он говорит об этом своем ответе: «...вроде осеннего листа, повернутого седой стороной». А ряд идей опоязовского этапа его научного творчества вошел в работу о «Герое нашего времени», про которую он писал тому же адресату 23 ноября 1958 года: «Этой работой я проверил свою старость — ничего! Я вставал в 8 часов утра и кидался к письменному столу, а прекращал (за вычетом обеда и сна) только вечером, когда рука уставала. Начало писал с трудом, а потом вдруг наступило состояние бешенства и блаженства — и тут уж пошла писать губерния!» (ЦГАЛИ).

Непомерно загруженный текстологической, редакторской, комментаторской работой вступал Эйхенбаум в последний год своей жизни. «Читать мне стало совсем некогда — все поглощает работа — или думы о ней, — жаловался он в письме к Ю. Г. Оксману, 24 июня 1959 года. — Надо же успеть сказать и сделать то, чего не успел или не мог!» (Годом раньше, 17 авг. 1958 года он написал Шкловскому: «С Юлианом у нас пошла сейчас частая деловая переписка: легло новое дело с изданием Тургенева, а мы — как два битюга в дышлах»); ЦГАЛИ, ф. 562, л. 786).

К следующему лету он намеревался написать книгу о текстологии (с которой была связана и его вступительная статья к переизданию книги Томашевского «Писатель и книга», 1959), а к осени — книгу о Лермонтове. Планы разрастались — 25 сентября 1959 года он записал в дневнике: «Сегодня подписал договор с «Сов. писателем» на книгу о Толстом (переделанный

III том). Срок — 15 сентября 1960 г. Страшно! а отказаться было бы, конечно, странно. Надо сообразить всю программу на год — при условии здоровья и бодрости». До середины октября он надеялся закончить часть книги о Лермонтове — раздел о драмах.

Он умер спустя два месяца, выступив на литературном вечере и едва успев сойти со сцены.

Эта статья — только краткий обзор главнейших событий интеллектуальной биографии выдающегося русского филолога. Многих ее обстоятельств мы по необходимости коснулись лишь бегло.

Одно из писем Шкловскому (5 октября 1947 года) он закончил стихами Баратынского:

Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.

М. ЧУДАКОВА, Е. ТОДДЕС

МОЛОДОЙ
ТОЛСТОЙ



*Жене моей
эту книгу
посвящаю*)*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга — первая часть задуманной большой работы о Толстом. Она обнимает первые годы творчества Толстого (1847—1855) — от ранних дневников до переезда из Севастополя в Петербург — и представляет собой замкнутое целое. К сожалению, мне не удалось пока, несмотря на хлопоты, воспользоваться рукописями толстовского архива, который продолжает быть недоступным для «посторонних», хотя бы и интересующихся не семейными, а чисто литературными материалами. Дальнейшая работа в том же масштабе невозможна без знакомства с дневниками и с неизданными произведениями (особенно — роман 50-х годов «Отъезжее поле»). Впрочем, хронологическое построение работы такого типа о Толстом еще преждевременно, да и необязательно. «Молодой Толстой» — естественный цикл не только в хронологическом, но и в систематическом смысле. Здесь выясняются основные литературные традиции Толстого — то, от чего Толстой отступал как от шаблона, и к чему стремился как к образцу. Дальше я намерен идти путем развития ряда систематических тем, исходя как из особенностей творчества Толстого, так и из общих теоретических проблем. Конкретная историческая работа может иметь научное значение лишь тогда, когда она соприкасается с вопросами общей теории и строится на основе определенных теоретических предпосылок. Для того чтобы иметь в руках «факты», надо уметь их получать — фактов самих по себе нет.

Основная тема как этой первой части, так и всех последующих — поэтика Толстого. В центре — вопросы о художественных традициях Толстого и о системе его стилистических и композиционных приемов. Такой метод у нас принято называть «формальным» — я бы охотнее назвал его *морфологическим*, в отличие от других (психологического, социологического и т. д.), при которых предметом исследования служит не само художественное произведение, а то, «отражением» чего является оно по мнению исследователя.

Считалось, что изучать самое произведение значит анатомировать его, а для этого надо, как известно, сначала убить живое существо. Нас постоянно упрекали в этом преступлении. Но, как тоже известно, сравнение не есть доказательство. И наконец — дело идет не о критике, которая интересна остротой своего восприятия по отношению к живым явлениям современности, а о науке, которая строится на изучении прошлого. Прошлое, как бы оно ни возрождалось, есть уже мертвое, убитое самим временем.

В области изучения фольклора и общей сюжетологии морфологический метод уже достаточно укреплен. На очереди стоит вопрос об изучении таким методом конкретных историко-литературных явлений — индивидуального творчества или творчества определенной литературной эпохи. Такими монографиями наша научная литература изумительно бедна. Особенно заманчивым кажется мне сейчас — подвергнуть такому анализу творчество Толстого, в сознании которого, вопреки общепринятому мнению, так обострены были проблемы художественной формы. Литература о Толстом застыла на иконописной точке зрения. Между тем многими ощущается необходимость «преодоления» Толстого. Мы вступаем, по видимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей — вне связи с психологическим романом Толстого или Достоевского. Предстоит развитие сложных сюжетных форм — быть может, возрождение авантюрного романа, которого Россия еще не имела. На этом фоне изучение Толстого представляется мне одной из очередных задач. «Преодолеть» какой-нибудь художественный стиль значит понять его. Художественное явление живо до тех пор, пока оно непонятно, пока оно удивляет. Критика удивляется, наука понимает.

Июнь 1921 г.

Павловск

1. ДНЕВНИКИ

(1847—1852)

1

Художественное творчество по самому существу своему сверхпсихологично — оно выходит из ряда обыкновенных душевных явлений и характеризуется преодолением душевной эмпирики. В этом смысле душевное, как нечто пассивное, данное, необходимо надо отличать от духовного, личное — от индивидуального. И это касается не только художественно-

го творчества в его чистом виде. Всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, есть уже акт духовный, содержание которого сильно отличается от непосредственно-пережитого. Душевная жизнь подводится здесь уже под некоторые общие представления о формах ее проявления, подчиняется некоторому замыслу, часто связанному с традиционными формами, и тем самым неизбежно принимает вид условный, не совпадающий с ее действительным, вне-словесным, непосредственным содержанием. Фиксируются только некоторые ее стороны, выделенные и осознанные в процессе самонаблюдения, в результате чего душевная жизнь неизбежно подвергается некоторому искажению или стилизации. Вот почему для чисто психологического анализа таких документов, как письма и дневники, требуются особые методы, дающие возможность пробиться *сквозь* самонаблюдение, чтобы самостоятельно наблюдать душевные явления как таковые — вне словесной формы, вне всегда условной стилистической оболочки.

Совсем иные методы должны употребляться при анализе литературном. В этом случае форма и приемы самонаблюдения и оформления душевной жизни есть непосредственно важный материал, от которого не следует уходить в сторону. Здесь, именно в этой стилистической оболочке, в этих условных формах, можно усмотреть зародыши художественных приемов, заметить следы определенной литературной традиции. Исходя из убеждения в том, что словесное выражение не дает действительной картины душевной жизни, мы должны как бы *не верить* ни одному слову дневника и не поддаваться соблазнам психологического толкования, на которое не имеем права. Мы должны суметь воспользоваться именно этим «формальным», верхним слоем — особенно если перед нами такие дневники или письма, в которых можно заранее ожидать вмешательства творческой и, тем самым, искажающей непосредственную душевную жизнь работы над своим «я». К таким документам надо относиться с особенной осторожностью, чтобы не впасть в простую психологическую интерпретацию того, что весьма далеко от чистой психологии. Смешение этих двух точек зрения ведет к серьезным ошибкам, упрощая явление и вместе с тем не приводя ни к каким плодотворным обобщениям.

Изучение творчества Льва Толстого должно начинаться с его дневников¹. Здесь эта методологическая осторожность должна быть сугубой, потому что главное содержание его ранних дневников состоит в разложении собственной душев-

ной жизни на определенные состояния, в напряженном и непрерывном самонаблюдении и осознании. Легко поэтому впасть в психологическую интерпретацию и поддаться обману. Речь здесь идет не о *натуре* Толстого, а об актах его творческого сознания — не о том, что дано ему природой и есть в этом смысле нечто вневременное, произвольное и единичное, а о том, что им выработано в поисках нового творческого начала и что тем самым закономерно. Это сознание по существу своему не только сверхпсихологично, но и сверхлично, хотя от этого не менее, а еще более индивидуально. Творческое отношение к жизни, преодолевающее душевную эмпирику и возносящееся над простой данностью природы, сливает в себе личное и общее и делает человека индивидуальностью. Закономерность или законосообразность его актов не унижает, а возвышает, как всякое свободное, т. е. никем извне не навязанное, приобщение к тому сверхличному началу человеческой жизни, которому другие служат по необходимости, бессознательно и потому несвободно.

Толстой начинает вести дневник в 1846—1847 годах, во время пребывания в Казанском университете. Ему 18 лет — он недавно оторвался от семьи, впереди еще полная неизвестность. Он погружен в размышление и в самосозерцание. Внешние впечатления в дневнике отсутствуют. Все внимание обращено на формулирование мыслей и на установление правил для жизни и работы. Его тон с самого начала — педагогический: «Я стал на ту ступень, на которую я уже давно поставил ногу, но никак не мог перевалить туловище (оттого, должно быть, что не обдумавши подставил левую ногу вместо правой). Здесь я совершенно один, мне никто не мешает, здесь у меня нет услуги, мне никто не помогает; следовательно, на рассудок и память ничто постороннее не имеет влияния, и деятельность моя необходимо должна развиваться»². Его интересует не отвлеченная философия, а практические результаты: «Легче написать 10 томов философии, чем приложить какое-нибудь одно начало к практике»³. В связи с этим самое его философствование основано не на стремлении к выработке той или иной научной теории, а на интересе к самому процессу мысли, к самым движениям рассудка, идущего по логическим схемам, к самому теоретизированию, как методу воспитания рассудка. Не случайно, что первые же опыты его философских размышлений производят впечатление какой-то нарочитой логичности, которой он как бы любуется со стороны. Не случайно и то, что стиль и самые темы этих опытов кажутся почерпнутыми из

каких-то старинных учебников или рассуждений: «Уединение для человека, живущего в обществе, равно полезно, как общественность для человека, не живущего в оном. Отделись человек от общества, взойди он сам в себя, — и как скоро скинет с него рассудок очки, которые показывали ему все в превратном виде, и как уяснится взгляд его на вещи, так, что даже непонятно будет ему, как не видал он всего того прежде. Оставь действовать разум: он укажет тебе на твое назначение, он даст тебе правила, с которыми смело иди в общество. Все, что сообразно с первенствующею способностью человека — разумом, будет равно сообразно со всем, что существует; разум отдельного человека есть часть всего существующего, а часть не может расстроить порядок целого»⁴. Вопрос о пользе уединения, самый характер афоризмов и поучений — все вызывает в памяти образцы рассуждений XVIII века, эпохи доверия к разуму и потому эпохи педагогической больше всего. Вспоминается сочинение Гарве «Ueber Gesellschaft und Einsamkeit»*, и кажется, что приведенная цитата взята не из дневника Толстого, а из дневника юного Жуковского, когда он в 1805 году переводил Гарве⁵.

Как мы убедимся дальше, это напрашивающееся здесь сопоставление с философией XVIII века не случайно — творчество Толстого имеет глубокое и чрезвычайно характерное для него родство именно с XVIII веком. Здесь — традиции многих его приемов и форм. В этом смысле показателем самый выбор «Наказа» Екатерины для университетских занятий. Правда, работа над «Наказом» скоро начинает интересовать его больше как выполнение правила («Я читал Наказ Екатерины, и так как я дал себе, вообще, правило, читая всякое серьезное сочинение, обдумывать его и выписывать из него замечательные мысли, я пишу здесь мое мнение о первых шести главах этого замечательного произведения»⁶), но все же выбор этот не случаен. Философия, опирающаяся на метафизические предпосылки и на интуицию, явно чужда ему — он предпочитает стройное течение силлогизмов, потому что внимание его направлено не на самую философию, а на метод логизирования.

Очень характерно еще одно место этого раннего дневника. Толстой задается вопросом — какая цель жизни человека? Типичен самый вопрос, но еще более типично построение ответа: «Начну ли я рассуждать глядя на природу, я вижу, что все в ней постоянно развивается и что каждая составная

* «Об обществе и уединении» (нем.). — Ред.

часть ее способствует бессознательно к развитию других частей. Человек же, как он есть, такая же часть природы, но одаренная сознанием, должен так же, как и другие части, сознательно употребляя свои душевные способности, стремиться к развитию всего существующего. Стану ли я рассуждать, глядя на историю, я вижу, что весь род человеческий постоянно стремится к достижению этой цели. Стану ли рассуждать рационально, т. е. рассматривая одни душевные способности человека, то в душе каждого человека нахожу это бессознательное стремление, которое составляет необходимую потребность его души. Стану ли рассуждать глядя на историю философии, найду, что везде и всегда люди приходили к тому заключению, что цель жизни человека есть всестороннее развитие человечества. Стану ли рассуждать глядя на Богословие, найду, что у всех почти народов признается существо совершенное, стремиться к достижению которого признается целью всех людей. Итак, я, кажется, без ошибки за цель моей жизни могу принять сознательное стремление к всестороннему развитию всего существующего»⁷. Самый синтаксис этого рассуждения, эти повторения «начну ли» и «стану ли», самые обороты речи и общий стиль — все типично для философских построений XVIII века, и может быть приписано скорее Карамзину, чем Толстому, человеку второй половины XIX века, за спиной которого стоят и Шеллинг, и Гегель, и Шопенгауэр, и наши романтики со Станкевичем во главе. Точно никакой связи у Толстого с предыдущим поколением нет, точно он решительно отворачивается от отцов и возвращается к дедам.

Конечно, можно сомневаться, чтобы эти наброски восемнадцатилетнего юноши, недавно попавшего из деревни в провинцию, имели серьезное симптоматическое значение для будущего Толстого, но из дальнейшего будет видно, что это влечение его к XVIII веку — явление органическое и закономерное, что английская и французская литература этой эпохи составляет его главное и излюбленное чтение, тогда как немецкая романтическая литература, столь популярная в России 20—40-х годов, не интересует Толстого; Руссо и Стерн, духовные вожди эпохи Карамзина и Жуковского, оказываются его любимыми писателями. Он даже не чужд сентиментальной традиции — таков стиль его писем к Т. А. Ергольской, которой он сам пишет в 1852 году: «...вы знаете, что, быть может, единственное мое доброе качество — это чувствительность». Следы этой традиции можно наблюдать и в «Детстве»; в обращении к читателям Толстой пишет: «Чтобы быть приняту в число моих избранных читателей, я

требую очень немногого: чтобы вы были чувствительны, т. е. могли бы иногда пожалеть от души и даже пролить несколько слез об воспоминаемом лице, которого вы полюбили от сердца, порадоваться на него и не стыдились бы этого...»⁸ Таков же стиль восклицательных отступлений: «Где те горячие молитвы? где лучший дар — те чистые слезы умиления? Прилетел ангел-утешитель, с улыбкой утирал слезы эти и навевал сладкие грезы неиспорченному детскому воображению. Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?»

Свою душевную жизнь Толстой старается заковать в правила — он, как педагог, экспериментирует сам над собой. Нравственная регламентация, стремление точно определить план действий и занятий, составить расписание — главное содержание этих дневников. И опять видно, что руководит им в этом не педантизм как таковой, а скорее самая выработка этих правил и расписаний, самый акт распределения и регламентирования, как в философских набросках заметно было любование самим актом расчленения сложных проблем на логически ясные, простые схемы. Регламентация эта начинается уже в раннем дневнике, но особенной силы достигает она в дневниках уже 1850—1851 годов. Конспект «Наказа» Екатерины перебивается следующей записью: «Я не исполняю того, что себе предписываю; что исполняю, то исполняю нехорошо, не изощряю памяти. Для этого пишу здесь некоторые правила, которые, как мне кажется, много мне помогут, ежели я буду им следовать: 1) Что назначено непременно исполнить, — то исполний несмотря ни на что. 2) Что исполняешь, исполний хорошо. 3) Никогда не справляйся в книге, что забыл, а старайся сам припомнить. 4) Заставляй постоянно ум твой действовать со всею ему возможною силою. 5) Читай и думай всегда громко. 6) Не стыдись говорить людям, которые тебе мешают, что они мешают; сначала дай почувствовать, а ежели они не понимают (что они мешают), то извинись и скажи им это. Сообразно со вторым правилом, я хочу непременно кончить комментировать весь наказ Екатерины»⁹. Весной 1847 года, решив бросить университет, Толстой записывает: «Какая будет цель моей жизни в деревне в продолжение двух лет? 1) Изучить весь курс юридических наук, нужных для окончательного экзамена в университете. 2) Изучить практическую медицину и часть теоретической. 3) Изучить языки: французский, русский, немецкий, английский, итальянский

и латинский. 4) Изучить сельское хозяйство, как теоретическое, так и практическое. 5) Изучить историю, географию и статистику. 6) Изучить математику, гимназический курс. 7) Написать диссертацию. 8) Достигнуть высшей степени совершенства в музыке и живописи. 9) Написать правила. 10) Получить некоторые познания в естественных науках. 11) Составить сочинение из всех предметов, которые буду изучать»¹⁰. Ясно, что это — не действительная, серьезная программа реальных занятий, а скорее — программа как прием, как самоцель*). Она входит в общую линию теоретизирования и схематизации, которая проходит через весь дневник юноши Толстого.

Дневник прерывается на три года. Если здесь Толстой предстает нам в облике сурового педагога и мыслителя, то письма его к брату Сергею 1848 года из Петербурга дают совсем иной образ. Все они — покаянные, взволнованные; Толстой рисует себя смущенным, беспутным и обещает исправиться. Ясно, что дневник сам по себе не обнимает натуры Толстого. Но нам важно, что и в письмах этих он старается всегда точно определить свое душевное состояние, назвать цель и смысл своих поступков: «...петербургская жизнь на меня имеет большое и доброе влияние: она меня приучает к деятельности и заменяет для меня невольное расписание; как-то нельзя ничего не делать, все заняты, все хлопочут, да и не найдешь человека, с которым бы можно было вести беспутную жизнь, — одному же нельзя. Я знаю, что ты никак не поверишь, чтобы я переменялся, скажешь: «это уж в двадцатый раз, и все из тебя пути нет», «самый пустяшный малый», — нет, я теперь совсем иначе переменялся, чем прежде менялся; прежде я скажу себе: «дай-ка я переменяюсь», а теперь я вижу, что я переменялся, и говорю: «я переменялся». Главное то, что я вполне убежден теперь, что умозрением и философией жить нельзя, а надо — жить положительно, т. е. быть практическим человеком. Это большой шаг и большая перемена, еще этого со мной ни разу не было». В другом письме: «Бог даст, я исправлюсь и сделаюсь когда-нибудь порядочным человеком; больше всего я надеюсь на юнкерскую службу: она меня приучит к практической жизни и *volens nolens* мне надо будет служить до офицерского чина»¹¹. Смутного, слитного, неразложимого потока чувств Толстой не признает и, зная мнение о себе брата, тем более старается изобразить свое душевное состояние определенными, точными словами, всячески пытаясь привести в порядок хаос чувств и мыслей.

Дневник 1850—1851 годов поражает своей суровостью и

педантизмом: он весь заполнен правилами, расписаниями, определениями слабостей, регламентацией и пр. «Хотелось бы привыкнуть определять свой образ жизни вперед, не на один день, а на год, на несколько лет, на всю жизнь даже; слишком трудно, почти невозможно. Однако попробую, сначала на день, потом на два дня — сколько дней я буду верен определениям, столько дней буду задавать себе вперед. Под определениями этими я разумею не моральные правила, не зависящие ни от времени, ни от места, правила, которые никогда не переменяются и которые я составляю особенно, а именно определения временные и местные: где и сколько пробыть; когда и чем заниматься. Представляются случаи, в которых эти определения могут быть изменяемы; но в том только случае я допускаю такого рода отступления, когда они определены правилами; поэтому-то в случае отступлений я в дневнике буду объяснять причины оных»¹². Самое ведение дневника оправдано тремя целями: «по дневнику весьма удобно судить о самом себе», необходимо «определять все занятия вперед» и желательно «пооткровеннее и поподробнее вспомнить и написать» о последних трех годах. Характерно, что общие моральные правила интересуют Толстого в этот момент меньше — ему нужна не этика сама по себе, а именно правило, программа, расписание. И вот — начинается: «На 15 июня. От 9 до 10 купаться и гулять, 10 до 12 музыка, 6 до 8 письма, 8—10 хозяйство и контора. ...19 июня. 5—8 хозяйство и мысли о музыке (!), 8—10 чтение, 10—12 писать мысли о музыке, 12—6 отдых, 6—8 музыка, 8—10 хозяйство». Самое писание правил приурочено к числу обязанностей и подведено под общее правило: «то, что предположил себе делать, не откладывая под предлогом рассеянности или развлечения; но тотчас, хотя наружно, принимайся за дело. Мысли придут. Например, ежели предположил писать правила, то вынь тетрадь, сядь за стол, и до тех пор не вставай, пока не начнешь и не кончишь»¹³. И сейчас же идут эти правила. По части музыки: «Ежедневно играть: 1) все 24 гаммы, 2) все аккорды, арпеджио на две октавы, 3) все обращения, 4) хроматическую гамму. Учить одну пьесу и до тех пор не идти далее, пока не будет места, где будешь останавливаться. Все встречающиеся *cadenza* перекладывать во все тоны и учить. Ежедневно, по крайней мере, 4 страницы музыки разыгрывать, и не идти, пока не найдешь настоящий *doigté**. По части хозяйства: всякое приказание обдумать со

* Расстановка пальцев (франц.) — Ред.

стороны его пользы и вреда. Ежедневно лично осмотреть всякую часть хозяйства. Приказывать, бранить и наказывать не торопиться. <...> Всякое данное приказание, хотя бы оно оказалось и вредным, отменять только по своему усмотрению и в крайней необходимости».

Полугодовой перерыв в дневнике дает Толстому повод для подведения итогов. Как и в письме к брату, он дает точное изображение своего нового «переворота». Душевная жизнь слагается в его представлении из таких периодических смен, характер которых каждый раз ясно определяется. Нечто подобное видим мы потом и в художественных произведениях: его герои (Пьер, Вронский, Левин) периодически переживают такого рода «остановки», во время которых все прошлое подвергается критике и вырабатывается новый план действий. 8 декабря 1850 года (Москва) Толстой пишет: «Большой переворот сделала во мне в это время спокойная жизнь в деревне; прежняя глупость и необходимость заниматься своими делами принесли свои плоды. Перестал я делать испанские замки и планы, для исполнения которых не достанет никаких сил человеческих. Главное же и самое благоприятное для меня убеждение — то, что я не надеюсь больше одним своим рассудком дойти до чего-либо, и не презираю больше форм, принятых всеми людьми. Прежде все, что обыкновенно, мне казалось недостойным меня, теперь же, напротив, я почти никакого убеждения не признаю хорошим и справедливым до тех пор, пока не вижу приложения и исполнения на деле оно, и приложения многими. Странно — как мог я пренебрегать тем, что составляет главное преимущество человека — способностью понимать убеждения других и видеть на других исполнение на деле; как мог я дать ходу своему рассудку без всякой проверки, без всякого приложения? — Одним словом, и самым простым — я перебесился и постарел. <...> Одно мне кажется, что я стал уже слишком холоден; только изредка, в особенности когда я ложусь спать, находят на меня минуты, где чувство просится наружу; тоже в минуту пьянства, но я дал себе слово не **н а п и в а т ь с я**»¹⁴. Нечего говорить, что весь этот новый облик, весь этот «переворот» сочинен Толстым — важно то, что темная область душевной жизни разлагается им на определенные моменты: даются не промежуточные смутные состояния, а результаты.

Доказательством того, что Толстого интересует не этическое содержание всех этих правил и определений, а самая

форма, самый *метод*, могут служить следующие за приведенным отрывком записи, где такая же регламентация применяется уже не к занятиям музыкой и хозяйством, а к игре в карты и к поведению в обществе. Правила эти настолько курьезны, что имеют вид пародий, но в своем увлечении схематизацией и формулированием Толстой этого не замечает: *«Правила для игры в Москве, до 1 января.*

1) Деньги свои, которые я буду (иметь в кармане, я могу рисковать на один или на несколько вечеров. 2) Играть только с людьми состоятельными, у которых больше моего. 3) Играть одному, но не придерживать. 4) Сумму, которую положу себе проиграть, считать выигрышем, когда будет сверх оной в 2 раза, т. е. ежели положил себе проиграть 100 р., ежели выиграешь 300, то 100 считать выигрышем и не давать отыгрывать; ежели же повезет дальше выигрывать, то выигрышем считать также такую же сумму, которую намерен был проиграть, только тогда, когда выиграешь втрое больше; и так до бесконечности. В отношении сеансов игры вести следующий расчет: ежели выиграл один выигрыш, определять оный на проигрыш, ежели выигрыш удвоенный, то употреблять два раза эту сумму и т. д. Ежели же после выигрыша будет проигрыш, то вычесть проигранную сумму и последнего выигрыша остаток делить на два раза, следующий выигрыш делить на три. Начинать игру, разделить сумму, которую отложил, на какие-либо равные части. Я теперь разделил 300 р. на три. Примечания. Сеансом считать, конечно, когда сам кончишь и проиграешь или выиграешь положенное. Перед всяким сеансом вспоминать все писанное и не упускать из виду. Поэтому не садиться от одного сеанса за другой, не разочтя на досуге. Правила эти я могу изменить, приобрести больше опытности; но до тех пор, пока не напишу новых, должен следовать этим. Могу, обдумавши, сделать исключения из этих правил, когда буду в выигрыше 9 тыс. сер. и 29 [тысяч] сер. <...>

П р а в и л а д л я о б щ е с т в а .

Избирать положения трудные, стараться владеть всегда разговором, говорить громко, тихо и отчетливо, стараться самому начать и самому кончать разговор. Искать общества с людьми, стоящими в свете выше, чем сам, — с такого рода людьми, прежде, чем видишь их, приготовь себя, в каких с ними быть отношениях. Не затрудняться говорить при посторонних. Не менять беспрестанно разговора с французского на русский и с русского на французский. Помнить, что нужно принудить, главное, сначала, когда находишься в обществе, в котором затрудняешься. На бале приглашать танцевать дам

самых важных. — Ежели сконфузился, то не теряться, а продолжать. Быть сколько можно холоднее и никакого впечатления не высказывать»¹⁵. Сюда же относится дальше: «Чтобы поправить свои дела, из трех представившихся мне средств я почти все упустил, именно: 1) Попасть в круг игроков и при деньгах — играть. 2) Попасть в высокий свет и при известных условиях жениться. 3) Найти место, выгодное для службы. Теперь представляется еще 4-е средство, именно: занять денег у Киреевского. Ни одно из всех 4-х вещей не противоречит одно другому, и нужно действовать»¹⁶. Явно безразличие Толстого к материалу этих расчленений, схем и рубрик — он увлечен самым процессом упорядочения.

Такова первоначальная форма дневника. Толстой скоро сам заметил, что он занимался исключительно «напряжением воли, не заботясь о форме, в которой она проявлялась»¹⁷. Т. А. Ергольская называет его человеком, «испытывающим себя». Теперь это самоиспытывание обращается в сторону исключительно моральную — дневник на время становится журналом поведения, кондуитом. Является новая цель дневника — «отчет каждого дня с точки зрения тех слабостей, от которых хочешь исправиться»¹⁸. И сейчас же первый опыт такого отчета: «Утром долго не вставал, ужимался как-то, себя обманывал. Читал романы, когда было другое дело; говорил себе: надо же выпить кофею, как будто нельзя ничем заниматься, пока пьешь кофе... Пуаре принял слишком фамильярно и дал над собой влияние: незнакомству, присутствию К. и grand seigneur'ству, неуместному. Гимнастику делал торопясь. — К Горчаковым не достучался от *fausse honte**. У Колошиных скверно вышел из гостиной, слишком торопился и хотел сказать что-нибудь очень любезное — не вышло. <...> Дома бросался от рояли к книге и от книги к трубке и еде. О мужиках не обдумал. Не помню, лгал ли? Должно быть». Получается своеобразное впечатление — весь день Толстого превращен в цепь слабостей и ошибок. Он непрерывно следит за собой и, конечно, сочиняет так же, как сочинял прежде. Появляется особая классификация — «все ошибки можно отнести к следующим наклонностям: 1) Нерешительность, недостаток энергии. 2) Обманывание самого себя, т. е., предчувствуя в вещах дурное, не обдумываешь его. 3) Торопливость. 4) *Fausse honte*, т. е. боязнь сделать что-либо неприличное, происходя-

* Ложного стыда (*франц.*) — *Ред.*

щая от одностороннего взгляда на вещи. 5) Дурное расположение духа, происходящее большей частью: 1) от торопливости. 2) от поверхностности взгляда на вещи. 6) С б и в ч и в о с т ь, т. е. склонность забывать близкие и полезные цели для того, чтоб казаться чем-либо. 7) П о д р а ж а н и е. 8) Н е п о с т о я н с т в о. 9) Н е о б д у м а н н о с т ь»¹⁹. Установленная здесь терминология прилагается к отдельным поступкам: «Николиньке написал письмо (н е о б д у м а н н о и т о р о п л и в о). В контору — тою же, мною принятою глупою формою (о б м а н с е б я). Гимнастику делал неосновательно, т. е. слишком мало соображаясь с своими силами, эту слабость вообще я назову з а н о с ч и в о с т ь ю, отступление от действительности. Смотрелся часто в зеркало, это глупо: физическое себялюбие, из которого, кроме дурного и смешного, ничего выйти не может».

Здесь Толстому помогает Франклин с его «журналом для слабостей» — опять связь с XVIII веком. Душевная жизнь явно искажается — не дается никаких оттенков, все формулируется и подводится под ту или другую слабость. Метод проводится с такой строгостью, что в иных записях ничего, кроме перечисления слабостей, нет: «Приехал Пуаре, стали фехтовать, его не отправил, лень и трусость. Пришел Иванов, с ним слишком долго разговаривал, т р у с о с т ь. Колошин (Сергей) пришел пить водку, его не спровадил, т р у с о с т ь. У Озерова спорил о глупости (привычка спорить) и не говорил о том, что нужно, т р у с о с т ь. У Беклемишева не был (слабость энергии). На гимнастике не прошел по переплету, т р у с о с т ь, и не сделал одной штуки оттого, что больно (н е ж н и ч е с т в о). У Горчакова солгал, ложь. В Новотроицком трактире (м а л о f i e r t é*), дома не занимался английским языком (н е д о с т а т о к т в е р д о с т и). У Волконск. был неестествен и рассеян и засиделся до часу (р а с с е я н н о с т ь, ж е л а н и е в ы к а з а т ь и с л а б о с т ь х а р а к т е р а)... Встал поздно от лени. Дневник писал и делал гимнастику. Т о р о п и л с я. Английским языком не занимался от лени. С Бегичевым и с Иславиным был т щ е с л а в е н. У Беклемешева струсил и мало f i e r t é. На Тверском бульваре х о т е л в ы к а з а т ь. До Колымажного двора не дошел пешком, н е ж н и ч е с т в о, ездил с ж е л а н и е м в ы к а з а т ь с я, для того же заезжал к Озерову. Не воротился на Колымажный, н е о б д у м а н н о с т ь. У Горчак. не скрывался и не

* Гордости (франц.). — Ред.

называл вещи по имени, обман себя. К Львову пошел от недостатка энергии и привычки ничего не делать. Дома засиделся от рассеянности и без внимания читал Вертера, торопливость»²⁰. В связи с этим моральным уклоном является мысль: «Хочу писать проповеди», но следом за нею: «Написал проповедь лениво, слабо и трусливо»²¹.

Все это вместе дает совершенно определенную и интересную картину духовной деятельности молодого Толстого в период 1848—1851 годов. В этих правилах, программах, расписаниях и журналах слабостей мы видим нечто вроде системы обучения — Толстой таким способом развивает технику самонаблюдения и анализа. Действительная его жизнь, как видно из тех же дневников, идет своим путем — совсем не в целях самовоспитания, не в целях практического приложения, придумываются эти правила. Искажение своей душевной жизни — постоянный его метод, и наивно было бы, как делают некоторые, верить ему в этих случаях.

С точки зрения психологической, Толстой полон противоречий, в которых психологам и следует разобраться. Один пример. В своих воспоминаниях о студенческой жизни Толстого Загоскин говорит*), что среда, в которой вращался Толстой в Казани, была средой развращающей и что Толстой должен был инстинктивно чувствовать протест; в ответ на это сам Толстой замечает: «Никакого протеста я не чувствовал, а очень любил веселиться в казанском, тогда очень хорошем, обществе». Загоскин удивляется нравственной силе Толстого, сумевшего устоять против всех соблазнов, — Толстой замечает: «Напротив, очень благодарен судьбе за то, что первую молодость провел в среде, где можно было смолоду быть молодым, не затрагивая непосильных вопросов и живя хоть и праздной, роскошной, но не злой жизнью»²². С другой стороны, в «Исповеди» сам Толстой говорит об этих и следующих годах так: «Без ужаса, омерзения и боли сердечной не могу вспомнить об этих годах. Я убивал людей на войне, вызывал на дуэль, чтоб убить; проигрывал в карты, проедал труды мужиков; казнил их, блудил, обманывал. Ложь, воровство, любодееяние всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого бы я не совершал». В своих «Воспоминаниях детства» Толстой определяет второй период своей жизни (после 14 лет) как «ужасные 20 лет или период грубой распущенности, служение честолюбию, тщеславию и главное — похоти». А в дневнике Толстой отзывается о годах 1848—1850 так: «Последние три

года, проведенные мною так беспутно, иногда кажутся мне очень занимательными, поэтическими и частью полезными». Этим примером еще раз подтверждается, что в Толстом надо различать *натуру*, которая, несмотря на все внешние противоречия, производит впечатление колоссальной цельности, и творческое *сознание*, действующее со строгой методичностью и искажающее или стилизующее реальную душевную жизнь²³.

Оставляя в стороне чисто психологическую сторону вопроса, формулируем еще раз. В нравственно-философских размышлениях Толстого интересует не столько содержание, сколько сама по себе последовательная строгая форма — он как будто любит законченность, стройность и внешней непререкаемостью, которую приобретает мысль, пропущенная сквозь логический аппарат. Здесь уже видны корни того метода, который проходит через все его творчество, объединяя художественную работу с нравственно-философской. Пока он развивает этот метод на материале собственной душевной жизни, подчиняя ее своим замыслам, сложная, богатая резкими противоречиями, страстная и трудно уловимая душевная жизнь замыкается им в пределы правил и программ, приобретает четкие очертания схемы. Этот процесс оформления, являющийся результатом разложения и, конечно, искажения или упрощения реального потока дум и чувств, разворачивается постепенно на страницах дневника 1847—1851 годов. Можно сказать, что эти годы — не столько работа над мирозерцанием, сколько над *методологией самонаблюдения* как подготовительной ступени к художественному творчеству. Всюду чувствуется эта особенность — взгляд со стороны на самого себя; не столько выработка реальных, предназначенных к действительному исполнению, правил и программ, сколько самая их установка и потом наблюдение за тем, как вступает с ними в борьбу душа. Это — период экспериментирования, самоиспытывания, период *методологический* по преимуществу.

2

Характер дневника меняется после переезда Толстого на Кавказ. Франклинов журнал слабостей отходит на второй план, а вместе с ним — и правила и расписания. Вместо них появляются наброски описаний, литературные размышления и т. д. Начинаются настоящие *Lehrjahre** Толстого —

* Годы учения (нем). — Ред.

он усиленно читает, наблюдает и пишет. Он вышел из своей скорлупы, и среди неопределенной и беспутной военной жизни постепенно зреет настоящая художественная работа. Весной 1851 года он выехал из Ясной Поляны на Кавказ, а уже в ноябре того же года пишет Т. А. Ергольской: «Помните, добрая тетенька, совет, который вы раз мне дали — писать романы? Так вот, я следую вашему совету, и занятия, о которых я вам писал, состоят в литературе. Я еще не знаю, появится ли когда-нибудь в свет то, что я пишу; но это работа, которая меня занимает и в которой я уже слишком далеко зашел, чтобы ее оставить»²⁴. Первый литературный замысел упоминается в дневнике 1850 года: «Записки свои продолжать не буду, потому что занят делами в Москве, ежели же будет свободное время, напишу повесть из цыганского быта»²⁵. К тому же времени, по словам П. Бирюкова, относится замысел повести «из окна», вызванный подражанием Стерну («Sentimental journey»): «Сидел он раз у окна задумавшись (сообщает в своих записках С. А. Толстая. — Б. Э.) и смотрел на все происходившее на улице: вот ходит будочник, кто он такой, какая его жизнь? А вот карета проехала, кто там и куда едет, и о чем думает, и кто живет в этом доме, какая внутренняя жизнь их?.. Как интересно бы было все это описать, какую можно бы было из этого сочинить интересную книгу!»²⁶. Следы этого замысла или, может быть, вернее, метода можно найти в первой главе «Отрочества» («Поездка на долгих»): «Вот на пешеходной тропинке, вьющейся около дороги, виднеются какие-то медленно движущиеся фигуры: это богомолки. Головы их закутаны грязными платками, за спинами берестовые котомки, ноги обмотаны грязными оборванными онучами и обуты в тяжелые лапти. Равномерно размахивая палками и едва оглядываясь на нас, они медленным, тяжелым шагом подвигаются вперед одна за другою, и меня занимают вопросы: куда, зачем они идут? Долго ли продолжится их путешествие, и скоро ли длинные тени, которые они бросают на дорогу, соединятся с тенью ракиты, мимо которой они должны пройти. <...> Вон, далеко за оврагом, виднеется на светло-голубом небе деревенская церковь с зеленою крышей; вон село, красная крыша барского дома и зеленый сад. Кто живет в этом доме? есть ли в нем дети, отец, мать, учитель? Отчего бы нам не поехать в этот дом и не познакомиться с хозяевами?» и т. д. Кроме Стерна и, быть может, даже сильнее его здесь проглядывает связь с женевским художником — беллетристом Рудольфом Тёпфером (Töpffer), на влияние которого, вместе со Стерном, в период ра-

боты над «Детством» указывает сам Толстой: «...во время писания этого («Детства») я был далеко не самостоятелен в формах выражения, а находился под влиянием сильно подействовавших на меня тогда двух писателей: Stern'a (его *Sentimental journey*) и Töpffer'a (*Bibliothèque de mon oncle*)»²⁷. Подробно на вопросе о связи Толстого со Стерном и с Тёпфером мы остановимся дальше, когда будет речь о «Детстве»; здесь укажем только, что первоначальные замыслы Толстого не связаны ни с какими сюжетными схемами и относятся к роду описательному. В этом смысле характерно его указание на Стерна и Тёпфера, произведения которых отличаются той же общей чертой — отсутствием фабулы как композиционного стержня.

Дальнейшие замыслы Толстого — того же типа: жизнь Т. А. Ергольской²⁸, история охотничьего дня²⁹ (частью вошло, очевидно, в «Детство»), описание путешествия на Кавказ³⁰ (частью вошло в повесть «Казачи»), письмо с Кавказа и очерки Кавказа (из чего потом получился очерк «Набег»), *études des mœurs**, роман русского помещика (будущее «Утро помещика») и т. д. Ясно, что форма новеллы как таковой чужда Толстому, как чужд ему, по-видимому, и обычный тип романа с разработанной богатой фабулой, с центральным героем и пр. Характерно, что самый термин «роман» он употребляет с самого начала работы над «Детством», не придавая, очевидно, ему никакого специфического смысла, разумея не особый литературный жанр, а просто вещь большого размера. Особенности жанров и форм им, по-видимому, не ощущаются. Это обычно бывает в такие периоды, когда развитые и усовершенствованные прежними поколениями формы начинают терять свою действенность, ощутимость — становятся доступными и легкими. Можно на основе сделанного наблюдения предвидеть, что в творчестве Толстого перед нами происходит процесс нового затруднения этих канонизированных форм путем, с одной стороны, их разложения и смешения, с другой — путем возрождения старых, уже давно забытых традиций. Тут влечение Толстого к литературе XVIII века находит себе новое, историко-литературное подкрепление и приобретает характер еще большей закономерности.

Из школы самонаблюдения и самоиспытывания Толстой переходит в школу, так сказать, ремесленную — возникают

* Нравоописательные этюды (франц.). — Ред.

специально-технические вопросы, теоретические размышления над литературными приемами, являются «муки слова» и связанные с ними упражнения в памяти, в слоге и пр. Параллельно идут специальные занятия и чтение. Развитие слога очень заботит Толстого: «С 10 до 12 писать дневник и правила для развития слога. Делать отчетливые переводы... с 8 до 10 писать, переводить что-нибудь с иностранных языков на русский для развития памяти и слова... Буду продолжать: 1) занятия, 2) привычку работать, 3) усовершенствование слога... Хочу писать Кавказские Очерки для образования слога» и т. д. Останавливает на себе особенно одна запись (27 декабря 1852 г.): «Ездил верхом и, приехавши, читал и писал стихи. Идет довольно легко. Я думаю, что это мне будет очень полезно для образования слога»³¹. Проза и стих — отчасти враждебные друг к другу формы, так что период развития прозы обычно совпадает с упадком стиха. В переходные эпохи проза заимствует некоторые приемы стихотворного языка — образуется особая музыкальная проза, связь которой со стихом еще заметна. Так у Шатобриана, так у Тургенева (недаром он начал со стихов). Потом эта связь пропадает — воцаряется самостоятельная проза, по отношению к которой стих занимает положение служебное, подчиненное (Некрасов). В этом смысле характерно это занятие Толстого стихом «для образования слога». Интересно, что тем же занимался Руссо, как видно из его «Исповеди»: «Иногда я писал посредственные стихи: это довольно хорошее упражнение для развития изящных инверсий и для усовершенствования прозы»³². Может быть, Толстой, увлекавшийся в это время «Исповедью» Руссо, обратил внимание на эту фразу и решил воспользоваться советом. Ощущение внутренней, органической разницы между стихом и прозой в эпоху Толстого утеряно, как утеряно вообще чувство строгих форм, строгой архитектоники. Он сам признается: «Где границы между прозой и поэзией, я никогда не пойму; хотя есть вопрос об этом предмете в словесности, но ответ нельзя понять. Поэзия — стихи. Проза — не стихи, или поэзия — все, исключая деловых бумаг и учебных книг»³³.

Слогом своим Толстой часто недоволен — над рукописями своими он работает долго и упорно: «Слог слишком небрежен, и слишком мало мыслей, чтобы можно было простить пустоту содержания... «Детство» кажется мне не совсем скверным. Ежели бы достало терпения переписать его в 4-й раз, вышло бы даже хорошо... Писал мало, потому что задумался на мистической, малосмысленной фразе, которую хотел написать

красноречиво... Не спал и писал о храбрости. Мысли хороши, но от лени и дурной привычки слог не обработан... Надо навсегда отбросить мысль писать без поправок. Три, четыре раза это еще мало». Вместе с тем он постоянно страдает от несоответствия между замыслом или чувствами и тем, что выходит на бумаге. Тут дело, конечно, не просто в стремлении передать всю непосредственность впечатлений и чувств — Толстого мучает проблема описания, он ищет новых средств для этого, не тех, которые уже затаскались и стали условными значками: «Я думал: пойду, опишу я, что вижу. Но как написать это? Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составляют слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство? Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? *Описание недостаточно*»³⁴. Размышления эти следуют за наброском пейзажа и непосредственно к нему примыкают. Несколько дальше, вслед за другим наброском, идет комментарий, по которому видно, какого рода стиль описания кажется Толстому ложным, банальным — на каком фоне разрабатывает он собственные приемы описаний: «Не знаю, как мечтают другие, сколько я ни слышал и ни читал, то совсем не так, как я. Говорят, что смотря на красивую природу приходят мысли о величии Бога и ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной, другие говорят, что горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то, а деревья звали туда-то. Как может прийти такая мысль! Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (*affectation*) в жизни, в разговоре и т. д.; но к этой натянутости, несмотря на все мои разговоры — не могу»³⁵. Эту борьбу с метафорическим стилем романтиков можно видеть уже у Тургенева в статье о «Записках ружейного охотника» С. Аксакова (1852). Тургенев пишет: «Мне, право, кажется, что такого рода красноречивые зарисовки представляют гораздо меньше затруднений, чем настоящие, теплые и живые описания; точно так же, как несравненно легче сказать горам, что они «побеги праха к небесам», утесу — что он «хохочет», молнии — что она «фосфорическая змея»*, чем поэтически ясно передать нам величавость утеса над морем, спокойную громадность гор или резкую вспышку молнии...» Интересно, что Тургенев чувствует уже этот мета-

* Примеры эти взяты Тургеневым у Бенедиктова.

форический стиль как более *легкий* по сравнению с «непосредственной» передачей. Новый прием, оправдывающий себя этой непосредственностью (романтики тоже считали свой стиль более непосредственным по сравнению с прежним — так относительны все эти понятия), создается в поисках за новой живостью и свежестью.

Эта неудовлетворенность словом и даже самым процессом писания («сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу») тоже находит себе интересную параллель у Руссо, в его «Исповеди». Руссо жалуется на трудность, с которой он пишет, и на то, что лучшие, самые яркие впечатления и чувства остаются вне написанного: «Мои рукописи, замаранные, запачканные, спутанные, неразборчивые, свидетельствуют о труде, которого они мне стоили. Нет ни одной, которой мне не пришлось бы четыре или пять раз переписывать, прежде чем отдать в печать. Я никогда не мог ничего сделать с пером в руке, за столом, перед листом бумаги; только во время прогулок, среди скал и лесов, — или ночью в кровати, во время бессонниц, я сочиняю в голове... Есть некоторые периоды, над которыми я бился пять или шесть ночей прежде, чем стало возможным положить их на бумагу»³⁶. Как ни общи эти жалобы на трудность, у Толстого и у Руссо есть особые оттенки, являющиеся результатом не просто случайного психического сродства, а действия определенных законов. В основе — разложение канонических форм. Творчество Руссо так же двойственно, как и творчество Толстого, — формы так же зыбки и смешаны, искусство так же осложнено элементами рассудочности и нравственной проповеди. Тяга обоих к вопросам педагогическим и социальным есть явление не первичное, а вторичное — следствие расшатанности искусства, которое было выбито из замкнутой области эстетических канонов и должно было заново нащупывать для себя почву. Утонченность и изящество кажутся банальностью — грубость и простота, «непосредственность стиля» и упрощенность тем ощущаются как новое достижение. Толстой, совсем в духе Руссо, вписывает в дневник французскую фразу: «Pourquoi dire des subtilités, quand il y a encore tant de grosses vérités à dire»³⁷.

Неудивительно поэтому установленное уже выше влечение Толстого к литературе XVIII века и пренебрежение к романтикам. Даже Пушкина он, по собственным словам, серьезно оценил только в 1857 году, прочтя его «Цыган» в *прозаическом переводе* Мериме (очень характерно!). Все его чтение так или иначе связано с традицией прошлого века — с тра-

дицией дедов, а не отцов. Русской литературой он вообще мало занят. Как ни кажется это парадоксальным, но в историко-литературном смысле Толстой больше всего сближается с Карамзиным, к чему мы еще не раз будем возвращаться «Письма русского путешественника» соответствуют описательным очеркам Толстого, «Детство» находит себе прообраз в «Рыцаре нашего времени», написанном тоже под влиянием Стерна («Тристрам Шенди»); прибавим сюда интерес Карамзина к нравственной философии и истории, своего рода «кризис» художественного творчества (как бы ни были различны психологические основания) — и сопоставление это перестает быть столь неожиданным³⁸. Главное чтение Толстого в эти годы — Стерн и Руссо. Стерн — его «любимый писатель» («Читал Стерна, восхитительно!»). Руссо он читает по целым дням, хотя и критикует: «Читал Руссо и чувствую, насколько в образовании и в таланте он стоит выше меня и в уважении к самому себе, твердости и рассудке — ниже»³⁹. В Диккенсе — и именно в «Давиде Копперфильде» («Какая прелесть Давид Копперфильд!») — Толстой чувствует традицию английского «семейного» романа и, по-видимому, усваивает именно ее, а не другие элементы диккенсовского творчества. Классический автор описаний — Бюффон — тоже находит в Толстом своего ученика: «Читал прекрасные статьи Бюффона о домашних животных. Его чрезвычайная подробность и полнота в изложении — нисколько не тяжелы»⁴⁰. Характерно, что Толстой обращает внимание тут именно на *подробности* — вопрос, который неизбежно вставал перед ним при разрешении проблемы описания. Даже «Paul et Virginie» Бернарден де Сен-Пьера служит ему некоторое время настольной книгой — он делает из нее много выписок. Как видим, все чтение молодого Толстого имеет вид цельной системы. Прибавим еще Тёпфера, литературная традиция которого, с одной стороны, восходит через Ксавье де Местра («Voyage autour de ma chambre») к Стерну, с другой — идет к тому же Руссо, Бернарден де Сен-Пьеру и Гольдсмиту («Vicar of Wakefield», которого в 1847 году читал и Толстой). В чтении Толстого интересна еще одна черта; на протяжении дневника он несколько раз повторяет, что любит читать дурные или глупые книги: «Странно, что дурные книги мне больше указывают на мои недостатки, чем хорошие. Хорошие заставляют меня терять надежду... Есть какое-то особенное удовольствие читать глупые книги, но удовольствие апатическое» (ДМ, с. 111 и 117). Думается нам, что в этих дурных и глупых книгах Толстого интере-

совала примитивность и простота приемов, которые в «хороших» осложнены и скрыты. Это — удовольствие специалиста, посвященного в технику своего дела. В Толстом это сказывается с особенной силой, потому что он — не эпигон, не последователь. «Хорошие», т. е. в своем роде законченные, классические произведения подавляли его скрытые еще склонности к разрушению и смещению форм. Он еще не настолько утвердился в своих приемах, чтобы чувствовать себя независимым.

Но постепенно возникает осознание приемов, являются первые наброски. Как мы уже видели, Толстого особенно интересует проблема *описания* — сюжетология остается в стороне. Описание, освобожденное от метафор, требует деталей, подробностей. С другой стороны, как мы тоже видели выше, Толстой любит обобщать, классифицировать, строить определения и т. д. Эти две линии сталкиваются и мешают друг другу. Главный вопрос в том — как соединить прием лирических и философских отступлений с приемом детализации, с миниатюризмом. В романтической поэтике этого вопроса не возникало, потому что не было, с одной стороны, стремления к бытовому описательно-конкретному стилю, а с другой — все объединялось специфическим «вдохновением», делавшим общую композицию как бы музыкальной. Для поэтики Толстого этот вопрос — основной. Сентиментальная школа, любившая прибегать к детальным описаниям, сливала их с лирическими отступлениями, окутывая все общей дымкой настроенности. В сознании Толстого эти элементы выступают уже раздельно, причем вместо лирических отступлений постепенно являются философские обобщения, рубрики, классификации и т. д., а детализация имеет целью дать ощущение самой вещи и потому уже не связывается с эмоцией. Для этих двух приемов у Толстого — своя терминология: «Писал письмо с Кавказа, мало, но хорошо... увлекался сначала в *генерализации*, потом в *мелочности**», теперь, ежели не нашел середины, по крайней мере понимаю ее необходимость и желаю найти её»⁴¹. В этом отношении манера Стерна, организующего свой роман при помощи особого сказа и потому все время отступающего от непосредственной темы в сторону, чужда Толстому — его вещи лишены не только сюжета, но и сказа: «Я замечаю, что у меня дурная привычка к отступлениям, и именно, что эта привычка, а не обильность мыслей, как я прежде думал, часто мешает мне писать и заставляет меня встать от письменного стола и задуматься совсем о другом, чем то, что я писал. Пагуб-

ная привычка. Несмотря на огромный талант рассказывать и умно болтать моего любимого писателя Стерна, отступления тяжелы даже у него»⁴². В этот период выработки слога и формы Толстой, чувствуя себя еще учеником, хочет достигнуть той стройности, изящества и гармонии, которые он видит у писателей старшего поколения: «Есть ли у меня талант сравнительно с новыми русскими литераторами? Положительно нету»⁴³. И в другом месте: «Хотя в «Детстве» будут огромные ошибки, оно еще будет сносно. Все, что я про него думаю, это то, что есть повести хуже; однако, я еще не убежден, что у меня нет таланта. У меня, мне кажется, нет терпения, навыка и отчетливости, тоже нет ничего великого ни в слоге, ни в чувствах, ни в мыслях»⁴⁴. Недаром «хорошие» книги отнимают у него надежду — отделанная проза Тургенева должна была в это время подавлять его. Он еще робок — прорывающаяся самостоятельность смущает его. Он хочет найти середину между «генерализацией» и «мелочностью» — скрыть их противоречие. Потом эта робость пропадает — «Война и мир» откровенно и с дерзкой парадоксальностью выставляет на свет эти два приема без всякой заботы о «середине», с полным презрением к стройной архитектонике.

Есть еще одна интересная черта в работе молодого Толстого, доказывающая, с одной стороны, связь его с сентиментальной школой (Руссо), с другой — некоторую нерешительность на пути к новому. «Письмо с Кавказа» (будущий «Набег») слагается в сатирическом духе — и это смущает Толстого. «Надо торопиться окончить сатиру моего письма с Кавказа, а то сатира не в моем характере», — записывает он 7 июля 1852 года, как раз в период усиленного чтения «Исповеди» Руссо. Позже он говорит о том же: «Писал целый день о п и с а н и е в о й н ы. Все сатирическое не нравится мне; а так как все было в сатирическом духе, то все надо переделывать. ... Писал много. Кажется, будет хорошо, и без сатиры. Какое-то внутреннее чувство сильно говорит против сатиры. Мне даже неприятно описывать дурные стороны целого класса людей, не только личности»⁴⁵. Отсутствие сатиры и иронии — общая черта сентиментальной поэтики. Руссо замечает по поводу одного своего сатирического стихотворения: «Эта маленькая вещица, правда плохо сделанная, но не лишенная остроумия и обнаруживающая талант к сатире, есть единственное сатирическое сочинение, вышедшее из-под моего пера. Сердце мое слишком мало ненавидит, чтобы я стал пользоваться подобного рода

талантом»⁴⁶. Романтическая ирония остается навсегда чуждой Толстому, тургеневская сатира в виде изображения «отрицательных» фигур — совершенно не в его духе, но сатира иного рода вырывается уже в таких повестях, как «Альберт», «Люцерн», а в «Войне и мире» достигает огромной силы. Мягкий юмор «Детства», сходный с юмором Стерна, Тёпфера и Диккенса, уступает потом свое место сатире отвлеченно-морального характера. «Генерализация» развивается именно эту сторону — сатира становится приемом разложения, упрощения и «остранения» привычных, банальных представлений. В связи с этим сатирической обработке подвергаются шаблоны романтического искусства — героизм, любовь и пр.

Вместе с проблемой описания встает вопрос и об изображении характеров — проблема портрета. Для Толстого, творчество которого внесюжетно, это тоже основной вопрос. В дневнике есть опытный набросок портрета (Кноринг), снабженный комментарием: «Мне кажется, что описать человека собственно нельзя <...> он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. — слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку»⁴⁷. Иначе говоря — портрет должен слагаться из отдельных конкретных черточек, а не из общих определений. Не только сюжетология, но и *типология* Толстого не интересуют*). Его фигуры крайне индивидуальны — это, в художественном смысле, означает, что они, в сущности, не личности, а только носители отдельных человеческих качеств, черт, большею частью парадоксально скомбинированных. Личности эти текучи, границы между ними очерчены не резко, но резко выступают конкретные детали. Отсюда — особые приемы характеристики у Толстого: образ не дается в слитном, синтетическом виде, но расщеплен и разложен на мелкие черточки. Получается ощущение необыкновенной живости, хотя, с другой стороны, общей характеристики нет. Именно это понимает, по-видимому, сам Толстой, когда записывает: «Перед тем, как я задумал писать, мне пришло в голову еще условие красоты, о которой (котором? — Б. Э.) я и не думал, — резкость, ясность характеров»⁴⁸. Недаром у Толстого нет отдельных, обособленных, замкнутых фигур — «героев», по отношению к которым другие играют служебную роль. Все одинаково выпуклы — и вместе с тем как бы сливаются с другими или взаимно обуславливают друг друга. Личность как психологическое целое в творчестве Толстого, в сущности, распадается. Вместе с сюжетом отпадает необходимость

в центральных фигурах как носителях действия и в типах, мотивирующих тот или другой его ход. Вместо обобщенности, вместо психологического синтеза — *резкость*.

Таковы общие основы поэтики молодого Толстого. Перехожу к его первоначальным наброскам и опытам. Прежде всего — ряд пейзажей и описаний. Вместо синтетических, наполненных эмоциональным вчувствованием и богатых метафорами изображений природы — резкие детали: не погружение, не слияние, а, наоборот, ясное наблюдение со стороны, напряженный взор и слух: «Ночь ясная, свежий ветерок продувает палатку и колеблет свет (нагоревшей свечи); слышен отдаленный лай собак в ауле, переключка часовых; пахнет дубовыми и чинарными листьями, из которых сложен балаган. Я сижу на барабане, в балагане, который с каждой стороны примыкает к палатке, одна закрытая, в которой спит К. (неприятный офицер), другая открытая, и совершенно мрачная, исключая одной полосы света, падающей на конец постели брата; передо мною ярко освещенная сторона балагана, на которой висят пистолеты, шашки, кинжал и [нрзб.]. Тихо; слышно, дует ветер, пролетит букашка, поужжит около меня, и кашлянет и охнет около солдат»⁴⁹.

Пейзаж как элемент повествовательной формы имеет свою историю. Старинный, авантюрный роман его не знает — он введен сентиментальной школой, и особенно привился в качестве заставки (Natureingang) и концовки. Прием этот подсказан был стремлением к своего рода перспективе. В этом значении он развивался и дальше, выделяясь особенно там, где сюжет и драматический диалог отступали на второй план. Но обычная его роль — композиционная, как, например, в «Записках охотника» Тургенева. В этой роли он всегда окрашен эмоцией. У Толстого пейзаж смещен, как смещен и диалог. Перспектива, требуемая новеллой в ее классически развитой форме, ему не нужна, как не нужен и драматически движущийся диалог. Его вещи *стоят* — описания и диалоги в них *самоцельны*. Пейзаж входит на равных правах с портретом. Резкость, ясность — условие красоты, как ее понимает Толстой. Этот принцип относится одинаково ко всем элементам и, в этом смысле, уравнивает их. Смутные, слитные, «невыразимые» состояния души исключаются или подвергаются оформлению — так же и в других случаях. Описания природы перестают быть аккомпанементом душевной жизни. Они не окутаны никакой дымкой настроения. В них восстанавливается утраченная в романтическом стиле

свежесть ощущений и восприятий. Поэтому все внимание обращено на извлечение и сплетение деталей. «Перелить в другого свой взгляд при виде природы» — в этой наивной, юношеской формуле скрывается утверждение самоценности пейзажа. Отсюда искание таких приемов, которые поражали бы непосредственной своей силой — «описание недостаточно».

По отношению к портрету — тот же принцип: «описать человека собственно нельзя». И вот — делается первый опыт: портрет Кноринга⁵⁰.

Портрет этот дан тремя приемами. Сначала он набросан предварительно — через психологию брата: «Я знал, что брат жил с ним где-то, что вместе с ним приехал на Кавказ и что был с ним хорош. Я знал, что он дорогой вел расходы общие; стало быть, был человек аккуратный, и что был должен брату, стало быть, был человек неосновательный. — По тому, что он был дружен с братом, я заключил, что он был человек не светский, и по тому, что брат про него мало рассказывал, я заключил, что он не отличался умом». К этому прибавлены предварительные замечания по поводу обращения Кноринга к брату: «Здравствуй, Морда!» Затем дана наружность: «Кноринг человек высокий, хорошо сложенный, но без прелести. Я признаю в сложении такое же, ежели еще не большее выражение, чем в лице: есть люди приятно или неприятно сложенные. — Лицо широкое, с выдавшимися скулами, имеющее на себе какую-то мягкость, то, что в лошадях называется: мясистая голова. Глаза карие, большие, имеющие только два изменения: смех и нормальное положение. При смехе они останавливаются и имеют выражение тупой бессмысленности». За этим следует коротенький набросок диалога. Эти три приема в том или другом виде часто повторяются у Толстого при изображении действующих лиц. Детали иногда так нагромождаются, что ощущение «типического» совершенно пропадает, но зато резкость этих деталей заставляет «видеть» действующее лицо как индивидуальность.

Особенное внимание при этом Толстой уделяет жестам и позам. В большинстве случаев эти жесты и позы осмысленны, психологически мотивированы, но есть случаи, где они даются в чистом виде. Особенно характерен в этом отношении портрет казака Марки, набросанный в дневнике⁵¹. «Марка, человек лет 25, маленький ростом и убогий; у него одна нога несоответственно мала сравнительно с туловищем, а другая несоответственно мала и крива сравнительно с первой ногой;

несмотря или, скорее, поэтому он ходит довольно скоро, чтобы не потерять равновесие, с костылями и даже без костылей, опираясь одной ногой почти на половину ступни, а другой на самую цыпочку. Когда он сидит, вы скажете, что он среднего роста мужчина и хорошо сложенный. Замечательно, что ноги у него всегда достают до пола, на каком бы высоком стуле он ни сидел. Эта способность в его поезде всегда поражала меня; сначала я приписывал это способности вытягивания ног, но, изучив подробно, я нашел причину в необыкновенной гибкости спинного хребта и способности задней части принимать всевозможные формы. Спереди казалось, что он не сидит на стуле, а только прислоняется и выгибается, чтобы закинуть руку за спинку стула (это его любимая поза); но, обойдя сзади, я, к удивлению моему, нашел, что он совершенно удовлетворяет требованиям сидящего». Здесь есть, по-видимому, следы стерновской традиции, которая потом, в «Детстве», несколько осложнена и затушевана психологическим параллелизмом. Самый выбор уродливой и несколько комической позы напоминает приемы Стерна. Так, например, описан Трим в «Тристрате Шенди»: «Он стоял перед нами, нагнувшись и наклонившись корпусом вперед под углом в восемьдесят пять с половиной градусов с плоскостью горизонта... опираясь на правую ногу, которая поддерживала семь восьмых его веса; ступня его левой ноги, недостаток которой несколько не портил его фигуры, была слегка отставлена — не в сторону, но и не вперед — а по линии между этими двумя направлениями; колено согнуто, но не сильно — настолько, чтобы не выходить за пределы линии красоты, надо прибавить — линии науки также»⁵². У Стерна поза остранена и сделана вообще ощутимой — Толстой не подражает, но усваивает этот прием. Разница — историко-литературного порядка: у Толстого прием видоизменен соответственно фону, на котором выступает его манера. Дальше в описании Марки следует перечисление черт его лица, как было и в портрете Кноринга: «Лицо у него некрасивое; маленькая, по-казацки гладко обстриженная голова, довольно крупный, умный лоб, из-под которого выглядывают плутовские, серые, не лишенные огня глаза, нос, загнутый кольцом (концом? — Б. Э.) вниз, выдавшиеся толстые губы и обросший рыженькой короткой бородкой подбородок — вот отдельно черты его лица...» Затем — речевая характеристика, как вкратце было намечено и в портрете Кноринга. Здесь это интересно мотивировано: «Морально

описать я его не могу*, но сколько он выразился в следующем разговоре — передам». И следуют слова Марки с сохранением особенностей его речи («можно сказать» — «он любит употреблять это вставочное предложение»). Портрет Марки был начат с целью обрисовать «типическую казачью личность», но все описание наружности и позы никакого отношения к типичности не имеет, что и характерно для Толстого.

Другие опыты Толстого относятся к области изображения своих душевных состояний — они подготовлены напряженным самонаблюдением и самоиспытыванием «франклиновского» периода. Эти опыты служат своего рода этюдами к будущим монологам про себя, которыми так отличаются художественные произведения Толстого. Мы настолько привыкли к этому, что уже не ощущаем всей оригинальности и новизны этого приема*). Иначе относились к этому современные Толстому критики. С. А. Андреевский прямо говорит: «Выступая в печати с своим психологическим анализом, Толстой рисковал быть непонятым, потому что, наполняя свои страницы длинными монологами действующих лиц — этими причудливыми, молчаливыми беседами людей «про себя», наедине с собою, — Толстой создавал совершенно новый, смелый прием в литературе»⁵³.

Прием этот постепенно подготавливается в дневнике. Душевные состояния изображаются здесь не в слитном, готовом виде, а в виде последовательности мыслей и чувств, причем обычно вводится момент противоречия, контраста или даже парадокса. Как и в портретах — ясность, резкость деталей, не сливающихся в одно целое. Изображается, например, религиозное чувство: «Я просил, и вместе с тем чувствовал, что мне нечего просить, и что я не могу и не умею просить. Я благодарил Его, но не словами, не мыслями. Я в одном чувстве соединял все, и мольбу, и благодарность. Чувство страха совершенно исчезло. Ни одного из чувств — Веры, Надежды и Любви я не мог бы отделить от общего чувства. Нет, вот оно, чувство, которое я испытал вчера, — это любовь к Богу, — любовь высокую, соединяющую в себе все хорошее, отрицающую все дурное. — Как страшно мне было смотреть на всю мелочную, порочную сторону жизни. Я не мог постигнуть, как они могли завлекать меня. Как от чистого сердца просил я Бога принять меня в лоно свое. Я не чувствовал плоти, я был... но нет, плотская, мелочная сторона опять взяла свое, и не прошло часу, я почти сознательно слы-

* Ср. выше: «Описать человека собственно нельзя».

шал голос порока, тщеславия, пустую сторону жизни; зная, откуда этот голос, зная, что он погубит мое блаженство, боролся — и поддался ему. Я заснул, мечтая о славе, о женщинах; но я не виноват, я не мог»⁵⁴.

Душевная жизнь предстает в виде бесконечной и прихотливой смены состояний, над которыми не властно сознание, — текучесть человеческих переживаний, безостановочный процесс следующих друг за другом и часто противоречивых движений составляет главную сущность толстовского метода при изображении душевной жизни. Сознание разлагает ее на моменты и оформляет самую последовательность. На это указывает сам Толстой: «Встал я поздно с тем неприятным чувством при пробуждении, которое всегда действует на меня: я дурно сделал, проспал. Я, когда просыпаюсь, испытываю то, что трусливая собака перед хозяином... Потом подумал я о том, как свежи моральные силы человека при пробуждении, и почему не могу я удержать их всегда в таком положении. Всегда буду говорить, что сознание есть величайшее моральное зло, которое только может постигнуть человека. Больно, очень больно знать вперед, что я через час хотя буду тот же человек, те же образы будут в моей памяти, но взгляд мой независимо от меня переменится, и вместе с тем сознательно»⁵⁵.

В связи со всем этим понятным и характерным для Толстого кажется прием «остановок» или кризисов, через которые проходят его действующие лица и проводит периодически он сам себя*. Эти моменты служат как бы мотивировкой для обозрения душевной жизни за истекшее время — таким способом вводятся эти монологи «про себя», где с точки зрения нового взгляда на себя и на жизнь производится анализ поступков, мыслей и чувств. Анализ этот производится как бы со стороны — тем самым душевные состояния формулируются ясно, резко; хотя и неизбежно искажаются, но зато остраиваются, что Толстому и нужно. Прием этот проводится уже в «Детстве», еще сильнее — в «Отрочестве» и в «Юности», а дальше он неизменно сопутствует изображению душевной жизни. Творчество вырастает на основе методов самонаблюдения — и в действующих лицах можно все время видеть, как использованы Толстым результаты его самоиспытывания: «Уезжая из Москвы, он (Оленин. — Б. Э.) находился в том счастливом, молодом настроении духа, когда, сознав

* Всп(омним): «Я теперь совсем иначе переменялся, чем прежде менялся», «большой переворот сделала во мне в это время спокойная жизнь в деревне» и т. д. Ср. «Исповедь» и «Воспоминания детства».

прежние ошибки, юноша вдруг скажет себе, что все это было не то, — что все прежнее было случайно и незначительно, что он прежде не хотел жить х о р о ш е н ь к о, но что теперь, с выездом его из Москвы, начинается новая жизнь, в которой уж не будет больше тех ошибок, не будет раскаяния, а наверное будет одно счастье» («Казачки», гл. II). Как это похоже на самого Толстого, каким он изображает себя в письмах к брату! Таких примеров — бесконечное количество, и дело здесь, конечно, не в том, что творчество Толстого есть «отражение» его реальной душевной жизни, а в тождестве метода, который применяется Толстым к самоанализу и к изображению душевной жизни в художественных произведениях.

Приведем еще пример наброска из дневника. Толстой анализирует чувство грусти, охватившее его без всякой определенной причины: «Жалеть мне нечего, желать мне тоже почти нечего, сердиться на судьбу не за что. <...> Воображение мне ничего не рисует — мечты нет. Презирать людей — тоже есть какое-то пасмурное наслаждение; но и этого я не могу, я о них совсем не думаю. <...> Разочарованности тоже нет; меня забавляет все*; но в том горе, что я слишком рано взялся за вещи серьезные в жизни; взялся я за них, когда еще не был зрел для них, а чувствовал и понимал; так сильной веры в дружбу, в любовь, в красоту нет у меня, и разочаровался я в вещах важных в жизни; а в мелочах еще ребенок. Сейчас я думаю, вспоминая о всех неприятных минутах моей жизни, которые в тоску одни и лезут в голову, — нет, слишком мало наслаждений, слишком много желаний, слишком способен человек представлять себе счастье, и слишком часто, так, ни за что, судьба бьет нас, больно, больно задевает за нежные струны, — чтобы любить жизнь; и потом что-то особенно сладкое и великое есть в равнодушии к жизни, и я наслаждаюсь этим чувством. Как силен кажусь я себе против всего с твердым убеждением, что ждать нечего здесь, кроме смерти. И сейчас же я думаю с наслаждением о том, что у меня заказано седло, на котором я буду ездить в черкеске, и как я буду волочиться за казачками, и приходиться в отчаяние, что у меня левый ус ниже правого, и я два часа расправляю его перед зеркалом»⁵⁶. Опять — контраст, опять — текучесть и прихотливая смена душевных состояний.

В другом месте Толстой размышляет о любви. Можно

* Тут Толстой как бы отклоняет традиционные мотивы грусти, элегические шаблоны, точно намекая на Пушкина, Лермонтова и т. д.

заранее предвидеть, что здесь, как выше в рассуждении об описании природы и о мечте, Толстой будет искать новых средств для освобождения себя от шаблонов романтической поэтики: «Не знаю, что называют любовью. Ежели любовь то, что я про нее читал и слышал, то я ее никогда не испытывал»*. Делается попытка нового определения чувства любви: «Мне кажется, что это-то незнание и есть главная черта любви и составляет всю прелесть ее. <...> Я ни слова не сказал ей о любви, но я так уверен, что она знает мои чувства, что ежели она меня любит, то я приписываю это только тому, что она меня поняла. Все порывы души чисты, возвышенны в своем начале. Действительность уничтожает невинность и прелесть всех порывов»**. За этим следует размышление: «Неужели никогда я не увижу ее? Неужели узнаю когда-нибудь, что она вышла замуж за какого-нибудь Бекетова? Или, что еще жалче, увижу ее в чепце, веселенькой и с теми же умными, открытыми, веселыми и влюбленными глазами? Я не оставил своих планов, чтобы ехать жениться на ней, я не довольно убежден, что она может составить мое счастье, но все-таки я влюблен. Иначе что же эти отрадные воспоминания, которые оживляют меня, что этот взгляд, в который я всегда смотрю, когда только я вижу, чувствую что-нибудь прекрасное? Не написать ли ей письмо? Не знаю ее отчества и от этого, может быть, лишусь счастья. Смешно. Забыли взять рубашку со складками, от этого я не служу в военной службе. Ежели бы забыли взять фуражку, я бы не думал являться к Воронцову и служить в Тифлисе»⁵⁷. Здесь Толстого заинтересовывает парадоксальная зависимость больших явлений от самых ничтожных — то самое, что потом вводится в «Войну и мир»⁵⁸. Тем самым чувство любви оказывается зыбким, неустойчивым, подчиненным — получаясь нечто аналогичное той текучести душевной жизни, которая изображалась в других набросках.

Всюду — борьба с условиями установившегося литературного канона путем разложения и прихотливого сочетания элементов. Рассудок внедряется в область искусства как новое, творческое начало. Форма расшатывается, приобретает неопределенные очертания, но тем определеннее выступают

* Ср. «Не знаю, как мечтают другие; сколько я ни слышал и ни читал, то совсем не так, как я». Интересно совпадение даже словесной и синтаксической формы.

** Ср. характерную «генерализацию»: «Любви нет: есть плотская потребность сообщения и разумная потребность в подруге жизни» (ДМ, с. 160).

новые приемы, сообщающие резкость и ясность деталям. Склонность Толстого к «умствованию»⁵⁹ мы видели с первых страниц дневника. Оно выражается в форме определений, рубрик, классификаций, афоризмов и переходит в таком виде в художественные произведения. Эти философские отступления, внедряющиеся в искусство, аналогичны всякого рода «диссертациям», большим и маленьким, которыми наполнен Стерн и Ксавье де Местр. «Набег» развивается из рассуждения о храбрости, следы которого есть в дневнике: «Разговоры офицеров о храбрости. Как загворят о ком-нибудь, — храбр он? Да, так. Все храбры. — Такого рода понятия о храбрости можно объяснить вот как. Храбрость есть такое состояние духа, при котором силы душевные действуют одинаково, при каких бы то ни было обстоятельствах, или напряжение деятельности, лишаящее сознания опасностей. Или есть два рода храбрости: моральная и физическая. Моральная храбрость, которая происходит от сознания долга и вообще от моральных влечений и не от сознания опасности. Физическая та, которая происходит от физической необходимости, не лишая сознания опасности, и та, которая лишает этого сознания»⁶⁰. И, конечно, не случаен самый выбор тем для такого рода «диссертаций»: храбрость, как и любовь, — одно из неразложимых состояний или качеств; герой-храбрец — один из шаблонов романтической литературы. Этих двух оснований достаточно, чтобы Толстой направил именно сюда разлагающую силу рассудка — и в результате этого акта истинно храбрым оказывается тот, кто как раз не обладает свойствами традиционного героя, как капитан Хлопов. Так готовится, с одной стороны, Тушин, с другой — Кутузов.

«Генерализация» служит фоном, остраивающим душевную жизнь действующих лиц и сообщающим ее изображению особую остроту и свежесть. Сочетанием этой «генерализации» с «мелочностью» определяется развертывание художественных произведений Толстого. Первая стремится к простым и точным определениям, хотя бы и упрощающим явление. Главное — логическая ясность: «Кто-то сказал, что признак правды есть ясность. Хотя можно спорить против этого, все-таки ясность останется лучшим признаком, и всегда нужно верить им свои суждения... Неужели я никогда не выведу понятие о Боге так же ясно, как понятие о добродетели? Это теперь мое сильнейшее желание». Религиозное чувство подвергается такому же разложению, какому подвергалось чувство любви, чувство природы, мечта и т. д. В дневнике

1852 года имеется характерная «краткая форма» верования: «Верую во единого, непостижимого, доброго Бога, в бессмертие души и в вечное возмездие за дела наши. Не понимаю тайны Троицы и рождения Сына Божия, но уважаю и не отвергаю веру отцев моих»⁶¹. Тут уже налицо те элементы, из которых слагаются «автобиографические» образы его романов — Пьер и Левин, а с другой стороны — здесь же зародыши его «Исповеди», «В чем моя вера» и т. д. Второй метод — «мелочность» — как бы опрокидывает все эти «умствования», превращая душевную жизнь в нечто непрерывно текущее.

Ни с одной «генерализацией» отождествить Толстого нельзя, потому что она — *метод*, а не учение, не теория. Метод этот возникает на основе изжитой романтической поэтики как новый творческий акт, завершающий собою процесс разложения художественных форм⁶². Метафизическая эстетика разрушена — Толстой стоит на почве новой, психологической эстетики, которая не требует от произведения искусства особой внутренней замкнутости, целостности. На место фантазии становится психологический анализ, цель которого — дать впечатление живости и «правды». Искусство должно заново найти себе место в жизни — и в этом смысле характерна для Толстого постоянная тяга от литературы в сторону. Романтическое противопоставление мечты и «сущности» изжито — представления об искусстве как откровении и о художнике как жреце уже нежизненны. Проблема *оправдания* искусства, всегда встающая в такие критические эпохи, осложняет творчество внедрением в него чуждых искусству элементов. Искусство не имеет постоянно-го, признанного раз навсегда места наравне с другими так называемыми социальными или культурными благами — оно всегда более или менее приемыш. Новому искусству всегда приходится пробивать себе дорогу через груды развалин. С самой юности у Толстого возникают эти вопросы: «Как надо жить? Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой, или насладиться одною и потом пуститься жить на произвол другой?»⁶³ Художественная работа вдруг прерывается совсем посторонними замыслами — особенность, характерная для всей истории толстовского творчества: «В большой Орешевке говорил с умным мужиком. Они довольны своим житьем, но не довольны армянским владением. После обеда и отдыха ходил стрелять и думал о рабстве. На свободе подумаю хорошенько — выйдет ли брошюрка из моих мыслей об этом предмете» (ДМ, с. 119).

«В романе своем я изложу зло правления русского, и ежели найду его удовлетворительным, то посвящу остальную жизнь на составление плана аристократического избирательного соединения с монархическим правлением, на основании существующих выборов. Вот цель для добродетельной жизни. Благодарю тебя, Господи, дай мне силы» (ДМ, с. 147). «Составить истинную правдивую историю Европы нынешнего века. Вот цель на всю жизнь» (ДМ, с. 154). И наконец: «Я не могу не работать. Слава Богу: но литература пустяки, но мне хотелось бы писать здесь устав и план хозяйства» (ДМ, с. 172). Дальше мы будем иметь дело с этими характерными «кризисами». Уже в 1855 году Толстой приходит к «великой, громадной мысли», осуществлению которой он готов посвятить всю жизнь: «Мысль эта — основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле. <...> Действовать сознательно к соединению людей религией — вот основание мысли, которая, надеюсь, увлечет меня»⁶⁴.

В дневниках молодого Толстого мы видим, таким образом, зародыши всего его будущего творчества. Подготовлены приемы, обдуманы общие основы поэтики. Есть уже почва, на которой будут постепенно вырастать Наполеон и Кутузов, Пьер и Наташа, Анна и Левин, «Крейцера соната». Подготовлена уже и «Исповедь», но теперь ясно, что тут — *метод* искажения и «генерализации», а вовсе не действительная душевная жизнь Толстого. Приведем в заключение этой главы портрет молодого Толстого, сделанный им самим, — образец такого искажения*), очень сходный с монологами «про себя» будущих его героев: «Что я такое? Один из четырех сыновей отставного подполковника, оставшийся с семилетнего возраста без родителей под опекой женщин и посторонних, не получивший ни светского, ни ученого образования и вышедший на волю 17-ти лет; без большого состояния, без всякого общественного положения и, главное, без правил; человек, расстроивший свои дела до последней крайности, без цели и наслаждения проведший лучшие годы своей жизни; наконец, изгнавший себя на Кавказ, чтобы бежать от долгов, а главное — привычек, а оттуда, придравшись к каким-то связям, существовавшим между его отцом и командующим армией, перешедший в Дунайскую армию 26-ти лет прапорщиком почти без средств, кроме жалованья (потому что те средства, которые у него есть, он должен

употреблять на уплату оставшихся долгов), без покровителей, без умения жить на свете, без знания службы, без практических способностей, но с огромным самолюбием. Да, вот мое общественное положение. Посмотрим, что такое моя личность. Я дурен собой, неловок, нечистоплотен и светски необразован. Я раздражителен, скучен для других, нескромен, нетерпим (*intolérant*) и стыдлив, как ребенок.

Я почти невежда. Что я знаю, тому я выучился кое-как, сам, урывками, без связи, без толку, и то так мало. Я невоздержан, нерешителен, непостоянен, глупо тщеславен и пылок, как все бесхарактерные люди. Я не храбр. Я неаккуратен в жизни и так ленив, что праздность сделалась для меня почти неодолимой привычкой. Я умен, но ум мой еще ни на чем не был основательно испытан. У меня нет ни ума практического, ни ума светского, ни ума делового. Я честен, то есть я люблю добро, сделал привычку любить его; и когда отклоняюсь от него, бываю недоволен собой и возвращаюсь к нему с удовольствием, но есть вещи, которые я люблю больше добра — славу. Я так честолюбив, и так мало чувство это было удовлетворено, что часто, боюсь, я могу выбрать между славой и добродетелью — первую, ежели бы мне пришлось выбирать из них»⁶⁵.

II. ОПЫТЫ В ОБЛАСТИ РОМАНА

1

Основной пафос молодого Толстого — отрицание романтических шаблонов как в области стиля, так и в области жанра. Он не думает о фабуле, не заботится о выборе героя. Романтическая повесть с центральной фигурой героя, с перипетиями любви, создающими сложную фабулу, с лирическими, условными пейзажами — все это не в его духе. Он возвращается к самым простым элементам — к разработке деталей, к «мелочности», к описанию и изображению людей и вещей. В этом смысле Толстой отходит от линии «высокого» искусства и с самого начала вносит в свое творчество *упрощающую тенденцию*. Отсюда — напряженное самонаблюдение и самоиспытывание, отсюда же — забота о наиболее непосредственной передаче своих ощущений, стремление освободиться от всяких традиций. Характерна в этом отношении одна его фраза в дневнике: «Людам, которые смотрят на вещи с целью запи-

сывать, вещи представляются в превратном виде; я это на себе испытал». Толстой пристально разглядывает себя и мир, чтобы дать новые формы восприятия душевной жизни и природы. Естественно поэтому, что первые формальные проблемы, которые он ставит себе, суть проблемы *описания*, а не повествования, проблемы стиля, а не композиции, не жанра.

В связи с этим общим устремлением его поэтики возникает и вопрос о «генерализации». Он — не рассказчик, так или иначе связывающий себя с своими героями, а посторонний, зоркий наблюдатель и даже экспериментатор. Личный тон его должен быть лишен всякой эмоциональной напряженности — он смотрит и рассуждает. Теоретические «отступления» — необходимый элемент его поэтики; нарочитая, резкая рассудочность тона требуется ее основными предпосылками. «Генерализация» укрепляет позицию автора, наблюдающего со стороны, — она должна быть фоном, на котором выступают парадоксальные в своей резкой мелочности детали душевной жизни.

Основы художественного метода определены Толстым уже в ранних дневниках. Но не сразу найдены формы — весь период до «Войны и мира» есть период не столько достижений, сколько исканий. В «Детстве» Толстой производит впечатление готового, законченного писателя, но только потому, что здесь он еще очень осторожен и даже робок, — ему нужно еще убедиться, что он может написать «хорошую» вещь. Характерно поэтому, что именно *после* «Детства» наступает период этюдов и опытов, период мучительных сомнений и борьбы. Недаром после «Детства» успех Толстого начинает падать, а к 60-м годам он считается почти забытым писателем.

Замысел автобиографического «романа», состоящего из описания четырех эпох жизни (Детство, Отрочество, Юность и Молодость)⁶⁶, органически связан с основными художественными тенденциями Толстого. Ни о какой авантюрной схеме, хотя бы в духе диккенсовского «Давида Копперфильда», Толстой не думает — это не должна быть «история жизни», а нечто совсем другое. Вместо сцепления новелл или событий — сцепление отдельных сцен и впечатлений. Герой в старом смысле слова Толстому не нужен, потому что ему не нужно панизовать события. Недаром задуманный роман должен был остановиться на эпохе «молодости» — вопрос о конце вообще мало заботил Толстого; ему необходимо было только иметь перед собой некоторую перспективу. Личность героя комбинируется непосредственно из самонаблюдения, из

дневников — это не «тип», даже не личность, а носитель «генерализации», восприятием которого Толстой мотивирует «мелочность» описаний. Материал романа не конструируется личностью Николеньки, скорее наоборот — личность эта обусловлена материалом. Характерно поэтому, что после «Детства», где Николенька есть лишь точка, определяющая собой линии восприятия, и где «генерализация» и «мелочность» находятся в состоянии равновесия, Толстой начинает терять интерес к своему роману. Хронологическое движение романа, по существу, совершенно не нужно Толстому — он никуда не ведет своего героя и ничего не хочет с ним делать. Необходимость уделять все больше и больше внимания его личности приводит к нагромождению «генерализаций». Неудивительно, что в 1852 году Толстой писал Некрасову: «Принятая мною форма автобиографии и *принужденная связь последующих частей с предыдущей* так стесняют меня, что я часто чувствую желание бросить их и оставить 1-ю без продолжения». Особенно характерно это указание на принужденность связи между частями. Личность Николеньки сама по себе, очевидно, не была для Толстого нитью, естественно связующей части романа. Самая «автобиографическая» форма как бы потеряла смысл после «Детства», потому что обязывала к централизации материала, к его группированию вокруг личности героя, что совершенно не соответствовало художественным намерениям Толстого. Концентрация психологического материала вокруг одной личности вообще чужда Толстому. «Детство» оказалось не частью романа, а законченной, замкнутой в себе вещью.

Работа над «Детством» идет с конца 1851 года до середины 1852 года. В это время он читает Стерна, Руссо, Тёпфера и Диккенса. Связь между чтением и работой несомненна: «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие» Стерна, «Исповедь» Руссо, «Библиотека моего дяди» Тёпфера и «Давид Кошперфильд» Диккенса — это западные источники «Детства». Выбор этот очень неслучаен — все эти вещи связаны между собой определенной историко-литературной нитью. От Стерна к Тёпферу линия идет через Ксавье де Местра — французского стернианца, автора повести «Путешествие вокруг моей комнаты»⁶⁷. Здесь повторены многие характерные для Стерна приемы: пародирование сюжетной схемы, намеренное затягивание рассказа философскими и лирическими отступлениями, общий миниатюризм описаний (Kleinmalegei) и т. д., вплоть до обращений к некоей Jenny и сравнений с дядей Тоби из «Тристрама Шенди». Вместе с тем это Стерн,

проведенный через французскую традицию и лишенный многих специфически английских черт. Тёпфер выступает как последователь и ученик де Местра. На просьбу издателя прислать что-нибудь новое де Местр отвечал в 1839 году: «Я вижу такую огромную разницу между теми представлениями о литературе, которые я составил себе в юности, и теми, которыми руководятся нынешние авторы, пользующиеся успехом у публики, что чувствую себя сбитым с толку... Надеюсь, что я убедил вас в своей бессилии прибавить что-либо к моему маленькому сборнику; однако желание ответить на ваше доброе намерение побуждает меня послать вам вещицы, которые я только что получил и которые могли бы служить продолжением моих. Будучи не в состоянии предложить вам вещи, которых я не мог написать, рекомендую вам эти, которые я хотел бы написать»⁶⁸. Тёпфер оказывается продолжателем младшей, связанной с XVIII веком линии французской литературы и воспринимается как контраст по отношению к романтикам. Сент-Бёв так и определяет впечатление, произведенное его швейцарскими новеллами на французских читателей: «Мы видели здесь образец, который действительно следовало противопоставить нашим собственным произведениям, таким утонченным и таким нездоровым»⁶⁹. Характерна и очень близка к молодому Толстому вся литературная филиация Тёпфера: Руссо, с которым он, по собственным словам, не расставался в течение двух или трех лет*, Бернард де Сен-Пьер («Paul et Virginie»), Гольдсмит («Vicar of Wakefield») и, наконец, тот же Франклин. Указывая на это возвращение Тёпфера к старой, как будто изжитой литературе, Сент-Бёв прибавляет: «Одним словом, Тёпфер начал как все мы; он отступил назад, чтобы лучше прыгнуть».

Соединение Тёпфера, с одной стороны, со Стерном, с другой — с Руссо оказывается совершенно естественным и знаменательным для Толстого. Здесь — не простое подчинение индивидуальному влиянию отдельного писателя, а творческое, активное усвоение целой литературной школы, близкой по своим художественным методам намерениям молодого Толстого. Характерно, что и Диккенс усваивается Толстым только с той стороны, которая исторически связывает его со Стерном,

* Ср. слова Толстого: «Я прочел всего Руссо, все двадцать томов, включая «Словарь музыки». Я более чем восхищался им,— я боготворил его. В 15 лет я носил на шее медальон с его портретом вместо натального креста. Многие страницы его так близки мне, что мне кажется, я их написал сам». (Бирюков П. Биография, т. I, с. 279).

т. е., главным образом, разработка деталей, общий миниатюризизм описаний. Весь этот круг чтения определяется основной тенденцией Толстого — разрушить романтическую поэтику со всеми ее стилистическими и сюжетными построениями. Поэтому прямых подражаний у Толстого нет — есть только усвоение некоторых художественных приемов, нужных для образования его собственной системы. Например, Стерна Толстой называет своим любимым писателем и переводит его, но специфически английские черты Стерна чужды ему — «отступления тяжелы даже у него». Он воспринимает Стерна на особом фоне — английская традиция сама по себе, *стернианство* как таковое ему не нужно. Ему важно в Стерне то, что усвоено было через де Местра и Тёпфером, — общая задушевность, «семейность» стиля, допускающая обильное описание деталей, отсутствие сложных сюжетных схем, вольная композиция*). Кроме того, в Толстом, по-видимому, действовала и русская традиция, идущая от Карамзина, — оценившая Стерна как автора не столько «Тристрама Шенди», сколько «Сентиментального путешествия» (Толстой сам указывал именно на это произведение и его переводил). Стерн-пародист, опрокидывающий привычные формы английского романа, был слишком чужд русской литературе, едва нащупывавшей почву для развития прозы. Отсюда — специфически русский Стерн, «чувствительный» рассказчик трогательных историй. Следы этой русской традиции можно видеть в «Детстве» Толстого — хотя бы в обращении к читателям: «Чтобы быть приняту в число моих избранных читателей, я требую очень немногого: чтобы вы были чувствительны, т. е. могли бы иногда пожалеть от души и даже пролить несколько слез о воспоминаемом лице, которого вы полюбили от сердца, порадоваться на него и не стыдились бы этого, чтобы вы любили свои воспоминания, чтобы вы были человек религиозный, чтобы вы, читая мою повесть, искали таких мест, которые задевают вас за сердце, а не таких, которые заставляют вас смеяться».

С другой стороны, в пределах самой русской литературы «Детство» Толстого было не одиноким и не неожиданным. Начало такому автобиографическому роману, и именно описанию детства, положено было Карамзиным (опять встречаемся мы с этим именем) в его неоконченном «Рыцаре нашего времени» (кстати, не окончен и «Тристрам Шенди», не окончен и роман Толстого). Английский источник — и больше всего «Тристрам Шенди» Стерна — здесь несомненен: названия глав (особенно четвертой, «которая написана только для пятой»), игра слов, стиль непринужденной «болтовни»,

вставки («отрывок Графининой истории»), неожиданный перерыв письма («последних десяти строк мы никак не могли разобрать: они почти совсем изгладились от времени»), наконец — упоминание о Стерне в первой главе («Рождение моего героя»): «Отец Леонов был русской коренной дворянин, израшенной отставной капитан, человек лет в пятьдесят, ни богатой, ни убогой, и — что всего важнее — самой доброй человек; однакож нимало не сходный характером с известным *дядею* Тристрама Шенди — доброй по-своему и на русскую статью». Интересно при этом, что Карамзин сознательно противопоставляет свой биографический роман романам историческим, как видно из вступления: «С некоторого времени вошли в моду исторические романы. Неугомонный род людей, который называется Авторами, тревожит священный прах Нум, Аврелиев, Альфредов, Карломанов и, пользуясь исстари присвоенным себе правом (едва ли *правым*), вызывает древних Героев из их тесного домика (как говорит Оссиан), чтобы они, вышедши на сцену, забавляли нас своими рассказами. Прекрасная кукольная Комедия!.. Я никогда не был ревностным последователем мод в нарядах; не хочу следовать и модам в авторстве; не хочу будить усопших великанов человечества; не люблю, чтоб мои читатели зевали — и для того, вместо исторического романа, думаю рассказать романическую историю моего приятеля». Эта смена исторического романа романом семейным или биографическим повторяется и ко времени выступления Толстого. После Карамзина русская проза уступает свое место стиху, который к 30-м годам достигает расцвета. Тут — новая волна прозы и новое возрождение исторического романа: Загоскин, Лажечников, Масальский, Кукольник, Полевой и др. Сюда же примыкают «Капитанская дочка» Пушкина и «Тарас Бульба» Гоголя. Рядом с этим является сложная, воспитанная на стихотворных приемах, стилистически изысканная проза Марлинского, которая к 40-м годам дозревает до прозы Лермонтова. Происходит перелом — меняются приемы, меняется материал. Возникает целая полоса биографических повестей и романов, приводящая к «Детству» Толстого, к «Сну Обломова» Гончарова, к «Семейной хронике» и «Детским годам Багрова внука» С. Аксакова. Это замечают и современные критики. Б. Н. Алмазов писал в «Москвитяине» в 1852 году: «Нельзя не порадоваться, что в последнее время стало выходить много романов и повестей, имеющих предметом изображения детского возраста»⁷⁰. Сам Толстой, прочитав номер «Современника»,

где было напечатано его «Детство», записывает в дневнике: «...одна хорошая повесть похожа на мое Детство, но не основательно». Это повесть Николая М. (П. А. Кулиш) «Яков Яковлич»⁷¹, которая непосредственно связана с его же повестью «История Ульяны Терентьевны», напечатанной раньше. Обе эти вещи по жанру действительно очень близки к «Детству»; чувствуется связь с английской литературой, особенно с Диккенсом — хотя бы в названиях глав, совсем в духе «Давида Копперфильда»: «Что за лицо Ульяна Терентьевна», «Мечта моя не скоро, но все-таки осуществляется», «Я приобретаю права гражданства в семействе Ульяны Терентьевны», «На светлом горизонте показывается туча», «Удивительные открытия, сделанные мною в Якове Яковличе», «Я делаю открытия, еще удивительнейшие» и т. д. Повторяются традиционные для этого жанра мотивы — скучные занятия арифметикой, любимая книга, отъезд в город для учения. Повесть тоже противопоставляется сюжетным вещам как нечто другое: «Рассказ мой сложился так, что сделался похож на начало повести. Я боюсь, чтоб читатель не позабыл, что я обещал ему, и не стал ожидать от меня развития завязки на общем основании повестей и романов». Он пишет биографию и потому будет говорить о самых обыкновенных обстоятельствах жизни, о самых простых поступках, обо всех мелочах домашнего быта. «Я бы желал, — пишет автор, — быть с моим читателем в самых искренних отношениях, чтобы речь моя была для него подобна тихим беседам в небольшом кружку близких людей, за вечерним чаем, когда дневные заботы кончены, когда чувствуешь себя обесчеченным от всякого тягостного дела и когда доверчивым излиянием чувств вознаграждаешь себя за дневное принуждение в сношениях с чуждыми нашей натуре людьми. Только в таком расположении души образ Ульяны Терентьевны представился бы ему в той меланхолической прелести, в какой он мне представляется».

Еще в 1850 году Толстой хотел написать повесть «из окна», которая, очевидно, должна была состоять из детального описания различных сцен, связанных между собой лишь местом и способом наблюдения. Замысел этот возник у него, вероятно, не без связи с чтением Стерна и Тёпфера. В повести Тёпфера окну как наблюдательному пункту отводится очень значительная роль. Жюль проводит целые часы у окна, наблюдая и размышляя; так мотивируется ряд отдельных описаний, сменяющих друг друга: больница, церковь, фонтан, кошки, всевозможные уличные сцены — «и это лишь малень-

кая доля тех чудес, которые можно видеть из моего окна». В Стерне и Тёпфере Толстому нравится именно эта сосредоточенность на деталях, эта интенсивность наблюдения, делающая описание самоценным. В «Детстве» он, по собственным его словам, «не был самостоятелен в формах выражения». Действительно, здесь мы видим не только общую тенденцию к изображению деталей, но и сентиментально-меланхолический тон, усвоенный Толстым из чтения Стерна и Тёпфера. Типична в этом отношении глава XV — одно из лирических отступлений: «Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве? Какое время может быть лучше того, когда две лучшие добродетели — невинная веселость и беспредельная потребность любви — были единственными побуждениями в жизни? Где те горячие молитвы? где лучший дар — те чистые слезы умиления? Прилетал ангел-утешитель, с улыбкой утирал слезы эти и навевал сладкие грезы неиспорченному, детскому воображению. Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?» Это — почти словарь Карамзина или Жуковского. Аналогичны отступления и у Тёпфера: «Свежее майское утро, лазурное небо, зеркальное озеро, я вас вижу и теперь, по... скажите мне, куда девались ваш блеск, ваша чистота, та прелесть бесконечной радости, таинственности, надежды, какие вы возбуждали во мне?.. Как верно, нежно и искренно сердце, пока оно чисто и молодо!»

«Детство» сцепляется не движением событий, образующих фабулу, а последовательностью различных сцен. Последовательность эта обусловлена временем. Так вся первая часть «Детства» представляет собой описание ряда сцен, сменяющих друг друга в течение одного дня — с утра до вечера, по движению часовой стрелки: пробуждение, утренний час, у отца в кабинете, урок, обед, охота, игры и т. д. Время здесь играет роль лишь внешнего плана — его движение поэтому не ощущается. Параллельно с этим совершается переход из комнаты в комнату — события первой части почти не выходят за пределы этого ограниченного пространства. Такая концентрация материала явилась естественным результатом стремлений Толстого к «мелочности», к разработке описаний. Но при такой тенденции неизбежно вставал вопрос о выборе и расположении подробностей. Чем больше освобождал себя Толстой от сюжетной схемы, тем труднее было решить проблему композиции. В этом отношении текст «Детства» подвергался

значительным переделкам. Первая часть была закончена в конце 1851 года, но Толстой еще несколько раз возвращается к ней — сокращает и вставляет новое. 22 марта 1852 года он записывает в дневнике: «Не продолжал повесть частью оттого, что я сильно начинаю сомневаться в достоинствах первой части. Мне кажется, слишком подробно, растянуто и мало жизни». Интересно, что особенно затруднял Толстого вопрос о «втором дне». Масштаб первой части, с его мелкими долями одного дня, определял собою и дальнейшее; но описывать второй день, наполняя его новыми подробностями, расположенными в том же временном порядке, было бы слишком скучно. Какие-то наброски этого второго дня были, по-видимому, сделаны — и вот Толстой записывает 27 марта: «Завтра буду переписывать <...> и обдумаю второй день; *можно ли его исправить или нужно совсем бросить?* Нужно без жалости уничтожить все места неясные, растянутые, неуместные, одним словом неудовлетворяющие, *хотя бы они были хороши сами по себе*». Первый день подвергался тоже большим сокращениям, как видно из сравнения журнального текста («Современник», 1852, т. XXXV) с одной из первоначальных редакций, опубликованной С. А. Толстой в ее издании; характерно, что в это время Толстой особенно старается сокращать и уничтожать отступления — нет в последнем тексте описания трех способов, какими помещик избавляется от гонений со стороны соседей (гл. X), нет длинного рассуждения о музыке (гл. XI) и т. д.

В связи с проблемой второго дня в дневнике есть одна интересная запись (от 10 апреля), очень неясная по форме, но все же понятная на фоне общего хода размышлений: «...принялся за роман; но написав две страницы — остановился, потому что мне пришла мысль, что второй день не может быть хорош без интереса, что весь роман похож на драму. Не жалею, отброшу завтра все лишнее». Это, по-видимому, значит: композиция романа, чтобы он был интересен, должна быть драматической — поэтому второй день не может быть описательным, как первый, а должен служить лишь переходом к дальнейшему; отсюда вывод — отбрасывать все лишнее. В конце концов Толстой, очевидно, решил совершенно уничтожить второй день — осталась только одна глава (XIV), описывающая отъезд в Москву и образующая, вместе со следующей, концовку для первой части. Получается нечто вроде замкнутого акта, построенного на временной последовательности первого дня. Первоначальный масштаб определил собой построение второй части (гл. XVI—XXIV) — она

состоит тоже из описания одного дня (именины бабушки). Последние главы (XXV—XXVIII) образуют финал, причем гл. XXVIII — воспоминания о смерти Натальи Савишны — лирически замыкает вторую часть меланхолическим вопросом и в этом смысле аналогична гл. XV: «Иногда я молча останавливаюсь между часовней и черною решеткой. В душе моей вдруг пробуждаются тяжелые воспоминания. Мне приходит мысль: неужели Провидение для того только соединило меня с этими двумя существами, чтобы вечно заставить сожалеть о них?..»*

Все это указывает на стремление Толстого сообщить композиции повести возможную стройность. Его беспокоило отсутствие драматического «интереса», т. е. отсутствие внутреннего движения, сцепляющего все отдельные сцены. Вместо сюжетной схемы, собою определяющей приемы развертывания материала, мы находим нечто другое. Тема матери, проведенная через всю повесть (начиная с выдуманного сна о смерти матери и кончая действительной ее смертью), служит как бы лейтмотивом, лирически стягивающим повесть воедино. Напряжением и развитием этого лейтмотива определяются ее главные, в конструктивном смысле, моменты — конец первой части (гл. XIV—XV) и финал. Выше было уже указано на соответствие гл. XV и последней — действительно, они корреспондируют друг с другом как лирические повторения в ударных местах поэмы или как рефрены в стихотворении. Это — главные лирические ударения всей повести, из которых второе, как финал, сильнее первого. Глава, описывающая разлуку (XIV), сосредоточивает в себе лирическое напряжение первой части и кадансирует меланхолическим отступлением (гл. XV). Совершенно ту же композиционную роль по отношению ко второй части, а вместе с тем и ко всей повести, играют главы, описывающие смерть матери, причем и здесь повесть не просто обрывается, а кадансирует главой о смерти Натальи Савишны, написанной в сентиментально-меланхолическом тоне и как бы разрешающей трагический диссонанс предыдущей главы. Построение оказалось не драматическим, а лирическим, что и характерно для Толстого этой эпохи, воскрешающего традиции Руссо и Стерна и идущего по следам Тёпфера. Особенно характерно, что смерть матери (вообще говоря — традиционный мотив

* Ср. последние фразы гл. XV: «Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?»

«первого горя») не служит сюжетным узлом, как смерть отца в «Давиде Копперфильде», а образует финал, мотивируя остановку повести. Так преодолена текучесть автобиографической формы, развернутой не как «история детства», а как ряд отдельных сцен, расположенных по мелким делениям временного масштаба. Исчерпывающее описание двух дней с соответственными концовками — вот все «Детство».

Толстому незачем было и даже невозможно было развешивать свой материал на большом промежутке времени, как это сделано в «Давиде Копперфильде». Никакого авантюрного плана в задуманном романе нет, Николенька не «герой». Более того, Николенька — и не личность. Идея «романа» в четырех частях явилась у Толстого не из желания изобразить психологическое развитие определенной личности с ее типически-индивидуальными особенностями, а из потребности в «генерализации», в отвлеченной программе. Толстому вообще необходим двойной масштаб: один — мелкий, долями которого определяются детали душевной и физической жизни, другой — крупный, которым измеряется весь массив произведения. Наложением одного на другой обусловлена композиция его вещей. Отсюда — потребность в больших формах, отсюда — в самом начале вопрос о сочетании «генерализации» с мелочностью». Это сочетание во всей силе и своеобразии развернулось в «Войне и мире», но задумано уже в первом романе. В «Детстве» Николенька — лишь «окно», через которое мы смотрим на сменяющийся ряд сцен и лиц. Внимание Толстого сосредоточено здесь на «описательстве», на «мелочности» — восприятием ребенка мотивируется конкретность и резкость деталей. Связь сцен — совершенно внешняя: каждая сцена исчерпывается до конца и механически уступает место следующей. «Несамостоятельность» Толстого сказывается, главным образом, в том, что эта основная художественная тенденция окутана здесь сентиментально-меланхолическим тоном, от которого Толстой и освобождается после «Детства».

Перед нами — мир, рассматриваемый в микроскоп. Подробно описываются позы и жесты — традиция, идущая от Стерна, но здесь прием этот мотивирован детским восприятием Николеньки. Карл Иванович сидит подле столика: «в одной руке он держит книгу, другая покоится на ручке кресел»; матушка «сидела в гостиной и разливала чай; одной рукой она придерживала чайник, другую — кран самовара, из которого вода текла через верх чайника на поднос». Отец поддергивает плечом, приказчик Яков вертит пальцами. Иногда жесты

и движения разлагаются на отдельные моменты, параллельно разговору, и образуют целую систему. Так передан разговор отца с матерью за обеденным столом: «Передай мне, пожалуйста, пирожок,— сказала она.— Что, хороши ли они нынче? — Нет, меня сердит,— продолжал папа, *взяв в руку пирожок, но держа его на таком расстоянии, чтобы тата не могла достать его,*—нет, меня сердит, когда я вижу, что люди умные и образованные вдаются в обман.— *И он ударил вилкой по столу.*— Я тебя просила передать мне пирожок,— повторила она, *протягивая руку.*— «И прекрасно делают,— продолжал папа, *отодвигая руку,*— что таких людей сажают в полицию. Они приносят только ту пользу, что расстраивают и без того слабые нервы некоторых особ,— прибавил он с улыбкой, заметив, что этот разговор очень не нравился матушке, *и подал ей пирожок*» (гл. V). Аналогичный этому прием есть и в «Отрочестве», при описании урока. «Потрудитесь мне сказать что-нибудь о крестовом походе Людовика Святого,— сказал он, покачиваясь на стуле и задумчиво глядя себе под ноги.— Сначала вы мне скажете о причинах, побудивших короля французского взять крест,— сказал он, *поднимая брови и указывая пальцем на чернильницу;*— потом объясните мне общие характеристические черты этого похода,— прибавил он, *делая всю кистью движение такое, как будто хотел поймать что-нибудь,*— и наконец влияние этого похода на европейские государства вообще,— сказал он, *ударяя тетрадами по левой стороне стола,*— и на французское королевство в особенности,— заключил он, *удирая по правой стороне стола и склоняя голову направо*» (гл. XI). Так же подробно описываются животные, насекомые (муравьи, которых наблюдает Николенька, — ср. майского жука у Тёпфера). Рядом с этим — детали душевной жизни, которая предстает не в виде слитного потока, а в виде нескольких слоев. Получаются парадоксальные сочетания, несовпадения (*оксюморон*), которыми нарушается канон типического, обобщенного изображения душевной жизни. Внимание переходит от личности к самым душевным состояниям, к их составу. Дело здесь, конечно, не в «реализме», не в психологической «верности» (и то и другое предполагает общеизвестным объективное содержание душевной жизни, что неверно), а в новой затрудненности художественного восприятия, в обновлении материала, ставшего банальным и потому художественно не ощутимым. В «Детстве» Толстой связан мотивировкой самонаблюдения (недаром он жаловался на то, что «автобиографическая» форма стесняет его), но подготовлен-

ный дневниками метод уже налицо: «Выехав на большую дорогу, мы увидели белый платок, которым кто-то махал с балкона. Я стал махать своим, и это движение немного успокоило меня. Я продолжал плакать, и мысль, что слезы мои доказывают мою чувствительность, доставляла мне удовольствие и отраду» (гл. XIV). Тут — сразу два слоя чувства, парадоксально соединяющихся в одно. В другом месте еще характернее: «Вспоминая теперь свои впечатления, я нахожу, что только одна эта минута самозабвения была настоящим горем. Прежде и после погребения я не переставал плакать и был грустен, но мне совестно вспомнить эту грусть, потому что к ней всегда примешивалось какое-нибудь самолюбивое чувство: то желание показать, что я огорчен больше всех, то заботы о действии, которое я произвожу на других, то бесцельное любопытство, которое заставляло делать наблюдения над чепцом Мими и лицами присутствующих. Я презирал себя за то, что не испытываю исключительно одного чувства горести, и старался скрывать все другое: от этого печаль моя была неискренна и неестественна. Сверх того, я испытывал какое-то наслаждение, зная, что я несчастлив, старался возбуждать сознание несчастья, и это эгоистическое чувство больше других заглушало во мне истинную печаль» (гл. XXVII). Это — тот самый прием, которым Толстой расслаивал собственную душевную жизнь в дневнике. Здесь есть некоторое родство и с Диккенсом; в «Давиде Копперфильде» есть аналогичное место — тем более близкое, что речь идет тоже о смерти матери (гл. IX): «Когда м-с Крикль оставила меня одного, я стал на стул и принялся смотреть в зеркало, чтобы удостовериться, в какой мере глаза мои раскраснелись от слез, как сильно выражалась печаль на моем лице. Я рассуждал, неужели этим временем истощились все мои слезы и не осталось больше ни одной капли? Это было бы весьма прискорбно, потому что дома, куда вызывают меня на похороны, я все же должен был плакать при гробе моей матери. Потом мне показалось, что во всей моей физиономии распространилась какая-то важность, бывшая следствием моей тоски, и я убедился, что товарищи должны теперь почувствовать ко мне особенное уважение. Ничего, конечно, не могло быть искреннее моей детской грусти; но я помню очень хорошо, что эта сановитая важность, распространившаяся на моей физиономии, внушала мне чувство удовольствия, когда к вечеру я вошел на рекреационную площадку, между тем как товарищи мои были в школе».

Иногда Толстой сам, по-видимому, находил такой анализ чрезмерным — особенно в том виде, как он осуществлен в «Детстве»: «Мне пришло на мысль (пишет он в дневнике 11 мая 1852 г.), что я очень был похож в своем литературном направлении этот год на известных людей (в особенности барышень), которые во всем хотят видеть какую-то особенную тонкость и замысловатость». В современной Толстому критике упрек в чрезмерности анализа и в мелочности описаний повторяется почти всеми. Особенно характерен в этом отношении отзыв К. С. Аксакова. Он находит, что в автобиографическом романе Толстого «описание окружающей жизни доходит иногда до невыносимой, до приторной мелочности и подробности» и что анализ его «часто подмечает мелочи, которые не стоят внимания, которые проносятся по душе, как легкое облако, без следа; замеченные, удержанные анализом, они получают большее значение, нежели какое имеют в самом деле, и от этого становятся неверны. Анализ в этом случае становится микроскопом. Микроскопические явления в душе существуют, но если вы увеличите их в микроскоп и так оставите <...> то нарушится мера отношения их ко всему окружающему, и, будучи верно увеличены, они делаются решительно неверны, ибо им придан неверный объем, ибо нарушена общая мера жизни, ее взаимное отношение, а эта мера и составляет действительную правду <...> Итак, вот опасность анализа: он, увеличивая микроскопом, со всею верностью, мелочи душевного мира, представляет их по тому самому в ложном виде, ибо в н е с о р а з м е р н о й величине. <...> Наконец, анализ может найти и то в человеке, чего в нем вовсе нет; устремленный тревожно взор в самого себя часто видит призраки и искажает свою собственную душу»⁷². Осуждающий Аксаков, конечно, гораздо более прав, чем беспринципные почитатели Толстого, твердящие о «реализме». Независимо от оценки, Аксаков совершенно верно уловил «доминанту» толстовского метода — нарушение психологических пропорций, установку на «мелочность».

Отступая от обобщенной характеристики, от изображения устойчивых типов, Толстой разворачивает подробности движений, жестов, интонаций и т. д. При этом действующие лица не выступают сразу, а проходят через ряд сцен: Карл Иванович в детской, в гостиной, в кабинете отца, отец и Яков, отец и мать и т. д. Образы как бы расщеплены, протянуты через всю повесть и проведены сквозь восприятие Николеньки. Но необходимость мотивировать каждое описание

восприятием Николеньки («форма автобиографии») стесняет Толстого. Иногда он отступает от нее и делает описание с точки зрения взрослого, как бы по воспоминаниям (характеристика Якова, Натальи Савишны, отца, кн. Ивана Ивановича), иногда же, что особенно интересно, происходит *выпадение из мотивировки*, лишний раз показывающее, что личность Николеньки сама по себе играет служебную роль. В гл. XI описывается факт, который остается вне восприятия Николеньки (Карл Иванович в кабинете отца), но описание сделано так, как будто он слышит и видит — более того, есть детали, которые не могли бы быть мотивированы даже восприятием Николеньки. Николенька сидит в гостиной и дремлет, Карл Иванович проходит мимо него в кабинет отца: «Его впустили, и дверь опять захлопнулась. «Как бы не случилось какого-нибудь несчастья,— подумал я,— Карл Иванович рассержен: он на все готов...» Я опять задремал. <...> Войдя в кабинет с записками в руке и с *приготовленной речью в голове*, он *намеревался** красноречиво изложить перед папа все несправедливости, претерпленные им в нашем доме; но когда он начал говорить тем же трогательным голосом и с теми же чувствительными интонациями, которыми он обыкновенно диктовал нам, его красноречие подействовало сильнее всего на него самого <...>. «Как ни грустно мне будет расстаться с детьми,— он совсем сбился, голос его задрожал, и он принужден был достать из кармана клетчатый платок.— Да, Петр Александрыч,— сказал он сквозь слезы (*этого места совсем не было в приготовленной речи*),— я так привык к детям, что не знаю, что буду делать без них. Лучше я без жалованья буду служить вам,— прибавил он, одной рукой утирая слезы, а другую подавая счет».

Общие характеристики, к которым иногда прибегает Толстой в «Детстве», очень своеобразны — в них, как будто без особенного плана и без внутренней связи, сообщается ряд свойств, присущих описываемому лицу: «Большой, статный рост, странная, маленькими шажками, походка, привычка подергивать плечом, маленькие, всегда улыбающиеся глазки, большой орлиный нос, неправильные губы, которые как-то неловко, но приятно складывались, недостаток в произношении — пришепетывание, и большая, во всю голову лысина:

* Курсивом я отмечаю места, которые стоят вне всякой мотивировки и обнаруживают стремление Толстого совершенно освободиться от нее.

вот наружность моего отца, с тех пор как я его помню, — наружность, с которою он умел не только прослыть и быть человеком à bonnes fortunes*, но нравиться всем без исключения — людям всех сословий и состояний, в особенности же тем, которым хотел нравиться. Он умел взять верх в отношениях со всякими. Не быв никогда человеком о ч е н ь большого света, он всегда водился с людьми этого круга, и так, что был уважаем. Он знал ту крайнюю меру гордости и самонадеянности, которая, не оскорбляя других, возвышала его в мнении света. Он был оригинален, но не всегда, а употреблял оригинальность как средство, заменяющее в иных случаях светскость или богатство. <...> Он так хорошо умел скрывать от других и удалять от себя известную всем темную, наполненную мелкими досадами и огорчениями сторону жизни, что нельзя было не завидовать ему. Он был знаток всех вещей, доставляющих удобства и наслаждения, и умел пользоваться ими. <...> Он, как и все бывшие военные, не умел одеваться по-модному; но зато он одевался оригинально и изящно. Всегда очень широкое и легкое платье, прекрасное белье, большие отвороченные манжеты и воротнички... <...> Он был чувствителен и даже слезлив. <...> Он любил музыку...» и т. д. Бесконечное количество раз повторяется одна и та же форма — «он был», и получается впечатление какого-то случайного нагромождения фактов — мелких и крупных, важных и несущественных. Кажется, что самого главного, объединяющего все эти черты, не говорится. Толстой разглядывает человека со всех сторон, почти ощупывает его. Недаром еще в дневнике он задумывался над проблемой портрета: «<...> описать человека собственно нельзя. <...> Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. — слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовывать человека, тогда как часто только сбивают с толку». Эта мысль мельком повторяется и в обращении к читателям перед «Детством»: «Трудно, и даже мне кажется невозможным, разделять людей на умных и глупых, добрых и злых». И Толстой действительно избегает такого рода обобщений. В позднем дневнике (1893) Толстой говорит очень определенно: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека: то, что он, он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо»⁷³.

* Удачливым (франц.). — Ред.

В «Воскресении» это отчасти и выполнено — так мотивируется поведение Нехлюдова: «Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими. <...> Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою» (ч. I, гл. LIX). Это, очевидно, одно из любимых утверждений Толстого — одна из «генерализаций», которой мотивируется художественный прием: его острие направлено против типизирующего канона. В этом смысле личностей у Толстого нет. Он оперирует всегда целой массой лиц, из которых каждое выступает не само по себе, а на фоне других, и часто соединяет в себе противоречивые свойства. Недаром еще в старой критике указывалось на то, что «произведения его весьма во многом и весьма резко отличаются от чисто психологических концепций» и что «в его созданиях мы не найдем вполне цельных характеров, не найдем чистых психологических типов»⁷⁴. Личности Толстого всегда парадоксальны, всегда изменчивы и подвижны. Это и необходимо Толстому, потому что произведения его строятся не на характерах, не на «героях» как носителях постоянных свойств, которыми определяются их поступки, а на резких изображениях душевных состояний, на «диалектике души», по выражению одного критика: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями, четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином. <...> Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображениями результатов психического процесса: его интересует самый процесс, — и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайно быстротою и неистощимым разнообразием, мастерски изображаются графом Толстым»⁷⁵.

В книге, главная задача которой — установить систему художественных приемов Толстого в ее постепенном развитии, нет надобности так же подробно говорить об «Отрочестве» и о «Юности». Продолжение автобиографического романа интересует Толстого все меньше и меньше. Еще во время работы над «Детством» Толстой записывает в дневнике (18 мая 1852 г.): «...оно («Детство». — Б. Э.) мне опротивело до крайности». Выше уже приводилась цитата из письма его к Некрасову — действительно, «Детство» оказалось замкнутой в себе вещью, не требующей продолжения. Начинается период колебаний — Толстой сам чувствует, что именно после «Детства» наступает для него серьезный и ответственный момент. В письме к Некрасову он выражает это чувство в такой форме: «Я слишком самолюбив, чтоб написать дурно, а написать еще хорошую вещь едва ли меня хватит».

«Отрочество» закончено только в 1854 году, а «Юность» — только в 1857 году. Толстой убеждает сам себя в том, что роман надо продолжать, потому что «как роман человека умного, чувствительного и заблудившегося, он будет поучителен», но внимание его уже отвлечено другими замыслами, гораздо более характерными для художественных исканий Толстого. «Отрочество» еще тесно примыкает к «Детству» и во многом повторяет его; «Юность» превращается в бесформенное накопление материала — выросший Николенька не превращается в «героя» и не способен объединить собой роман. Внутренняя потребность в больших формах сталкивается с отсутствием художественной зрелости. Характерен поэтому переход Толстого от «Детства» к этюдам, к очеркам, хотя и разрабатываемым на фоне тенденций к большому «роману». Еще во время работы над «Детством» появляются замыслы маленьких рассказов. Чеченец Балта рассказывает ему «драматическую и занимательную историю семейства Д ж е м и. Вот сюжет для кавказского рассказа. <...> Очень хочется мне начать коротенькую кавказскую повесть, но я не позволяю себе этого сделать, не окончив начатого труда» (т. е. «Детства»). Дальше упоминается про какую-то историю немца: «Вся эта история очень забавна и трогательна. Мне очень захотелось написать ее, и я вспомнил об одном из лучших дней моей жизни: поездка из России на Кавказ. Меня поразила ясность воспоминаний». Но маленькая, «драматическая» или «трогательная», новелла — не в духе Тол-

стого. Вместо коротеньких повестей естественно возникает общая программа «очерков Кавказа», выполненная потом частями в «Набеге», в «Рубке леса», в «Казаках». Характерно, что история семейства Джемиди вошла в «Набег» лишь в качестве маленького эпизода. Программа этих кавказских очерков вбирает в себя все отдельные впечатления и эпизоды, разделяясь на три основные части: 1) Нравы, народ: а) История Сал...⁷⁶ б) Рассказ Балты, в) Поездка в Мамакай-Юрт. 2) Поездка на море: а) История немца, б) Армянское управление, в) Странствование кормилицы. 3) Война: а) переход, б) движение, в) что такое храбрость?» (ДМ, с. 160). Сюда же присоединяются потом рассказы Япишки — об охоте, о старом житье казаков, о его положении в горах.

Рядом с этим возникает другой, чрезвычайно характерный замысел — «догматического» романа. Разочарование в романе из четырех эпох жизни приводит его к мысли о «романе русского помещика», в котором он не будет связан условиями автобиографической формы и развернет свой двойной масштаб — «генерализацию» и «мелочность». Как раз в это время он занят усиленным чтением Руссо и определением различных нравственных и религиозных понятий. Записи этих размышлений принимают, как всегда у Толстого, вид внутренних монологов, обнажающих «диалектику души»; фиксируется самый процесс мысли, ее движение, сжатые формулы тут же разрушаются наплывающими вопросами и возражениями: «Как глупо! А казалось, какие прекрасные были мысли! Я верю в добро и люблю его, но что указывает мне его — не знаю. Не отсутствие ли личной пользы есть признак добра? Но я люблю добро потому, что оно приятно, следовательно, оно полезно. То, что мне полезно, полезно для чего-нибудь и хорошо только потому, что хорошо, сообразно со мной. Вот и признак, отличающий голос совести от других голосов. А разве это тонкое различие, что хорошо и полезно (а куда я дену приятное), имеет признак правды — ясность? Нет. Лучше делать добро не зная, — почему я его знаю, — и не думать о нем. — Невольно скажешь, что величайшая мудрость есть знание того, что ее нет. (...) Хочется мне сказать, что делать добро — давать возможность другим делать то же, устранять все препятствия к этому — лишения, невежество и разврат... Но опять нет ясности. Вчера меня останавливал вопрос: неужели удовольствия без пользы дурны? Нынче я утверждаю это. (...) Скептицизм довел меня до тяжелого морального положения... Неужели я

никогда не выведу понятие о Боге так же ясно, как понятие о добродетели? Это теперь мое сильнейшее желание».

Уже в этот начальный период художественная работа временами обесценивается в глазах Толстого, потому что не имеет ясной практической цели: «...пробовал писать, не идет. Видно, прошло время для меня переливать из пустого в порожнее. Писать без цели и надежды на пользу решительно не могу». Уже здесь — зародыш постоянных «кризисов» и «остановок», которые проходят через всю историю творчества Толстого и сопровождают почти каждое его достижение. Уже здесь он смотрит на свою литературную работу как на временное занятие и задумывается о том, что будет делать после. «Решительно совестно мне заниматься такими глупостями, как мои рассказы, когда у меня начата такая чудная вещь, как «Роман помещика». Зачем деньги, дурацкая литературная известность? Лучше с убеждением и увлечением писать хорошую и полезную вещь. За такой работой никогда не устанешь. А когда кончу, только была бы жизнь и добродетель, — дело найдется... В романе своем я изложу зло правления русского, и ежели найду его удовлетворительным, то посвящу остальную жизнь на составление плана аристократического избирательного соединения с монархическим правлением, на основании существующих выборов. Вот цель для добродетельной жизни. Благодарю тебя, Господи, дай мне силы». Дело здесь, конечно, не в душевной двойственности Толстого — явление это не душевное, не личное. Толстой переживает на себе ломку, которой подвергается все искусство, вся культура этой эпохи. И чем мучительнее, чем интимнее совершается этот процесс в душе Толстого, тем серьезнее сверхличное его значение. Недаром в одном письме к А. А. Толстой (1874), как раз в эпоху приближавшегося кризиса, у Толстого вырвалась такая фраза: «Вы говорите, что мы как белка в колесе. Разумеется. Но этого не надо говорить и думать. Я по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что *du haut de ces pyramides 40 siècles me contempnent**, и что *весь мир погибнет, если я остановлюсь*».

Задуманный «роман русского помещика» непосредственно связан с автобиографическим романом. Самое появление этого замысла можно объяснить некоторым разочарованием в первоначальном романе и желанием освободиться от «при-

* Сорок веков смотрят на меня с вершин этих пирамид (фраза Наполеона). — *Ред.*

пужденной связи» четырех эпох жизни и от стесняющей Толстого автобиографической формы. Толстой как бы делает скачок — от «Детства» к той эпохе жизни, которой должен был кончаться тот роман. Недаром герой нового романа — князь Нехлюдов — появляется в конце «Отрочества» в качестве друга Николеньки и проходит через всю «Юность»: даже тетка его, к которой он пишет письмо и «которая, по его понятиям, была его лучший друг и самая гениальная женщина в мире», фигурирует в «Отрочестве»: «Нехлюдова можно было вывести из себя, с невыгодной стороны намекнув на его тетку, к которой он чувствовал какое-то восторженное обожание». Новый роман должен быть «с целью», т. е. с определенной моральной тенденцией. Никакой фабулы в воображении Толстого нет; герой интересуется его не как образ, а как абстрактное понятие, воплощающее в себе «генерализацию». Вместо хронологической схемы — четырех эпох жизни — является схема моральная. В дневнике записывается «основание романа русского помещика», т. е. его основная тенденция; «Герой ищет осуществления идеала счастья и справедливости в деревенском быту. Не находя его, он, разочарованный, хочет искать его в семейном. Друг его наводит его на мысль, что счастье состоит не в идеале, а в постоянном жизненном труде, имеющем целью — счастье других». Несомненна связь этого «основания» с размышлениями самого Толстого и с чтением Руссо. Записывается и «заключение», которое должно быть поучительным: «После описи имения, неудачной службы в столице, полуувлечений зверскостью желания*) найти подругу и разочарования в выборах, сестра Сухонина остановит его. Он поймет, что увлечения его [не дурны], но вредны, что можно делать добро и быть счастливым, перенося зло». Совершенно ясна внутренняя автобиографичность задуманного романа. Толстой бросает первый роман, потому что его поучительность загромождена ненужным для Толстого хронологическим развитием героя — здесь он свободен от этой «принужденной связи» частей и может выполнить свой «догматический» план.

Однако роман не удастся — возникает лишь небольшой отрывок («Утро помещика»), своего рода этюд к «помещичьим» главам будущих романов. Первые главы изображают душевную жизнь Нехлюдова — материалом здесь служит собственный душевный опыт. «Я много и много передумал о своей будущей обязанности» (пишет Нехлюдов тетушке, сообщая ей о своем решении выйти из университета и заняться хозяйством), «написал себе правила действий и, если

только Бог даст мне жизнь и сил, я успею в своем предприятии». Об этих правилах, столь характерных для самого Толстого, говорится и дальше: «У молодого помещика (...) были составлены правила действий по своему хозяйству, и вся жизнь и занятия его были распределены по часам, дням и месяцам»*. Нехлюдов — не созданная воображением фигура, не образ, живущий своей независимой жизнью, а проекция вовне некоторых, выбранных для «догмы» черт, наблюдаемых Толстым в самом себе. В этих постоянно появляющихся у Толстого персонажах, более или менее механически составленных из комбинации собственных его черт и несущих на себе «основание» или «генерализацию», сильнее всего сказывается антиномия толстовского творчества, развивающегося на фоне кризиса романтической эстетики. Вольная игра воображения удерживается в своем как бы бесцельном действии и ищет соединения с рассудочно поставленными целями и догмами. В «Детстве» Толстой позволил себе «переливать из пустого в порожнее», потому что еще хотел доказать самому себе, что у него есть «талант». Но временами ему кажется, что вещь эта никуда не годится: «слишком мало мыслей, чтобы можно было простить пустоту содержания» (запись 7 апреля 1852 г.). После «Детства» начинается напряженная работа мысли, которая приводит к душевному кризису: «Опять ничего не делал. (...) Ничего не делаю, курю. (...) Так же расстроен, так же празден. (...) Шляндую, здоровье ни то ни се. (...) Во всех отношениях все то же. (...) Все то же самое, однако праздность начинает надоедать мне». Этот кризис кончается решением писать «догматический» роман «с целью».

Но характерно, что душевная жизнь Нехлюдова постепенно как бы расплывается, уступая место бытовому материалу — сценам крестьянской жизни. Герой начинает играть второстепенную роль — вроде тургеневского охотника. Толстого начинает, по-видимому, интересовать обработка нового материала — недаром в списке произведений, оказавших на него именно в это время то или другое влияние, значатся «Записки охотника» (вышедшие отдельным изданием в 1852 г.) и «Антон Горемыка» Григоровича (1847). Нехлюдов ходит по крестьянским дворам и беседует с крестьянами — таково движение этого отрывка. Намеченное в начале изображение героя отходит на второй план. Оно возвращается к концу отрывка — тут развертывается «диалектика души»,

* Ср. в «Юности» главу V — «Правила», где тон уже иронический.

чрезвычайно близкая к тем внутренним монологам, которые наблюдаются в дневнике. «...Неужели вздор были все мои мечты о цели и обязанностях моей жизни? Отчего мне тяжело, грустно, как будто я недоволен собой, тогда как я воображал, что, раз найдя эту дорогу, я постоянно буду испытывать ту полноту нравственно удовлетворенного чувства, которую испытал в то время, когда мне в первый раз пришли эти мысли?» Это, очевидно, тот пункт программы, согласно которому герой, разочарованный в своих деревенских идеалах, должен перейти к мечтам о семейном счастье. И действительно — дальше мы находим: «...кто мне мешает самому быть счастливым в любви к женщине, в счастии семейной жизни?» Но тут роман и остановился — тема «семейного счастья» развернулась в особый роман, уже совершенно лишенный намеченных здесь тенденций, гораздо позже («Семейное счастье», 1859).

В последней главе отрывка Толстой погружает своего героя в особое состояние: под влиянием аккордов, которые он берет на рояле, в нем начинается «усиленная деятельность воображения, бессвязно и отрывисто, но с поразительной ясностью представлявшего ему в то время самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошлого и будущего». Тут впервые испробован Толстым прием, который он потом так часто применяет, погружая своих героев в состояния полусна или бреда и развертывая таким образом прихотливую, «бессвязную» систему картин. Сны стали своего рода специальностью Толстого — недаром в «Братьях Карамазовых» Достоевский говорит устами Ивана: «...иногда видит человек такие художественные сны... с такими неожиданными подробностями, начиная с высших ваших проявлений до последней пуговицы на манишке, что, клянусь тебе, Лев Толстой не сочинит». Сны эти и видения у Толстого — вовсе не психологические, вовсе не характеризующие изображаемого лица. Они почти всегда мотивируют собой какой-нибудь ряд подробностей, имеющий самоценное, независимое от героя значение. Они и не фантастичны, а лишь парадоксальны сплетением этих подробностей. Это — прием введения деталей, не оправдываемых самым ходом действия. Так и здесь. Нехлюдов, в сущности, забыт. Последнее видение — Илюшка с тройкой потных лошадей — развивается в целую картину, богатую мельчайшими подробностями. И на этом роман обрывается — точно после этого нового отступления в сторону Толстой уже не может вернуться к душевной диалектике своего «догматического» героя⁷⁷.

Крушение нового замысла произошло потому, что форма романа, построенного на «герое», на центральном лице, изображение душевной жизни которого должно составлять сущность произведения, была чужда Толстому. Ведь потому же прервался и первый роман, где при этом Толстого стесняли еще другие формальные условия. В «романе русского помещика» Толстой решил освободиться от этих условий, но и это не помогло — Нехлюдов, как и Николенька, неспособен организовать своей душевной жизнью целый роман. «Основание» и «заключение» оказались недостаточными элементами для построения на них романа.

Сделав эти два опыта и разочаровавшись в них, Толстой переходит к военным очеркам, не претендующим ни на какой определенный жанр и имеющим вид свободных этюдов или даже фельетонов. Он прежде всего возвращается к замыслу Кавказских очерков. В это время, по-видимому, были начаты «Казаки», но закончены они позже; подробно я буду говорить о них дальше — здесь интересно только отметить, что и в этой вещи оказалось внутреннее столкновение тех же сил — история душевной жизни Оленина, как «героя» повести, и независимо от него развернувшийся бытовой материал. Толстому нужен такой персонаж, душевной жизнью которого он мотивирует изображаемое — Оленин в этом смысле тот же Нехлюдов, тот же Николенька. Но в «Детстве» Николенька не мешал Толстому, а в помещичьем романе и в «Казаках» этот персонаж, по законам формы, требует к себе внимания. Стремление к крупным формам не оставляет Толстого, но самые формы еще не найдены. Толстой никогда не *рассказывает* (как, например, Пушкин в «Повестях Белкина» или в «Капитанской дочке») — ему нужен такой медиум, восприятием которого определяется тон описания и выбор подробностей. Но, пока медиум этот воплощается в одном лице, Толстому не удастся развернуть большой вещи.

III. БОРЬБА С РОМАНТИКОЙ (КАВКАЗ И ВОЙНА)

1

Один из пунктов кавказской программы — «что такое храбрость?» — превращается в самостоятельный очерк: «Набег». Это, по-видимому, то самое «Письмо с Кавказа», которое

Толстой начинает писать еще в мае 1852 года. 20 июля записано: «Завтра начинаю переделывать «Письмо с Кавказа», я себя заменяю волонтером». Подзаголовок «Набега» и есть — «Рассказ волонтера». Зародыш этого очерка можно видеть еще в ранней записи о храбрости (11 июня 1851 г.) — вопрос, которым открывается «Набег». Характерно решение Толстого сделать рассказчика *волонтером*, т. е. наблюдателем со стороны, резко воспринимающим все детали и потому удобным Толстому в качестве мотивировки. Здесь он уже не претендует на роль «героя» или даже личности и не вмешивается своей душевной жизнью в описание окружающего. Замысел Кавказских очерков вызван, по-видимому, стремлением Толстого к преодолению романтических традиций. Кавказ — одна из устойчивых в русской романтической литературе тем. В собрании сочинений Марлинского два тома так и называются — «Кавказские очерки», один из которых занят повестью «Мулла-Нур», упоминаемой в «Набеге». Кавказ Марлинского и Лермонтова — вот то, от чего хочет отступить Толстой. С этим литературным Кавказом традиционно связана батальная романтика — изображение безумных удальцов, выказывающих чудеса храбрости. Наконец — мрачные «байронические» фигуры, живущие чувством презрения или мести. Все это вместе образует тот романтический шаблон, в борьбу с которым вступает Толстой. Война для толстовского волонтера — «непонятное явление», полное противоречий и парадоксов. Он пристально наблюдает за всем происходящим, рассудочно анализирует свои впечатления и — «ничего не понимает». Так мотивируется остранение* батальной темы, так разрушается романтический ореол. Но напрасно стали бы мы толковать слова волонтера как осуждение или отрицание войны, выраженное здесь Толстым. Резкая «генерализация» нужна здесь Толстому; но здесь же, как и в Севастопольских рассказах, картина сражения не раз описывается как «величественное зрелище», а рядом с противопоставлением войны мирной природе есть и моменты слияния воедино этих двух стихий. Рядом с волонтером — капитан Хлопов, призванный на место романтических героев, но героический по-своему и называющий храбрым того, «который ведет себя как следует». Поручик Розенкранц — пародия на романтических храбрецов, это — «один из наших молодых офицеров, удальцов-джигитов, образовавшихся по

* Термин Виктора Шкловского — см. его статью «Искусство как прием» в сб. «Поэтика» (Пг., 1919)*).

Марлинскому и Лермонтову. Эти люди смотрят на Кавказ не иначе как сквозь призму «героев нашего времени», Мулла-Нуров и т. п., и во всех своих действиях руководствуются не собственными наклонностями, а примером этих образцов». Тут названы и самые шаблоны, причем не пощажены и Лермонтов. Есть указание на то, что «Тамань» Лермонтова оказала на Толстого «очень большое»* влияние⁷⁸, но в целом Лермонтов в его представлении был, очевидно, неразрывно связан с изжитыми традициями русской романтики. Ясно, что он имеет в виду именно его героев, в том числе и Печорина, когда рисует Розенкранца следующими чертами: «Он искренно верил, что у него есть враги. Уверить себя, что ему надо отомстить кому-нибудь и кровью смыть обиду, было для него величайшим наслаждением. Он был убежден, что чувства ненависти, мести и презрения к роду человеческому были самые высокие, поэтические чувства. Но любовница его, — черкешенка, разумеется, — с которою мне после случилось видеться, говорила, что он был самый добрый и кроткий человек и что каждый вечер он писал вместе свои мрачные записки, сводил счеты на разграфленной бумаге и на коленях молился Богу. И сколько он выстрадал для того, чтобы только перед самим собой казаться тем, чем он хотел быть!» Итак, толстовская черкешенка сделала жалким и смешным того самого байронического героя, которого некогда умоляла о любви черкешенка Пушкина.

«Набег» расположен в хронологической последовательности — по движению солнца. «Солнца еще не было видно (...) Едва яркое солнце вышло из-за горы и стало освещать долину (...) Солнце прошло половину пути (...) Солнце садилось и бросало косые розовые лучи (...)» и т. д. вплоть до вечера: «Давно взошедший прозрачный месяц начинал белеть на темной лазури». Отсутствие фабулы, как и в «Детстве», побуждает Толстого к укреплению временной схемы рассказа путем такого замыкания его в пределы одного дня, движение которого тщательно указывается. Кроме того, делается попытка придать композиции «Набега» характер замкнутой новеллы тем, что один эпизод — смерть прапорщика Аланина — образует своего рода вершину рассказа, за которой следует каданс, лирически обрамляющий собою всю вещь. Во второй главе, с которой и начинается самый рассказ о набеге, упоминается о звуках «солдатской песни, бараба-

* Но не «огромное», как иные вещи — «Исповедь» Руссо, «Давид Копперфильд» Диккенса.

на и прелестного тенора, подголоска шестой роты, которым я не раз восхищался еще в укреплении»; повторение этого же в развернутом виде служит концовкой: «Темные массы войск мерно шумели и двигались по роскошному лугу; в различных сторонах слышались бубны, барабаны и веселые песни. Подголосок шестой роты звучал изо всех сил, и, исполненные чувства и силы, звуки его чистого грудного тенора далеко разносились по прозрачному вечернему воздуху». Характерный композиционный прием — обрамление лирическим пейзажем, — в русской литературе особенно канонизированный Тургеневым. Здесь, по-видимому, можно видеть влияние «Записок охотника». Недаром Толстой так долго работал над «Набегом» (май — декабрь 1852 г.) — успех первого произведения, как он сам пишет Некрасову, развил в нем авторское самолюбие. Он тщательно отделяет свой рассказ, стараясь придать ему вид законченной новеллы.

Намеченные в «Набеге» приемы батальных описаний развертываются в Севастопольских очерках. В начале 1854 года Толстой возвращается в Петербург и скоро уезжает в Бухарест, а оттуда — в Севастополь, в центр военных действий. Отсюда он и посылает свои военные очерки. По-видимому, еще до Севастополя Толстой познакомился с романами Стендаля «Le Rouge et le Noir» и «La Chartreuse de Parme» и нашел в них опору для преодоления романтических канонов. На влияние Стендаля указывал не раз сам Толстой. Поль Буайе, беседовавший с Толстым в 1901 году, передает его слова: «Что касается Стендаля, то я буду говорить о нем только как об авторе «Chartreuse de Parme» и «Le Rouge et Noir». Это два великие, неподражаемые произведения искусства. Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю. Он научил меня понимать войну. Перечтите в «Chartreuse de Parme» рассказ о битве при Ватерлоо. Кто до него описал войну такую, т. е. такую, какова она есть на самом деле? Помните Фабриция, переезжающего поле сражения и ничего не понимающего? И как гусары с легкостью перекидывают его через труп лошади, его прекрасной, генеральской лошади? Потом брат мой, служивший на Кавказе раньше меня, подтвердил мне правдивость стендалевских описаний. (...) Вскоре после этого в Крыму мне уже легко было все это видеть собственными глазами. Но, повторяю вам, все, что я знаю о войне, я прежде всего узнал от Стендаля»⁷⁹. Судя по этим словам, Толстой читал Стендаля еще до поездки на Кавказ, так что «Набег», с «ничего не понимающим» волонтером, написан уже после ознакомления с его произведе-

ниями. Это подтверждается и фразой Толстого в письме к жене 1883 года: «Читаю Stendhal'a: Rouge et Noir. Лет 40 тому назад я читал это, и ничего не помню, кроме моего отношения к автору: симпатия за смелость, родственность, но неудовлетворенность. И странно: то же самое чувство теперь, но с ясным сознанием, отчего и почему»⁸⁰. Ей же он пишет в 1887 году: «Читаю для отдыха прекрасный роман Stendhal'a — «Chartreuse de Parme», и хочется скорее переменить работу. Хочется художественной»⁸¹.

Круг чтения, установленный выше на основании дневников, надо, очевидно, дополнить именем Стендаля. Влияние его не менее характерно, чем влияние Стерна и Руссо, — недаром Толстой чувствует к нему симпатию за «родственность». Стендаль занимает по отношению к французским романтикам положение аналогичное Толстому. В противовес аффективному, эмфатическому стилю романтиков он вводит деловую, лишенную элегантно-фразу*; вместо обобщенных характеристик — детальный психологический анализ. Влияние это особенно интересно тем, что оно основано не на случайном увлечении какой-нибудь частностью, а на сознании родства методов*). Стендаль, так же как Толстой, органически связан с XVIII веком. «Стендаль — ученик XVIII века, ученик Кондильяка, Канибаса, энциклопедистов, идеологов. (...) Метод его — анализ. Он разлагает действия своих героев на составные их части, на идеи и на чувства. (...) Он роется в скрытых причинах того или другого поступка, подробно и до мелочности точно разбирает оттенки чувства»⁸². «Последний пришелец XVIII века» (Барбэ д'Оревильи)⁸³, «заблудившийся в героических временах Наполеона человек XVIII века» (Стриенский)⁸⁴, — таково устойчивое мнение о Стендале во французской критике. Его упрекают в небрежностях языка, в трудности и запутанности стиля, в чрезмерной мелочности анализа (*minutie dans le détail*) — то самое, в чем упрекали и Толстого. «Он смотрит на себя как на удобное опытное поле: изучая себя вплоть до самых маленьких мыслей, вплоть до самых маленьких действий, он руководствуется своею потребностью в анализе, справедливо говоря о себе: «Я — наблюдатель человеческого сердца... Это более чем привычка, это — метод» (А. Сеше)⁸⁵.

* «Rien d'ennuyeux pour moi comme l'emphase germanique et romantique» (предисловие к роману «Armance»). «Ничего нет скучнее для меня, чем германская и романтическая напыщенность» (франц.) — *Ред...*

В этом отношении сходство Стендаля с Толстым поразительно. Стендаль мечтал написать трактат по логике, который должен был служить таким же руководством или кодексом правил для повседневной жизни, каким книга Макиавелли была для поведения государей. «Он постоянно занят рассуждением; тысячи раз он повторяет себе: «Я сделаю то-то, надо сделать то-то». Он считает себя великим психологом, и на самом деле таков, но можно быть уверенным, что каждый раз как он устанавливает для себя какое-нибудь правило поведения — это будет напрасно» (А. Сеше). Его дневники также наполнены правилами и формулами, совершенно в духе молодого Толстого: «I. Выработать привычку шутить. II. Никогда не совершать ничего трагического по страсти, но неизменно владеть собой. Быть хладнокровным на улицах, в кафе, в гостях... III. Не забавляться огорчениями по поводу случившихся и потому неизбежных несчастий. Время, нужное для скорби, употреблять на приискание средств для того, чтобы избежать ее в будущем*... Имея в виду, что смелым Бог владеет (*audaces fortuna juvat*) и что если я не сделаю ничего экстраординарного, то и никогда не буду иметь достаточно денег на развлечения, я решаю: **Статья первая.** На всех лотерейных тиражах в Париже (3-го, 15-го и 25-го) я буду ставить 30 фр. на терну, 1, 2, 3. **Статья вторая.** Каждое первое число я буду давать 3 фр. Манту, чтобы он их ставил на квартиру по 1 фр. на каждый тираж. **Статья третья.** Каждый месяц тратить 30 фр. на игру в карты (*a la Rouge et Noir*, au N 113). Так я получу право строить воздушные замки»⁸⁶. При всей разнице натур — то же сочетание страстности с рассудочностью, та же противоречивость и даже то же обожание музыки, и именно музыки. Моцарта больше всего. Здесь какая-то закономерность, стоящая над простой психологической эмпирикой, с точки зрения которой Стендаль и Толстой представляются почти контрастами.

Стендаля называют «реалистом». Толстой говорит, что он описал войну такую, «какова она на самом деле». Но реализм — понятие относительное, само по себе ничего не определяющее. Фоном для Стендаля, как и для Толстого, была

* Ср. у Толстого: «Всякую неприятную мысль обсудить: во-первых, не может ли она иметь следствий; ежели может иметь, то как отвратить их. Ежели нельзя отвратить и обстоятельство такое уже прошло, то, обдумав хорошенько, стараться забыть или привыкнуть к оной» (ДМ, с. 40).

поэтика романтиков, в которой война служила материалом для героических картин. Отступая от этой поэтики, Стендаль берет тот же материал, но разрабатывает его иначе. «Реализм» есть лишь условный и постоянно повторяющийся девиз, которым новая литературная школа борется против изжитых и ставших шаблонными и потому слишком условными приемов старой школы. Сам по себе он ничего положительного не означает, потому что содержание его определяется не сравнением с жизнью, а сравнением с иной системой художественных приемов. Война, как и всякий другой факт жизни, неисчерпаема в своем разнообразии, и, служа материалом для искусства, она может быть описана самыми разными приемами. Произведение искусства создается и воспринимается (поскольку восприятие остается в плоскости искусства) не на фоне жизни, «какова она на самом деле», а на фоне других, привычных методов художественного изображения. Стендаль, как и Толстой, берет батальную тему иначе, чем это делалось до него. В центр батальной картины он ставит новичка (толстовский «волонтер» или Пьер), который представляет себе войну по обычному, «романтическому» шаблону — как героическую, возвышенную борьбу с врагом. На основе этого представления Стендаль разворачивает свои приемы анализа, нарушая батальный канон. Ватерлооская битва — лишь эпизод в его романе, который в дальнейшем развитии сюжета почти забывается. Но эпизод этот чрезвычайно характерен для его поэтики — и недаром Толстой развернул его в целый ряд очерков и картин. Стендалевское описание Ватерлооской битвы оценивается и французской критикой как нарушение канона: «Нет у него обобщенных взглядов, нет общего впечатления. Это-то и позволило ему дать столь верные, столь поражающие и столь новые описания сражений. Он первый указал на то мелкое, дурное, эгоистическое, тщеславное и жадное, что есть в войне, параллельно с храбростью и героизмом. После него война перестала быть эпопеей. Рядом с трагическим ужасом, рядом с театральным героизмом, если можно так выразиться, он видит героизм простодушный и даже нечто комическое в предметах, в людях и в положениях» (А. Сеше)⁸⁷. Если оставить вопрос о «верности» в стороне, то все это можно повторить, говоря о Толстом. Дальше придется еще не раз возвращаться к вопросу о влиянии Стендаля на Толстого. Приемы внутреннего монолога и «диалектика души», столь характерные для Толстого, составляют особенность и стендалевского метода*). То же отсутствие сюжетной композиции, та же любовь к рубрикам,

к генерализации, к рассудочному стилю, к теоретическим проблемам. Родство приемов можно наблюдать не только в Севастопольских очерках и военных сценах «Войны и мира», но и в «Юности»⁸⁸, и в «Анне Карениной»⁸⁹.

Еще до Севастопольских рассказов Толстой написал рассказ «Рубка леса». Как и в «Набеге», рассказ ведется от первого лица, и, как в «Набеге», лицо это играет роль скорее наблюдателя, чем действующего. Здесь он не волонтер, а юнкер*, но характерно, что вначале, перед выступлением в поход, Толстой погружает его в сон, чтобы этим мотивировать особенную резкость впечатлений после возвращения к действительности: изменена только мотивировка остранения. Весь рассказ насыщен этой резкостью деталей, как бы впервые наблюдаемых, — типичный для Толстого прием. Пейзажи — не обобщенные, не метафорические, а точные, воспроизведенные со всей отчетливостью пристального наблюдателя: «Справа виднелись крутой берег извилистой речки и высокие деревянные столбы татарского кладбища; слева и спереди сквозь туман проглядывала черная полоса»; «Светлый круг солнца, просвечивающий сквозь молочно-белый туман, уже поднялся довольно высоко: серо-лиловый горизонт постепенно расширялся и хотя гораздо дальше, но так же резко ограничивался обманчивою белою стеною тумана»; «В воздухе слышалась свежесть утреннего мороза вместе с теплом весеннего солнца; тысячи различных теней и цветов мешались в сухих листьях леса, и на торной глянцевиной дороге отчетливо виднелись следы шин и подковных шипов». Такие же резкие детали — в описании действующих лиц: все время указываются особенности мимики, жестов, движений и т. д. Веленчук «расставил ноги, выставил вперед свои большие черные руки и, скривив немного рот, зажмурился». Жданов, «заложив руки в карманы полушубка и зажмурившись, движениями головы и скул выражал свое сочувствие. Не знаю почему, в этом равномерном движении скул под ушами, которое я замечал только у него одного, я почему-то находил чрезвычайно много выражения». И так непрерывно: «...заговорил Чикин, скривив рот и подмигивая... перебил Максимов, не обращая внимания на общий хохот и начальнически, гордо выбивая трубку о ладонь левой руки... Веленчук полуоборотился к нему, поднял было руку к

* Связь с «Набегом» устанавливается еще тем, что в одном месте рассказчик вспоминает капитана Хлопова: «Это еще было не дело, а одна потеха-с», как говорил добрый капитан Хлопов» (гл. V).

шанке, но потом опустил ее». Иногда это развивается в целую молчаливую сценку, своего рода пантомиму: «Чикин нагнулся к огню, достал палочкой уголек, наложил его на трубку и молча, как будто не замечая возбужденного в слушателях молчаливого любопытства, долго раскуривал свои корешки. Когда, наконец, он набрался достаточно дыму, сбросил уголек, сдвинул еще более назад свою шапочку и, подергиваясь и слегка улыбаясь, продолжал». В отличие от «Набега» чрезвычайно развернут диалог — не драматического типа, а скорее типа речевой характеристики. Тщательно выписаны детали народной речи, с сохранением говоров, причем язык некоторых солдат отличается особыми свойствами. Максимов особенно любит слова «происходит» и «продолжать» — солдаты «любили слушать его «происходит» и подозревали в нем глубокий смысл, хотя так же, как и я, не понимали ни слова». Чикин говорит «сихарки», «фатит» и т. д.

Есть еще одно интересное отличие от «Набега». Параллельно солдатским сценам даются сцены офицерской жизни, где тоже — целый ряд фигур. Толстой начинает здесь развертывать свойственный ему массовый параллелизм, освобождаясь от первоначальной скованности центральной личностью. В небольшом рассказе — 10 действующих лиц и ни одного «героя». Юнкер, еще больше, чем волонтер в «Набеге», служит лишь наблюдательным пунктом. Нет и той напряженности анализа и «генерализации», какая заметна в «Набеге». Все несколько сглажено, смягчено. Сглажен резкий контраст между Хлоповым и Розенкранцем — он развернут здесь в сопоставлении солдатских разговоров с офицерскими. Вместо пародийного Розенкранца — скучающий Болхов, устами которого окончательно снижается романтический Кавказ: «Ведь в России воображают Кавказ как-то величественно, с вечными девственными льдами, бурными потоками, с кинжалами, бурками, черкешенками,— все это страшное что-то, а в сущности ничего в этом нету веселого. Ежели бы они знали, по крайней мере, что в девственных льдах мы никогда не бываем, да и быть-то в них ничего веселого нет, а что Кавказ разделяется на губернии: Ставропольскую, Тифлисскую и т. д.». Вот пример толстовского остранения не при помощи метафор или сравнений, а при помощи перифразы, переносящей предмет в «прозаический» ряд («кусок материи на палке» вместо «знамени»)*. Самый темп

* «Война и мир», т. VI, с. 215. Сатирическая или обличительная мотивировка — самый частый вид остранения у Толстого. Но есть и иные случаи.

рассказа — иной, чем в «Набеге»: медленно протекают разговоры действующих лиц, развиваются подробные их характеристики, которым отводятся специальные главы, вставленные между двумя восклицаниями Веленчука, как отступление от временной последовательности рассказа (конец гл. I: «Эх-ма! трубку забыл. Вот горе-то, братцы мои! — сказал он, помолчав немного и не обращаясь ни к кому в особенности»; начало гл. IV: «Эх-ма! трубку забыл. Вот горе-то, братцы мои!» — повторил Веленчук»). В этой медлительности темпа, в развитых разговорах и характеристиках, в самой роли юнкера, сидящего у костра с солдатами, есть родство с тургеневской манерой — следы влияния «Записок охотника», на которое уже указывалось выше. Влияние это сказывается на всей композиции вещи и на отдельных ее эпизодах — недаром Толстой собирался посвятить ее Тургеневу: «Эта мысль пришла мне потому, что, когда я перечел статью, я нашел в ней много невольного подражания его рассказам»* (письмо к И. И. Панаеву от 14 июня 1855 г.).

Несмотря на тяготение к параллелизму и к мелочности, Толстой komponует рассказ вокруг истории Веленчука, стремясь придать очерку характер закругленной «тургеневской» новеллы. Веленчук появляется в самом начале (его странная спячка), его восклицанием сшиваются две главы, разделенные длинным отступлением** (классификация и характеристика солдат), его смерть образует своего рода вершину рас-

* В это же время Некрасов пишет Тургеневу: «В IX № «Современника» печатается посвященный тебе рассказ юнкера «Рубка леса». Знаешь ли, что это такое? Это очерк разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских), т. е. вещь доныне небывалая в русской литературе. И как хорошо! Форма в этих очерках совершенно твоя, даже есть выражения, сравнения, напоминающие «З(аниски) ох(отника)», а один офицер так просто Гамлет Щ(игровского) уезда в армейском мундире. Но все это так далеко от подражания, схватывающего одну внешность».

** Сходно с этим в «Певцах» Тургенева: «Рядчик подумал немного, встряхнул головой и выступил вперед. Яков впился в него глазами... Но прежде чем я приступлю к описанию самого состязания, считаю нелишним сказать несколько слов о каждом из действующих лиц моего рассказа. (Идут характеристики Обалдуя, Моргача, Якова, Дикого Барина. — Б. Э.). Итак, рядчик *выступил вперед* <...>» — и т. д. Ср. еще в «Бежином луге», по-видимому особенно повлиявшем на Толстого: «Я прилег под обглоданный кустик и стал глядеть кругом. (Следует характеристика пяти мальчиков поочередно, как солдат у Толстого. — Б. Э.). Итак, я лежал под кустиком, в стороне, и поглядывал на мальчиков». У Стерна («Тристрам Шенди») — этот прием в пародийной форме (В. Шкловский).

сказа; разговором об этой смерти и заканчивается рассказ. Самое описание смерти Веленчука как будто навеяно «Смертью» Тургенева. Концовкой служит лирически окрашенный пейзаж — прием, тоже напоминающий Тургенева. Как и в «Набеге», концовка эта обрамляет рассказ, возвращая нас к костру, вокруг которого сидят солдаты, — так начинается последняя (XIII) глава: «Уже была темная ночь, и только костры тускло освещали лагерь, когда я, окончив уборку, подошел к своим солдатам. Большой пень, тлея, лежал на углях. (...) Запах тумана и дыма от сырых дров, распространяясь по всему воздуху, ел глаза, и та же сырая мгла*, сыпалась с мрачного неба». Обрамляя весь рассказ, пейзаж этот особенно укрепляет последнюю главу, являясь в конце рассказа в виде повторения: «Низ пня, превратившийся в уголь, изредка вспыхивая, освещал фигуру Антонова с его седыми усами, красною рожей и орденами на накинутах шинели, чьи-нибудь сапоги, голову или спину. Сверху сыпалась та же печальная мгла, в воздухе слышался тот же запах сырости и дыма, вокруг видны были те же светлые точки потухавших костров, и слышны были среди общей тишины звуки заунывной песни Антонова; а когда она замолкала на мгновение, звуки слабого ночного движения лагеря, храпения, бряцания ружей часовых и тихого говора вторили ей. «Вторая смена! Макастюк и Жданов!» — крикнул Максимов. Антонов перестал петь, Жданов встал, вздохнул, перешагнув через бревно и побрел к орудиям».

Лирическая замедленная интонация, резко прерванная сжатой заключительной фразой, которая возвращает к рассказу и вместе с тем останавливает его, — такой прием концовки не раз повторяется у Тургенева: «Мы въехали в кусты. Калиныч запел вполголоса, подпрыгивая на облучке, и все глядел и глядел на зарю... На другой день я покинул гостеприимный кров г-на Полутыкина» («Хорь и Калиныч»). «Стадо диких уток со свистом промчалось над нами, и мы слышали, как оно спустилось на реку недалеко от нас. Уже совсем стемнело и начинало холодать; в роще звучно защелкал соловей. Мы зарылись в сено и заснули» («Ермолай и мельничиха»). «Мы опять примолкли. На другом берегу кто-то затянул песню, да такую унылую... Пригорюнился мой бедный

* Начало гл. X: «Начало смеркаться. По небу ползли сине-беловатые тучи. Туман, превратившийся в мелкую сырую мглу, мочил землю и солдатские шинели, горизонт суживался, и вся окрестность принимала мрачные тени».

Влас... Через полчаса мы разошлись» («Малиновая вода»).

В батальных сценах «Рубки леса» Толстой развивает приемы, намеченные в «Набеге». Там в центре стоял вопрос о храбрости — остраивалось романтическое представление о военном героизме и удалстве. Здесь никаких храбрецов нет. С одной стороны, солдаты, которые спокойно шутят под пулями, с другой — командир Болхов, который кокетничает уже не храбростью, а отсутствием ее («я не могу переносить опасности... просто я не храбр»), пародийный капитан Крафт, который рассказывает небылицы о своей храбрости, «старый кавказец» Тросенко, человек «спокойной храбрости», напоминающий капитана Хлопова. Каждому уделена особая характеристика; с обычной для Толстого «мелочностью» в описании мимики (масленные глазки майора Кирсанова, от которых, когда он смеялся, оставались «только две влажные звездочки»), с выдержанными особенностями речи. Характеристика Крафта сделана по тому образцу, который установлен был Толстым в дневнике, когда он обдумывал проблему портрета и утверждал, что описать человека нельзя, а можно только описать, «как он на меня подействовал». Там сделан набросок Кноринга таким методом: «За палаткой я услышал радостные восклицания свидания с братом и голос, который отвечал на них столь же радостно: «Здравствуй, Морда!» Это человек непорядочный, подумал я, и не понимающий вещей». Здесь — тот же метод: «Длинная фигура в сюртуке генерального штаба пролезла в двери и с особенным азартом принялась пожимать всем руки. «А, милый капитан! и вы тут?» — сказал он, обращаясь к Тросенке. Новый гость, несмотря на темноту, пролез до него и, к чрезвычайному, как мне показалось, удивлению и неудовольствию капитана, поцеловал его в губы. «Это немец, который хочет быть хорошим товарищем», — подумал я». Вместе с тем подготавливается та «диалектика души», которая развернута потом в Севастопольских очерках. Обнажается внутренний слой душевной жизни — момент опасности выбирается Толстым именно для того, чтобы ввести свой микроскопический анализ: «Вы где брали вино? — лениво спросил я Болхова, между тем как в глубине души моей одинаково внятно говорили два голоса: один — Господи, прими дух мой с миром, другой — надеюсь не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро, — и в то же мгновение над головой просвистало что-то ужасно неприятное, и в двух шагах от нас шлепнулось ядро». Рядом с этим — жуткие подробности, которыми Толстой уничтожает военную романтику, — то самое, чему он

научился у Стендаля. Особенно характерна в этом смысле деталь, которая введена в описание раненого Веленчука: «Ужасно тяжелое чувство произвел во мне вид его голый белой и здоровой ноги, когда с нее сняли сапог и развязали черес». Из этой детали разворачивается дальше, в Севастопольских очерках ряд жутких картин, окончательно заслоняющих собой романтические олеографии*. Тот же прием — у Стендаля. Фабриций с ужасом смотрит на убитого солдата: «Что всего более поражало его, это необыкновенно грязные ноги трупа, с которого кто-то уже успел стащить сапоги, оставив на нем только скверные испачканные в крови панталоны... Что ужасало его всего более, так это открытый глаз покойника»⁹⁰.

Так подготовлены Севастопольские очерки. Толстой точно сознательно идет по следам романтиков, чтобы последовательно разрушать их поэтику. Он попадает на Кавказ — как будто нарочно для того, чтобы устроить очную ставку с Марлинским и Лермонтовым и, уличив их в «неправде», ликвидировать эту романтическую затею. В «Казаках» он смело берет традиционную романтическую ситуацию — европеец среди дикарей — с обычными для этой ситуации персонажами (Оленин, Марьяна, Лукашка)⁹¹. Но в этой ситуации нарушены все характерные отношения — романтическая трагедия пародирована. Марьяна оказывается неприступной, верной своему Лукашке; вместо романтического старца она сама произносит суд над жалким Олениным: «Уйди, постылый!» Оленин смешон в своей роли влюбленного «интеллигента», повторяющего романтические тирады разочарованных европейцев («Если бы вы знали, как мне мерзки и жалки вы в вашем обольщении! Как только представляется мне вместо моей хаты, моего леса и моей любви эти гостиные, эти женщины с припомаженными буклями...»** и т. д.) и в то же время робко оглядывающегося на самого себя: «Не выходи за Лукашку. Я женюсь на тебе. — «Что же это я говорю? — подумал он в то самое время, как выговаривал эти слова. — Скажу ли я то же завтра?» И хотя он твердо решает, что скажет, но Марьяна — уже не наивная черкешенка. Романтический сюжет вывернут наизнанку: другом Оленина делается не Марьяна, а Ерощка, который оказался на месте

* Ср. в первом Севастопольском очерке: «Вы увидите, как острый кривой нож входит в белое здоровое тело». Здесь — частый у Толстого оксюморон, как частный случай острапения.

** Ср. в «Цыганах» Пушкина: «Когда б ты знала, Когда бы ты вообразила Неволю душных городов!»

романтических отцов или старцев, произносящих заключительное нравоучение герою. Вместо слов пушкинского старика: «Оставь нас, гордый человек!» — слова Ерошки: «Так разве прощаются? Дурак! дурак! <...> Ведь я тебя люблю, я тебя как жалею! <...> Мурло-то, мурло-то давай сюда. <...> Я тебя люблю. Прощай! <...> Прощай, отец. Прощай! Буду помнить тебя!» Более того, Ерошка берет на себя совершенно новую роль, давая Оленину уроки мудрости и смелости: «На хорошую девку поглядеть грех? Погулять с ней грех? Али любить ее грех? Это у вас так? Нет, отец мой, это не грех, а спасение. Бог тебя сделал, Бог и девку сделал. Все Он, батюшка, сделал. Так на хорошую девку смотреть не грех. На то она сделана, чтоб ее любить да на нее радоваться». Романтический Кавказ еще раз высмеян со всей силой толстовского острашения: «Он не нашел здесь ничего похожего на свои мечты и на все слышанные и читанные им описания Кавказа: «Никаких здесь нет бурок, стремнин, Амалат-беков, героев и злодеев*, — думал он. — Люди живут, как живет природа: умирают, рождаются, совокупляются, опять рождаются, дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают, и никаких условий, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет...»

Но Толстой здесь не ограничивается пародией — он возвращается к идиллическому тону Руссо и замыкает, таким образом, весь цикл этого движения. Повторяется характерное для Толстого явление — «герой» отходит на второй план, становится фоном для описания. Целый ряд глав проходит даже без всякого его участия (IV—IX), несмотря на детальное изображение его душевной жизни в начальных главах. Здесь Оленин — тот же Нехлюдов из «Утра помещика» (интересно, что и имя его то же — Дмитрий). Он так же скомбинирован из материала самонаблюдения. Особенно характерен в этом смысле мотив обновления, который так часто появляется на протяжении ранних дневников: «Уезжая из Москвы, он находился в том счастливом, молодом настроении духа, когда, сознав прежние ошибки, юноша вдруг скажет себе, что все это было не то, что все прежнее было случайно и незначительно, что он прежде не хотел жить х о р о ш е н ь к о, но что теперь, с выездом его из Москвы, начинается новая жизнь, в которой уж не будет больше тех ошибок, не будет раскаяния, а навверное будет одно счастье». Общее

* Ср. выше в «Рубке леса».

описание жизни Оленина в Москве очень сходно с наброском автобиографических «записок» в дневнике (1850): «Зиму третьего года я жил в Москве, жил очень безалаберно, без службы, без занятий, без цели; и жил так не потому, что, как говорят и пишут многие, в Москве все так живут, а просто потому, что такого рода жизнь мне нравилась. — Частью же располагает к лени и положение молодого человека в московском свете». Оленин «был юноша, нигде не кончивший курса, нигде не служивший (только числившийся в каком-то присутственном месте), промотавший половину своего состояния и до двадцати четырех лет* не избравший еще себе никакой карьеры и никогда ничего не делавший. Он был то, что называется «молодой человек» в московском обществе». Этой характеристикой уничтожена мрачная «тайна» романтических героев. Здесь совершенно ясно отступление Толстого от традиции: «У него не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни *нужды***». Он ни во что не верил и ничего не признавал. *Но, не признавая ничего, он не только не был мрачным, скупящим и резонирующим юношей, а, напротив, увлекался постоянно*». И следуют указания на противоречия, хорошо знакомые нам по дневникам: «Он решил, что любви нет» (ср. в дневниках: «Любви нет; есть плотская потребность сообщения и разумная потребность в подруге жизни»), «и всякий раз присутствие молодой и красивой женщины заставляло его замирать. Он давно знал, что почести и звание — вздор, но чувствовал невольное удовольствие, когда на бале подходил к нему князь Сергей и говорил ласковые речи» (ср. в дневниках: «Первый поклонился Голицыну и прошел не прямо, куда нужно»). Толстой как бы резюмирует содержание собственных дневников, когда говорит об Оленине: «Он раздумывал над тем, куда положить всю эту силу молодости, только раз в жизни бывающую в человеке, — на искусство ли, на науку ли, на любовь ли к женщине, или на практическую деятельность, — не силу ума, сердца, образования, а тот неповторяющийся порыв, ту на один раз данную человеку власть сделать из себя все, что он хочет и как ему кажется, и из всего мира все, что ему хочется». Оленин — так же как Нехлюдов — не созданная фигура, не образ, не герой, а лишь медиум. Характерно поэтому, что именно в *начале* повести его душевной жизни уделено столько внима-

* Возраст самого Толстого в 1852 г.

** Характерная прибавка, невозможная в романтической характеристике.

ния и столько «мелочности», которая в дальнейшем ходе не имеет почти никакого значения.

Повторяется здесь и тот прием погружения в забытые, который был отмечен в «Утре помещика». В дороге Оленин дремлет — проходит ряд бессвязных картин-воспоминаний; девушка, в которую он был влюблен, хозяйственная деятельность в деревне (связь с Нехлюдовым — точно здесь взят следующий момент, так что образуется своеобразная хронологическая последовательность от «Отрочества» и «Юности» к «Казакам»), жизнь в Москве — с игрой в карты и цыганами, вплоть до ресторанов Мореля и Шевалье, которые упоминаются в дневниках. Дальше — опять пародирование романтических шаблонов: «Воображение его теперь уже было в будущем, на Кавказе. Все мечты о будущем соединялись с образами Амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей. Все это представляется смутно, неясно; но слава, заманивая, и смерть, угрожая, составляют интерес этого будущего. То с необычайною храбростью и удивляющею всех силой он убивает и покоряет бесчисленное множество горцев; то он сам горец и с ними вместе отстаивает против русских свою независимость. <...> Есть еще одна, самая дорогая мечта, которая примешивалась ко всякой мысли молодого человека о будущем. Это мечта о женщине. И там она, между гор, представляется воображению в виде черкешенки-рабыни, с стройным станом, длинною косой и покорными глубокими глазами. Ему представляется в горах уединенная хижина и у порога она, дожидаящаяся его в то время, как он, усталый, покрытый пылью, кровью, славой, возвращается к ней, и ему чудятся ее поцелуи, ее плечи, ее сладкий голос, ее покорность». Здесь — все атрибуты романтических поэм и повестей собраны воедино: Кавказ, героизм, покорная черкешенка. И как выше психологическая схема романтического скитальца разбита одной маленькой деталью — «не было нужды», так здесь сюжетная схема остраивается и пародируется дальнейшим ее развитием: «Она прелестна, но она необразованна, дика, груба. В длинные зимние вечера он начинает воспитывать ее. Она умна, понятлива, даровита и быстро усваивает себе все необходимые знания. Отчего же? Она очень легко может выучить языки, читать произведения французской литературы, понимать их. Notre Dame de Paris, например, должно ей понравиться. Она может и говорить по-французски. В гостиной она может иметь больше природного достоинства, чем дама самого высшего общества. Она может петь, просто, сильно и страстно.

«Ах, какой вздор!» — говорит он сам себе. А тут приехали на какую-то станцию и надо перелезть из саней в сани и давать на водку. Но он снова ищет воображением того вздора, который он оставил, и ему представляются опять черкешенки, слава, возвращение в Россию, флигель-адъютантство, прелестная жена».

Но, как выше было замечено, пародированием романтического сюжета «Казачи» не исчерпываются — Толстой вступает в борьбу с романтикой не только для того, чтобы низвергнуть ее и наложить свое veto на все ее шаблоны, но и для того, чтобы противопоставить ей нечто другое, новое. В этом отношении очень интересно место о горах. Сначала пародируется шаблон: «Вот оно где начинается!» — говорил себе Оленин, и все ждал вида *снеговых гор, про которые много говорили ему*. Один раз, перед вечером, ногаец-ямщик плетью указал из-за туч на горы. Оленин с жадностью стал вглядываться, но было пасмурно, и облака до половины застилали горы. Оленину виднелось что-то серое, белое, курчавое, и как он ни старался, он не мог найти ничего хорошего в виде *гор, про которые он столько читал и слышал*. Он подумал, что горы и облака имеют совершенно одинаковый вид и что *особенная красота снеговых гор, о которых ему толковали*, есть такая же выдумка, как музыка Баха и любовь к женщине, в которые он не верил, — и он перестал дожидаться гор»⁹². На место этого шаблона Толстой ставит свое описание, которое сделано согласно его методу («описание недостаточно»): описываются не самые горы, а впечатление от них — горы становятся фоном, на котором все получает новый характер: «Все московские воспоминания, стыд и раскаяние, все пошлые мечты о Кавказе, все исчезли и не возвращались более. «Теперь началось», как будто сказал ему какой-то торжественный голос. И дорога, и вдаль видневшаяся черта Терека, и станицы, и народ, — все это ему казалось теперь уже не шуткой. Взглянет на небо — и вспомнит горы. Взглянет на себя, на Ванюшу — опять горы. Вот едут два казака верхом, и ружья в чехлах равномерно поматываются у них за спинами, и лошади их перемешиваются гнедыми и серыми ногами, а горы... За Терекком виден дым в ауле, а горы... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Тереке, а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят, красивые женщины, молодые, а горы... Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье и сила, и молодость, а горы...» Вот пример необличительного, несатирического острания. Впечатлением от гор мотивируется

прихотливая смена деталей, резко, как бы впервые воспринимаемых благодаря присутствию этого необычного фона. Использована лирическая форма концевых повторений — нечто вроде газеллы, с ее прикрепленными к концам определенных строк повторениями одних и тех же слов. У Толстого — это один из видов «диалектики души», и в этом смысле есть аналогия между описанием гор и многочисленными примерами снов, видений, бреда и вообще таких состояний, когда нарушается обычный порядок душевной жизни. Толстой часто употребляет этот прием — и иногда в изображении совершенно второстепенных лиц, так что «мелочность» этого анализа остается совершенно самоценной и не имеет никакого сюжетного или композиционного значения. В повести «Два гусара» душевное состояние корнета Ильина, лица совершенно эпизодического, изображается аналогичным приемом. Мотивировка — в том, что Ильин проиграл в карты казенные деньги: «Что теперь я буду делать?» — рассуждал он. «Занять у кого-нибудь и уехать». Какая-то барыня прошла по тротуару. «Вот так глухая барыня», — подумал он отчего-то. *Занять-то не у кого. Погубил я свою молодость*. Он подошел к рядам. Купец в лисьей шубе стоял у дверей лавки и зазывал к себе. «Если бы восьмерку я не снял, я бы отыгрался». Нищая старуха хныкала, следуя за ним. *Занять-то не у кого. Какой-то господин в медвежьей шубе проехал, будочник стоит. Что бы сделать такое необыкновенное? Выстрелить в них? Нет, скучно! Погубил я свою молодость*.

После описания гор Оленин надолго исчезает. Следует «географическая» глава, описывающая местность, нравы и обычаи — тот самый *hors d'oeuvre*, который развернулся в «Кавказском пленнике» Пушкина в целый «отчет путешественника», не связанный с событием*, и подавил собой личность пленника. У Пушкина здесь сказалась традиция описательной поэзии XVIII в.; у Толстого — возвращение к проблеме описания после изжитой романтической новеллы. Результаты сходные: Оленин, намеченный первыми главами в герои повести, начинает играть чрезвычайно пассивную роль и сосредоточивает на себе внимание только там, где Толстой пользуется им для «диалектики души» и где интересно самое изображение душевной жизни, а не фигура героя как определенно очерченной индивидуальности (так в главе XX — Оленин в лесу).

* Письмо Пушкина к Гнедичу, 1822 г.

Интересно, что между первоначальным описанием Оленина и последующим его поведением заметно некоторое противоречие, которое тоже свидетельствует о неустойчивости его фигуры как индивидуальности — иначе говоря, о том, что не на его личности строится повесть. Вначале Толстой делает специальную оговорку, выделяющую Оленина из ряда романтических героев, — он не был «мрачным, скучающим и резонирующим юношей». Тут же это подкрепляется словами о том, что Оленин «сознавал в себе этого всемогущего бога молодости, эту способность превратиться в одно желание, в одну мысль, способность захотеть и сделать, — броситься головой вниз в бездонную пропасть, не зная за что, не зная зачем». Но что же общего между этим Олениным первых глав и последующим Олениным — вялым, бескровным резонером, который все ищет каких-то формулировок и совершенно неспособен непосредственно, без оглядки, отдаться одному желанию или одной мысли! Резкое противоречие, которое явилось не случайно, а по необходимости и совершенно естественно: вначале Оленин изображается на фоне романтических шаблонов и имеет самоценное значение, а в дальнейшем он нужен Толстому лишь как мотивировка внутренних монологов и душевной диалектики, потому что центр повести переместился. Образуется характерный для Толстого параллелизм, но, как и в «Утре помещика», он не развернут настолько, чтобы Оленин занял в повести соответствующее ему место. «Герой» слишком выдвинут, чтобы не требовать к себе специального внимания; с другой стороны — история его душевной жизни слишком не собрана, чтобы не отступить на второй план перед натиском другого материала.

Повторилось то самое, что наблюдали мы в «Утре помещика». Обернувшись Олениным, Нехлюдов остался тем же резонером — лицом лишь сцепляющим, а не организующим повесть. Еще раз не удалось Толстому развернуть большую форму. Именно поэтому, вероятно, он напечатал «Казачков» только в 1863 году, и то под давлением внешних условий*.

* Повесть была передана М. Н. Каткову в уплату проигранных ему в 1862 г. денег (см.: Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. СПб., О-во Толстовского музея, т. I, 1911, с. 159). Ср. в письме Толстого 1898 г. — по поводу неоконченных повестей: «Если я буду исправлять их, пока останусь доволен, я никогда не кончу. Обязавшись же отдать их издателю, я должен буду выпустить их tels quels. Так случилось со мной с повестью «Казачки»: я все не кончал ее; но тогда проиграл деньги и для уплаты передал в редакцию журнала». (Новый сб. писем Л. Н. Толстого. Собрал П. А. Сергеев. Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1912, с. 165).

Это был период удаления от литературы — в это время он писал Фету: «Я живу в мире столь далеком от литературы и ее критики, что, получая такое письмо, как ваше, первое чувство мое — удивление. Да кто же такой написал «Казиков» и «Поликушку»? Да и что рассуждать о них? Бумага все терпит, а редактор за все платит и печатает». Что-то в «Казиках» ему самому нравилось, но, конечно, не Оленин, а скорее Марьяна и Ерощка. Эту часть повести он, вероятно, и разумеет, когда в том же письме говорит, что «Казики» — «с сукровицей, хотя и плохо». Повесть эта, по-видимому, составляет часть задуманного им большого романа — к мысли о нем он возвращается и позже; в дневнике 1865 года есть запись: «Читал Троллопа — хорошо. Есть поэзия романиста: 1) в интересе сочетания событий — Бреддон, мои Казики (*будущие*)»⁹³. Неоконченный автобиографический роман, неоконченный «роман русского помещика», неоконченный кавказский роман — таков неизбежный результат тех исканий новой формы, которым предан Толстой этого периода.

2

Большие формы временно оставлены — Толстой переходит к военным «статьям», к фельетонам, которые он собирался писать каждый месяц. Вместо новеллы — движущаяся панорама, построенная на скрещивании двух восприятий: восприятия постороннего наблюдателя, резко замечающего все детали (волонтер в «Набеге»), и восприятия военного профессионала. Создаются парадоксальные сочетания, которыми нарушается батальный канон романтиков. Таков первый Севастопольский очерк («Севастополь в декабре 1854 года»). Меняется самый материал — вводятся такие элементы, которые прежде оставались вне искусства. Пародийных приемов здесь уже нет, но ясно, от какого шаблона отступает Толстой, нашедший себе опору в Стендале: «Да! вам непременно предстоит разочарование, если вы в первый раз въезжаете в Севастополь. Напрасно вы будете искать хоть на одном лице следов суетливости, растерянности или даже энтузиазма, готовности к смерти, решимости, — ничего этого нет: вы видите будничных людей, спокойно занятых будничным делом, так что, может быть, вы упрекнете себя в излишней восторженности, усомнитесь немного в справедливости понятия о геройстве защитников Севастополя, которое составилось в вас по рассказам, описаниям и по виду и

звукам с Северной стороны». И вот — вместо картины боя описание госпиталя. Центр тяжести перемещен: «Вы увидите, как быстрый кривой нож входит в белое, здоровое тело; увидите, как с ужасным, раздирающим криком и проклятиями раненый вдруг приходит в чувство; увидите, как на носилках лежит, в той же комнате, другой раненый и, глядя на операцию товарища, корчится и стонет, не столько от физической боли, сколько от моральных страданий ожидания,— увидите ужасные, потрясающие душу зрелища; *увидите войну не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами*, а увидите войну в настоящем ее выражении,— в крови, в страданиях, в смерти...»

Недаром Толстой выбрал для этого очерка форму обозрения — его зритель, которого он водит за руку по всем достойным внимания пунктам и заставляет прислушиваться и приглядываться («вы смотрите», «вы входите», «вы непременно испытываете» и т. д.), даже не волонтер, а любопытствующий корреспондент, который реагирует на каждое впечатление, резко меняя свое восприятие. Так мотивируются нужные Толстому парадоксы. После госпиталя — картина похорон офицера, «с розовым гробом и музыкой и развевающимися хоругвями; до слуха вашего долетят, может быть, звуки стрельбы с бастионов, но это не наведет вас на прежние мысли; *похороны покажутся вам весьма красивым воинственным зрелищем, звуки весьма красивыми воинственными звуками*, и вы не соедините ни с этим зрелищем, ни с этими звуками мысли ясной, перенесенной на себя, о страданиях и смерти, как вы это сделали на перевязочном пункте». Батальные сцены остранены будничными деталями, которые, тоже не без парадоксальности, выносятся на первый план: «Это он с новой батареи нынче палит,— прибавил старик, *равнодушно поплеывая на руку*»; фурштатский солдатик «спокойно мурлыкает себе что-то под нос» и «исполняет свое дело (...) так же спокойно, самоуверенно и равнодушно, как бы все это происходило где-нибудь в Туле или в Саранске»; молоденький офицер жалуется, что на 4-м бастионе плохо — но не от бомб и пуль, как можно ожидать, а «оттого, что грязно»; на самом бастионе («Так вот он, 4-й бастион, вот оно, это страшное, действительно ужасное место!» — думаете вы себе, испытывая маленькое чувство гордости и большое чувство подавленного страха») матросы играют в карты под бруствером, а офицер «*спокойно свертывает папироску из желтой бумаги*» (деталь эта особенно

укреплена тем, что повторена еще раз после описания раненого матроса: «Это каждый день этак человек семь или восемь», — говорит вам морской офицер, отвечая на выражение ужаса, выражающегося на вашем лице, зевая и свертывая папироску из желтой бумаги»); офицер отдает приказание стрелять — и матросы «живо, весело, кто засовывая в карман трубку, кто дожевывая сухарь, постукивая подкованными сапогами по платформе, пойдут к пушке и зарядят ее».

Первый Севастопольский очерк — своего рода программная статья к следующим очеркам. Тут Толстой совершенно избавил себя от посредничества Нехлюдовых и Олениных, но характерно, что что-то предполагаемое восприятие оказалось ему необходимым. От своего лица (как у Пушкина — «Выстрел», «Станционный смотритель», «Капитанская дочка») Толстой никогда не пишет, потому что он, в сущности, никогда не *повествует*. Развитие чисто повествовательной формы было делом предыдущего поколения (30-х годов) — эпоха Толстого и Достоевского есть кризис повествовательной прозы. Достоевский разворачивает диалог, сокращая до минимума описательную и повествовательную часть и придавая ей характер субъективного комментария; Толстой развивает конкретную «мелочность» в описаниях и соединяет ее с «генерализацией». Неудивительно, что после них русский роман останавливается в своем развитии, и на смену ему являются анекдоты Чехова. Тургенев заканчивает собой период повествовательной прозы, возобновленной после Карамзина Нарежным, Марлинским, Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым и развернувшейся в целый поток повестей и романов. После них повествовательная проза отходит на второй план и создает младшую линию прозы, которая ищет спасения от тургеневского языка в народных диалектах и древнерусском сказе, — Вельтман, Даль, Мельников-Печерский, Лесков⁹⁴. Линия эта возродилась и дала новые образцы в современной прозе, преодолевшей канон Толстого и его подражателей, — у Ремизова, у Кузмина, у Замятина и др.

Таково в сжатом виде движение русской прозы XIX века. В этом смысле творчество Толстого есть кризис художественной прозы, и долго русская литература живет под гнетом канонизации этого кризиса. Здесь — настоящий, органический, сверхличный источник толстовской «рассудочности» и «двойственности». Толстой сам чувствовал это и очень точно выражал свое чувство в письмах к Страхову

(1872 г.), указывая на особенное положение русской литературы, еще не имеющей своей прочной традиции: «Правда, что ни одному французу, немцу, англичанину не придет в голову, если он не сумасшедший, остановиться на моем месте и задуматься о том — не ложные ли приемы, не ложный ли язык тот, которым мы пишем и я писал; а русский, если он не безумный, должен задуматься и спросить себя: продолжать ли писать, поскорее свои драгоценные мысли стенографировать или вспомнить, что и «Бедная Лиза» читалась с увлечением кем-то и хвалилась, и поискать других приемов языка. <...> Я изменил приемы своего писания и языка <...> не потому, что рассуждаю, что так надобно, а потому, что даже Пушкин мне смешон <...>» «Последняя волна, поэтическая парабола, была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы, грешные, и ушла под землю, другая линия пошла в изучение народа и выплывет, Бог даст, а Пушкина период умер, совсем сошел на нет»⁹⁵. Гораздо позже, в 1895 году, Толстой в беседе с Л. Я. Гуревич возвращается к этому же вопросу и чрезвычайно ясно формулирует: «Прежде всякие описания давались с трудом даже более крупным талантам, теперь это стало легко всякому. <...> Вы спросите меня, почему же тогда, еще не особенно давно, во времена Пушкина и Гоголя, искусство стояло на такой высоте? Я думаю, что в то время искусство еще вырабатывалось, нужно было выработать форму — форма не давалась как что-то готовое, что можно очень легко сделать внешними средствами — затверженными и всем доступными техническими приемами. <...> Оттого в искусстве того времени все было так свежо... даже гоголевский Ноздрев, сидящий на полу и хватающий за платье танцующих. Но искусство, начавшееся у нас в то время, выработало форму, сделало ее доступной для всех и теперь разлагается»⁹⁶. Тут, между прочим, с совершенной ясностью различается форма (о «содержании» нет и речи*) и простая техника как навык — понятия, которые с таким рутинным упорством до сих пор смешиваются в сознании большинства людей, толкующих и пишущих о литературе.

В повествовательной прозе основной тон дается рассказчиком, который и образует собой фокусную точку зрения. Толстой всегда — вне всяких действующих лиц, поэтому ему нужен медиум, на восприятии которого строится описание. Эта необходимая ему форма создается постепенно. Собственный его тон имеет всегда тенденцию развиваться вне описываемых сцен, парить над ними в виде «генерализаций»,

поучений, почти проповедей*. Проповеди эти часто принимают характерную декламационную форму, с типичными риторическими приемами. Так начинается второй Севастопольский очерк («Севастополь в мае 1855 года»): «Уже шесть месяцев прошло с тех пор, как просвистало первое ядро с бастионов Севастополя и взрыло землю на работах неприятеля, и с тех пор *тысячи бомб, ядер и пуль не переставали летать с бастионов в траншеи и из траншей в бастионы, и ангел смерти не переставал парить над ними. Тысячи людских самолюбий успели оскорбиться, тысячи — успели удовлетвориться, надуться, тысячи — успокоиться в объятиях смерти.* <...> Сколько розовых гробов и полотняных покровов! А *все те же* звуки раздаются с бастионов, *все так же* с невольным трепетом и страхом смотрят в ясный вечер французы из своего лагеря на желтоватую изрытую землю бастионов Севастополя <...> *все так же* в трубу рассматривает с вышки телеграфа штурманский унтер-офицер пестрые фигуры французов <...> и *все с тем же* жаром стремятся с различных сторон света *разнородные* толпы людей с еще более *разнородными* желаниями к этому роковому месту. А вопрос, не решенный дипломатами, все еще не решается порохом и кровью». Типичная речь оратора или проповедника — с нарастающей интонацией, с эмоциональными повторениями, с фразами широкого декламационного стиля, рассчитанными на большую толпу слушателей. Тон этот проходит через всю вещь, возвращаясь в ударных местах очерка. Так — глава XIV, отделяющая первый день от второго, целиком написана в том же стиле, с теми же приемами: «*Сотни* свежих окровавленных тел людей, за два часа тому назад полных разнообразных, высоких и мелких, надежд и желаний, с окоченелыми членами лежали на росистой цветущей долине, отделяющей бастион от траншеи, и на ровном полу часовни мертвых в Севастополе; *сотни* людей с проклятиями и молитвами на пересохших устах ползали, ворочались и стонали, одни между трупами на цветущей долине, другие на носилках, на койках и на окровавленном полу перевязочного пункта, — *а все так же, как и в прежние дни,* загорелась зарница над Сапун-горою, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светлолазурному горизонту, *и все так же, как и в прежние дни,* обещающая радость, любовь и счастье всему ожившему миру,

* Недаром Толстой еще в 1851 г. писал проповеди.

выплывало могучее, прекрасное светило». Схема обеих «проповедей» совершенно одинакова: «тысячи... тысячи... а все те же... все так же... и все с тем же; сотни... сотни... а все так же, как и в прежние дни... и все так же, как и в прежние дни». Для ораторских приемов еще чрезвычайно характерны такие обобщающие антитезы, как «тысячи... успели *оскорбиться*, тысячи — успели *удовлетвориться*» или «сотни... тел... полных разнообразных, *высоких и мелких*, надежд и желаний... сотни людей с *проклятиями и молитвами*». Так же написано заключение, которое вместе с приведенными кусками образует действительно целую проповедь: «Да, на бастионе и на транше выставлены белые флаги, *цветущая долина* наполнена мертвыми телами, *прекрасное солнце* спускается к синему морю, и *синее море**, колыхаясь, блестит на золотых лучах солнца. Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу. И эти люди христиане, исповедующие один великий закон любви и самоотвержения (...» и т. д.

Таков один масштаб этого очерка — масштаб крупных долей. Под ним располагаются деления иного, «стендалевского» масштаба. Здесь появляется ряд действующих лиц, которых в первом очерке не было совершенно. И замечательно, что первое появляющееся лицо, штабс-капитан Михайлов, описано с такой «мелочностью», точно ему предстоит дальше роль главного героя, вокруг которого должны расположиться события: сообщаются не только подробности его наружности и одежды, но и его воспоминания о «голубоглазой Наташе», его мысли, мечты и надежды. На самом деле Михайлов потом отступает совершенно на второй план — и мелочность эта остается самоценной. В связи с вопросом о повествовательной прозе и о приемах Толстого интересно здесь остановиться на том, как Толстой описывает Михайлова. Как уже не раз указывалось, это всегда предмет особенного внимания и заботы для Толстого. В прозе повествовательного типа тон и способ описания действующих лиц определяются тоном рассказчика и требованиями сюжета. Иногда действующее лицо описывается сначала как бы со стороны — точно рассказчик сам еще не знает его, а только разглядывает. Так часто *вводятся* персонажи, чтобы после, когда роль их определяется, так или иначе развернуть подробную характеристику. Толстой не рассказывает и не строит сюжетной новеллы — он не *вводит* своего персонажа, а сразу ставит

* Отмечаю курсивом слова, связывающие это место с предыдущим.

его. Но описание со стороны, более того — описание, как бы проведенное сквозь чье-то чужое восприятие, есть обычный и необходимый Толстому прием (ср. портрет Кноринга, Крафта и т. д.). Своеобразно решена эта проблема во втором Севастопольском очерке. Сначала — описание совершенно со стороны: «Высокий, немного сутуловатый пехотный офицер, натягивая на руку не совсем белую, но опрятную перчатку, вышел из калитки одного из маленьких матросских домиков, настроенных на левой стороне Морской улицы, и, задумчиво глядя себе под ноги, направился в гору к бульвару. Выражение некрасивого лица этого офицера *не изобличало* больших умственных способностей, но простодушие, рассудительность, честность и склонность к порядочности. Он был дурно сложен, не совсем ловок и как будто стыдлив в движении. На нем была мало поношенная фуражка, тонкая, немного странного лилового цвета шинель, из-под борта которой виднелась золотая цепочка часов, панталоны со штрипками и чистые, блестящие опойковые сапоги. *Он должен был быть* или немец, ежели бы не изобличали черты лица его чистого русского происхождения, или адъютант, или квартирмейстер полковой (но тогда бы у него были шпоры), или офицер, на время кампании перешедший из кавалерии, а может, и из гвардии». Описание сопровождается даже догадками и размышлением, так что момент появления персонажа как бы на самом деле совпадает с моментом разглядывания его самим автором, который еще не знает, кто это такой. Но игры иллюзией здесь никакой нет — это обычный способ толстовского описания, только лишенный в данном случае всякой мотивировки, хотя бы в лице того юнкера, который в «Рубке леса» рассматривает Крафта. Что это так, доказывается резким переходом от этой части описания к дальнейшей: «*Он, действительно, был* офицер, перешедший из кавалерии, и в настоящую минуту, поднимаясь к бульвару, *думал* о письме, которое сейчас получил от бывшего товарища, теперь отставного, помещика Т. губернии и жены его, бледной голубоглазой Наташи, своей большой приятельницы. Он *вспомнил* одно место письма (...)» и т. д. От разглядывания со стороны — к сообщению того, что думал и о чем вспомнил Михайлов. Дальше — целый внутренний монолог: мечты о том, как он получит Георгия, «а потом опять будет дело, и мне, как известному человеку, поручат полк... подполковник... Анну на шею... полковник...». И все эти подробности — эта голубоглазая Наташа и помещик Т. губернии, письмо которого в кавычках приводится здесь же (с наивной мотиви-

ровкой, что Михайлов *вспомнил* одно место из него), — все это не развивается дальше. Появляются другие лица, среди которых Михайлов не только не выделяется своей ролью, но, наоборот, — часто совершенно ступшевывается и уступает место им.

Намеченная в «Рубке леса» «диалектика души» развертывается здесь в целую систему. Второй очерк сосредоточен на изображении батальных сцен. Дается ряд внутренних монологов, обнажающих скрытый механизм душевной жизни каждого. Все действующие лица — Михайлов, Праскухин, Калугин, Гальцин, Пест — поочередно проходят через химический метод Толстого. Михайлов должен идти со своей ротой в ложементы: «*Наверное, мне быть убитым нынче <...> я чувствую. И главное, что не мне надо было идти, а я сам вызвался. И уж это всегда убьют того, кто напрашивается. И чем болен этот проклятый Непшисецкий? Очень может быть, что и вовсе не болен: а тут из-за него убьют человека, непременно убьют.* Впрочем, ежели не убьют, то верно представят. Я видел, как полковому командиру понравилось, когда я сказал: позвольте мне идти, ежели поручик Непшисецкий болен. Ежели не выйдет майора, то Владимира наверно. Ведь я уж *тринадцатый* раз иду на бастион. *Ох, 13 — скверное число. Непременно убьют,* чувствую, что убьют <...>» и т. д. Калугин идет к бастиону: «Ах, скверно! — подумал Калугин, испытывая какое-то неприятное чувство, и ему тоже пришло предчувствие, т. е. мысль очень обыкновенная, — мысль о смерти. Но Калугин был <...> самолюбив и одарен деревянными нервами, то, что называют храбр, одним словом. Он не поддался первому чувству и стал ободрять себя». Но дальше с Калугиным повторяется то же, что было с Михайловым: «Ему вдруг сделалось страшно: он рысью пробежал шагов пять и прилег на землю. Когда же бомба лопнула, и далеко от него, ему стало ужасно досадно на себя, и он встал, оглядываясь, не видал ли кто-нибудь его падения <...> Он, который всегда хвастался, что никогда не нагибается, ускоренными шагами и чуть-чуть не ползком пошел по траншее. «Ах! нехорошо! — подумал он, споткнувшись. — Непременно убьют». В одном месте — когда Михайлов вместе с Праскухиным идут из ложементов — даются параллельные монологи их обоих: «Черт возьми! как они тихо идут, — *думал Праскухин*, беспрестанно оглядываясь назад, шагая подле Михайлова. — Право, лучше побегу вперед: ведь я передал приказание... Впрочем, нет: ведь могут рассказывать потом, что я

трус <...> Что будет, то будет: пойду рядом». «И зачем он идет за мной? — думал со своей стороны Михайлов. — Сколько я ни замечал, он всегда приносит несчастье. Вот она летит, прямо сюда, кажется».

Сцены страха сменяются сценами смерти и ранения. Развертываются внутренние монологи, особенность которых в том, что они идут вразрез с действительностью. Смерть Праскухина описана иносказательно — сам он не догадывается, что умрет: «Слава Богу! я только контужен <...> Верно, я в кровь разбился, как упал», — подумал он <...> Потом какие-то красные огни запрыгали у него в глазах, а ему показалось, что солдаты кладут на него камни; огни все прыгали реже и реже, камни, которые на него накладывали, давили его больше и больше. Он сделал усилие, чтобы раздвинуть камни, вытянулся и уже больше не видел, не слышал, не думал и не чувствовал. *Он был убит на месте осколком в середине груди*». Здесь уже нельзя говорить о «реализме», о «правде» — свидетелями и судьями могли быть, очевидно, только умершие. Самый материал обязывает, чтобы мы говорили о приеме. И характерно, что Толстому не столько нужен факт смерти (потому что никакого сюжетного значения смерть Праскухина не имеет), сколько процесс *умирания*. Праскухин сделан посторонним самому себе — это тот же прием, который знаком нам в иных мотивировках. То же разложение душевной жизни, как бы наблюдаемой со стороны, причем здесь этот анализ усилен тем, что действительный смысл всего наблюдаемого — совсем иной. Совершенно так же поступает Толстой с Михайловым; но отношение обратное: «Все кончено: убит», — подумал он, когда бомбу разорвало <...> и он почувствовал удар и жестокую боль в голове. «Господи! прости мои согрешения!» — проговорил он, всплеснув руками, приподнялся и без чувств упал навзничь. <...> «Эта душа отходит, — подумал он. — Что будет там? Господи! прими дух мой с миром». <...> *Он был камнем легко ранен в голову*».

В этом контрастном сопоставлении скрыт типичный толстовский парадокс, остраняющий традиционное «литературное» представление о смерти — особенно о смерти героической. Толстой как бы говорит то же, что он говорил о Кавказе: люди умирают совсем не так, как принято об этом писать. Не такова природа, как ее изображают, не такова война, не таков Кавказ, не так выражается храбрость, не так люди любят, не так живут и думают, не так, наконец, умирают — вот общий источник всей толстовской системы.

Близится самое роковое и вместе с тем неизбежное для Толстого «не то» — не таково искусство, как об нем пишут и думают. В этом смысле Толстой действительно канонизатор кризиса — обличительные, разрушительные силы скрыты почти в каждом его приеме. Толстой — не зачинатель, а завершитель. Это хорошо чувствовал Достоевский, когда писал Страхову (в 1871 г.): «А знаете, ведь это все помещичья литература. Она сказала все, что имела сказать (великолепно у Льва Толстого). Но это в высшей степени помещижье слово было последним»⁹⁷.

Недаром второй Севастопольский очерк развернут на фоне нравственной проповеди. Недаром в конце Толстой как бы с недоумением оглядывается на свое произведение: «Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны.

Ни Калугин со своею блестящею храбростью (*bravoure de gentilhomme*) и тщеславием, двигателем всех поступков, ни Праскухин, пустой, безвредный человек, хотя и павший на брани за веру, престол и отечество, ни Михайлов со своею застенчивостью, ни Пест, ребенок без твердых убеждений и правил, не могут быть ни злодеями, ни героями повести». Тут уже нет ни капитана Хлопова, ни даже Веленчука. Микроскопический анализ и химическая реакция уничтожили даже эти образы. Механизм душевной жизни оказался у всех одинаковым. Юнкер Пест рассказывает, как он заколол француза; но Толстой, так сказать, вмешивается в его рассказ и, даже не заботясь ни о какой мотивировке, прямо и сурово говорит: «Но вот как это было действительно». И вместо подвига, вместо героизма — что-то нелепое, непонятное, совершающееся помимо его воли и сознания, как будто во сне: «Пест был в таком страхе, что решительно *не помнил*, долго ли, куда и кто, что. Он шел *как пьяный*. Но вдруг со всех сторон заблестел миллион огней, засвистело, затрещало *что-то*. Он закричал и побежал *куда-то*, потому что все бежали и все кричали. Потом он споткнулся и упал на *что-то* (...) *Кто-то* взял ружье и воткнул штык во *что-то* мягкое. «Ah Dieu!» — закричал *кто-то* страшным, пронзительным голосом, и тут только Пест понял, что заколол француза. Холодный пот выступил у него по всему телу, он трясся как в лихорадке и бросил ружье. Но это продолжалось только одно мгновение; ему тотчас же пришло в голову, что он герой».

Так развернулся в руках Толстого сравнительно скромный метод Стендаля. Толстой *уличает* на каждом шагу своих же действующих лиц. Тот же Пест рассказывает, как он разговаривал с французскими солдатами во время перемирия; Толстой опять вмешивается со своими показаниями: «В сущности же, хотя и был на перемирии, он не успел сказать там ничего особенного <...> и уже дорогой придумал те французские фразы, которые теперь рассказывал». Калугин, князь Гальцин и один полковник ходят по бульвару и говорят о вчерашнем деле: «Главною путеводительною нитью разговора, как это всегда бывает в подобных случаях, было не самое дело, а участие, которое принимал <...> рассказывающий в деле. Лица и звук голосов их имели серьезное, почти печальное выражение, как будто потери вчерашнего дня сильно трогали и огорчали каждого; но, *сказать по правде*, так как никто из них не потерял очень близкого человека, это выражение печали было выражение официальное, которое они только считали обязанностью *выказывать*. <...> Калугин и полковник были бы готовы каждый день видеть такое дело, с тем чтобы только каждый раз получать золотую саблю и генерал-майора, *несмотря на то, что они были прекрасные люди*». Снижается представление не только о героях, но и о просто «прекрасных людях», душевный состав которых оказывается более сложным, чем об этом принято писать, и вместе с тем более простым — у всех одинаковым. Недаром Толстой сравнивал людей с реками — «вода во всех одинаковая и везде одна и та же». Это все та же постоянная у Толстого система *отступления* — «люди не бывают такими». И потому он неизменно держится в стороне от своих персонажей — одинаково близкий и одинаково далекий им всем. Во втором Севастопольском очерке его личная роль как автора сводится к постоянному вмешательству в разговоры и поступки персонажей, к постоянным показаниям, что они *на самом деле* чувствуют и думают.

После всех этих обличений он описывает одну жуткую сцену, чтобы ею покончить со всеми этими «возвышающими обманами» и, противопоставив им «низкую истину», перейти к своему проповедническому тону: «Но довольно. Посмотрите лучше на этого десятилетнего мальчишку, который в старом — должно быть, отцовском — картузе, в башмаках на босу ногу и нанковых штанишках, поддерживаемых одною помочью, с самого начала перемирия вышел за вал и все ходил по лощине, с тупым любопытством глядя на фран-

цузов и на трупы, лежащие на земле, и набирал полевые голубые цветы, которыми усыпана эта долина. Возвращаясь домой с большим букетом, он, закрыв нос от запаха, который наносило на него ветром, остановился около кучки несенных тел и долго смотрел на один страшный безголовый труп, бывший ближе к нему. Постояв довольно долго, он подвинулся ближе и дотронулся ногой до вытянутой окоченевшей руки трупа. Рука покачнулась немного. Он тронул ее еще раз и крепче. Рука покачнулась и опять стала на свое место. Мальчик вдруг вскрикнул, спрятал лицо в цветы и во весь дух побегал прочь, к крепости». Сходная деталь есть у Стендала (Фабриций натывается на обезображенный труп солдата и, по предложению маркитантки, трясет его за руку), но характерны для Толстого эти усиливающие средства — ребенок, голубые цветы. Детей Толстой вообще употребляет часто для обличительного остранения; в этом же очерке маленькая девочка принимает бомбы за звезды: «Звездочки-то, звездочки так и катятся! <...> Вон, вон еще скатилась. К чему это так? а, маынька?» Интересно, что немного раньше Калугин и Гальцин тоже говорят о сходстве бомб со звездами, но здесь — обратное сравнение: «А эта большая звезда — как ее зовут? — *точно как бомба*».

Композиционные приемы Толстого в обоих Севастопольских очерках сходны с теми, которые он употреблял раньше — т. е. расположение сцен по простому движению времени, обычно в пределах одного дня, и обрамление или кольцевое построение. Первый очерк открывается утренней зарей, а кончается вечерней; при этом в начале звуки голосов, долетающих по воде, соединяются со звуками стрельбы, а в конце — «по воде разносятся звуки какого-то старинного вальса, который играет полковая музыка на бульваре, и звуки выстрелов с бастионов, которые странно вторят им». Во втором очерке композиция сложнее. Во-первых — указанное выше обрамление проповедью, причем так как очерк этот охватывает два дня (гл. II—XIV, гл. XV — до конца), то на границе их есть своя концовка, совершенно повторяющая вступительную часть («Сотни свежих окровавленных тел...» и т. д.) и образующая, таким образом, своего рода кольцо. Сцены первой части заключены в пределы одного дня; первая сцена изображает бульвар, где «около павильона играла полковая музыка, и толпы военного народа и женщин *празднично* двигались по дорожкам»; вторая часть, которая вся в целом (всего две главы) служит заключением, открывается повто-

рением той же сцены: «На другой день вечером *опять* егерская музыка играла на бульваре и *опять* офицеры, юнкера, солдаты и молодые женщины *празднично* гуляли *около* павильона и по нижним аллеям из цветущих душистых белых акаций» (ср. в главе III: «Внизу по тенистым пахучим аллеям белых акаций ходили и сидели уединенные группы»).

В «Набеге», «Рубке леса» и в двух первых Севастопольских очерках Толстой не только развернул свои приемы описания батальных сцен, но и довел их до канонизации. В третьем очерке («Севастополь в августе 1855 года») Толстой уже повторяет самого себя. Основные приемы здесь — уже знакомые по прежним вещам. Повторяется даже прием, которым во втором очерке был описан Михайлов: «*Офицер был, сколько можно было заключить о нем в сидячем положении, невысок ростом, но чрезвычайно широк, и не столько от плеча до плеча, сколько от груди до спины; он был широк и плотен, шея и затылок были у него очень развиты и напряжены*»*. Следует указать различные детали наружности, после чего — опять резкий переход: «Офицер был ранен 10 мая осколком в голову <...> и теперь, чувствуя себя уже с неделю совершенно здоровым, из симферопольского госпиталя ехал к полку». Еще дальше дается и душевная его характеристика, с обычными для Толстого резкими и парадоксальными сочетаниями. Таким образом, первоначальный портрет сделан с точки зрения чужого восприятия («насколько можно было заключить») не потому, что оно принадлежало рассказчику — тому «я», которое должно было бы определить собой тон и построение дальнейшего рассказа, — а потому, что таков метод описания, имеющий лишь местное, а не композиционное значение. Как было и раньше, офицер этот (Козельцов-старший) вовсе не становится героем рассказа, несмотря на все подробности описания. Более того, целая страница (гл. V) отводится описанию

* Ср. описание Марки в дневнике: «Когда он сидит, вы скажете, что он среднего роста мужчина и хорошо сложенный» (ДМ, с. 89). Все описание, как уже говорилось в гл. I, сделано со стороны. Интересно, что та же деталь повторена в «Войне и мире» — в описании полкового командира: «Полковой командир был пожилой, сангвинический, с седеющими бровями и бакенбардами генерал, плотный и *широкий больше от груди к спине, чем от одного плеча к другому*» (т. I, ч. II, гл. I). Устойчивость такой детали свидетельствует об устойчивости самого метода — подчеркивать в наружности уродливые или странные черты и этим диссонансом усиливать восприятие.

одного офицера, который больше даже не появляется и имя которого остается неизвестным. Зато известно, что в Петербурге он «мечтал о бессмертном венке славы и генеральских эполетах», а потом, оставшись на первой станции один, «с изжогой и запыленным лицом», раскаялся в своем легкомыслии и «из героя, готового на самые отчаянные предприятия, каким он воображал себя в П., в Джанкой он прибыл жалким трусом». Продолжается метод расслаивания душевной жизни и «уличения». На предложение старшего брата ехать с ним сейчас в Севастополь младший Козельцов отвечает: «Прекрасно! сейчас и поедем» («со вздохом»), а сам думает: «Сейчас прямо в Севастополь, в этот ад... ужасно!» Братья говорят об офицере, заведовавшем обозом: «Ведь эта каналья из Турции тысяч 12 вывез... — И Козельцов стал распространяться о лихоимстве, немножко (*сказать по правде*) с той особенной злобой человека, который осуждает не за то, что лихоимство — зло, а за то, что ему досадно, что есть люди, которые пользуются им».

Знакома нам и психология новичка, попадающего на войну и не находящего в ней ничего из своих мечтаний. Таков Володя Козельцов. По дороге в Севастополь он мечтает (*дорога у Толстого* — постоянная мотивировка таких внутренних монологов): «Два брата, дружные между собой, оба сражаются с врагом <...> Вот мы нынче приедем <...> и вдруг прямо на бастион: я с орудиями, а брат с ротой, и вместе пойдем. Только вдруг французы бросятся на нас. Я — стрелять, стрелять: перебью ужасно много; но они все-таки бегут прямо на меня. <...> Французы бросятся на брата. Я подбегу, убью одного француза, другого и спасаю брата. Меня ранят в одну руку, я схвачу ружье и все-таки бегу...» и т. д. И в ответ на эти мечты — толстовское «не так», сказанное устами старшего Козельцова: «*Война совсем не так делается, как ты думаешь, Володя*». Все дальнейшее должно разрушить мечты Володи: «Все, что он видел и слышал, было так мало сообразно с его прошедшими, недавними впечатлениями <...> и так мало все, что он видел, было похоже на его прекрасные, радужные, великодушные мечты. <...> И все это вместо той исполненной энергии и сочувствия героической жизни, о которой он мечтал так славно»*.

* Ср. у Стендаля: «Нужно было оторвать от сердца все прекрасные мечты о высокой рыцарской дружбе героев «Освобождения Иерусалима»!.. Нет, видно, война не является таким благородным, единодушным порывом жаждущих славы душ, каким он воображал ее себе на основании воззваний Наполеона!»

Неудивительно, что третий очерк был встречен критикой не с таким восторгом, как прежние вещи Толстого: «...нет действия, а есть картины и портреты. Портреты действующих лиц, преимущественно солдат, были уже изображены автором в первом рассказе, где мы познакомились с тою хладнокровною стойкостью, с тем пренебрежением опасности, которая составляла силу защитников Севастополя. В следующих картинах, после того как портреты были уже очень хорошо обрисованы, мы ждали действия, жаждали рассказов о происшествиях, а гр. Толстой в двух следующих описаниях, «Севастополь в мае» и «Севастополь в августе», явился тем же психологом-наблюдателем, от которого не ускользает ни одна мелочь. <...> Под Севастополем, как и в простом, обыденном набеге на горцев, автор вздумал снова приковать нас к своим наблюдениям над психологическими явлениями в душе юноши! Можно ли сделать подобный промах? Действие происходит громадное, а мы сидим с юношей в одном уголку картины и смотрим не на общую картину приступа, сражения и отступления — нет, мы смотрим, как чувства испуга, гордости и отчаянной храбрости меняются в душе благородного юноши! Автору следовало бы назвать свой рассказ: «Прапорщик Володя Козельцов под Севастополем», а не «Севастополь в августе»⁹⁸.

При всей своей наивности отзыв этот верно схватывает особенность толстовского метода и верно указывает на его постоянство. Но построение третьего очерка отличается некоторыми новыми чертами, особенно характерными для будущего Толстого. Очерк этот — самый большой из военных рассказов. Описанные в нем события совершаются на протяжении не одного, а нескольких дней. Количество изображенных лиц — значительно большее, чем в прежних вещах. В связи с этим являются новые приемы композиции. Здесь нет уже простого обрамления или замыкания в кольцо, нет и проведенной сквозь очерк проповеди, которая во втором очерке скрепляет все его части. Вместо этого — движение двух линий, временной параллелизм. Два основных лица сделаны братьями — этим укрепляется их положение среди остальных действующих лиц (вернее было бы сказать — разговаривающих лиц) и этим же мотивируется самый параллелизм, к которому естественно тяготеет Толстой. Параллелизм этот нужен Толстому не для развертывания фабулы (в этом случае параллели необходимо должны в конце концов скрещиваться и потому представляют собой только кажущиеся параллели — сюжетный прием, употребленный, напри-

мер, Пушкиным в «Метели»), а для связывания сцен, в сущности независимых друг от друга, т. е. параллелизм в чистом виде. Мотивировка родством — частый у Толстого композиционный прием для соединения нескольких лиц и групп воедино. Здесь — первый случай такой мотивировки. И действительно — весь очерк построен по принципу временного параллелизма, причем параллели эти так и не сходятся. Братья встречаются (гл. VI) и едут вместе в Севастополь; тут они решают идти порознь на 5-й бастион — Толстой разлучает их, чтобы начать движение по двум линиям, причем здесь же дает понять, что линии эти уже не встретятся: «Больше ничего не было сказано в это последнее прощание между двумя братьями» (конец гл. XI). Начинается линия Володи (гл. XII—XIV), которая прерывается его сном («он заснул скоро покойно и беспечно, под звуки продолжавшегося треска и гула бомбардирования и дрожания стекол»); идет линия старшего брата, которая начинается с того момента, когда братья расстались (возвращение назад: «Старший Козельцов, встретив на улице солдата своего полка, с ним вместе направился прямо к 5-му бастиону», гл. XV); эта линия опять прерывается игрой Козельцова в карты (гл. XVII), возобновляется линия Володи (гл. XVIII—XXIII), которая заканчивается сообщением о начавшемся штурме. Описанию штурма посвящена особая глава (XXIV), которая подготавливает две следующие: судьба старшего Козельцова и судьба Володи. Оба гибнут — их смерть и описана в этих двух главах. Здесь нет того контрастного сопоставления, которое наблюдается во втором очерке (Праскухин — Михайлов); описание именно их смерти мотивируется уже тем, что они братья и что весь очерк построен на параллелизме этих двух линий, но некоторый иронический контраст все же заметен. Старший Козельцов гибнет как герой — почти так, как мечталось Володе; он бросается в бой с криком: «Вперед, ребята! Ура-а!» — и в порыве храбрости («Козельцов был уверен, что его убьют; это-то и придавало ему храбрости» — типичный парадокс) не чувствует, что он ранен. Володя гибнет бессмысленно и жалко: «Что-то в шинели ничком лежало на том месте, где стоял Володя (...)» Последняя глава корреспондирует с той, где описывалось начало штурма, и подводит итоги.

Толстой пробует здесь применить тот композиционный прием, которым впоследствии он широко воспользовался в «Войне и мире». Но самое это движение по параллелям, с переходами по очереди от одной к другой, требует какой-

то неподвижной, постоянно возвращающейся в качестве устойчивого мотива основы. В «Войне и мире» историческая часть, с философскими отступлениями, и представляет собой эту основу. В третьем очерке основа эта тоже намечена. Глава IX открывается описанием Севастополя: «Неужели это уже Севастополь? — спросил меньшей брат, когда они поднялись в гору. И перед ними открылись бухты с мачтами кораблей, море с неприятельским далеким флотом, белые приморские батареи, казармы, водопроводы, доки и строения города, и белые, лиловатые облака дыма, беспрестанно поднимавшиеся по желтым горам, окружающим город, и стоявшие в синем небе, при розоватых лучах солнца, уже с блеском отражавшегося и спускавшегося к горизонту темного моря». В главе, описывающей штурм, дается опять описание Севастополя, причем основные элементы пейзажа повторяются: «Солнце светило и высоко стояло над бухтой, игравшею с своими стоящими кораблями и движущимися парусами и лодками веселым и теплым блеском <...> Севастополь, *все тот же*, с своею недостроенною церковью, колонной, набережной, зеленеющим на горе бульваром и изящным строением библиотеки, с своими маленькими лазоревыми бухточками, наполненными мачтами, живописными арками водопроводов и с облаками синего порохового дыма, освещаемыми иногда багровым пламенем выстрелов, — *все тот же* красивый, праздничный, гордый Севастополь, окруженный с одной стороны *желтыми* дымящимися горами, с другой — *ярко-синим, играющим на солнце* морем, виднелся на той стороне бухты». И наконец — в последней главе: «Звезды *так же, как и в прошлую ночь*, ярко блестели на небе» (ср. в гл. XXII), «но сильный ветер колыхал море. <...> Большое пламя стояло, казалось, над водой на далеком мыску Александровской батареи и освещало низ *облака дыма*, стоявшего над ним, и *те же, как и вчера*, спокойные, дерзкие далекие огни блестели в море на неприятельском флоте». Это развивается дальше в характерную декламацию, напоминающую нам проповедь второго очерка. Те же синтаксические повторения, те же приемы остранения: «По всей линии севастопольских бастионов, *столько месяцев* кипевших необыкновенною энергическою жизнью, *столько месяцев* видевших сменяемых смертью, одних за другими умирающих героев и *столько месяцев* возбуждавших страх, ненависть и, наконец, восхищение врагов, — на севастопольских бастионах уже нигде никого не было. <...> По изрытой свежими взрывами обсыпавшейся земле везде валялись исковерканные лафеты, при-

давившие *человеческие* — русские и вражеские — *трупы*, тяжелые, замолкнувшие навсегда чугунные пушки, страшною силой сброшенные в ямы и до половины засыпанные землей, бомбы, ядра, *опять трупы*, ямы, осколки бревен, блиндажей и *опять молчаливые трупы в серых и синих шинелях*. <...> Севастопольское войско <...> медленно двигалось в непроницаемой темноте *от места*, на котором столько оно оставило храбрых братьев, — *от места*, всего облитого кровью, — *от места*, 11 месяцев отстаиваемого от вдвое сильнейшего врага и которое теперь велено было оставить без боя». Здесь, как и раньше, Толстой — не рассказчик, не повествователь. Он стоит где-то в стороне от всей этой картины, где-то высоко над всем совершающимся, в неподвижной позе пристального и то иронически улыбающегося, то сурово декламирующего наблюдателя.

Перед нами прошли четыре года работы (1852—1855) — годы сосредоточенных исканий и первых опытов. Толстой уже печатается, уже известен, но он живет еще в стороне от литераторов, от журнальной атмосферы, работает уединенно, по-своему, не пользуясь ничьими советами, не считаясь ни с чьим мнением. По дневникам видно, что литературная работа все время перебивается другими планами, и Толстой как будто намеренно не хочет вступать на путь профессионального писательства. Вместе с тем в письмах этого времени к Т. А. Ергольской пробегают фразы, указывающие на растущую в нем тягу к литературе: «Я еще не знаю, появится ли когда-нибудь в свет то, что я пишу; но это работа, которая меня занимает, и в которой я уже слишком далеко зашел, чтобы ее оставить» (1851). «Мои литературные работы также подвигаются понемногу, хотя я еще не думаю ничего печатать. Я три раза переделал работу, которую начал уже давно, и я рассчитываю еще раз переделать ее, чтобы быть довольным. Быть может, это будет работой Пенелопы, но это не отгалкивает меня; я пишу не из тщеславия, но по влечению, мне приятно и полезно работать, и я работаю» (1852). «Я не хотел бы бросать литературные занятия, которыми мне невозможно заниматься в этой лагерной жизни» (1855).

Начало пути уже пройдено: определились основные художественные тенденции, осознаны главные проблемы, произведено отступление от романтической традиции, намечена система стилистических и композиционных приемов. Боль-

шие формы временно оставлены — идет серия очерков, которые служат этюдами к чему-то в будущем. Выбор именно батального материала подсказан, главным образом, желанием ликвидировать романтические шаблоны. В «Набеге» и в двух первых Севастопольских очерках присутствие этого стимула резко ощущается. Но третий очерк, несмотря на повторение тех же приемов, содержит в себе какие-то новые намерения, непосредственно с батальным материалом не связанные. Навивный критик был прав, когда удивлялся, что Толстой поместил нас «в одном уголку картины», и предлагал ему иначе озаглавить рассказ. Батальный материал исчерпан — намечается переход к рассказам и повестям, уже не так крепко связанным со стремлением к преодолению романтики. Период замкнутой, уединенной работы кончен — в ноябре 1855 года Толстой приезжает в Петербург и сразу попадает в самую гущу петербургской литературной жизни (кружок «Современника»: Некрасов, Тургенев, Дружинин, Островский, Фет и др.). Начинается сложный период споров, перекрестных влияний, борьбы, который кончается разрывом с литературой (1860—1861 гг.).

Это — период созревания, период искания новых форм. Главным руководителем и советчиком Толстого на время становится Дружинин. Толстой — на распутье. Повести его («Метель», «Два гусара», «Альберт», «Люцерн») возбуждают недоумение среди критиков: от автора «Детства» все ждут чего-то другого. Возвратившись в 1857 году из-за границы, Толстой записывает в дневнике: «Петербург сначала огорчил, потом оправил меня. Репутация моя пала или чуть скрипит, и я внутренне сильно огорчился; но теперь я спокоен, — я знаю, что у меня есть что сказать и силы сказать сильно; а потом что хочешь говори, публика». Но в ближайшие годы Толстой пишет мало и сам быстро разочаровывается в каждой своей вещи. Опыт нового романа («Семейное счастье», 1859) не удовлетворяет его: «...не могу опомниться от сраму и, кажется, больше никогда писать не буду», — признается он в письме к А. А. Толстой. И действительно — литературная работа почти останавливается. Наступает кризис: «Другое теперь нужно. Не нам нужно учиться, а нам нужно Марфутку и Тараску выучить хоть немножко тому, что мы знаем» (Фету в феврале 1860 г.). Друзья Толстого огорчены. Дружинин горячо убеждает его вернуться к литературе. На самом деле Толстой не уходил, а только чувствовал потребность спрятаться, остаться наедине с самим собой, освободиться от посторонних влияний. Этого он и достигает: статья

«Кому у кого учиться писать» (1862) — литературный памфлет, которым он порывает с прошлым и выходит на новый пугь. Работа в школе дает материал для размышлений и наблюдений над искусством. Период исканий кончен. Осенью 1863 года Толстой пишет А. А. Толстой: «Детей и педагогику я люблю, но мне трудно понять себя таким, каким я был год тому назад. <...> Я теперь писатель в с е м и силами души, и пишу и обдумываю, как еще никогда не писал и не обдумывал».

Этот сложный и интересный период (1855—1862) требует особого исследования, для которого необходимо знакомство с дневниками и рукописями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дневник молодости Льва Николаевича Толстого*. Изд. 1-е под ред В. Г. Черткова. Т. I. 1847—1852. М., 1917. К сожалению, следующие томы этой второй серии** (1853—1856, 1857—1861) до сих пор не появились, так что приходится пользоваться только некоторыми извлечениями из них по кн.: Б и р ю к о в П. Лев Николаевич Толстой. Биография. Т. I, изд. 2-е. «Посредник», № 881, М., 1911.

² ДМ, с. 5.

³ ДМ, с. 6.

⁴ ДМ, с. 5.

⁵ Ср. статью «Несколько мыслей о любви к уединению, о достоинстве и характере», переведенную Жуковским из Шамфора («Переводы в прозе», т. 3, изд. 2-е, СПб., 1827, с. 19—24), статью Карамзина «Мысли об уединении» (1803).

⁶ ДМ, с. 6.

⁷ ДМ, с. 30—31.

⁸ Это обращение не было напечатано в «Современнике», чем Толстой был огорчен: «Заглавие: «Детство» и несколько слов предисловия объясняли мысль сочинения». Возможно, что именно «чувствительный» тон предисловия не понравился редакции.

⁹ ДМ, с. 17—18.

¹⁰ ДМ, с. 31.

¹¹ Письма Л. Н. Толстого 1848—1910 гг. Собр. и ред. П. А. Сергеевко. М., «Книга», 1910, с. 1—4.

¹² ДМ, с. 37. Ко всему этому интересно еще привести те места из «Юности», где Толстой сам как бы комментирует эти страницы дневника: «Я достал лист бумаги и прежде всего хотел приняться за расписание обязанностей и занятий на следующий год. Надо было разлиновать бумагу. Но так как линейки у меня не нашлось, я употребил для этого латинский лексикон. Кроме того, что, проведя пером вдоль лексикона и потом отодвинув его, оказалось, что вместо черты я сделал по бумаге продолговатую лужу чернил, — лексикон не хватал на всю бумагу, и черта загнулась по его мягкому углу. Я взял другую бумагу и, передвигая лексикон, разлиновал кое-как. Разделив свои обязанности на три рода: на обязанности к самому себе, к ближним и к Богу, я начал писать первые, но их оказалось так много и столько родов и подразделений, что надо было прежде написать «Правила жиз-

* Далее: ДМ.— *Ред.*

** Первую серию составило издание, указ. в прим. 73.— *Ред.*

ни», а потом уже приняться за расписание. Я взял шесть листов бумаги, сшил тетрадь и написал сверху: «Правила жизни». Эти два слова были написаны так криво и неровно, что я долго думал: не переписать ли? и долго мучился, глядя на разорванное расписание и это уродливое заглавие. Зачем все так прекрасно, ясно у меня в душе и так безобразно выходит на бумаге и вообще в жизни, когда я хочу применять к ней что-нибудь из того, что думаю?..» (гл. V — «Правила»). «Тетрадь с заглавием «Правила жизни» тоже была спрятана с черновыми ученическими тетрадями. Несмотря на то, что мысль о возможности составить себе правила на все обстоятельства жизни и всегда руководиться ими нравилась мне, казалась чрезвычайно простою и вместе великою, и я намеревался все-таки приложить ее к жизни, я опять как будто забыл, что это нужно было делать сейчас же, и все откладывал до такого-то времени. Меня утешало, однако, то, что всякая мысль, которая приходила мне теперь в голову, подходила как раз под какое-нибудь из подразделений моих правил и обязанностей: или к правилам в отношении к ближним, или к себе, или к Богу» (гл. IX — «Как я готовлюсь к экзамену»).

¹³ ДМ, с. 37, 39, 38.

¹⁴ ДМ, с. 41.

¹⁵ ДМ, с. 42—43.

¹⁶ ДМ, с. 52.

¹⁷ ДМ, с. 54.

¹⁸ Там же.

¹⁹ ДМ, с. 54, 55.

²⁰ ДМ, с. 62—63.

²¹ ДМ, с. 66.

²² Бирюков П. Л. Н. Толстой. Биография. Т. 1, с. 129.

²³ Об этом искажении см. интересную статью: Эрн В. Толстой против Толстого. — В сб.: О религии Льва Толстого. М., «Путь», 1912, с. 214—248. Автор утверждает: «Толстой писал «исповеди», излагал с величайшей ясностью, «в чем его вера», отзывался на все вопросы жизни, и он загадочнее Чехова, который никогда и не пытался исповедоваться и определять свою веру, и столь же загадочен, как Гоголь и Достоевский» (с. 217). Ср. еще в «Воспоминаниях о Л. Н. Толстом» М. Горького (Пб., изд. З. И. Гржебина, 1919).

²⁴ Письма, собр. Сергеенко, с. 14 (Тифлис, 1851, ноябрь 12).

²⁵ ДМ, с. 42. Материал, по-видимому, использован позже — в повести «Два гусара».

²⁶ Бирюков П., т. 1, с. 168—169.

²⁷ Введение к «Воспоминаниям детства». — Полн. собр. соч., под ред. П. И. Бирюкова. М., 1913, т. I, с. 255. Повесть Тёнфера, на которую указывает Толстой, написана в 1832 г., потом вышла вместе с другими вещами в сборнике «Nouvelles Genevoises» (первое изд. 1841 г.). Русский перевод напечатан в «Отеч. записках» 1848 г., т. 61, отдел «Смесь», с. 1—49, 125—158. О Тёнфере см. особенно статью Сент-Бёва, напечатанную в виде вступи-

тельного очерка к роману Тёнфера «Roza et Gertrude» (Paris, Dubochet, 1847).

²⁸ ДМ, с. 62: «Хорошую можно написать книгу: жизнь Т. А.».

²⁹ ДМ, с. 67: «Нынче хочу начать историю охотничьего дня» (17 апреля 1851).

³⁰ ДМ, с. 69: «Хотел бы писать много: о езде из Астрахани в станицу, о казаках, о трусости татар, о степи» (3 июня 1851).

³¹ ДМ, с. 172.

³² «Confessions», partie I, livre IV: «J'ai fait de temps en temps de médiocres vers: c'est un exercice assez bon pour se rompre aux inversions élégantes, et apprendre à mieux écrire en prose». Ср. обратное отношение — у Батюшкова (записная книжка 1817 г.): «Для того, чтобы писать хорошо в стихах — в каком бы то ни было роде, писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для пубрики, а записывать просто для себя. Я часто испытал на себе, что этот способ мне удавался; рано или поздно написанное в прозе пригодится. «Она — питательница стиха», — сказал Альфьери, если память мне не изменила».

³³ ДМ, с. 78.

³⁴ ДМ, с. 73.

³⁵ ДМ, с. 87.

³⁶ «Confessions», partie l'livre III: «Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent là peine qu'ils m'ont coûtée. Il n'y en a pas un qu'il me m'ait fallu transcrire quatre ou cinq fois avant de le donner à la presse. Je n'ai jamais pu rien faire la plume à la main vis-à-vis d'une table et de mon papier, c'est à la promenade, au milieu des rochers et des bois, c'est la nuit dans mon lit et durant mes insomnies, que j'écris dans mon cerveau... Il y a telle de mes périodes que j'ai tournée et retournée cinq ou six nuits dans ma tête avant qu'elle fût en état d'être mise sur le papier».

³⁷ «Зачем говорить тонкости, когда нужно еще сказать столько больших истин». — ДМ, с. 79.

³⁸ Интересно еще, что Толстой и Карамзин перевели одну и ту же вещь Бернард де Сен-Пьера: см. «Суратская кофейная» Толстого и «Кофейный дом» у Карамзина.

³⁹ ДМ, с. 144.

⁴⁰ ДМ, с. 114.

⁴¹ ДМ, с. 129.

⁴² ДМ, с. 87.

⁴³ ДМ, с. 127.

⁴⁴ ДМ, с. 128.

⁴⁵ ДМ, с. 167.

⁴⁶ «Confessions», partie I, livre IV: «Cette petite pièce, mal faite à la vérité, mais qui ne manquait pas de sel, et qui annonçait du talent pour la satire,

est cependant le seul écrit satirique qui soit sorti de ma plume. J'ai le coeur trop peu haineux pour me prévaloir d'un pareil talent».

⁴⁷ ДМ, с. 74.

⁴⁸ ДМ, с. 154.

⁴⁹ ДМ, с. 69—70.

⁵⁰ ДМ, с. 74—76.

⁵¹ ДМ, с. 89—90.

⁵² Стерн Л. Тристрам Шенди. Пер. И. М-ва. СПб., 1892, с. 120. Этим наблюдением я особенно обязан Викт. Шкловскому. См. также у W. Dibelius: *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts: Palaestra XCII*. Berlin, 1910. Bd. I. О жестях у Стерна Dibelius пишет: «Er hat als erster die Geste zu einem bedeutsamen Mittel menschlicher Schilderung erhoben. Fast jedes Mal, wo einer von Sternes Charakteren das Wort ergreift, wird das Wort von einer Geste begleitet» (S. 248). (Он первым поднял жест до значительного средства в изображении человека. Позже всякий раз, где персонаж Стерна начинает говорить, это слово сопровождается жестом (нем.) — *Ред.*) Dibelius устанавливает непосредственную связь в этом отношении между Стерном и Диккенсом: «Das sind die ersten Anfänge einer Kunst, die bei Dickens ihre Höhe erreicht und aus einer einzelnen Geste die erstaunlichste Fülle von Variationen herauszuholen versteht» (S. 250). (Это самое начало того искусства, которое у Диккенса достигает своей вершины — создав из отдельных жестов удивительное разнообразие вариаций. — *Ред.*) Также по вопросу о деталях (толстовская «мелочность»): «Er ist ein Bahnbrecher geworden in der liebevollen Ausarbeitung des Kleinen und Aller kleinsten — ohne ihn hätte niemals Dickens seine Sketches beschrieben» (S. 256). (Он — пионер в своей любви к разработке малого и самого малого — без этого Диккенс никогда не написал бы своих скетчей. — *Ред.*)

⁵³ Андреевский С. А. Из мыслей о Льве Толстом. — В его кн.: Литурные очерки. СПб., 1902, с. 236.

⁵⁴ ДМ, с. 70—71.

⁵⁵ ДМ, с. 74.

⁵⁶ ДМ, с. 83—84. Ср. в «Казаках»: «В восемнадцать лет Оленин был так свободен, как только бывали свободны русские богатые молодые люди сороковых годов, с молодых лет оставшиеся без родителей. Для него не было никаких — ни физических, ни моральных — оков; он все мог сделать, и ничего ему не нужно было, и ничто его не связывало. У него не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни нужды. Он ни во что не верил и ничего не признавал. Но, не признавая ничего, он не только не был мрачным, скучающим и резонирующим юношей, а, напротив, увлекался постоянно. Он решил, что любви нет, а всякий раз присутствие молодой и красивой женщины заставляло его замирать. Он давно знал, что почести и звание — вздор, но чувствовал невольное удовольствие, когда на бале подходил к нему князь Сергей и говорил ласковые речи» (гл. II).

⁵⁷ ДМ, с. 85—86.

⁵⁸ С теоретической точки зрения, такого рода мотивировка больших событий ничтожными случайностями есть особого рода художественный прием. У Г. Цшокке есть целая повесть — «Kleine Ursachen (Eine Doppelgeschichte)», таким образом построенная.

⁵⁹ Ср. в «Отрочестве» характерную фразу: «Вообще я начинаю понемногу исцеляться от моих отроческих недостатков, исключая, впрочем, главного, которому суждено наделать мне еще много вреда в жизни,— склонности к умствованиям» (гл. XXIV).

⁶⁰ ДМ, с. 72. Ср. начало «Набега».

⁶¹ ДМ, с. 165.

⁶² Интересно, что историко-литературная роль Стерна до некоторой степени аналогична: «Der Roman ist eine bestimmte literarische Gattung mit bestimmten förmlichen Merkmalen; das Wesen von Sternes Kunst besteht dagegen gerade darin, alles Feste aufzulösen, alle Kunstform ad absurdum zu führen; Tristram Shandy ist ebenso wenig ein Roman wie eine philosophische Abhandlung oder ein lyrisches Gedicht, vielmehr ein seltsames mixtum compositum aus diesen und noch einigen anderen Ingredienzen» (W. Dibelius, S. 239). (Роман — определенный литературный род с определенными формальными признаками; суть искусства Стерна в том, чтобы преодолеть оковы, довести искусство формы до абсурда. «Тристрам Шенди» столь же мало является романом, сколь философское сочинение или лирическое стихотворение, это скорее странная композиционная смесь из разных ингредиентов. — *Ред.*)

⁶³ ДМ, с. 73.

⁶⁴ Бирюков П., т. I, с. 259—260.

⁶⁵ Из дневника 1854 г. Приведено у П. Бирюкова, т. I, с. 247—250.

⁶⁶ «Завтра утром примусь за переделку Описания войны, а вечером за Отрочество, которое окончательно решил продолжать. 4 эпохи жизни составят мой роман до Тифлиса. Я могу писать про него, потому что он далек от меня» (ДМ, с. 166—167, запись от 30 ноября 1852). Об этом же — в письме к Некрасову (ноябрь 1852), где Толстой жалуется на перемену заглавия: «Заглавие: «Детство» и несколько слов предисловия объясняли мысль сочинения — заглавие же «История моего детства», напротив, противоречит ей. Кому какое дело до истории моего детства? Последнее изменение в особенности неприятно мне потому, что, как я писал вам в первом письме моем, я хотел, чтобы Детство было первой частью романа, которого следующие должны были быть: Отрочество, Юность и Молодость» (Архив села Карабихи. М., 1916, с. 187—188; то же — в прим. к ДМ, с. 245). В этом первом письме (от 3 июля 1852) Толстой писал о том же: «В сущности, рукопись эта составляет 1-ю часть романа — Четыре эпохи развития; появление в свет следующих частей будет зависеть от успеха первой» (прим. к ДМ, с. 236). П. И. Бирюков делает очевидную ошибку, когда в книге своей о Толстом (т. I, с. 217) говорит, что «первоначальное заглавие этого первого литературного произведения было: «История моего детства».

⁶⁷ Xavier de Maistre (1763—1852). *Voyage autour de ma chambre* (1794).

⁶⁸ Напечатано в виде предисловия к сб. Тёпфера «*Nouvelles Genevoises*» (Paris, Charpentier, 1846).

⁶⁹ Статья Сент-Бёва 1841 г., перепечатанная в качестве предисловия к роману Тёпфера «*Roza et Gertrude*» (P., Dubochet, 1847). Интересно, что, говоря о книге Тёпфера «*Réflexions et menus-propos d'un peintre genevois*» (есть русский перевод Д. М. Г.— «О прекрасном в искусстве. Размышления и заметки женеvского художника». СПб., «Огни», 1912), Сент-Бёв сравнивает его манеру со Стерном (*à la Sterne*). Русский переводчик говорит в предисловии к указанной книге: «Если многое в этих произведениях устарело, тем не менее они сохранили живую прелесть и для современного читателя, благодаря своеобразию манеры Тёпфера... Его мысль постоянно перескакивает с одного предмета на другой, и речь как будто едва поспевает за нею; в большинстве его рассказов отступления составляют самую сущность их», т. е. то самое, что так характерно и для Стерна, и для Ксавье де Местра. Непонятно, как решился переводчик, высказав такой взгляд на Тёпфера, сокращать его книгу об искусстве — «для того, чтобы ярче выделить основные идеи Тёпфера из множества отступлений, которыми согласно своей привычке(?) автор уснащает изложение. Многие из этих отступлений, при всей своеобразной прелести их, показались бы наивными современному читателю и могли бы отвлечь внимание от основной мысли». Что за наивное варварство!

⁷⁰ Приводится в примеч. к ДМ, с. 244.

⁷¹ «Современник», 1852, т. 35, с. 137—188.

⁷² «Русская беседа», 1857, кн. 1 (З е л и н с к и й В. Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого, ч. I).

⁷³ Дневник Льва Николаевича Толстого. Изд. 2-е, под ред. В. Г. Черткова. Том I. 1895—1899. М., 1916, с. 134.

⁷⁴ Д и с т е р л о Р. А. Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист. Критич. очерк. СПб., 1887, с. 31—32.

⁷⁵ Статья без подписи по поводу вышедших отдельными изданиями «Детства и Отрочества» и «Военных рассказов». — «Современник», 1856, т. 60, № 12, с. 53—64 (отдел «Критика»)*).

⁷⁶ Вероятно, Саламалида, которая упоминается в дневнике 1851 г.: «Пьяный Япишка вчера сказал, что с Саламалидой дело на лад идет. Хотелось бы мне ее взять и отчистить».

⁷⁷ По словам В. Срезневского («Наследие Л. Н. Толстого». — «Вестник литературы». 1920, № 11), Толстой работал над этим романом около пяти лет, а черновики его погибли вместе с другими рукописями в корзине, выброшенной по недоразумению в канаву. Но важно, что Толстой в 1856 г. нашел возможным опубликовать только этот отрывок.

⁷⁸ Б и р ю к о в П., т. I, с. 148.

⁷⁹ Б и р ю к о в П., т. I, с. 279—280. См. также статью Л. Гроссмана «Стендаль и Толстой» («Русская мысль», 1916, июнь). Ср. слова Толстого в письме к О. Мирбо, 1903 г.: «L'art français m'a donné jadis ce sentiment de

découverte quand j'ai lu pour la première fois les oeuvres d'Alfred de Vigny, de Stendhal, de Victor Hugo et surtout de Rousseau». («Французское искусство произвело на меня в свое время это самое впечатление открытия, когда я впервые прочел Альфреда де Виньи, Стендаля, Виктора Гюго и особенно Руссо». — *Ред.*) (Сергеенко, т. III, с. 244).

⁸⁰ Письма графа Л. Н. Толстого к жене 1862—1910 гг. Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1913, с. 209.

⁸¹ Там же, с. 308.

⁸² Лансон Г. История французской литературы. Современная эпоха. Пер. с франц. Е. Баратынской. М., 1909, с. 147—148.

⁸³ Barbey d'Aurevilly J. Les Oeuvres et les Hommes. 4-e Partie. Les Romanciers. Paris, 1865, p. 43—59.

⁸⁴ Casimir Stryjenski. Soirées du Stendhal-Club. Paris. Merc. de France, 1904, p. 3.

⁸⁵ Alphonse Séché. Stendhal. (La Vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains. Paris, Louis-Michaud, p. 5.

⁸⁶ Stendhal. (Oeuvres Posthumes). Napoléon. Notes et introduction par Jean de Mitty. 3-me édit. Paris. 1898. Отдел «Les pensées». Ср. у P. Mérimée «Henri Beyle (Stendhal). Portraits historiques et littéraires» (Paris, 1894, p. 171).

⁸⁷ Указ. соч., с. 45 и 110. См. также в кн.: Chuquet A. Stendhal-Beyle. Paris. Plon, 1902, p. 414—415. Ср. в указанном этюде Мериме с. 187—189.

⁸⁸ Л. Гроссман в вышеуказанной статье сопоставляет приемы классификации у Стендаля (De L'amour) и у Толстого: «Есть четыре рода любви: 1) любовь-страсть; 2) любовь-вкус; 3) любовь физическая; 4) любовь-тщеславие». Или: «Есть семь эпох любви: 1) восхищение; 2) предчувствие наслаждения; 3) надежда» и т. д. Вероятно, под его влиянием Толстой разбивает на рубрики свои описания: «Есть три рода любви: 1) любовь красивая; 2) любовь самоотверженная и 3) любовь деятельная» («Юность»). Такова же классификация по типам русских солдат в «Рубке леса»: «Главные эти типы, со многими подразделениями и соединениями, следующие: 1) покорных, 2) начальствующих и 3) отчаянных. Покорные подразделяются на а) покорных хладнокровных и б) покорных хлопотливых. Начальствующие подразделяются на а) начальствующих суровых и б) начальствующих политических» и т. д.» («Русская мысль», 1916, июнь, с. 37, 2-я паг.). Прибавим к этому четыре чувства, которые были основой мечтаний Николеньки («Юность», гл. III), и три рода экзаменующихся (там же, гл. X).

⁸⁹ Едва ли не впервые на родство Толстого со Стендалем указал В. В. Чуйко в статье об «Анне Карениной» («Голос», 1875, № 37; см. у В. А. Зеллинского — «Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого», ч. 8).

⁹⁰ «Проповедник» (La Chartreuse de Parme). Пер. Л. Я. Гуревич. Пб., 1905, с. 47—48.

⁹¹ Ср. в «Цыганах» Пушкина — Алеко, Земфира и цыган. По поводу «Кавказского пленника», где эта ситуация не развернута, Пушкин писал Гнедичу в 1822 г.: «Легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали бы из предметов. Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником его избавительницы; мать, отец и братья ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер». Таким образом, в этом «основном романтическом сюжете» (по выражению П. К. Губера в докладе его на эту тему, читанном в заседании «Общества изучения теории поэтического языка») есть своя внутренняя логика, которая приводит к устойчивости главных персонажей: европеец, дикарка и ее любовник. Четвертый персонаж — отец или просто старец — нужен для развязки, где он обычно читает европейцу правоучение (отец Земфиры в «Цыганах»).

⁹² Ср. начало «Вечера на Кавказских водах в 1824 году» Марлинского (Полн. собр. соч., изд. 3-е. СПб., 1838, ч. 8, с. 7—8): «Вот Эльбрус, сказал мне казак-извозчик, *указывая плетью* налево, когда приближался я к Кисловодску; и в самом деле Кавказ, дотоле задернутый завесою туманов, открылся передо мною во всей дикой красоте, в грозном своем величии. *Сначала трудно было распознать снега его с грядою белых облаков, на нем лежащих*; но вдруг дунул ветер, — тучи сдвинулись, склублились и полетели, расторгаясь о зубчатые верхи. Солнце западало. Розовый, неизъяснимо прелестный румянец таял на голубоватых и словно прозрачных льдах горного гребня, и мимолетные пары, расцвеченные всеми отливами радуги, оживляя их игрою теней, придавали еще более очаровательности картине. Я не мог наглядеться, не мог налюбоваться Кавказом: я душою понял тогда, что горы есть по э з и я п р и р о д ы ». Курсивом я отмечаю те детали, которые повторены у Толстого. Возможно, что образцом романтического описания гор был для Толстого именно этот отрывок из Марлинского.

⁹³ Б и р ю к о в П., т. I, с. 62.

⁹⁴ Интересны слова Достоевского о Лескове в письме к А. Н. Майкову (1871): «Читаете ли вы роман Лескова в «Русском вестнике»? Много вранья, много черт знает чего, точно на луне происходит. Нигилисты искажены до бездельничества, — но зато — отдельные типы! Какова В а н с к о к! Ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее. Ведь я эту Ванскок видел, слышал сам, ведь я точно осязал ее! Удивительнейшее лицо! Если вымрет нигилизм начала шестидесятых годов, — то эта фигура останется на вековую память. Это гениально! А какой мастер он рисовать наших попиков! Каков о т е ц Е в а н г е л! Это другого попка я уже у него читаю. Удивительная судьба этого Стебницкого в нашей литературе. Ведь такое явление, как Стебницкий, стоило бы разобрать критически, да и посерьезнее». (Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. Пб., 1883, с. 243—244). Характерно отношение Толстого к Лескову. М. Горький («Воспоминания о Л. Н. Толстом». Пб., 1919) приводит свой разговор с Толстым: «Потом вы прикрашиваете все: и людей, и природу, особенно людей! Так делал Лесков, писатель вычурный, вздорный, его уже давно не читают»

(с. 14). Однако в другом разговоре Толстой отзываясь о Лескове совсем иначе, осуждая манеру Достоевского: «А вот Лескова напрасно не читают, настоящий писатель,— вы читали его?.. Язык он знал чудесно, до фокусов» (с. 45).

⁹⁵ Б и р ю к о в П., т. II, с. 134—136. Ср. слова Достоевского в письме к Страхову (1868 г.): «Что совсем было прекратилась литература, так это совершенно верно. Да она, пожалуй, и прекратилась, если хотите. И давно уже. (...) Со смерти Гоголя она прекратилась. Мне хочется поскорее своего». Тут же характерно о Толстом: «Вы очень уважаете Льва Толстого, я вижу; я согласен, что тут есть и с в о е; да мало. А впрочем, он, и з в с е х н а с, по моему мнению успел сказать наиболее своего и потому стоит, чтоб поговорить о нем» (Биография, письма и заметки..., с. 260). О нем же — в другом письме Страхову (1870 г.): «Две строчки о Толстом, с которыми я не соглашаюсь вполне, это, когда вы говорите, что Л. Толстой равен всему, что есть в нашей литературе великого. Это решительно невозможно сказать! Пушкин, Ломоносов — гении. Явиться с «Арапом Петра Великого» и с «Белкиным» значит решительно появиться с гениальным н о в ы м с л о в о м, которого до тех пор совершенно не было нигде и никогда сказано. Явиться же с «Войной и миром» — значит явиться после этого нового слова, уже высказанного Пушкиным, и это в о в с я к о м с л у ч а е, как бы далеко и высоко ни пошел Толстой в развитии уже сказанного в первый раз до него, гением, нового слова. По-моему, это очень важно» (с. 290—291). Толстой и Достоевский в этом смысле — действительные противоположности. Толстой ликвидирует старое, но целиком связан с ним; Достоевский зачинает новое.

⁹⁶ Г у р е в и ч Л. Я. Литература и эстетика. М., 1912, с. 230—231 (статья «Художественные заветы Толстого»).

⁹⁷ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. Пб., 1883, с. 313.

⁹⁸ З е л и н с к и й В. А. Указ. изд, ч. 1-я.



ЛЕРМОНТОВ



ОПЫТ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ
ОЦЕНКИ

*Посвящаю Константину Ивановичу Халабаеву
в память совместной работы
над текстом Лермонтова*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Связь произведений Лермонтова с русскими общественными настроениями 30—40-х годов рассматривалась неоднократно. Все, что можно сказать об этом в общей форме, сказано в работах Н. К. Михайловского, Д. Н. Овсяннико-Куликовского, Н. А. Котляревского, Р. В. Иванова-Разумника и др. Однако, как бы тонко ни изучался Лермонтов с этой точки зрения, творчество его как факт историко-литературный остается в стороне. Более того, чем серьезнее и научнее будет изучаться связь Лермонтова с русской общественностью, тем менее будет говориться о Лермонтове как писателе. Слияние этих тем методологически недопустимо — и мы, кажется, уже достаточно осознали это. Одно дело — изучение общественной мысли, при котором, разумеется, можно пользоваться литературой как вспомогательным материалом (однако с большой осторожностью и не основываясь исключительно на ней, как это сделал Р. Иванов-Разумник*), а имея в руках непосредственный, основной материал), другое — изучение литературы как особого рода явлений, имеющего свои собственные законы развития и изменений. Осознание самостоятельности этих двух наук, а вовсе не «методов», как принято говорить, необходимо для нормального движения их обеих. Попытки превращения параллелизма различных видов культуры в функциональную (причинно-следственную) связь не приводят к научно-плодотворным результатам, потому что делаемый при этом выбор одного ряда, как порождающего собой остальные, диктуется не наукой, а миросозерцанием и вносит в изучение тенденциозную предпосылку. Одно из двух: либо изучать самый параллелизм рядов — их соответствия, взаимоотношения и проч. (культура в целом), либо изучать отдельный ряд явлений — и тогда в той мере, в какой каждый такой ряд ведет самостоятельную жизнь. Совершенно ясно, что простые указания соответствий, вставленные из желания захватить материал из разных рядов, не уясняют явления как такового,

а только затемняют его. Сознание границ и спецификация проблем — основные условия правильной научной работы.

Общественная роль Лермонтова в истории русской культуры отчасти выяснена. То, что еще надлежит выяснить, будет сделано тогда, когда яснее определятся принципы изучения культуры как целого. Здесь я сознательно и принципиально не касаюсь этого вопроса по указанным выше причинам. Литературные явления (как искусство вообще) имеют свою внутреннюю «социологию».

Моя работа о Лермонтове является попыткой изучить его творчество как факт историко-литературный — т. е. не как индивидуально-психологический, а как социальный факт, но в ограниченном, специфическом смысле этого слова. Я изучаю жизнь литературных форм и стилей — вне вопроса о связи ее с жизнью других форм культурного творчества или с особенностями душевной жизни автора как природной индивидуальности. В моей работе имеет значение индивидуальность только историческая; понятие природной индивидуальности, далеко не совпадающее с первым, мне не нужно, потому что проблема классификации личностей не имеет никакого отношения к истории литературы.

Историко-литературный чертеж Лермонтова не сделан и даже почти не начат. Наиболее ценные замечания о поэзии Лермонтова мы находим у его современников — у Шевырева, у Гоголя, у Вяземского, у Кюхельбекера. Потом пропадает конкретное историко-литературное чутье — и Лермонтов превращается в загадку, которую разгадывают философы, психологи и общественники, каждый на свой лад, каждый соответственно своему мирозерцанию. Получается Лермонтов — «герой безвременья», Лермонтов — «поэт сверхчеловечества» и нищепанец, Лермонтов — «демоническая натура» и т. д. и т. д. Пора вернуться к Лермонтову как писателю. Я, конечно, не в силах сделать полный историко-литературный чертеж Лермонтова — мы ведь все еще находимся в периоде не столько разработок и разрешений, сколько постановок проблем. Нам еще приходится отвоевывать право на самостоятельное существование историко-литературной науки и доказывать насущность ее проблем. Вот почему моя книга о Лермонтове — лишь проект чертежа, в котором многое намечено пунктиром. Уяснение принципов историко-литературного изучения было главным моим импульсом при работе над творчеством Лермонтова — поэта чрезвычайно сложного по своим традициям, но с ясными исторически закономерными тенденциями. Я полагаю, что освещение этих тенденций

составляет насущную потребность не только для специалистов, но и для всех, так или иначе заинтересованных вопросами истории искусства и культуры вообще.

Лето 1923
Разлив

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Лермонтова до сих пор еще почти не осмыслено как историко-литературный факт. Традиционная история литературы рассматривала его лишь как «отражение» общественных настроений, как «исповедь интеллигента 30—40-х годов»; что касается других работ, то они имеют характер импрессионистических толкований — религиозно-философского или психологического типа. Возрождение литературной науки, начавшееся в России лет 15 назад*), почти не коснулось Лермонтова, несмотря на его чрезвычайную популярность. Это объясняется, по-видимому, тем, что Лермонтов не стоит в ряду поэтов, художественное воздействие которых ясно ощущалось новым поколением и привлекало к себе заново внимание критиков и исследователей. В составе литературных традиций, образовавших собою русский символизм, имя Лермонтова, несмотря на тяготение к нему отдельных поэтов (особенно — Блока), не может стоять рядом с именами Тютчева и Фета**) Лермонтов пригодился в период увлечения «нищестанством» и «богоискательством» (Мережковский, Закржевский***) — но и только. Прошел этот период — и вопрос о Лермонтове перестал быть очередным, хотя остался по-прежнему неясным. Столетняя годовщина рождения Лермонтова, совпавшая с началом европейской войны (1914), не внесла ничего существенно нового в изучение его творчества*. Академическое издание прошло мимо этой историко-литературной проблемы, ссылаясь на «гениальнейшую оценку» Белинского (как будто вопрос идет о простой эстетической оценке) и оправдываясь тем, что разноречивые суждения потомства о характере и сущности поэзии Лермонтова — «лучший показатель того, сколько загадочного, неясного и спорного в многогранной душе поэта» (Полн. собр. соч., СПб., 1913, т. V, с. 122).

* Выделяю статью В. Фишера «Поэтика Лермонтова» (юбилейный сб. «Венок М. Ю. Лермонтову». М.— Пб., 1914), в которой сделана попытка вернуться к конкретному изучению лермонтовского стиля.

Лермонтов не может быть изучен, пока вопрос о нем не будет поставлен конкретно и историко-литературно в настоящем смысле этого слова. Религиозно-философские и психологические истолкования поэтического творчества всегда будут и неизбежно должны быть спорными и разноречивыми, потому что характеризуют собой не поэта, а ту современность, которой порождены. Проходит время — и от них не остается ничего, кроме «спорных и разноречивых суждений», подсказанных потребностями и тенденциями эпохи. Историю понимания или истолкования художественных произведений нельзя смешивать с историей самого искусства. *Изучать* творчество поэта не значит просто оценивать и истолковывать его, потому что в первом случае оно рассматривается исторически, на основе специальных теоретических принципов, а во втором — импрессионистически, на основе предпосылок вкуса и миросозерцания.

Подлинный Лермонтов есть Лермонтов *исторический*. Во избежание недоразумений я должен оговориться, что при этом я вовсе не разумею Лермонтова как индивидуальное событие во *времени* — событие, которое нужно просто реставрировать. Время и тем самым понятие прошлого не составляет основы исторического знания. Время в истории — фикция, условность, играющая роль вспомогательную. Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое — *динамический* процесс, который никак не дробится и никогда не прерывается, но именно поэтому *реального* времени в себе не имеет и измеряться временем не может. Историческое изучение открывает динамику событий, законы которой действуют не только в пределах условно выбранной эпохи, но повсюду и всегда. В этом смысле, как это ни звучит парадоксально, история есть наука о постоянном, о неизменном, о неподвижном, хотя имеет дело с изменением, с движением. Наукой она может быть только в той мере, в какой ей удастся превратить реальное движение в чертеж. Исторический лиризм, как влюбленность в ту или другую эпоху самое по себе, науки не образует. Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное, имеющее смысл лишь в обстановке своего времени. Это — наивный историзм, которым наука обеспложивается. Дело не в простой *проекции в прошлое*, а в том, чтобы понять историческую *актуальность* события, определить его роль в развитии исторической энергии, которая, по существу своему, постоянна — не появляется и не исчезает, а потому и действует вне времени. Исторически понятый факт тем самым изымается из времени. В истории ничего не

повторяется, но именно потому, что ничего не исчезает, а лишь видоизменяется. Поэтому исторические аналогии не только возможны, но и необходимы, а изучение исторических событий вне исторической динамики, как индивидуальных, «неповторимых», замкнутых в себе систем, невозможно, потому что противоречит самой природе этих событий.

«Исторический Лермонтов» есть Лермонтов, *понятый исторически* — как сила, входящая в общую динамику своей эпохи, а тем самым — и в историю вообще^{*)}. Мы изучаем историческую индивидуальность, как она выражена в творчестве, а не индивидуальность природную (психофизическую), для чего должны привлекаться совсем другие материалы. Изучение творчества поэта как непосредственной эманации его души или как проявления его индивидуального, замкнутого в себе «языкового сознания»^{**)} приводит к разрушению самого понятия индивидуальности как устойчивого единства. Наталкиваясь на многообразие и изменчивость или противоречивость стилей в пределах индивидуального творчества, исследователи принуждены чуть ли не всех писателей квалифицировать как натуры «двойственные»: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Тургенев, Толстой, Достоевский и т. д. — все прошли сквозь эту квалификацию. В Лермонтове рядом с «демонизмом» оказалась «голубизна» (статья С. Дурылина в «Русской мысли», 1914, № 10), потому что у него не только глаза, небо и степи, но даже звезды — «голубые». На этом пути «имманентных» истолкований мы пришли к тупику, и никакие компромиссы, на лингвистической или другой основе, помочь не могут. Мы должны решительно отказаться от этих опытов, диктуемых мирозерцательными или полемическими тенденциями.

Литературная эпоха, к которой принадлежал Лермонтов (30-е и 40-е годы), должна была решить борьбу стиха с прозой — борьбу, которая ясно определилась уже к середине 20-х годов. На основе тех принципов, которые образовали русскую поэзию начала XIX века и создали стих Пушкина, дальше идти было некуда. Предстояло найти новые эстетические нормы и выразительные средства для стиха, потому что на прежнем пути ничего, кроме эпигонства, явиться не могло. Наступал период снижения поэтического стиля, падения высоких лирических жанров, победы прозы над стихом, романа над поэмой. Поэзию надо было сделать более «содержательной», программной, стих как таковой — менее замет-

ным; надо было усилить эмоциональную и идейную мотивировку стихотворной речи, чтобы заново оправдать самое ее существование. Как всегда в истории, процесс этот развивается не в виде одной линии фактов, а в сложной форме сплетения и противопоставления различных традиций и методов, борьба которых и образует эпоху. Главенство одного метода или стиля является уже как результат этой борьбы — как победа, за которой неизменно следует падение. Одновременно с Пушкиным действуют другие поэты — не только примыкающие к нему, но и идущие иными путями, Пушкину несвойственными: не только Вяземский, Баратынский, Дельвиг, Языков и т. д., но и Жуковский, и Тютчев, и Полежаев, и Подолинский, и Мятлев, и Кюхельбекер, и Глинка, и Одоевский, и Бенедиктов, и т. д. Так и позже — рядом с Некрасовым стоит Фет, свидетельствуя своим творчеством о том, что Некрасов сам по себе эпохи не образует, что кроме некрасовского метода есть и другой, которому, правда, не суждено стать главным, первенствующим в пределах своей эпохи.

Исторический надлом, отделяющий 30-е годы от 20-х, чувствуется уже в творчестве Пушкина. Люди 40-х годов, оглядываясь на близкое прошлое русской поэзии, ясно ощущали его *исторический смысл*. И. Аксаков, сам на себе испытывший силу этого надлома, говорит о нем очень ясно*: «...стихотворческой деятельности в России надлежало достигнуть до крайнего своего напряжения, развиться до апогея. Для этого необходимым был высший поэтический гений и целый сонм поэтических дарований. Станным может показаться, почему складывать речь известным размером и замыкать ее созвучиями становится в данную эпоху у некоторых лиц неудержимым влечением с самого детства. Ответ на это дает, по аналогии, история всех искусств. Когда вообще в духовном организме народа наступает потребность в проявлении какой-либо специальной силы, тогда, для служения ей, неисповедимыми путями порождаются на свет божий люди с одним общим призванием, однако ж со всем разнообразием человеческой личности, с сохранением ее свободы и всей видимой внешней случайности бытия. Поэтическому творчеству в новой у нас мерной речи суждено было стать в России на историческую чреду, — и вот, в урочный час, словно таинственной рукою,

* Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 79 и сл. В своих стихах И. Аксаков резко отходит от пушкинского стиля и является предшественником Некрасова (см. мою статью «Некрасов» в журн. «Начала», 1922, № 2 и в сб. «Сквозь литературу», 1924).

раскидываются по воздуху семена нужного таланта, и падут они, как придется, то на Молчановке в Москве, на голову сына гвардии капитан-поручика Пушкина, который уж так и родится с неестественною, по-видимому, наклонностью к рифмам, хорям и ямбам, то в Тамбовском селе Маре на голову какого-нибудь Баратынского, то в Брянском захолустье на Тютчева, которого отец и мать никогда и не пробовали услаждать своего слуха звуками русской поэзии. Очевидно, что в этих, равно и в других им современных поэтах стихотворчество, бессознательно для них самих, было исполнением не только их личного, но и исторического призвания эпохи. <...> Их стихотворная форма дышит такую свежестью, которой уже нет и быть не может в стихотворениях позднейшей поры; на ней еще лежит недавний след победы, одержанной над материалом слова; слышится торжество и радость художественного обладания. Их поэзия и самое их отношение к ней запечатлены искренностью <...> На рубеже этого периода искренности нашей поэзии стоит Лермонтов. По непосредственной силе таланта он примыкает ко всему этому блестящему созвездию поэтов, однако же стоит особняком. Его поэзия резко отделяется от них отрицательным характером содержания. Нечто похожее (хотя мы и не думаем их сравнивать) видим мы в Гейне, замкнувшем собою цикл поэтов Германии. От отрицательного направления до тенденциозного, где поэзия обращается в средство и отодвигается на задний план, один только шаг. Едва ли он уже не пройден. На стихотворениях нашего времени уже не лежит, кажется нам, печати этой *исторической необходимости* и искренности, потому что самая историческая миссия стихотворчества, как мы думаем, завершилась». Как видим, Аксаков ощущал движение русской поэзии именно как *исторический* процесс, имеющий свою собственную динамику и не обусловленный душевными свойствами авторов. Появление Лермонтова ощущается им как факт *закономерный*, подготовленный прежним движением поэзии и исторически требуемый.

Создание новых художественных форм есть акт не изобретения, а открытия, потому что формы эти скрыто существуют в формах предшествующих периодов. Лермонтову предстояло открыть тот поэтический стиль, который должен был явиться выходом из создавшегося после 20-х годов стихотворческого тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов пушкинской эпохи. Он должен был пройти сквозь сложный период школьной работы, чтобы

ориентироваться среди накопленного материала и выработанных методов и найти исторически актуальный путь. Между пушкинской эпохой и эпохой Некрасова — Фета должна была быть создана поэзия, которая, не отрываясь от традиций и достижений предыдущей эпохи, явилась бы вместе с тем чем-то отличным от господствовавшего в 20-х годах стиля. Для революции время еще не наступило, но необходимость реформы ощущалась уже совершенно ясно. Надо было суметь отбросить изжитое, а остальное, не потерявшее еще жизнеспособности, собрать воедино, невзирая на некоторые внутренние противоречия, обусловленные борьбой разных традиций. Надо было смешать жанры, наделить стих особой эмоциональной напряженностью, отяжелить его мыслью, придать поэзии характер красноречивой, патетической исповеди, хотя бы от этого и пострадала строгость стиля и композиции. Орнаментальная воздушность формы («глуповатость», по выражению Пушкина*) выродилась у эпигонов в однообразный, механически повторяющийся и потому уже не ощущаемый узор. Явилась толпа поэтов, но «стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать» (Марлинский — в статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем», 1833).

Путь Лермонтова не был по существу новым — традиции остались те же, а основные принципы, характерные для русской поэзии 20-х годов, подверглись только некоторому видоизменению. Лермонтов был непосредственным учеником этой эпохи и в творчестве своем не отвергал ее, как это позже сделал Некрасов. Он явился в момент ее спада, когда борьба разных поэтических тенденций остывала и уже ощущалась потребность в примирении, в подведении итогов. Борьба архаистов с Пушкиным и Жуковским, споры об оде и элегии — все это не коснулось Лермонтова. Обойдя эту партийную борьбу, развившуюся к середине 20-х годов и породившую, рядом с поэзией Пушкина, поэзию Тютчева*, Лермонтов ослабил те формальные проблемы, которые волновали поэтов старшего поколения (проблемы, главным образом, лексики и жанра), и сосредоточил свое внимание на другом — на усилении выразительной энергии стиха, на придаче поэзии эмоционально-личностного характера, на развитии поэтического красноречия. Поэзия приняла форму лирического монолога, стих явился заново мотивированным — как выражение ду-

* См. статью Ю. Тынянова «Вопрос о Тютчеве» в журн. «Книга и революция», 1923, № 3.

шевной и умственной взволнованности, как естественное выразительное средство.

Период высокой стихотворной культуры кончился — поэзия должна была завоевать себе нового читателя, который требовал «содержательности». Белинский, который и был главой этих новых читателей в отличие от других критиков (Вяземский, Полевой, Шевырев), бывших представителями от литературы, приветствовал Лермонтова как поэта, сумевшего дать требуемое. Ему было важно, что Лермонтовым внесено в русскую поэзию глубокое «содержание», которого не было у Пушкина, а вместе с тем Пушкин не отвергнут: «Как творец русской поэзии, Пушкин на вечные времена останется учителем (*maestro*) всех будущих поэтов; но если кто-нибудь из них, подобно ему, остановился на идее художественности, — это было бы ясным доказательством отсутствия гениальности или великости таланта. <...> Пафос Пушкина заключается в сфере самого искусства <...> пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности. <...> Для Лермонтова стих был только средством для выражения его идей, глубоких и вместе простых своею беспощадною истиною, и он не слишком дорожил им» («Отечественные записки», 1843, № 4)*). В письме к Боткину Белинский высказывает свой взгляд на Лермонтова еще определеннее: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком; во всем этом он уступит даже Майкову <...> но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей природы, исполинский взмах, демонский полет <...> — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина» (*Белинский. Письма*, т. 2, СПб., 1914, с. 284)**). Не решаясь отказаться от прошлого и еще сохраняя полное уважение к Пушкину, Белинский тем не менее уже заносит руку на «идею художественности» и начинает говорить о «содержании» как о чем-то особом и более важном, чем пушкинская «художественность». Отсюда — один шаг до того положения, которое создалось в 60-х годах, когда разрешилось писать стихи только Некрасову, если он уж никак не может выражать свои мысли иначе, а Пушкин был осмеян и отброшен, как пустой набор слов. Лермонтов стоит на границе этих двух эпох: замыкая собой пушкинскую эпоху, он в то же время подготавливает натиск на нее.

Суждение Белинского характерно для читателей его времени. Ничего конкретного о поэзии Лермонтова, как и о дру-

гих литературных явлениях, Белинский сказать не умеет*) — в этих случаях он, как типичный читатель, говорит общими фразами и неопределенными метафорами («треск грома, блеск молнии, взмах меча, визг пули» — о стихе Лермонтова)**). В качестве материала для конкретного историко-литературного изучения Лермонтова гораздо содержательнее и ценнее суждения других критиков — из писательского лагеря. Их суждения отличаются гораздо большей сдержанностью — поэзия Лермонтова не производит на них впечатления нового пути. Они находят в ней «эклектизм», подражательность, упрекают в многоречии и расплывчатости. К мнению Белинского близок только критик «Северной пчелы» (В. Межевич), в статье которого («Северная пчела», 1840, № 284 и 285, подпись Л. Л.) подчеркивается упадок интереса к стихам и самого стихотворчества: «Это такой дорогой подарок для нашего времени (говорится о лермонтовском сборнике 1840 г. — Б. Э.), почти отвыкшего от истинно художественных созданий, что, право, нельзя налюбоваться этой неожиданною находкой. <...> Надобно много иметь силы, много самобытности, много оригинальности, чтобы к стихам приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены мальчишкам в забаву». Иначе понял творчество Лермонтова Шевырев, мнение которого, как тонкого критика и поэта, нащупывавшего новые методы вне Пушкина и стоявшего на одном пути с Тютчевым, чрезвычайно важно — тем более что оно отличается резкой определенностью и конкретностью. Шевырев отмечает у Лермонтова «какой-то необыкновенный протеизм таланта, правда замечательного, но тем не менее опасный развитию оригинальному. <...> Вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных, — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что собственно принадлежит новому поэту и где предстоит он самим собою. <...> Новый поэт предстает ли нам каким-то эклектиком, который, как пчела, собирает в себя все прежние сладости русской музыки, чтобы сотворить из них новые соты? Такого рода эклектизм случался в истории искусства, после известных его периодов: он мог бы отозваться и у нас, по единству законов его повсюдного развития. <...> Лермонтов, как стихотворец, явился на первый раз протеем с необыкновенным талантом: его лира не обозначила еще своего осо-

бенного строю; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй уже известный. (...) Мы слышим отзвуки уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия».

В некоторых стихотворениях Лермонтова («Дары Терекка», «Казачья колыбельная песня», «Три пальмы», «Памяти А. И. О-го», «Молитва») обнаруживается, по мнению Шевырева, «какая-то особенная личность поэта», но «не столько в поэтической форме выражения, сколько в образе мыслей и в чувствах, данных ему жизнью». Такие вещи, как «И скучно, и грустно», «Журналист, читатель и писатель», «Дума», производят на Шевырева «тягостное впечатление» — не недостатками стиха или стиля, а опять-таки содержащимися в них мыслями и чувствами: «Поэт!.. Если вас в самом деле посещают такие думы, лучше бы таить их про себя и не поверять взыскательному свету. (...) Нам кажется, что для русской поэзии неприличны ни верные сколки с жизни действительной, сопровождаемые какою-то апатией наблюдения, тем еще менее мечты отчаянного разочарования, не истекающего ниоткуда». Шевырев отстаивает высокую поэзию — «поэзию вдохновенных прозрений, поэзию фантазии творческой, возносящуюся над всем существенным» («Москвитянин», 1841, ч. 2, № 4, с. 525—540). В последних упреках Шевырева сказалась его партийная позиция, но он правильно почувствовал в поэзии Лермонтова наличность угрозы.

По поводу этой статьи Вяземский писал Шевыреву (22 сентября 1841 г. — т. е. уже после смерти Лермонтова): «Кстати о Лермонтове. Вы были слишком строги к нему. Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность, которая впоследствии одолела бы все внешнее и заимствованное. Дикий поэт, то есть неуч, как Державин, например, мог быть оригинален с первого шага; но молодой поэт, образованный каким бы то ни было учением, воспитанием и чтением, должен неминуемо протереться на свою дорогу по тропам избитым и сквозь ряд нескольких любимцев, которые пробудили, вызвали и, так сказать, оснастили его дарование. В поэзии, как в живописи, должны быть школы» («Русский архив», 1885, кн. 2, с. 307). Вяземский, в сущности, не возражает против основного тезиса Шевырева, а лишь смягчает его суровость — и то, по-видимому, под свежим впечатлением трагической смерти Лермонтова. Позже (в 1847 г. — статья «Взгляд на литературу нашу в десятиле-

тие после смерти Пушкина») Вяземский отозвался о Лермонтове еще более сурово и решительно, чем Шевырев: «Лермонтов имел великое дарование, но он не успел, а может быть, и не умел вполне обозначить себя. Лермонтов держался до конца поэтических приемов, которыми Пушкин ознаменовал себя при начале своем и которыми увлекал за собою толпу, всегда впечатлительную и всегда легкомысленную. Он не шел вперед. Лира его не звучала новыми струнами. Поэтический горизонт его не расширялся. <...> В созданиях Пушкина отражается живой и целый мир. В созданиях Лермонтова красуется пред вами мир театральный с своими кулисами и суфлером, который сидит в будке своей и подсказывает речь, благозвучно и увлекательно повторяемую мастерским художником» (Полн. собр. соч., т. II. СПб., 1878, с. 358—359).

Ощущение поэзии Лермонтова как собирательной («воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия»), впитавшей в себя разные, даже противоречившие друг другу или борющиеся между собой стили и жанры, принадлежит не одному Шевыреву. Кюхельбекер, еще в 1824 году выступивший против поэзии Жуковского («Мнемозина», ч. 2) и защищавший права «высокой» поэзии, высказывается в том же духе, признавая только, что самое дело собирания или сплава разнородных поэтических тенденций есть дело серьезное и исторически нужное. В дневнике 1844 года он записывает: «Вопрос: может ли возвыситься до самобытности талант эклектически-подражательный, каков в большей части своих пьес Лермонтов? Простой и даже самый лучший подражатель великого или хотя даровитого одного поэта, разумеется, лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает, или, лучше сказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Пушкину, и Кюхельбекеру. <...> Но в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это не безделица»* («Русская старина», 1891, т. 72, кн. 10, с. 99—100). Кюхельбекер, уже отошедший к этому времени от непосредственного участия в литературной борьбе, склонялся сам, по-видимому, к мысли о примирении партий и увидел в Лермонтове возможность такого примирения. Эту же мысль

* То же самое отмечает и Шевырев: «...приятно заметить, что поэт подчиняет свою музу не чьей-либо преимущественно, а многим — и это разнообразие влияний есть уже доброе ручательство в будущем» («Москвитин», 1841, ч. 2, № 4, с. 536).

высказывает и Белинский, говоря, что «мы видим уже начало истинного (не шуточного) примирения всех вкусов и всех литературных партий над сочинениями Лермонтова»^{*}). Особенное ударение, которое Белинский делает на слове «не шуточного», показывает, что потребность в примирении чувствовалась и высказывалась уже раньше — своеобразный «эклектизм» Лермонтова явился удовлетворением этой потребности, потому что представлял собою не простое эпигонство одного направления, а нечто иное. Шевырев оказался наиболее суровым судьей Лермонтова именно потому, что продолжал занимать боевую позицию и не стремился к «примирению». Борьба оды и элегии¹ должна была привести к разложению обоих этих жанров и дать, с одной стороны, лирику Тютчева, где ода сжалась и, сохранив свой ораторский пафос, превратилась в лирический «фрагмент» (Тынянов), с другой — к поэзии Лермонтова, где элегия потеряла свои воздушные классические очертания и предстала в форме декламационной медитации или «думы». Нестойкость, текучесть этой формы особенно резко почувствовали поклонники строгих лирических жанров, как Шевырев. К нему примыкает и Гоголь, в устах которого «окончанность» или «окончателность» (см., например, в «Портрете») была высшей похвалой. В творчестве Лермонтова он не видит этой «окончанности» формы и объясняет это отсутствием любви и уважения к своему таланту: «...никто еще не играл так легкомысленно с своим талантом и так не старался показать к нему какое-то даже хвастливое презрение, как Лермонтов. <...> Ни одно стихотворение не выносилось в нем, не возделаясь чадолюбно и заботливо, не устоялось и не сосредоточилось в себе самом; самый стих не получил еще своей собственной твердой личности и бледно напоминает то стих Жуковского, то Пушкина; повсюду — излишество и многоречие. В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такую правильную, прекрасную и благоуханную прозу»^{**}).

Все приведенные суждения отчетливо показывают, что никакой неожиданности или загадочности в творчестве Лермонтова для современников не было. Наоборот — многие из них приветствовали его именно потому, что увидели в нем исполнение своих желаний и чаяний. Конечно, борьба не прекратилась. Белинский указывает, что стихотворение «И скучно, и грустно» из всех пьес Лермонтова «обратило на себя особенную неприязнь старого поколения»^{***}). Как мы видели, именно эта вещь, в числе других, произвела на Шевырева

«тягостное впечатление» и вызвала длинную тираду о том, какой должна быть русская поэзия. Здесь дело не только в поколениях. Шевырев правильно увидел в этих стихах Лермонтова начало пути к снижению высокой лирики, к торжеству стиха как эмоционального «средства выражения» над стихом как самодовлеющей, орнаментальной формой. Он, как архаист и борец за «поэзию вдохновенных прозрений», не хотел уступать первое место поэзии, сниженной до альбомной медитации или публицистической, злободневной статьи. Ему пришлось уступить — победила и стала на время господствующей именно такая поэзия, но «высокая» лирика, конечно, не исчезла не только при Лермонтове, но и при Некрасове — изменилось только взаимоотношение этих стилей, существующих и более или менее ожесточенно борющихся между собой во всякую эпоху. Фета оттеснил Некрасова, но зато позже явились Бальмонт, Брюсов, В. Иванов, а некрасовское начало скромно приютилось в «Сатириконе» (Саша Черный и др.), чтобы потом с новой силой зашуметь в стихах Маяковского. Господствующее направление не исчерпывает собой эпоху и, взятое изолированно, характеризует собой не столько состояние поэзии, сколько вкусы читателей. Реально движение искусства всегда выражается в форме борьбы сосуществующих направлений. Каждый литературный год вмещает в себя произведения разных стилей. Победа одного из них является уже результатом борьбы и в момент своего полного выражения уже не типична для эпохи, потому что за спиной этого победителя стоят новые заговорщики, идеи которых недавно казались устарелыми и изжитыми. Каждая эпоха характеризуется борьбой по крайней мере двух направлений или школ (на самом деле — гораздо больше), из которых одно, постепенно побеждая и тем самым превращаясь из революционного в мирно властвующее, обрастает эпигонами и начинает вырождаться, а другое, вдохновенное возрождением старых традиций, начинает заново привлекать к себе внимание. В момент распада первого обычно образуется еще третье направление, которое старается занять среднюю позицию и, требуя реформы, сохранить главные завоевания победителя, не обрекая себя на неизбежное падение. На вторых путях в качестве запасных до времени остаются направления, которые не имеют резко выраженных теоретических принципов, а в практике своей развивают неканонизованные, мало использованные традиции и, отличаясь определенностью стиля и жанров, разрабатывают новый литературный материал².

Возвращаюсь к Лермонтову, чтобы закончить эту вводную

главу. «И скучно, и грустно» должно было возмутить Шевырева, потому что здесь элегия снизилась до альбомной медитации. Явилась «низкая», разговорно-меланхолическая интонация («Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?.. Любить... но кого же?») и прозаичность оборотов («не стоит труда», «и жизнь, как посмотришь»), которые угрожали высокому лирическому стилю такими последствиями, как поэзия Надсона. С другой стороны, от «Думы» и «Журналиста» — один шаг до Некрасова. Но сам Лермонтов этого шага все же не делает, оставаясь на границе двух эпох и не порывая с традициями, образовавшими пушкинскую эпоху. Он не создает новых жанров, но зато нетерпеливо переходит от одних к другим, смешивая и сглаживая их традиционные особенности. Лирика становится «многоречивой» и принимает самые разнообразные формы — от альбомных записок до баллад и декламационных «дум»; поэма, в описательной и повествовательной части, столь выдвинутой Пушкиным, сокращается, приобретая условно-декоративный характер, а развертывается в части монологической. Жанр становится неустойчивым — зато необычайную крепкость и остроту приобретают эмоциональные формулы, которые, как видно будет дальше, Лермонтов переносит из одной вещи в другую, не обращая внимания на различие стилей и жанров. Не пуская в печать стихотворений, написанных раньше 1836 года, он вместе с тем постоянно пользуется готовыми формулами, сложившимися еще в период 1830—1831 годов. Внимание его направлено не на создание нового материала, а на сплачивание готового³. Иначе говоря, подлинной органической *конструктивности*, при которой материал и композиция, взаимно влияя друг на друга, образуют форму, в поэзии Лермонтова нет — ее заменяет напряженный лиризм, эмоциональное красноречие, которое выражается в неподвижных речевых формулах. К их образованию одинаково тяготеют все лермонтовские формы, родня лирику с поэмой, поэму с повестью, повесть с драмой. Конечно, это — не особенность его души, его темперамента или, наконец, его индивидуального «языкового сознания», а факт исторический, характерный для него как для исторической индивидуальности, выполнявшей определенную, историей требуемую миссию. Поэтому ни здесь, ни в других местах книги слова мои не должны пониматься как простая эстетическая оценка. Это не эстетическая, а историко-литературная оценка, основной пафос которой есть пафос констатирования факта.

На этом прекращаю общую характеристику поэзии Лермонтова и перехожу к основным вопросам его поэтики.

Глава I
ЮНОШЕСКИЕ СТИХИ

1

В истории печатания Лермонтова есть некоторые своеобразные черты, на которых надо прежде всего остановиться.

«Полное собрание сочинений» Лермонтова составилось только к 1891 году, к пятидесятилетию его смерти, т. е. тогда, когда эпоха, его образовавшая, отошла в прошлое. Для читателей 30—40-х годов Лермонтов был автором романа «Герой нашего времени» и 70—80 стихотворений (при жизни было напечатано всего 42). Если принять еще во внимание, что влияние поэта укрепляется, главным образом, изданием отдельных сборников, то надо прибавить, что кроме «Героя нашего времени» (изд. 1840, 1841 и 1843 гг.) Лермонтов успел издать только один сборник (1840 г.), куда вошло всего 28 стихотворений (в том числе — «Песня про купца Калашникова» и «Мцыри»). В 1842 году вышло первое посмертное издание стихотворений Лермонтова; здесь кроме уже известных прежде вещей была впервые напечатана драма «Маскарад». В течение 1842—1844 годов было напечатано несколько последних стихотворений 1841 года («Сон», «Тамара», «Пророк», «Свиданье» и др.) и несколько ранних (в том числе — поэмы «Боярин Орша» и «Измаил-Бей»). Печатание ранних вещей усилилось в 1859 году, когда подготавливалось новое собрание (1860 г., под ред. С. Дудышкина), и особенно — в 1889 году (П. Висковатов и И. Болдаков).

Сам Лермонтов не включил в свой сборник 1840 года ни одного стихотворения из написанных до 1836 года. Среди напечатанных им в журналах и альманахах только одно, «Ангел», относится к более раннему периоду (1831), но в сборник оно не включено. Очевидно, 1836 год ощущался самим Лермонтовым как грань — стихотворения более ранних годов он не считал возможным печатать. Надо еще от-

метить, что годы 1833—1835 очень бедны творчеством — особенно лирикой; это — период «юнкерских» стихов. Таким образом, творчество Лермонтова естественно делится на два периода — школьный (1828—1832) и зрелый (1836—1841), между которыми лежит промежуток в три года, когда Лермонтов пишет очень мало и творчеством серьезно не занимается. Стихотворения первого периода современникам Лермонтова были неизвестны, так что вышеприведенные суждения Шевырева, Вяземского и других опирались лишь на материал второго периода, и, если бы рукописные юношеские тетради Лермонтова не сохранились, мы знали бы тоже только 40—50 стихотворений и «Героя нашего времени», вместо 400 с лишком стихотворений, входящих теперь в полное его собрание, к которым надо прибавить еще драмы и повести («Вадим», «Княгиня Лиговская» и отрывки). Мы начинали бы изучение Лермонтова с поэмы «Хаджи Абрек» (первое печатное произведение, появившееся в «Библиотеке для чтения», 1835 г.) и с «Бородина» (1837). Конечно, изучение художественного развития Лермонтова было бы очень затруднено, но историко-литературная его характеристика приобрела бы, вероятно, более четкие очертания, потому что не осложнялась бы огромным материалом школьных лет, в котором до сих пор исследователи не сумели разобраться.

Посмертное печатание юношеских стихотворений Лермонтова возмущало некоторых современников, как нарушение авторской воли, и вопрос о надлежащем составе и порядке издания его сочинений долго служил предметом горячих споров. Сенковский с негодованием обрушивается на издателей собрания 1842 года и называет их Геростратами: «Я не знаю, как назвать иначе тех, которые ради спекуляции нарушают последнюю волю только что скончавшегося таланта, его литературное завещание... Это завещание... — изданное им самим перед смертью собрание его стихотворений... В нем поместил он все, что считал достойным себя и читателей из первых своих опытов. Остальное он благоразумно предал забвению. По какому же праву, едва закрыл он глаза, спекуляция тотчас исторгает из забвения все эти неудавшиеся, непризнанные пробы пера, перемешивает их с хорошими и признанными сочинениями, составляет из этого безвкусную кашу и издает ее в трех тетрадках или, как говорится в высоком книгопродавческом слогое, в трех *частьях?*» По поводу появления в печати «Маскарада» он с возмущением говорит: «Следственно, я без спросу вос-

пользуюсь всем, что скрываете, выскребу ножом все журналы, все портфели, все столики и буду торговать не только вашими литературными грехами, но вашими любовными записочками, счетами ваших прачек» («Библиотека для чтения», 1843, т. 56, ч. 2, с. 39—46). Правда, столь резкое мнение было высказано одним Сенковским, который вообще был известен своим скептическим отношением к современной поэзии⁴, но разница между юношескими и позднейшими стихотворениями Лермонтова смущала многих и заставляла колебаться. «Литературная газета» (1843, № 9) пишет по поводу того же издания 1842 года: «Конечно, странно и даже неприятно поражают вас с первого раза в книге, которая называется «Стихотворения» Лермонтова, между прекраснейшими созданиями поэта по мысли и выполнению,—несколько посредственных пьес, бедных мыслью и чувствами, невыдержанных, и такая драма, как «Маскарад»; но, размыслив хорошенько, соглашаешься, что иначе не могло быть».

Даже Белинский, приветствовавший появление всего, что можно было отыскать, высказывает пожелание «поскорее увидеть сочинения Лермонтова сжато-изданными в двух книгах, из которых одна заключала бы в себе «Героя нашего времени», а другая — стихотворения, расположенные в таком порядке, чтоб лучшие пьесы помещены были одна за другою по времени их появления; за ними следовали бы отрывки из «Демона», «Боярин Орша», «Хаджи Абрек», «Маскарад», «Уездная казначейша», «Измаил-Бей», а на конце уже все мелкие пьесы низшего достоинства» («Отечественные записки», 1844, т. 37, № 11*)⁵.

Школьная работа Лермонтова занимает такое большое пространство, что количественно подавляет собой творчество последних лет. Он начинает писать очень рано (14 лет) и первые годы пишет очень много. В первый период (1828—1832) им написано до 300 стихотворных вещей, между тем как во второй (1836—1841) — всего около 100. За годы 1833—1835 он написал только 13 стихотворений, среди которых главное место занимают шуточные стихи и порнографические поэмы («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша»).

Тяготение к поэме, как к наиболее популярному и разработанному в это время жанру⁶, обнаруживается у Лермонтова с самого начала. В 1828 году уже написаны три поэмы — «Черкесы», «Кавказский пленник» и «Корсар»; в 1829 году — еще три: «Преступник», «Олег» (набросок в стиле исторических «Дум» Рылеева) и «Два брата»; в 1830 го-

ду — пять: «Две невольницы», «Джюлио», «Литвинка», «Исповедь», «Последний сын вольности»; в 1831 году — четыре: «Азраил», «Ангел смерти», «Каллы», «Аул Бастунджи». Здесь в примитивной форме обнаруживается тот «протезизм» или «эклетицизм» Лермонтова, о котором говорили Шевырев и Кюхельбекер. Поэмы эти являются своеобразным упражнением в склеивании готовых кусков. Лермонтов берет стихи Дмитриева, Батюшкова, Жуковского, Козлова, Марлинского, Пушкина, даже Ломоносова и создает из них некий сплав. Так в «Черкесах» строки 16—23 взяты из Дмитриева («Причудница»), строки 103—112 из Козлова («Наталья Долгорукая»), строки 132—138 оттуда же, вся IX строфа из Дмитриева («Освобождение Москвы»), строфа X составлена из сочетания Батюшкова («Сон воинов») с Дмитриевым («Ермак»); в промежутках мелькают строки из Жуковского и Пушкина*.

Иногда тексты совпадают буквально, иногда произведены переделки — текст подлинника развернут вставками или разнесен в разные места. Сопоставим для примера строфу IX «Черкесов» с «Освобождением Москвы» Дмитриева (слева — текст Лермонтова):

Начальник всем полкам велел
Сбираться к бою. Зазвенел
Набатный колокол. *Толпятся,
Мягнутся, строятся, делятся;*
Ворота крепости *сперлись.*
Иные *вихрем понеслись*
Остановить черкесскую силу
Иль с славою вкусить могилу.
И видно зарево *кругом.*
Черкесы поле покрывают,
Ряды как львы перебегают;
Со звоном *сшибся меч с мечом,—*
И разом храброго не стало.
Ядро во мраке прожужжало,—
И целый ряд бесстрашных пал,
Но все смешалось в дыме черном.
Здесь бурный конь с копьём
воинственным,
Вскочивши на дыбы, заржал,
Сквозь русские ряды несется,
Упал на землю, сильно рвется,
Покрывши всадника собой.
Повсюду слышен *стон и вой.*

Вдруг стогны ратными сперлись —
Мягнутся, строятся, делятся,
У врат бойниц, вокруг стен толпятся;
Другие вихрем понеслись
Славянам и громам навстречу.
И се — зрю зарево кругом,
В дыму и в пламе страшну сечу!
Со звоном сшибся щит с щитом —
И разом сильного не стало!
Ядро во мраке зажужжало,
И целый ряд бесстрашных пал!
Там вождь добычею Эреве;
Здесь бурный конь, с копьём во
чреве,
Вскочивши на дыбы заржал
И навзничь грянулся на землю,
Покрывши всадника собой;
Отсюда треск и громы внемлю,
Глушащи скрежет, стон и вой.

* См. статьи Б. Неймана в «Журнале Министерства народного просвещения» (1915, № 4 и 1917, № 3) и в «Известиях отделения русского языка и словесности» (т. 19, 1914, кн. 1).

Характер переделок — совершенно ясный: Лермонтов отбрасывает все то, что звучит как архаизм («И се зрю», «громы внемлю» и пр.). Непосредственно за этими строками следует цитата из Батюшкова («Сон воинов»):

А здесь изрубленный герой
Воззвать к дружине верной
хочет —
И голос замер на устах.
Другой бежит на поле ратном,
Бежит, глотая пыль и прах;
Триkrát сверкнул мечом
булатным,
И в воздухе недвижим меч;
Звеня, падет кольчуга с плеч,
Копье рамена прободает,
И хлещет кровь из них рекой;
Несчастный раны зажимает
Холодной, трепетной рукой;
Еще ружье свое он ищет.
Повсюду стук, и пули свищут,
Повсюду слышен пушек вой.

Несчастный борется с рекой,
Воззвать к дружине верной хочет,
И голос замер на устах!
Другой бежит на поле ратном,
Бежит, глотая пыль и прах,
Триkrát сверкнул мечом булатным,
И в воздухе недвижим меч!
Звеня упали латы с плеч,
Копье рамена прободает,
И хлещет кровь из них рекой;
Несчастный раны зажимает
Холодной, трепетной рукой!
Проснулся он и тщетно ищет
И ран, и вражьего копья.
Но ветер шумит и в роще свищет.

Затем следуют четыре строки из Дмитриева («Ермак»), а за ними — снова Батюшков.

В «Кавказском пленнике» Лермонтов пользуется материалом из Пушкина («Кавказский пленник», «Евгений Онегин»), Козлова («Наталья Долгорукая», «Чернец», «Абидосская невеста») и Марлинского (поэма «Андрей Переславский»). Пушкинский сюжет изменен — введено традиционное для этого рода поэм третье лицо (отец черкешенки), от руки которого гибнет русский. В конце появляются строки из байроновской «Абидосской невесты» в переводе Козлова.

В «Корсаре» опять Пушкин («Братья-разбойники», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Евгений Онегин») соединяется с Козловым и Марлинским. «Широкий Геллеспонт» из «Абидосской невесты» переходит сюда вместе со своим эпитетом («Где Геллеспонт седой, широкий» и т. д.). Самый метод сочетаний показывает, что Лермонтов в это время был уже очень начитан в области русской поэзии и многое хранил в памяти, чтобы использовать в своих упражнениях. В трех соседних строках он соединяет «Кавказского пленника» Пушкина с «Евгением Онегиным»:

Узнав неверной жизни цену,
В сердцах людей нашед измену,
Утратив жизни лучший цвет,
Ожесточился я...

И знал неверной жизни цену,
В сердцах людей нашед измену.
(«Кавказский пленник»)

Утрата жизни лучший цвет...
(«Евгений Онегин»)

Интересно, что в той же поэме мы находим цитату из оды Ломоносова «Ода на пресветлый праздник восшествия на престол Елисаветы Петровны» (1746):

*Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось,
Земля стонала от зыбей;
Что вихри в вихри ударялись,
И тучи с тучами слетались,
И устремлялся гром на гром,
И море билось с влажным дном,
И черна бездна загоралась
Открытой бездною громов.*

Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось,
Земля стонала от зыбей,
Что вихри в вихри ударялись,
И тучи с тучами спирались,
И устремлялся гром на гром,
И что надуты вод громады
Текли покрыть пространны грады,
Сравнять хребты гор с влажным
дном.

В этих юношеских упражнениях Лермонтова сказывается его склонность к использованию готового материала. Он не просто подражает избранному «любимому» поэту, как это обычно бывает в школьные годы, а берет с разных сторон готовые отрывки и образует из них новое произведение. Мы видим, что позже он делает то же самое со своими собственными стихами, составляя новые из старых кусков. Создание материала заново его не интересует; отсюда — его ранняя тяга к литературе. К 1830 году русская литература уже не удовлетворяет его, кажется ему бедной — и не столько сама по себе, как материал для чтения, сколько именно с точки зрения ее использования: «Наша литература (записывает он в 1830 г.) так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать». С этого времени начинается усиленное чтение иностранной литературы.

В 1830 году, как сообщает в своих «Записках» Е. А. Хвостова (Сушкова), Лермонтов «декламировал <...> Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном». Число стихотворений сильно увеличивается (в 1828—1829 гг. — 57 стихотворений, в 1830 г. — 157), лирика развивается. По заметкам самого Лермонтова тоже видно, что именно в этом году он начал увлекаться Байроном: «Когда я начал марать стихи в 1828 г. (в пансионе. — Б. Э.), я как бы по инстинкту переписывал и прибирал их, они еще теперь

у меня. Ныне я прочел в жизни Байрона, что он делал то же — это сходство меня поразило!» — «Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства». — «Еще сходство в жизни моей с лордом Байроном. Его матери в Шотландии предсказала старуха, что он будет великий человек и будет два раза женат. Про меня на Кавказе предсказала то же самое старуха моей бабушке. Дай бог, чтоб и надо мной сбылось, хотя бы я был так же несчастлив, как Байрон». Причина особенного увлечения Лермонтова Байроном была вне литературы — Байрон был для него идеалом «великого человека». Увлечение жизнью Байрона (книга Т. Мура)*) характерно для всей этой эпохи в той же мере, как увлечение фигурой Наполеона, и относится к области умственной культуры в целом. Надо отличать «байронизм» как явление русской культуры, выходящее далеко за пределы литературы, от литературного воздействия Байрона и английской поэзии вообще. Ко времени Лермонтова Байрон уже утвердился в русской поэзии: через Жуковского, Козлова, Полежаева, Подолинского, Пушкина и др. — рядом с В. Скоттом, Т. Муром, Соути, Вордсвортом и др. Уже достаточно использованная французская литература уступила свое место английской, хотя скоро явилась заново (Ламартин, Гюго, Бальзак, Стендаль и др.). На русской почве все эти иностранные писатели испытывали характерные превращения — в связи с местными литературными традициями и потребностями эпохи. Так, в эпоху Карамзина Стерн был использован русской литературой в традиции «сентиментализма», и притом почти исключительно как автор «Сентиментального путешествия», между тем как в наше время он вызвал к себе новый интерес и заново вошел в литературу как «крайний революционер формы», как автор пародийного романа «Тристрам Шенди» (В. Шкловский)**). Говоря о «влияниях», мы забываем, что иностранный автор сам по себе образовать нового «направления» не может, потому что каждая литература развивается по-своему, на основе собственных традиций. Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразуется и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он типичен в своей литературе, а то, чего от него требуют. Один и тот же иностранный автор может служить материалом для совершенно разных литературных направлений — в зависимости от того, чего именно от него требуют. Никакого «влияния» в настоящем смысле слова и не бывает, потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному

желанию, а по вызову. Дело ограничивается либо усвоением некоторых приемов, потребность в которых подготовлена местным литературным движением, либо заимствованием нужного материала*¹. Последнее особенно заметно тогда, когда в пределах изучаемой литературы выдвигается какая-нибудь одна проблема — вопрос о жанре, о поэтическом языке и т. д., т. е. когда «направления» или «школы» нет, а лишь нащупывается область возможных и необходимых преобразований.

Байрон был первоначально использован для организации новой русской поэмы, которая превращалась из «героической» оды, какой она была в XVIII веке, в лирическую повесть (tale). Жуковский и Пушкин одновременно потянулись к этому источнику⁷, но в лирике своей остались вне Байрона, потому что здесь он был им еще не нужен. Жуковский работал, главным образом, над созданием нового поэтического языка и потому ограничивался переводами, между тем как Пушкин занят был построением поэмы и, заимствуя у Байрона некоторые композиционные приемы*, сохранил характерные черты русской традиции, наполняя свои поэмы богатым описательным и историческим материалом («Кавказский пленник», описательная часть которого восходит к Державину и Жуковскому, «Полтава», «Медный всадник» и др.). После Пушкина в области поэмы могли быть сделаны лишь некоторые изменения — в целом жанр достаточно определился и особенно развиваться не мог. И Лермонтов действительно не создает нового жанра, а лишь усиливает лирическую напряженность поэмы, следуя в этом, как мы увидим дальше, уже достаточно наметившейся русской традиции (Полежаев, Козлов, Подолинский). Сложнее для Лермонтова был вопрос о лирике. Старые жанры были исчерпаны. Лермонтову предстояла задача смешать их, ослабить их классификацию, изменить характер стиха и стиля. От Пушкина он постепенно отходит к линии Жуковского и его последователей. Тут Байрон вместе с Ламартином пригодился Лермонтову. Самое сочетание этих имен, которое до Лермонтова мы находим у Полежаева (например, перевод поэмы Байрона «Оскар Альвский» и целый ряд переводов из Ламартина), указывает на то, что Байрон сам по себе значения не имеет: дело — в особого рода тенденциях, кото-

* См. статью В. Жирмунского «Байронизм Пушкина как историко-литературная проблема» (Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова, М.; Пг., 1923)**¹.

рые намечены были русской лирикой 20-х годов. Лирическая медитация, как она была развита Жуковским, должна была явиться в новом обличье — с напряжением лирической эмоции, с усилением ораторской декламационной тенденции, с усвоением балладных приемов. Жанр баллады как таковой не находит себе в русской поэзии достаточной почвы для самостоятельного развития (потому что не имеет никаких корней ни в фольклоре, как в английской поэзии, ни в старой книжной лирике), но ее стилистические и стиховые особенности привлекают к себе внимание русских поэтов, потому что помогают преобразовать традиционные формы.

Сначала лирика Лермонтова имеет совершенно школьный характер и носит следы уроков Мерзлякова; затем (в 1829—1830 гг.) большое место занимают в ней альбомные стихи и эпиграммы. Названия стихотворений жанровыми или формальными терминами встречаются здесь довольно часто (романс, мадригал, баллада, стансы, элегия, песня), но преобладают среди них формы не строгие и не связанные особыми правилами — как романс и стансы⁸. После 1832 года такого рода названия исчезают совершенно — стихотворения или не имеют никаких названий, или называются предметно. Что касается баллад, то это название фигурирует тоже только в ранних стихах, а позднейшие вещи этого типа (как «Тамара», «Спор», «Морская царевна») балладами не названы. Это связано, по-видимому, с общим падением строгих форм и жанров, характерным для 30-х годов. Даже термином «поэма» Лермонтов не пользуется, а употребляет вместо него термин «повесть» («черкесская повесть», «восточная повесть»), очевидно по образцу Байрона («tale»). Вместо элегии, развитие которой после победы, одержанной ею в начале 20-х годов, стало уже невозможным, появляются романсы и «мелодии» — термин, которым широко пользовались английские поэты в своих национальных циклах («Ирландские мелодии» Т. Мура, «Еврейские мелодии» Байрона), а у нас — Подолинский и позже Фет, отмечая этим, по-видимому, особую установку на интонацию. Среди юношеских стихотворений Лермонтова есть «Русская мелодия» (1829), которая названа так, вероятно, по аналогии с Байроном. Термин «стансы» получил к этому времени уже очень широкий смысл, обозначая собой лирическое размышление или обращение к другому лицу, — им широко пользуется Козлов (очевидно, через Байрона). На русской почве все такие термины не связаны с представлением о строгой форме — их появление и широкое распространение свиде-

тельствует именно о неопределенности лирических жанров. На смену крупной форме (ода) пришла форма малая (элегия); после ее падения лирические формы, оставшись малыми, потеряли определенные жанровые очертания — Тютчев не имеет для своих «фрагментов» никакого термина. Начинается новая борьба крупных форм с малыми, которая приводит к победе некрасовских од и поэм над фетовскими романсами. Традиционным для лирических сборников становится деление на тематические отделы, с особыми для них названиями («Вечерние огни» у Фета). Подготовляется победа прозы, которая и определилась ясно к концу 40-х годов и приближение которой уже чувствуется в творчестве Пушкина*, а еще сильнее — Лермонтова.

Лермонтов переживает на себе эту историческую борьбу форм и жанров — он лихорадочно бросается от лирики к поэме, от поэмы к драме, от драмы к повести и роману. В 1830—1831 годах кроме лирики и поэм написаны уже драмы — «Испанцы» (в стихах), «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек», а в 1832 году — повесть «Вадим» (неоконченная). Не находя новых лирических жанров (как хотя бы Тютчев), Лермонтов, видимо, не удовлетворяется стихом и пробует свои силы на прозе — в драматической и повествовательной форме. Закономерность этого явления, его историческая актуальность, была замечена, между прочим, и Белинским, который пишет в статье о «Герое нашего времени»: «Лирическая поэзия и повесть современной жизни соединились в одном таланте. Такое соединение, по-видимому, столь противоположных родов поэзии не редкость в наше время. <...> Поэзия нашего времени по преимуществу роман и драма. <...> Только до Пушкина наша поэзия была по преимуществу лирической. Пушкин недолго ограничивался лиризмом и скоро перешел к поэме, а от нес — к драме. Как полный представитель духа своего времени, он также покушался на роман...»*¹ Поэму «Демон», над первыми очерками которой Лермонтов работал в 1829—1831 годах, он надолго бросил после того, как попробовал вместо четырехстопного ямба писать ее пятистопным с мужскими рифмами (стих, который он особенно часто употребляет в 1830—1831 гг.), и, очевидно не удовлетворившись ею и в таком виде, сделал запись: «Я хотел писать эту поэму в стихах, но нет — в прозе лучше».

* Подробности — в моей статье «Путь Пушкина к прозе» (Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М., Пг., 1923).

Среди жанров, которыми пользуется Лермонтов-юноша, особое место занимают еще «песни». Некоторые из них названы так в связи с ритмическими особенностями («Светлый призрак дней минувших», 1829, и «Не знаю, обманут ли был я», 1830) — они относятся к типу «романсов» и никакого отношения к фольклору не имеют; остальные фольклорны, но в разной степени. «Что в поле за пыль пылит» — известная разбойничья*) песня, Лермонтовым просто записанная или переписанная*. Песня «Клоками белый снег валится» («Русская песня», как называет ее Лермонтов) если и имеет фольклорную основу, то во всяком случае сильно стилизована в балладном духе, а песня «Колокол стонет» — по-видимому, переводная. Тяготение к фольклору явилось у Лермонтова, конечно, под влиянием литературы, а не непосредственно. «Народная поэзия» была одним из литературных жанров, который привлекал его внимание, между прочим, возможностью ритмических новообразований. К началу 30-х годов русский фольклор уже окончательно вошел в литературу как особая стилистическая разновидность — и Лермонтов, поняв важное значение этой традиции, записывает в 1830 году: «...если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях».

2

Стилистические и стиховые потребности русской лирики нашли себе опору в иностранной поэзии, от которой и было взято то, что русской лирике этого времени было необходимо. Многие, что в Байроне совершенно традиционно и принадлежит даже к особенностям не английской поэзии, а английского стихотворного языка, явилось в русской поэзии в качестве новой формы. Так, например, обстоит дело с неравносложными промежутками между стиховыми ударениями и с вариациями анакруз (стиховых вступлений), так же — с мужскими рифмами в четырехстопном и пятистопном ямбе, где традиционный русский стих знал только чередование женских и мужских рифм. «Шильонский узник» или «Мазепа» Байрона в этом смысле не представляли собою ничего нового, потому что женские рифмы в английском стихе вообще очень редки, а «Шильонский узник» Жуковского явил-

* См. статью В. Мендельсона «Народные мотивы в поэзии Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову, с. 165—195).

ся стихотворной новостью (позже — его же «Суд в подземелье» из В. Скотта, «Арестант» Полежаева, «Ночь в замке Лары» Козлова из Байрона и т. д.). «Байронизм» здесь, как и во многом другом, ни при чем. Аполлон Григорьев, между прочим, обращает внимание на то, что влияние Байрона сказалось «на натурах, даже совершенно чуждых мрачного байроновского настроения, на натурах кротких и задумчивых»*), каковы Жуковский и Козлов. Естественный и необходимый вывод из этого — что «натуры» сами по себе имеют здесь очень второстепенное значение и объяснить ничего не могут. Исходя из представления о «душе», А. Григорьев утверждает, что «пояснить возможность такого настроения души поэта (как в стихах Лермонтова) одним влиянием музыки Байрона, одним влиянием байронизма невозможно».

Во всем вопросе об «иностранных влияниях» у Лермонтова* важен самый факт тяготения русского поэта к иностранным источникам и характер этого тяготения. Тяготение это явилось естественным результатом того, что русская поэзия после Пушкина не могла развиваться путем простой преемственности. Нужно было либо возрождать старые традиции XVIII века (на чем и настаивали архаисты), либо укреплять некоторые, наиболее жизнеспособные, хотя по существу и различные, тенденции последнего времени, с опорой на иностранные источники. Именно этим путем и идет Лермонтов. Характерная для послепушкинской эпохи тяга к чужим литературам достигает у Лермонтова особенной силы: кроме Байрона мы имеем в его творчестве следы близкого знакомства с Т. Муром, В. Скоттом, Гюго, Ламартином, Шатобрианом, А. де Виньи, Мюссе, Барбье, Шиллером, Гейне, Мицкевичем и т. д. Уже одно это количество связей свидетельствует о том, что перед нами — факт не простого «влияния», а общего тяготения к *чужим литературам* в поисках за поддержкой, за помощью. Этот факт исторически необходим, как необходимо было русским символистам искать опоры в поэзии Бодлера, Верлена, Малларме, Новалиса, Э. По и т. д., хотя самое направление это было достаточно подготовлено русской поэзией и развивалось на основе своих собственных традиций

* См. русский перевод третьей части книги Э. Дюшена — «Поэзия Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературам» (Казань, 1914), статьи С. В. Шувалова («Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии») и М. Н. Розанова («Байронические мотивы в творчестве Лермонтова») в юбилейном сборнике «Венок М. Ю. Лермонтову» (М.; Пб., 1914) и книжку С. И. Родзевича «Лермонтов как романист» (Киев, 1914).

(Вл. Соловьев, Тютчев, Фет, Полонский и т. д.). Мы видели, как старательно читает Лермонтов русских поэтов в 1829 году и как пользуется ими в своих поэмах. Ощущение бедности явилось, очевидно, в связи с сознанием исчерпанности. Время кризиса, ломки традиций еще не пришло — нужно было, по крайней мере, расширить свой литературный кругозор, увидеть чужое, чтобы осознать свое. Так Лермонтов и делает.

Самый выбор писателей не нов — все эти имена фигурируют в русской литературе и до Лермонтова. Как я уже говорил, сочетание Ламартина с Байроном характерно для Полежаева (у него же есть переводы и из Гюго), а одновременное увлечение Байроном и Гюго мы находим у Марлинского⁹. О Барбье еще в 1832 году Баратынский писал И. Киреевскому (в ответ на его письмо): «Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier» (Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899, с. 47). Новым является умение соединить все это — свобода обращения с таким обширным и разнообразным материалом, искусство *сплава*. То, что у Марлинского выглядело странно, дико, выпячивалось как что-то нарочитое, поражало, но не убеждало, то у Лермонтова явилось мотивированным, естественным. А. Григорьев замечает, что Марлинского «уже нельзя читать в настоящую эпоху — потому что он и в своей-то эпохе промелькнул метеором; но те элементы, которые так дико бушуют в «Аммалат-беке», в его бесконечно тянувшемся «Мулла-Нуре», вы ими же, только сплоченными могучею властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова»^{*}). Это *сплавление* и есть основное дело Лермонтова. Он берет все как материал — потому у него столько прямых заимствований, хотя в целом он остается самостоятельным. Лермонтов заимствует, потому что ему нужен определенный материал, который он и находит у целого ряда иностранных авторов. Заимствования эти настолько убедительны, что никакой «конгениальности» для доказательности их силы не требуется. В каждой литературе периодически является потребность в чужом материале, который и начинает вливаться широким потоком в национальное русло¹⁰. Так, в начале XX века мы пережили увлечение северными литературами: Ибсен, Бьернсон, Якобсен, Гамсун, Лагерлеф и т. д. — все эти писатели вдруг стали у нас популярными^{**}). Это было как раз в период расцвета символизма, когда русская поэзия уже сформировалась в новое направление, но пути повествовательной прозы и драмы были совершенно неясны. Проза пережи-

вала кризис — и внимание устремилось на запад. В эпоху Лермонтова такой же кризис переживала русская поэзия, как об этом свидетельствуют десятки критических статей.

Традиционные русские метры (особенно четырехстопный ямб, столь развитый Пушкиным и его современниками) ощущаются исчерпанными в своих ритмических возможностях. Все яснее определяется тяга к новым метрам или к видоизменению старых. Развиваются стихи со строками неодинаковой длины, появляется увлечение народным стихом (Кольцов), разнообразными формами «песни», дактилическими рифмами и т. д. В пределах одной и той же вещи метры часто меняются (Полежаев «Венок на гроб Пушкина», Подолинский «Дума» и пр.), переходя от двухдольных (ямб, хорей) к трехдольным. В числе поэтов, сознававших исчерпанность старых метров и стремившихся к образованию новых, стоит А. И. Одоевский, близкий друг Лермонтова. Он пишет стихотворение с дактилическими рифмами («А. М. Янушкевичу», 1836):

В странах, где сочны лозы виноградные,
Где воздух, солнце, сень лесов
Дарят живые чувства и отрадные,
И в девах дышит жизнь цветов,
Ты был! — пронес пылливый посох странника
Туда, где бьет Воклюзский ключ...

И т. д.

Дактилическими рифмами блещет и Бенедиктов:

В дни, когда в груди моей чувство развивалось
Так свежо и молодо,
И мечтой согретое сердце не сжималось
От земного холода, —
В сумраке безвестности за Невой широкою
Небом сокровенная
Мне явилась милая, — дева светлоокая,
Дева незабвенная.

В другом случае Одоевский соединяет двухдольный метр (хорей) с трехдольным (дактилем), употребляя при этом дактилические рифмы («Брак Грузии с русским царством», 1838):

Дева черноглазая! Дева чернобровая!
Грузия, дочь и зари и огня!
Страсть и нега томная, прелесть вечно новая
Дышит в тебе, сожигая меня!

Дальше метры меняются заново:

Гордо идет, без щита и меча,
Только с левого плеча,
Зыблясь, падает порфира;
Светл он как снег; грудь что степь широка,
А железная рука
Твердо правит осью мира!

Историко-литературное и теоретическое обоснование этих опытов имеется в известной статье того же Одоевского, написанной по поводу появления на русском языке трагедии Ротру «Венцеслав» в переделке А. Жандра (1825). Здесь Одоевский хвалит Жандра за то, что он не употребляет шестистопного ямба: «Самый смелый, вольный метр заступил место натянутого и надутого шестистопного стиха ямбического, которым никто из наших стихотворцев не владел и не владеет совершенно. Литераторы, одаренные здравым вкусом, никогда не почитали сей меры приличной для трагедии. Это стихотворение привилось к нам от французов, как самое близкое к их александрийским стихам. Немцы давно перестали подражать оным и смеются над Готшедом. Англичане никогда не подражали. Алфиери писал белыми стихами (*sciolti*), которые в самом деле необходимы в трагедии, для изложения сильных чувств во всей их обнаженной простоте». Далее Одоевский указывает на разницу между французским и русским стихом: «Французы имеют еще ту особенность, что у них стихосложение силлабическое и что ударения падают неопределенно. У нас же шесть тяжелых *я м б о в*, худо заменяемых *п и р р и х и я м и*, тащатся друг за другом и бьют молотом в слух. Неужели наш русский язык, и звучный и мужественный, будет вечно заключен в сей тесной, однообразной оболочке, для выражения самых пламенных порывов — *тесной* не для одного отдельного счастливого изречения, но для полноты чувств и непрерывной связи мыслей. Все известные метры, кроме ямбического, слишком плясовые, не свойственные трагедии, где поэзия облачается в язык разговорный. Итак, сохраняя обыкновенное наше стопосложение, должно искать возможного разнообразия... В заключение скажем, что полезны не только нововведения, которым общие мнения благоприятствуют, но и самые опыты приносят истинную пользу, когда оные клонятся к избавлению от излишних уз, не касаясь законов природы и искусства»^{*)}.

О том же пишет и Грибоедов в своих «*Desiderata*» 1824—1825 годов (Академическое издание, т. 3, с. 100): «Излишняя точность в стопосложении бесполезна и только видна у французов и у нас; у англичан и у немцев этого нет, а у

древних экзаметр доказывает, что тоже ее там не придерживались».

Лермонтов в своих юношеских стихах (1830—1831) тоже делает некоторые опыты в области ритма — таков один из результатов его ознакомления с немецкой и английской поэзией. В 1830 году, т. е. именно тогда, когда он начал увлекаться Байроном, в его стихах появляются трехдольные размеры с вариациями анакруз и с внутренними рифмами (прием, особенно характерный для баллады, — ср. «Замок Смальгольм» Жуковского), а иногда и неравносложные промежутки между ударениями, характерные для современного русского стиха (Блок, Ахматова и т. д.). До Лермонтова стихи такого типа изредка встречаются у Жуковского, у Марлинского, у Подолинского*) (у Пушкина никогда). У Лермонтова на протяжении 1830—1831 годов написано 12 таких стихотворений; в дальнейшем Лермонтов оставляет эти опыты, возвращаясь к классическим метрам. За весь второй период только одно стихотворение балладного типа — «Русалка» (1836) — имеет различные анакрузы. Английское происхождение этих опытов подтверждается такими вещами, как перевод байроновской баллады из «Дон-Жуана» (1830), где мы находим все эти новшества:

Берегись! берегись! над бургосским путем
Сидит один черный монах;
Он бормочет молитву во мраке ночном,
Панихиду о прошлых годах.
Когда Мавр пришел в наш родимый дол,
Оскверняячи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов;
Одного только выгнать не мог*.

Ритмическая тенденция подчиняет себе все остальное; синтаксис с трудом согласуется с нею — образуются неуклюжие фразы, стих не ложится свободно, ритмическая доминанта выпячивается.

Видали ль когда, как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит;
Как трепещет в струях, как серебряный прах
От нее рассыпаясь бежит.
Но поймать ты не лъстись, и ловить не берись,
Обманчивы луч и волна..
Мрак тени твоей только ляжет на ней;
Отойти ж — и заблещет она.—
Светлой радости так беспокойный призрак

* Я подчеркиваю места с сокращенными анакрузами и с отличающимися от общего метра промежутками между ударениями.

Нас манит под хладною мглой;
Ты схватить — он шутя убежит от тебя; —
Ты обманут — он вновь пред тобой.

(«Звезда», 1830).

В балладах и «мелодиях» Подолинского попадаютя робкие попытки подобного преодоления классических метров — разнообразием анакруз или нарушением слогового тожества междуударных промежутков:

Победитель вперед —
Вот и терем с высот
Забелел между башен зубчатых,
Колья сбиты вокруг,
И на них ряд кольчуг

Да черепы в шлемах косматых...

(«Девичь-гора»)

Уж поздно — и туча легла как свинец,
По Волхову ветер гуляет,
Откликнулся ворон, — *горопися*, пловец —
Не доброе ворон вешает!

(«Предвещание»)

Есть чудная арфа, с *колыбели* она
До самой могилы играет,
Сокрыта глубоко, *не видна*, не слышна,
Нигде, никогда не смолкает.

(«Мелодия»)

Ни Подолинский, ни Лермонтов не развернули этих своих ритмических опытов так, чтобы они сразу вошли в русскую поэзию. Известно, что подобные ритмические вариации есть и у Тютчева, и у Хомякова, но развитие их, как оно последовало в наше время, было тогда, очевидно, еще невозможным. Опыты эти остались в качестве намека на возможность будущей реформы. Органически русская поэзия шла к упрощению ритма и стиха вообще — к ослаблению ритмической динамики. На первый план выступает интонация — в форме ли напевной, как в романсах Фета и Полонского, или в форме куплетно-песенной и ораторской, как у Некрасова.

Характерно, что рядом с этими ритмическими опытами, вводящими в русскую поэзию английский балладный «паузник», мы видим у Лермонтова и другой процесс — разложение классического стиха. Уже в 1830 года мы имеем лермонтовский пятистопный ямб с вольными цезурами и с одними мужскими рифмами, который, благодаря огромному количеству резких enjambements, производит впечатление скорее ритмической прозы, чем стиха. Это разрушение клас-

сического ямба одновременно с развитием трехдольных размеров свидетельствует об исчерпанности старого стиха. Здесь тоже сказывается знакомство с английским стихом. Даже октава, в которой по традиции, строго сохраняемой Пушкиным («Домик в Коломне»), мужские рифмы должны были чередоваться с женскими, является у Лермонтова в новом виде — с одними мужскими рифмами («1830 год. Июля 15-го», «Чума», «Арфа»). По образцу Байрона Лермонтов пользуется октавой и для сатиры («Булевар»). Такого рода пятистопным ямбом особенно богат 1830 год — им написаны и поэмы («Джюлио», «Литвинка»). В 1831 году он приобретает особенно резкий прозаический характер, как в стихотворении «1831-го июня 11 дня», которое совершенно выходит за пределы обычных лирических жанров и представляет собой вольную форму медитации (вроде байроновского «Epistle to Augusta», послужившего, вероятно, образцом)*¹:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил;
И те мгновенья были мук полны,
И населял таинственные сны
Я этими мгновеньями. Но сон,
Как мир, не мог быть ими омрачен.

После 1831 года Лермонтов совершенно оставляет этот ямб — как в лирике, так и в поэмах.

В юношеских стихотворениях Лермонтова уже заметна и другая особенность, относящаяся к области стиля и стоящая в связи с общим уклоном русской поэзии этого времени к отягощению лирики мыслью, «содержанием», как выразился Белинский¹¹. Начинают слагаться стиховые формулы, придающие стихотворению особый смысловой вес и рельефно выступающие на фоне остальных строк. Они самостоятельны в своем смысловом воздействии и потому легко существуют сами по себе, вне связи с предыдущим и последующим. А. Одоевский, враждебно настроенный по отношению к французской поэзии, отмечал это явление (имея в виду, вероятно, Баратынского и Вяземского) как нежелательное, как вносящее в поэзию рассудочность: «Многие ищут в стихотворении не поэзию, но заметных стихов; восхищаются, когда поэт стройностью целого жертвует мысли отдельной, часто блестящей от одной расстановки понятий и мнимо-нравоучительной». Здесь особенно любопытно указание на то, что смысловая значи-

тельность этих «заметных стихов» обусловлена именно стиховой формой («расстановкой понятий»). Слова Одоевского относятся к 1825 году, когда процесс этот еще едва намечался. Лермонтов уже определенно заботится о создании таких «заметных стихов» — и Шевырев указывает на них (особенно — в конце стихотворений) как на характерную черту некоторых лермонтовских вещей. Он говорит, что стихотворение «Не верь себе», «1-е января» и «Дума» «заострены на конце мыслью или сравнением» и что эта манера «напоминает обороты Баратынского, который во многих стихотворениях прекрасно выразил на языке нашем то, что у французов называется *la pointe* и чему нет соответственного слова в языке русском» («Москвитянин», 1841, ч. II, № 4, с. 533). Этот по существу своему ораторский прием стоит в связи с общей склонностью Лермонтова к красноречию. «Вертер» нравится ему больше «Новой Элоизы», но у Руссо — «красноречие удивительное» (заметка 1831 г.). Таких формул в юношеских стихах Лермонтова очень много — видно, что он заботится о них специально и выискивает:

И целый мир возненавидел,
Чтобы тебя любить сильней.

Он тень твоя, но я люблю,
Как тень блаженства, тень твою.

Зачем же гибнет все, что мило,
А что жалеет, то живет?

Безумцы! Не могли понять,
Что легче плакать, чем страдать
Без всяких признаков страданья!

Когда я свои презираю мученья,
Что мне до страданий чужих?

Чья душа слишком пылко любила,
Чтобы мог его мир полюбить.

Расстаться казалось нам трудно,
Но встретиться было б трудней!

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!¹²

Часто роль таких *pointes* играет сравнение (обильные у Лермонтова заключительные «так»).

Лирика приобретает зыбкие очертания — являются «излишества и многоречие», отмеченные Гоголем. Выделяются

ударные в смысловом отношении места («заметные стихи»), по сравнению с которыми все остальное имеет неопределенный, расплывчатый характер. При просмотре своих тетрадей Лермонтов нередко зачеркивает значительную часть ранее написанного стихотворения (иногда — целую половину), считая его, очевидно, слишком растянутым. Шевырев не без основания указывает на сходство с Баратынским. Поэзия Баратынского, часто принимающая формы лирических медитаций, заостренных афоризмами, была во многом ближе Лермонтову, чем поэзия Пушкина, всегда уравновешенная и легкая в своих очертаниях. Е. А. Хвостова рассказывает, как Лермонтов однажды (в 1834 г.) разговаривал с ней во время пения романса на слова Пушкина «Я вас любил». «Когда он (М. Л. Яковлев.— Б. Э.) запел:

Я вас любил, любовь еще, быть может,
В душе моей погасла не совсем,—

Мишель шепнул мне, что эти слова выражают ясно его чувства в настоящую минуту.

Но пусть она вас больше не тревожит,
Я не хочу печалить вас ничем.

— О нет,— продолжал Лермонтов вполголоса,— пускай тревожит, это — вернейшее средство не быть забыту.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим,

— Я не понимаю робости и безмолвия,— шептал он,— а безнадежность предоставляю женщинам.

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим!

— Это совсем надо переменить; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим? Нет, пусть она будет несчастлива; я так понимаю любовь, что предпочел бы ее любовь — ее счастью; несчастлива через меня, это бы связало ее навек со мною!.. *А все-таки жаль, что я не написал эти стихи, только я бы их немного изменил.* Впрочем, у Баратынского есть пьеса, которая мне еще больше нравится, она еще вернее обрисовывает мое прошедшее и настоящее,— и он начал декламировать:

Нет, обманула вас молва,
По-прежнему я запят вами.
И надо мной свои права
Вы не утратили с годами.
Другим курил я фимиам,
Но вас носил в святыне сердца,
Другим молился божествам,
Но с беспокойством старOVERца!

— Вам, Михаил Юрьевич, нечего завидовать этим стихам,
вы еще лучше выразились:

Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог!

— Вы помните мои стихи, вы сохранили их? Ради бога,
отдайте мне их; я некоторые забыл, я переделаю их по-
лучше и вам же посвящу» (Записки Е. А. Хвостовой. СПб.,
1870, с. 140—141).

На фоне этого разговора о стихотворениях Пушкина и
Баратынского несколько особый смысл приобретает одно из
альбомных стихотворений Лермонтова (1830) — именно то,
конец которого цитирует Хвостова:

Я не люблю тебя; страстей
И мук умчался прежний сон;
Но образ твой в душе моей
Все жив, хотя бессилен он;
Другим предавшись мечтам,
Я все забыть его не мог;—
Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог!

Лермонтов здесь действительно очень близок к Баратын-
скому — разница только в том, что простая и сдержанно вы-
раженная Баратынским лирическая тема приобрела у Лер-
монтова напряженный («сон страстей и мук») и несколько
парадоксальный характер. У Баратынского — обыкновенная
метафора (святыня сердца), которая разворачивается и дает
возможность закончить стихотворение изящной, заранее под-
готовленной остротой; вместо этого у Лермонтова — не ожи-
данное, эмфатическое сравнение, образующее резкую *pointe*.
В 1837 году Лермонтов возвращается к этому стихотворе-
нию и заново переделывает его, сохраняя, однако, конец в не-
прикосновенности:

Расстались мы, но твой портрет
Я на груди моей храню;
Как бледный призрак лучших лет,

Он душу радует мою.
И новым преданный страстям,
Я разлюбить его не мог.
Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог!

Заключительное сравнение, столь тщательно оберегаемое Лермонтовым, не отличается оригинальностью — оно в ходу у Шатобриана (Дюшен, Вогюэ)* и, по-видимому, не у одного его*. Стихи Лермонтова изобилуют такого рода заимствованиями и из русской, и из иностранной литературы, но это свидетельствует не о «влиянии» и не о «конгениальности», а именно о том, на что указывали и Шевырев, и Кюхельбекер, и Гоголь, — что поэтический *материал* Лермонтова большею частью чужой и что главная забота Лермонтова состоит в его соединении, сплачивании.

Такая работа на чужом материале характерна для писателей, замыкающих собой литературную эпоху. Добывание нового материала и первоначальная его разработка составляет удел «младших» писателей — поэтому они в своей работе и не достигают особой формальной законченности. Зато писатели, канонизирующие или замыкающие собой определенный период, пользуются этим материалом, потому что внимание их сосредоточено на методе. Метод Лермонтова в этом смысле — априорный: ему нужны сравнения и афоризмы, и он ищет их повсюду. Почти каждое его сравнение или сентенцию можно заподозрить как заимствованное или, по крайней мере, составленное по образцу чужих. Нужно вообще сказать, что сравнения и метафоры — материал, постоянно переходящий от одного поэта к другому. Происходит это, конечно, потому, что, вопреки общепринятому мнению, не «образ» составляет существо поэтического языка, а самый прием сравнения, *иносказания*. Часто самые изысканные и сложные метафоры, изобретение которых мы склонны приписать исключительно воображению данного поэта, на самом деле ведут свое происхождение от другого поэта, к которому тоже, вероятно, пришли из литературы¹³. Можно думать, что, прослеживая шаг за шагом жизнь какой-нибудь метафоры, мы дошли бы до самой простой ее формы — до метафоры

* См. в книге В. Спасовича «Байронизм у Пушкина и у Лермонтова» (Вильна, 1911, с. 53). Ср. у Ламартина заключительные строки стихотворения «Le Solitaire»: «Ainsi plus le temple est vide, Plus l'écho sacré retentit». («Чем более пуст храм, тем звучнее священное эхо» (франц.) — *Ред.*).

языковой, обиденной, которая сама по себе не имеет никакого «поэтического» значения, а приобретает его лишь тогда, когда произведена *установка* на иносказание как на стилистический метод.

Лермонтов специально коллекционирует сравнения, чтобы потом воспользоваться ими, и пользуется по многу раз. В 1830 году он записывает: «Когда я еще мал был, я любил смотреть на луну, на разнovidные облака, которые, в виде рыцарей со шлемами, теснились будто вокруг нее; будто рыцари, сопровождающие Армиду в ее замок, полные ревности и беспокойства. В первом действии моей трагедии Фернандо, говоря с любезной под балконом, говорит про луну и употребляет предыдущее про рыцарей сравнение». Действительно, в «Испанцах» (действие I, сцена II) мы читаем:

Взгляни опять: подобная Армиде,
Под дымкою серебристой мглы ночной,
Она идет в волшебный замок свой.
Вокруг нее и следом тучки
Теснятся, будто рыцари-вожди,
Горящие любовью; и когда
Чело их обращается к прекрасной,
Оно блестит, когда же отвернуто
К соперникам, то ревность и досада
Его нахмурят тотчас — посмотри,
Как шлемы их чернеются, как перья
Колеблются на шлемах...

Следы этого сравнения попадают еще много раз — не только в юношеских стихах, но и в зрелых («Аул Бастунджи», «Измаил-Бей», «Сашка»).

Е. Хвостова сообщает, что в романе Деборд-Вальмор «L'Atelier d'un peintre» он, между прочим, подчеркнул фразу «Ses yeux remplis d'étoiles» и написал сбоку: «Comme les vôtres — je profiterai de cette comparaison»*.

Литературные источники многих сравнений Лермонтова, часто чрезвычайно изысканных и сложных, совершенно ясны. В «Абидосской невесте» Байрона говорится о дочери Яфара, что она «чиста, как у детей молитва на устах» (пер. Козлова)**. Лермонтов пользуется этим сравнением в наброске 1830 года («Синие горы Кавказа»): «Воздух там чист, как молитва ребенка», а в измененном виде оно попадает в «Героя нашего времени» (очевидно, уже непосредственно из

* «Ее глаза, полные звезд»; «как ваши — я воспользуюсь сравнением» (франц.). — *Ред.*

** «Pure, as the prayer which Childhood wafts above» (Canto 1, 6).

этого наброска): «Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка».

Юношеские стихи переполнены сравнениями, которые иногда накапливаются целым слоем, не служа, конечно, к уяснению предмета, о котором идет речь, а скорее наоборот — отвлекая внимание в сторону от предмета. Сравнения эти обнаруживают потребность в «красноречии», отсутствие интереса к описанию как таковому (в противоположность Пушкину). Вот примеры таких сравнений:

Раздвинул тучи месяц золотой,
Как херувим — духов враждебный рой¹⁴,
Как упования сладостный привет
От сердца гонит память прошлых бед.

(«Литвинка», 12)

На нем пещера есть одна —
Жилище змей — холодна, темна,
Как ум, обманутый мечтами,
Как жизнь, которой цели нет,
Как недосказанный очами
Убийцы хитрого привет.

(«Ангел смерти», 1).

Юношеская проза Лермонтова («Вадим») наполнена сравнениями, которые иной раз так слабо мотивированы с предметной точки зрения, что их методологическая, априорная, стилистическая природа совершенно обнажена: «...в эти минуты тревожная душа его, обнимая все минувшее, была подобна преступнику, осужденному испанской инквизицией упасть в колючие объятия мадонны долорозы (*madonna dolorosa*), этого искаженного, богохульного, страшного изображения святейшей святыни». Члены сравнения могут переставляться: в одном случае блеск трепещущих лампад сравнивается с мыслью в уме, подавленном тоской; в другом чудесные и мрачные мысли сравниваются с одиноким монастырем — «неподвижным памятником слабости некоторых людей». Так, у Шатобриана высокая колонна, одиноко стоящая в пустыне, сравнивается с великой мыслью, которая иногда встает в душе («*cette haute colonne qui se montre seule debout dans le désert comme une grande pensée s'élève par intervalle dans une âme*»), а у Ламартина — наоборот, одинокая мысль сравнивается с пирамидой, стоящей в пустыне («*Et puis il s'élevait une seule pensée comme une pyramide au milieu des déserts*»). Иное сравнение может быть в одном случае использовано как серьезное, в другом — как комическое. Так, сравнение сердца с американским ко-

лодцем, на дне которого скрывается крокодил, употребленное Шатобрианом в «Атала» и после этого много раз появлявшееся в русской литературе (Батюшков, Бенедиктов, даже Лесков), встречается у Лермонтова дважды: сначала в «Вадиме» — совершенно серьезно («на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца»), потом — в «Княгине Лиговской», как пародийное («Такая горничная, сидя за работой в задней комнате порядочного дома, подобна крокодилу на дне светлого американского колодца»).

У Байрона Лермонтов иногда прямо заимствует отдельные формулы, сравнения или выражения. Стихотворение Байрона «Lines inscribed: on this day I complete my thirty-sixth year» (1824) начинается строками:

T'is time this heart should be unmoved
Since others it hath ceased to move.

У Лермонтова находим:

Время сердцу быть в покое
От волнения своего,
С той минуты, как другое
Уж не бьется для него.
(1830)

Кончается это стихотворение по традиции, усвоенной Лермонтовым, сравнением, которое принадлежит Кольриджу («Christabel»), а Байроном взято в качестве эпиграфа к стихотворению «Fare thee well», переведенному Козловым:

Так два, расторгнутых грозю,
Утеса мрачные стоят;
Их бездна с ревом разлучает,
И гром разит и потрясает,—
Но в них ни гром, ни вихрь, ни град,
Ни летний зной, ни зимний холод
Следов того не истребили,
Чем некогда друг другу были.

Лермонтов сокращает:

Так расселись под громами,
Видел я, в единый миг
Пощаженные веками
Два утеса береговых;
Но приметно сохранила

Знаки каждая скала,
Что природа съединила,
А судьба их развела.

Это же сравнение заново использовано Лермонтовым в стихотворении «Романс» (1830):

Стояла серая скала на берегу морском;
Однажды на чело ее слетел небесный гром.
И раздвоил ее удар,— и новою тропой
Между разрозненных камней течет поток седой.
Вновь двум утесам не сойтись,— но всё они хранят
Союза прежнего следы, глубоких трещин ряд.
Так мы с тобой разлучены злословием людским...

И т. д.

Следы этого сравнения имеются в «Мцыри», но уже как элемент описания:

Я видел груды темных скал,
Когда поток их разделял,
И думы их я угадал,
Мне было свыше то дано!
Простерты в воздухе давно
Объятья каменные их,
И жаждут встречи каждый миг;
Но дни бегут, бегут года,
Им не сойтиться никогда.

«Стансы» 1830 года начинаются строками:

Взгляни, как мой спокоен взор,
Хотя звезда судьбы моей
Померкнула с давнишних пор
И с нею думы светлых дней.

У Байрона находим (начало стихотворения «Stanzas to Augusta»):

Though the day of my destiny's over
And the star of my fate hath declined...

И т. д.

Стихотворение «Предсказание» (1830) кончается строками:

И будет все ужасно мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

В черновой редакции эти строки обнаруживают связь с Байроном и Козловым:

И будет все ужасно, черно в нем,
Как длинный плащ с клонящимся пером.

У Козлова в переводе отрывка из «Лары» Байрона находим:

Кудрей густых цвет черный, мрак чела
И зыбкий склон широкого пера.

3

Если даже зрелая лирика Лермонтова звучала для Шевырева, Вяземского, Кюхельбекера и Гоголя как «воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия», то что сказали бы они о юношеских стихах, наполненных поэтическими штампами, которые взяты у Жуковского, Пушкина, Козлова, Марлинского, Полежаева и т. д.? Позднейшим читателям, забывшим весь этот материал и сохранившим от всей этой эпохи только стихи Пушкина, могло казаться, что Лермонтов совершенно оригинален, самобытен и «загадочен». Стоит вчитаться в лирику 20-х годов, чтобы увидеть источники лермонтовского стиля. Надо полагать, что многое станет еще более ясным, когда мы привлечем к изучению массовую (журнальную и альманашную) поэзию этого времени, — задача, стоящая на очереди, но требующая для своего осуществления не только большой подготовительной работы, но и наличности ясных теоретических предпосылок и принципов. Вот несколько примеров, иллюстрирующих традиционность юношеских стихов Лермонтова.

В поэтическом обиходе 20-х годов мы встречаем ряд повторяющихся оборотов и сравнений, большинство которых ведет свое происхождение из западной литературы. К числу их принадлежит, например, сравнение человека с челноком, брошенным в море или выброшенным бурей на песок. У Жуковского это сравнение еще сохраняет форму аллегории (как у Державина — «Потопление»), развитие которой и составляет содержание целого стихотворения («Пловец», 1811; «Стансы», 1815). Позже аллегория «человек — челнок» теряет свою поэтическую силу, но от нее остается обломок, который продолжает жить. На нем охотно останавливается внимание поэта даже в тех случаях, когда он не имеет никакого символического значения. В «Абидосской невесте» Байрона описывается рассвет после бури: на берегу видны разные следы от бури — в том числе «сломанный факел, челнок без весел» («A broken torch, an oarless boat»). Из этого упо-

минания о челноке Козлов в своем переводе делает две особые строки:

Вот опрокинутый челнок
Волною брошен на песок.

У Козлова же есть стихотворение «Два челнока», котором мы имеем, как и у Жуковского, развитую аллерию — два пловца в разных челноках, из которых один весь в цветах и с белым парусом, а над другим вздымается черный парус, символизируют собой разные судьбы человека. У него же сравнение это мелькает в разных стихотворениях:

Я волн и бурь не устранился,—
И в легком челноке моем
Отважно по морю пустился...

(«К другу В. А. Жуковскому»)

Привлек ты к пристани надежной
Разбитый челн грозой мятежной.

(«Наталья Долгорукая»)

Как ветер ни гонит мой бедный челнок
Пучиною жизни мятежной,
Где я так уныло и так одинок
Считаюсь во тьме безнадежной...

(«Графине З. И. Лебцельтерн»,
из А. Шенье)

Далее у Полежаева:

Оставлен всеми, одинок,
Как в море брошенный челнок
В добычу яростной волне...

.....
Давно челнок мой одинокий
Скользит по яростной волне...

.....
Темнеет ночь, гроза бушует,
Несется быстро мой челнок.

У Марлинского: «Как обломок кораблекрушения, выброшен был я бурей на пустынный берег Природы <...> («Прощание с Каспием»).

У Лермонтова в стихотворении «По произволу дивной власти...» (1832) мы находим:

По произволу дивной власти
Я выкинут из царства страсти,
Как после бури на песок
Волной расшибленный челнок.

Это сравнение использовано потом в «Боярине Орше»:

Но узник был невозмутим,
Бесчувственно внимал он им.
Так бурей брошен на песок
Худой, увязнувший челнок,
Лишенный весел и гребцов,
Недвижим ждет напор валов.

В измененной форме мы встречаемся с ним в «Маскараде»:

Опять мечты, опять любовь
В пустой груди бушуют на просторе;
Изломанный челнок, я снова брошен в море!
Вернусь ли к пристани я вновь?
(Действие I, сцена III, выход II)

Другой, столь же традиционный образ — листок, гонимый бурей или вянувший на сухой ветке. Он ведет свое происхождение из французской литературы — стихотворение Арно «De la tige détachée», вошедшее в хрестоматию, сделало его особенно популярным не только во французской, но и в русской поэзии. Стихотворение Арно переводили Жуковский, В. Пушкин (в форме басни), Д. Давыдов и др. — отсюда, как и в первом случае, пошло сравнение человеческой жизни с листком, мелькающее у разных поэтов 30-х годов. Вот перевод Жуковского «Листок» (1818):

От дружной ветки отлученный,
Скажи, листок уединенный,
Куда летишь?.. «Не знаю сам;
Гроза разбила дуб родимый;
С тех пор по долам, по горам
По воле случая носимый,
Стремлюсь, куда велит мне рок,
Куда на свете все стремится,
Куда и лист лавровый мчится,
И легкий розовый листок».

У Козлова находим ясный след заключительных строк этого стихотворения:

Летучий вихрь равно в полях разносит
Ковыль-траву и розовый листок.
(«Стансы»)

У него же — вариация этого сравнения, подлинник которой принадлежит Т. Муру: «На срубленной ветке так

вянет листок» (перевод «Ирландской мелодии» Т. Мура). Подобные сравнения мелькают у самых разнообразных поэтов того времени: у М. С. («Атеней», 1830, ч. II) — «оторванный от веточки грозой, летит, кружится лист древесный... И я, на сей земле пришлец» и т. д.*; у А. Одоевского — «И жизнь твоя, как лист пред бурей, задрожит». У Лермонтова мы имеем:

Везде один, природы сын,
Не знал он друга меж людей:
Так бури ток сухой листок
Мчит жертвой посреди степей!..
(«Портреты», 1829)

Так куст растет над бездною морскою,
И лист, грозой оборванный, плывет
По произволу странствующих вод.
(«Дай руку мне», 1831)

И полетел знакомою дорогой,
Как пыльный лист, оторванный грозой,
Летит крутясь по степи голубой!
(«Аул Бастунджи», 1831)

Он жил забыт и одинок —
Грозой оторванный листок.
(«Демон», 1833)

...угрюм и одинок,
Грозой оторванный листок,
Я вырос в сумрачных стенах.
(«Мцыри», 4)

Наконец, в 1841 году Лермонтов разворачивает это традиционное сравнение в целую балладу, осложняя особым сюжетом простую аллегория Жуковского:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...

И т. д.

В одном случае Лермонтов заменил это традиционное сравнение, как будто и ему надоевшее, другим. Две последние строки стихотворения «Чума» (1830):

И душу рок от тела оторвал,
И будто сноп на землю он упал —

* Указано в статье Н. Бродского «Поэтическая исповедь русского интеллигента 30—40-х годов» (сб. «Венок Лермонтову», с. 69).

имеют следующий черновой вариант (автограф Лермонтовского музея, тетрадь 8, № 16)*:

И оторвал от тела душу рок,
Как ветер от сухих ветвей листок.

«Стансы» 1831 года («Гляжу вперед сквозь сумрак лет») кончаются строками:

*Ненужный член в пиру людском,
Младая ветвь на пне сухом;—
В ней соку нет, хоть зелена,—
Дочь смерти — смерть ей суждена!*

В «Шильонском узнике» Жуковского находим (у Байрона этих слов нет):

Без места на пиру земном,
Я был бы лишний гость на нем.

У Полежаева («Живой мертвец»):

И, член ненужный бытия,
Не оскверню собой природы.

У него же («Человек» — из Ламартина):

Несчастный, страждущий и смертными презренный,
Я буду жалкий член живого бытия.

У А. Одоевского («Элегия», 1830):

Как званый гость, или случайный,
Пришел он в этот чуждый мир.

Отголосок этого сравнения — в «Думе» (1838):

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.

И в «1-м января» (1840):

И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незваную гостью.

У Жуковского имеется стихотворение «Узник к мотыльку» (из К. де Местра, 1813), которое представляет собой обширный монолог узника, обращенный к влетевшему в его темницу мотыльку. Кончается оно следующей строфой:

Падут железные затворы —
Детей, супругу, небеса,
Родимый край, холмы, леса
Опять мои увидят взоры...
Но что?.. я цепью загремел;
Сокрылся призрак-обольститель;
Вспорхнул эфирный посетитель...
Постой!.. но он уж улетел.

У Козлова на подобном же сравнении построено стихотворение «Графине Потоцкой» («Я не видал твоих очей»), где читаем:

И я знаком моей мечтой
С твоей пленительной красой,
И голос нежный знаю я;
Он слышен в сердце у меня.

Так узник в мрачной тишине
Мечтает о красках природы,
О солнце ярком, о луне,
О том, что видел в дни свободы.

Уснет ли он — в его очах
Леса, река, поля в цветах,
И, пробудясь, вздыхает он,
Благословляя светлый сон.

В «Войнаровском» Рылеева читаем:

Так посещает в подземелье
Почти убитого тоской
Страдальца-узника порой
Души минутное веселье.

С другой стороны, у Полежаева есть стихотворение «Цепи», в котором старая литературная аллегория («человек — узник»), сохранив свою традиционность, реализовалась — здесь монолог, за которым нет никакого второго смысла:

Зачем игрой воображенья
Картины счастья рисовать,
Зачем душевные мученья
Тоской опасной растравлять?
.....
Уже рукой ожесточенной
Берусь за пагубную сталь,
Уже рассудок мой смущенный
Забыл и горе и печаль!..
Готов!.. Но цепь поработенья
Гремит на скованных руках...
И т. д.

Как было с аллегорией «человек — челнок», так и в этом случае от целого («человек — узник») остался кусок, который и использован Лермонтовым:

Как цепь гремит за узником, за мной
Так мысль о будущем, и нет иной.
(«Посраждение Байрону», 1830)

В вечерний час дождливых облаков
Я наблюдал разодранный покров;
Лиловые, с багряными краями,
Одни еще грозят, и над скалами
Волшебный замок, чудо древних дней,
Растет в минуту; но еще скорей
Его рассеет ветра дуновенье!
Так прерывает резкий звук цепей
Преступного страдальца сновиденье,
Когда он зрит холмы своих полей...
(«Измаил-Бей», 1832, ч. 1, 2).

В последнем случае бросается в глаза предметная искусственность сравнения — его слабая мотивировка. Оно было в запасе — Лермонтов пользуется им не потому, что именно оно подходит, а потому, что здесь, по стилистическим и композиционным соображениям, нужно сравнение, хотя бы и такое.

У Байрона в «Шильонском узнике» есть сравнение, перешедшее отсюда в перевод Жуковского и встречающееся потом у Марлинского («Наезды»):

I had no thought, no feeling — none —
Among the stones I stood a stone.

У Жуковского:

Без памяти, без бытия,
Меж камней хладным камнем я.

У Марлинского (о князе Серебряном, заключенном в тюрьму): «...и он в порыве бессильного гнева, потрясая цепями и снова пораженный безнадежностью, упал, подобен хладному камню между камнями».

У Лермонтова находим:

На жизнь надеяться страшась,
Живу как камень меж камней.
(«Отрывок», 1830)

У Полежаева*:

Я весь дрожал, я трепетал,
Как злой преступник перед казнью.
(«Кольцо»)

У Лермонтова:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской,
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.
(1837)

Такие, постоянные у Лермонтова, выражения, как «игралище страстей» или «жилец могил», представляют собой поэтические штампы, которые употребляются и Полежаевым, и Козловым, и Одоевским.

Стихотворение Лермонтова «Настанет день, и миром осужденный...» (1830) заканчивается строками, которые восходят к стихотворению Веневитинова «Завещание» или к общему источнику:

Но если, если над моим позором
Смеяться станешь ты
И возмутишь неправедным укором
И речью клеветы
Обиженную тень, — не жди пощады;
Как червь к душе твоей
Я прилеплюсь, и каждый миг отрады
Несносен будет ей,
И будешь помнить прежнюю беспечность,
Не зная воскресить,
И будет жизнь тебе долга, как вечность,
А все не будешь жить.

У Веневитинова:

Сей дух, как вечно бдящий взор,
Твой будет спутник неотступной,
И если памятью преступной

* Характерно, что тема «преступник перед казнью» развита Полежаевым и самостоятельно — не в виде сравнения. Таково стихотворение «Осужденный», которое начинается словами «Я осужден к позорной казни», а кончается размышлениями о своей доле и внезапным возгласом:

<...> Но что? Толпа народа
Уже кипит на площади...
Я слышу: «Узник, выходи!»
Готов — иду!.. Прости, природа!
Палач, на казнь меня веди!..

Ты изменишь... беда! с тех пор
Я тайно облекусь в укор,
К душе прилипну вероломной,
В ней пищу мщению найду,
И будет сердцу грустно, томно,—
А я как червь не отпаду.

Стиховые формулы, к которым постоянно тяготел Лермонтов, часто оказываются заимствованными. У Козлова в конце «Натальи Долгорукой» имеются строки:

Но сердце, но мечты, но струны,
Они во мне, со мной, мои.

Лермонтов пользуется этой формулой — сначала в «Исповеди», потом в стихотворении «К***» («Мой друг, напрасное страданье...», 1832), а затем в «Боярине Орше» и «Мцыри»:

Кого любил? — Отец святой,
Вот что умрет во мне, со мной!

Не встретят их глаза чужие,
Они умрут во мне, со мной!

Мне их назвать? — Отец святой,
Вот что умрет во мне, со мной!

Вспоминанья тех минут
Во мне, со мной пускай умрут.

Другая формула, проходящая через целый ряд произведений Лермонтова («1830 год. Июля 15-го», «Плачь! плачь! Израиля народ...», «Последний сын вольности», «Ангел смерти», «Аул Бастунджи», «Измаил-Бей»), ведет свое происхождение от Жуковского и Козлова. В «Шильонском узнике» читаем (гл. IX):

В оцепенении стоял,
Без памяти, без бытия

То страшный мир какой-то был,
Без неба, света и светил,
Без времени, без дней и лет,
Без промысла, без благ и бед...

И. т. д.

У Козлова («Наталья Долгорукая»):

Но есть пора: в томленьи бед
Ни сил, ни дум, ни чувства нет.

Эта синтаксическая система привлекла внимание Лермонтова своей эмоциональной силой — и мы находим: «Без дружбы, без надежд, без сил», «Без дум, без чувств, среди долин», «Без дум, без трепета, без слез», «Почти без чувств, без дум, без сил», «Едва дыша, без слез, без дум, без слов».

Та же глава «Шильонского узника» кончается у Жуковского словами:

Задавленный тяжелой мглой,
Недвижный, темный и немой.

У Лермонтова находим («Эпитафия», 1830):

Стоял, очей не обтирая,
Недвижный, гладный и немой.*

Количество таких сопоставлений, если специально на них сосредоточить свое внимание, могло бы быть, конечно, очень увеличено. Мне важно здесь только подтвердить примерами общее положение — что Лермонтов не создает нового материала, а оперирует готовым. Русская критика считает такого рода художественный метод предосудительным — поэтому, вероятно, до сих пор при сопоставлении Лермонтова с Байроном делалось очень мало конкретных, текстовых указаний: они компрометируют традиционную точку зрения на поэзию как на выражение индивидуального «мироощущения» или непосредственную эманацию души поэта. На самом деле художественное творчество есть работа, художественное произведение, как продукт этой работы, есть вещь. Пользование готовым материалом так же законно, естественно и необходимо в этой работе, как во всякой другой. Для отягощения лирики смыслом, для создания «заметных стихов» Лермонтову нужно иметь под руками большой запас эмоциональных формул, сравнений и проч. Он черпает этот материал из готовых литературных запасов, оставаясь при этом если не «самобытным», то, во всяком случае, самостоятельным поэтом, потому что самостоятелен и исторически актуален его художественный метод — то самое «уменьше самые разнородные стихи спаять в стройное целое», о котором писал Кюхельбекер. Основной принцип этого метода — превращение лирики в патетическую исповедь, заострение и напряжение личностного элемента, создание особо-

* У Байрона: «Blind, boundless, mute and motionless». В академическом издании — ошибочное чтение: «небрежный».

го «я», которое на весь мир смотрит с точки зрения своей судьбы и судьбу свою делает мировой проблемой:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей.

Это было последним напряжением русской классической лирики, как последним напряжением лирики символистов было напряженное «я» Блока.

4

В творчестве такого рода «эмоциональных» (не по натуре, а по методу) художников, заботящихся не столько о стройности и оригинальности построения, сколько об экспрессивности, всегда наблюдается не только широкое пользование готовым материалом, но и систематическое повторение собственных, ранее заготовленных кусков, что придает их стилю несколько однообразный характер. Это кажущееся противоречие (ведь подлинная душевная эмоция должна каждый раз выражаться в новой форме, потому что заново переживается) разъясняется, если признать художественное творчество работой, а «эмоционализм» — определенным стилистическим методом. Развитие этого метода естественно уходит в сторону от задач конструктивных, от разработки сюжетных деталей и нового материала — внимание сосредоточено на использовании и расположении раз навсегда сложившихся экспрессивных формул, «заметных стихов». Такова природа самоповторений, которыми изобилует текст Лермонтова. В. Плаксин еще в 1848 году обратил внимание на эту особенность и, сопоставляя «Мцыри» с «Боярином Оршей», писал: «Трудно понять и еще труднее объяснить, почему поэт заставляет своих действующих лиц повторять такие длинные тирады, высказанные в других местах другими лицами... Гений, по свойству творческой своей природы, создает не по частям, отдельно и в случайной последовательности, а целое, с полным количеством и объемом частей, необходимых для стройного создания; потому-то гений никогда не повторяет того, что он творит. Но когда страсть управляет движением поэтических сил, то неполнота, несвязность создания и повторение образов и картин бывает необходимым следствием» («Северное обозрение», 1848, № 3).

Конечно, у каждого писателя можно найти те или другие повторяющиеся элементы (чаще всего — в области сюжета), но, во-первых, число их обычно очень ограничено, а глав-

ное — они не переносятся из одной вещи в другую, а лишь совпадают некоторыми общими чертами. При этом сходства эти обнаруживаются обычно в вещах зрелых, когда система художественных приемов (метод) приобретает уже совершенно устойчивый характер, — юношеская, начальная работа остается в стороне. У Лермонтова — нечто совершенно иное. Его повторения представляют собой буквальные переносы отдельных кусков, как раз навсегда выработанных клише, так что иногда новая поэма оказывается в значительной степени сводной по отношению к предыдущим. Наиболее резкий пример такого обращения с материалом мы имеем в поэмах «Исповедь» (1830), «Боярин Орша» (1836) и «Мцыри» (1840), но о них я буду говорить дальше. При отмеченной нами выше склонности Лермонтова к выработке «заметных стихов» (pointes) такого рода повторяющиеся клише могут служить материалом не только для простых сопоставлений, но и для изучения, для анализа. Как можно предвидеть, у Лермонтова повторяются преимущественно всякого рода лирические формулы, часто связанные со сравнениями. Большею частью они служат концовками отдельных глав, строф или целых вещей, выигрывая здесь в смысловой силе. Их перенесение из одной вещи в другую, конечно, является результатом того, что ранее написанная вещь сочтена в целом неудачной, — из нее поэтому берется та часть, которая достойна внимания и способна произвести надлежащее впечатление в другом контексте.

Стихотворение 1830 года «Время сердцу быть в покое...», о котором я уже говорил выше, кончается сжатой лирической формулой, за которой следует сравнение:

Но сердечного недуга
Не могла ты утаить:
*Слишком знаем мы друг друга,
Чтоб друг друга позабыть.*
Так расселись под громами,
Видел я, в единый миг
Пощаженные веками
Два утеса береговых...

И т. д. (см. выше).

Как видно в рукописи, стихотворение не удовлетворило Лермонтова — середина его (стихи 9—16) зачеркнута, но заключительная формула использована в другом стихотворении того же года «К***» («Я не унижусь пред тобою...»). Здесь формула эта выглядит внезапной, мало мотивированной, потому что весь тон стихотворения совсем иной:

Я горд! — прости — люби другого,
Мечтай любовь найти в другом:—
Чего б то ни было земного
Я не соделаюсь рабом.
К чужим горам, под небо юга
Я удалюсь, может быть;
*Но слишком знаем мы друг друга,
Чтобы друг друга позабыть.*
Отныне стану наслаждаться
И в страсти стану клясться всем;
Со всеми буду я смеяться,
А плакать не хочу ни с кем...

И т. д.

В последних строках заметна связь с байроновскими «Стансами» («One struggle more»), переведенными Козловым («К Тирзе»):

Хочу пиров, хочу похмелья,
Бездушным в свете стану жить,
Со всеми рад делить веселья,
Ни с кем же горя не делить.

Что касается сравнения (взятого из эпитафии, поставленного Байроном), то оно, как я говорил выше, перешло в другое стихотворение («Романс», 1830).

В стихотворении «Ночь» 1830 года («Один я тишине ночной...») есть два особенно выделяющихся, заметных места — в середине и в конце:

Как мог я не любить тот взор?
Презренья женского кинжал
Меня пронзил...— но нет — с тех пор
Я все любил — я все страдал.
Желал я на другой предмет
Излить огонь страстей своих.
Но память, слезы первых лет!
Кто устоит противу них?

Как большинство юношеских стихотворений Лермонтова, оно очень растянуто и в композиционном отношении несобранно. Лермонтов берет эти два места и вставляет их в поэму «Последний сын вольности»:

И Вадим
Любил.— Но был ли он любим?..
Нет! — равнодушный Леды взор
Презренья холод оковал:
Отвергнут витязь; но с тех пор

Он все любил, он все страдал.
До униженья, до мольбы
Он не хотел себя склонить;
Мог презирать удар судьбы
И мог об нем не говорить.
Желал он на другой предмет
Излить огонь страстей своих;
Но память, слезы многих лет!..
Кто устоит противу них?

Таким образом, лирический набросок оказался использованным в поэме. Одна и та же формула может появляться у Лермонтова то в поэме, то в лирике, являясь своего рода поговоркой. В поэме «Джюлио» (1830) описание встречи с Мелиной заканчивается строками:

...я не смел дохнуть,
Покуда взор, весь слитый из огня,
На землю томно не упал с меня —
Ах! он стрелой во глубь меня проник! —
— Не выразил бы чувств моих в сей миг
Ни ангельский, ни демонский язык!..

Последнюю формулу мы находим в стихотворении «1831-го июня 11 дня» — после строфы о «сумерках души», которая тоже имеет свою историю. В конце «Джюлио» мы читаем:

Есть сумерки души во цвете лет,
Меж радостью и горем полусвет;
Жмет сердце безотчетная тоска;
Жизнь ненавистна, но и смерть тяжка*.

Эта формула, в несколько измененном виде, переходит в «Литвинку» (1830):

Есть сумерки души, несчастья след,
Когда ни мрака в ней, ни света нет;
Она сама собою стеснена,
Жизнь ненавистна ей и смерть страшна;
И небо обвинить нельзя ни в чем,
И как назло все весело кругом!

В стихотворении «1831-го июня 11 дня» произошло соединение этих двух формул, указывающее на то, что к этому времени обе поэмы, «Джюлио» и «Литвинка», уже рассматривались Лермонтовым как склад материала, которым можно воспользоваться для других вещей:

* Ср. в стихотворении «Ночь. II» (1830): «...страшным полусветом, меж радостью и горестью серединой, Мое теснилось сердце».

Есть время — леденеет быстрый ум;
Есть сумерки души, когда предмет
Желаний мрачен; усыпленье дум;
Меж радостью и горем полусвет;
Душа сама собою стеснена,
Жизнь ненавистна, но и смерть страшна,
Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинить нельзя ни в чем.

Я к состоянью этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык:
Они таких не ведают тревог.

В «Измаил-Бее» (1832) мы снова находим:

Не мог бы описать подобный миг
Ни ангельский, ни демонский язык.

Длинную историю имеет другое сравнение, которое из посвящения к «Испанцам» (1829—1830) и из «Литвинки» (1830) переходит в то же самое стихотворение «1831...», а отсюда — в «Боярина Оршу» (1836). Посвящение к «Испанцам» кончается строками:

Но ты меня понять могла;
Страдальца ты не осмеяла,
Ты с беспокойного чела
Морщины ранние сгоняла:

Так над гробницею стоит
Береза юная, склоняя
С участием ветки на гранит,
Когда ревет гроза ночная!

«Литвинка» кончается рассказом о том, как жена Арсения молится о нем в монастыре. Рассказ этот завершается сентенцией, к которой примыкает сравнение с березой, но растущей уже не над гробницей, а в трещине развалин:

В печальном только сердце может страсть
Иметь неограниченную власть.
Так в трещине развалин иногда
Береза вырастает: молода
И зелена — и взоры веселит,
И украшает сумрачный гранит!
И часто отдыхающий пришлец
Грустит об ней и мыслит: наконец
Порывам бурь и зною предана,
Увянет преждевременно она!
Но что ж? — Усилья вихря и дождей
Не могут обнажить ее корней,
И пыльный лист, встречая жар дневной,
Трепещет всё на ветке молодой!..

В так... виде это сравнение переходит в стихотворении «1831...» — с той разницей, что сентенция поставлена не в начале, а в конце. Далее сентенция эта отрывается от сравнения — сравнение попадает в «Боярина Оршу», а сентенция оказывается в повести «Вадим», где ею заканчивается 14-я глава: «Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть». В «Боярине Орше» сравнение с березой завершает собой описание угрюмого Орши и его дочери, причем произошло соединение обеих редакций сравнения — березы над гробницей и березы в трещине развалин:

В его глазах она росла
Свежа, невинна, весела,
Цветок грядущего святой,
Былого памятник живой!
Так среди развалин иногда
Растет береза: молода,
Мила над плитами гробов
Игрою шепчущих листов,
И та холодная стена
Ее красой оживлена!..

Связь стихотворения «1831...» с поэмами 1830 года («Джюлио» и «Литвинка») имеет еще особый интерес. Взятый Лермонтовым из английской поэзии пятистопный ямб с мужскими рифмами, которым он особенно часто пользуется в 1830 году и употребляет в поэмах вместо традиционного для русской поэмы четырехстопного ямба, перестает ему нравиться. Поэмы 1831 года написаны уже или четырехстопным ямбом (с одними мужскими рифмами, как «Азраил», или с чередованием мужских и женских, как «Ангел смерти» и «Каллы»), или пятистопным, но с чередованием мужских и женских рифм и притом октавами («Аул Бастунджи»). Стихом «Литвинки» он пробует в этом году писать «Демона». («По голубому небосклону пролетал»), но в самом начале бросает. Разочаровавшись в пригодности этого стиха для поэмы, Лермонтов пробует в 1831 году писать им особого рода медитации, насыщенные афоризмами и формулами, как «1831-го июня 11 дня» или «Я видел тень блаженства...». Позже он оставляет и эти опыты. Разочарование Лермонтова в этом стихе явилось, по-видимому, следствием того, что написанные так вещи приобретали слишком прозаический оттенок благодаря мужским рифмам и сильным enjambements.

Таким образом, материал из «Джюлио» и «Литвинки»

расходится по разным вещам — «1831-го июня 11 дня», «Боярин Орша», «Измаил-Бей», «Вадим». Все это — либо сжатые лирические формулы-поговорки, либо сравнения.

Вот примеры:

Безумцы! Не могли понять,
Что легче плакать, чем страдать
Без всяких признаков страдания.
(*Конец «Эпитафии», 1830*)

Отец их был убит в чужом краю,
А мать Селим убил своим рождением,
И, хоть невинный, начал жизнь свою,
Как многие кончают —
преступлением.
(*«Аул Бастунджи», 1831*)

Он стал на свете сирота.
Душа его была пуста.
Он сел на камень гробовой,
И по челу провел рукою;
Но грусть — ужасный властелин:
С чела не сгладил он морщин!
(*«Последний сын вольности», 1830*)

Когда-нибудь — и скоро — я
Оставлю ношу бытия...
Скажи, ужель одна могила
Ничтожный в мире будет след
Того, чье сердце столько лет
Мысль о ничтожестве томила?

(*«Ангел смерти», 1831*)

Из этих примеров видно, что поэма «Измаил-Бей» вбирает в себя материал из предшествующих поэм — из «Последнего сына вольности», «Ангела смерти» и «Аула Бастунджи». В свою очередь кое-что из «Измаил-Бея» переходит в следующую поэму — «Хаджи-Абрек» (1834).

Интересным примером того, как Лермонтов пользуется своим старым материалом, может служить стихотворение «К***» 1830 года («Когда твой друг с пророческой тоскою...»). Первая часть его использована позже в стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоской...» (1837), а вторая часть («Он был рожден для мирных вдохновений...» и т. д.) вошла сначала в стихотворение 1832 года «Он был рожден для счастья, для надежд И вдохновений мир-

И ангел знал — и как не знать? —
Что безнадежности печать
В спокойном холоде молчанья,
Что легче плакать, чем страдать
Без всяких признаков страдания!
(*«Ангел смерти», 1831*)

Как лишний меж людьми, своим
рождением
Он душу не обрадовал ничью,
И хоть невинный, начал жизнь
свою,
Как многие кончают — преступ-
лением.
(*«Измаил-Бей», 1832*)

Казалось, вспомнить он старался
Рассказ ужасный, и желал
Себя уверить он, что спал;
Желал бы счесть он все мечтою...
И по челу провел рукою;
Но грусть — жестокий властелин!
С чела не сгладил он морщин.
(*«Измаил-Бей»*)

Ужель степная лишь могила
Ничтожный в мире будет след
Того, чье сердце столько лет
Мысль о ничтожестве томила?
(*«Измаил-Бей»*)

ных...» и т. д., а затем в стихотворение «Памяти А. И. Одоевского» (строфа II — «Он был рожден для них, для тех надежд, Поэзии и счастья» и т. д.). Вторая половина стихотворения «Он был рожден для счастья...» (1832) имеет свою историю — она переходит отсюда в конец стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837), а затем — в «Думу» (1838).

Стихотворение «Памяти А. И. Одоевского» (1839) в значительной своей части восходит к поэме «Сашка». Третья, четвертая и первая часть пятой строфы «Памяти А. И. Одоевского» читаются так:

Но он погиб далеко от друзей...
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит оно, как дружба наша
В немом кладбище памяти моей.
Ты умер, как и многие,— без шума,
Но с твердостью. Таинственная дума
Еще блуждала на лице твоём,
Когда глаза закрылись вечным сном;
И то, что ты сказал перед кончиной,
Из слушавших тебя не понял ни единой...

И было ль то привет стране родной,
Название ли оставленного друга?
Или тоска по жизни молодой,
Иль просто крик последнего недуга,
Кто скажет нам! твоих последних слов
Глубокое и горькое значенье...
Потеряно... Дела твои и мнения,
И думы, все исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков:
Едва блеснет, их ветер вновь уносит...
Куда они, зачем — откуда? — кто их спросит...

И после их на небе нет следа,
Как от любви ребенка безнадежной,
Как от мечты, которой никогда
Он не верял заботам дружбы нежной!..

Первая из приведенных строф и начало второй соответствует строфам 3—4 «Сашки», а остальное взято из строф 136—137.

Происхождение последних двух строф, как и строки «Он был рожден для мирных вдохновений», впервые явившейся в 1830 году, связано, по-видимому, с «Элегией» А. Одоевского (1830), где читаем:

Что вы печальны, дети снов?
Летучей жизни привиденья?

Как хороводы облаков,
С небес, по воле дуновенья,
Летят и тают в вышине,
Следов нигде не оставляя,—
Равно в подоблачной стране
Неслися вы!..

.....
Кто был рожден для вдохновений
И мир в себе очаровал...

И т. д.

Интересно, что при переносе строфы 3 из «Сашки» в «Памяти А. И. Одоевского» Лермонтов сохранил в неприкосновенности ее строение (система рифм *ababa/ccdde*), хотя остальные строфы «Памяти» имеют другое строение (*ababccddccce*— кроме последней, где не 11, а 10 строк по системе *ababccddcee*). Это доказывает, что приведенные строфы сначала были в «Сашке»¹⁵.

Таким образом, стихотворение «Памяти А. И. Одоевского» оказывается сложным сплавом материала, ведущего свое происхождение еще из 1830 года,— типичный пример художественной работы Лермонтова.

Отдельные связи обнаруживаются между «Сашкой» и «Мцыри», между «Боярином Оршей» и «Демоном», между «Сашкой» и «Сказкой для детей», между «Сашкой» и «1-е января» (1840).

В «Сашке» читаем (строфа 72):

...но без власти
Венец казался бременем, и страсти,
Впервые пробудясь, живым огнем
Прожгли алтарь свой...

И т. д.

В «Мцыри» находим:

Я знал одной лишь думы власть,—
Одну, но пламенную страсть:
Она как червь во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.

.....
Знай, этот пламень с юных дней
Таясь жил в груди моей;
Но ныне пищи нет ему,
И он прожжет свою тюрьму...

И т. д.

Здесь можно видеть характерную для Лермонтова комбинацию образов, нарушающую единство сравнения или метафоры (катахреза) и доказывающую отсутствие интереса

к предметной стороне сравнения: страсть, как *червь*, изгрызла душу и *сожгла*. Как видим, слово «сожгла» — остаток другого текста («страсти *живым огнем* прожгли алтарь свой»). Выше говорилось о выражении «ненужный член в пиру людском»; это — тоже контаминация двух текстов: «лишний *гость* на земном *пиру*» (Жуковский) и «член ненужный *бытия*» (Полежаев).

Такими примерами подтверждается потускнение семантических оттенков в стиховом языке Лермонтова.

При этом в первых четырех строках мы имеем отзвуки из Подолинского и Козлова. В поэме Подолинского «Нищий», по типу стиха и стиля очень близкой к «Мцыри»¹⁶, читаем:

Но понял я, какую власть
Взяла над сердцем эта страсть,
И с этой страстью, видит бог,
Хотел бороться и не мог!

.....
Кто знает пламенную страсть,
Кто над собой изведал власть...

И т. д.

У Козлова в «Абидосской невесте» читаем:

Она как червь — жилец могилы*—
Не утихает, не уснет;
И этот червь в душе гнездится,
Не терпит света, тьмы страшится.

В «Сашке» описывается старый дом, на стенах которого видны надписи:

Кто писал? С какою целью?
Грустил ли он иль предан был веселью?
Как надписи надгробные, оне
Рисуются узором по стене —
Следы давно погибших чувств и мнений,
Эпитафы неведомых творений.

Последняя формула использована в конце «Сказки для детей» (1839) при описании бала:

Улыбки, лица лгали так искусно,
Что даже мне чуть-чуть не стало грустно;
Прислушаться хотел я — но едва
Ловил мой слух летучие слова,
Отрывки безымянных чувств и мнений —
Эпитафы неведомых творений!..

*Ср. в «Боярине Орше»: «Кровавый червь — жилец могил».

В новом контексте строка об «эпиграфах» выглядит странно — речь идет уже не о надписях, а об отрывках разговоров, но Лермонтову важно дать формулу, и он берет ее в готовом виде.

В «Боярине Орше» описание смерти угрюмого старика заканчивается строками:

Две яркие слезы текли
Из побелевших мутных глаз,
Собой лишь светлы, как алмаз.
Спокойны были все черты,
Исполнены той красоты,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

В «Мцыри» эти строки негодились, но зато они использованы в «Демоне» — и именно в последнем очерке, при описании лежащей в гробу Тамары:

И ничего в ее лице
Не намекало о конце
В пылу страстей и упоенья;
И были все ее черты
Исполнены той красоты,
Как мрамор, чуждой выраженья,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Оказывается, что одна и та же формула служит концовкой как при описании смерти угрюмого старика Орши, так и при описании прелестной княжны Тамары, лежащей в гробу. Этим примером особенно ярко иллюстрируется мозаичность работы Лермонтова, отсутствие «органического единства», внутренней обусловленности между такого рода формулами и предметным материалом. Рядом с потускнением семантических оттенков и связанной с этим контаминацией образов мы видим распад формы и жанра — разрыв между материалом сюжетным и материалом стилистическим. Так, одни и те же речи произносят осужденный инквизицией испанский монах, Арсений в «Боярине Орше» и умирающий от тоски по воле Мцыри.

Мы проследили главные лермонтовские повторения. Как видим, они действительно представляют собой чисто стилистические клише, не связанные с материалом одной определенной вещи и потому блуждающие по разным произведениям. Отказываясь от старых вещей, изобретая новые ситуации и темы, Лермонтов тщательно сохраняет эти эле-

менты, перенося их из одной вещи в другую и соединяя вместе. С этой точки зрения вся история лермонтовского поэтического творчества представляется как упорная и напряженная переработка того, что было им заготовлено в годы ранней юности. Работа над «Демоном», идущая через всю его жизнь (1829—1841), оказывается не единичным и не исключительным случаем. Главная его работа направлена на сплачивание, на мотивированное соединение заготовленного материала — лирических формул, сравнений, риторических предложений и т. д. Отсюда — расплывчатость, неопределенность жанров. Лирика неизбежно принимает характер растянутых медитаций с мелькающими в них патетическими формулами или теряет свою остроту и напоминает пережитые «песни» или «романсы» Жуковского, Козлова, Подолинского и т. д. Поэма превращается в лирическую исповедь, где повествовательная и особенно описательная часть играет второстепенную роль — роль условной декорации, которая может быть всегда изменена. Чем пышнее эта декорация («Мцыри», «Демон»), тем сильнее впечатление оперной бутафории, которая не может создать никакой иллюзии, потому что сами артисты, как бы колоритно и национально ни были они разодеты, ведут себя как настоящие оперные певцы — исполняют свои арии, как отдельные самостоятельные номера. В зрелых стихах Лермонтова мы должны видеть напряженное искание жанров, и можно предвидеть, что от интимно-лирических пьес Лермонтов перейдет к развитию ораторского декламационного стиля, в пределах которого найдут себе место его «заметные стихи», а на развалинах поэмы возникнут баллады, где приютятся остатки экзотических декораций.

Глава II

СТИХИ ВТОРОГО ПЕРИОДА

(1836—1841)

1

За второй период творчества (1836—1841) Лермонтовым написано всего около 80 лирических стихотворений. При этом годы 1838—1839 очень бедны стихами — Лермонтов в это время занят прозой. В промежуток между юношескими стихами и стихами нового периода Лермонтов пробует пи-

сать драмы — «Маскарад» и «Два брата» («Испанцы», «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек» относятся к раннему периоду 1830—1831 гг.). Если в лирике и в поэме Лермонтов пользуется преимущественно английским и французским материалом, то здесь более всего заметны следы знакомства с немецкой драмой — с Шиллером («Разбойники», «Коварство и любовь»), с театром Sturm und Drang'a и, наконец, с мелодрамой Коцебу.

Юношеские вещи имеют совершенно мелодраматический характер. Стиль Sturm und Drang'a курьезно переплетается здесь с бытовыми сценами — вроде того как и у Шиллера в «Коварстве и любви», где речь старика отца написана в комически-бытовых тонах, а речь Фердинанда стилизована в духе героев Клингера, Лейзевица и т. д. У Лермонтова в бытовых сценах сказывается традиция русской комедии XVIII века с ее преувеличенной грубостью языка. В «Menschen und Leidenschaften» таким языком говорят, например, Дарья и Марфа Ивановна: «М а р ф а И в. Как ты смела, Дашка, выдать на кухню нынешний день две курицы и без моего спросу? Отвечай! — Д а р ь я. Виновата... я знала, матушка, что две-то много, да некогда было вашей милости доложить... — М а р ф а И в. Как, дура, скотина! две много? Да нам есть нечего будет; ты меня этак, пожалуй, с голоду уморишь! Да знаешь ли, что я тебе сейчас, вот при себе, велю надавать пощечин... — Д а р ь я (кланяясь). Ваша власть, сударыня! Что угодно... мы ваши рабы...» и т. д.

Совсем другое — стиль Юрия Волина: «Без тебя у меня не было друга, которому мог бы я на грудь пролить все мои чувства, мысли, надежды, мечты и сомненья... Я не знаю — от колыбели какое-то странное предчувствие мучило меня; часто я во мраке ночи плакал над холодными подушками, когда вспоминал, что у меня нет совершенно никого, никого на целом свете, кроме тебя, но ты был далеко. Несправедливости, злоба — все посыпалось на голову мою; как будто бы туча, разлетевшись, упала на меня и разразилась, а я стоял как камень — без чувства. По какому-то машинальному побуждению я протянул руку и услышал насмешливый хохот,— и никто не принял руки моей, и она обратно упала на сердце... Небо!.. что она хочет делать? Скажи: да!.. (Молчание.) Отчего не хочешь сказать: да!.. Это слово, этот звук мог бы восстановить мою жизнь, возродить меня к счастью!.. Ты не хочешь? Что я тебе сделал, за что так коварно мстишь мне? Неужели женщина не может любить, не-

ужели она не радуется, когда видит человека, ей обязанного своим блаженством, когда знает, что это стоит одного слова, хотя бы оно выходило и не от сердца... Я любим... любим... любим!.. теперь все бедствия земли осаждайте меня — я презираю вас: она меня любит... она, такое существо, которым бы гордилось Небо... и оно мне принадлежит! Как я богат!.. Чтоб ей подавиться ненавистным именем!.. О!.. теперь все ясно... Люди, люди... люди!.. Зачем я не могу любить вас, как бывало... Я узнал тебя, ненависть, жажда мщения... мщения... Ха! ха! ха!.. как это сладко, какой нектар земной!..»

Разница в стиле выражается не только в лексике (выборе слов), но и в самом построении фраз, в синтаксисе, в интонациях. Речь Юрия носит патетический характер — восклицания сменяются вопросами, фразы прерываются многоточиями и т. д. Она звучит совершенно книжно, уснащена, как и стихи Лермонтова, эмфатическими формулами, сравнениями. Особенно усиливается это в монологах, которыми обычно подготавливается развязка. Юрий перед принятием яда произносит длинный монолог, чрезвычайно типичный для немецкой мелодрамы: «А он, мой отец, меня проклял! И так ужасно... В ту минуту, когда я для него жертвовал всем, этой несчастной старухой, которая не снесла бы сего; мою благодарностью... В эту самую минуту... Ха! ха! ха! О, люди, люди!.. Два, три слова, глупейшая клевета сделали то, что я стою здесь на краю гроба... Прекрасная вечность! Прекрасные воспоминания!.. О! если б я мог уничтожить себя! Но нет!.. Да! нет! Душа моя погибла. Я стою перед Творцом моим. Сердце мое не трепещет... Я молился... не было спасенья... я страдал... ничто не могло его тронуть! (*Сыплет порошок в стакан.*) О! Я умру... О смерти моей, верно, больше будут радоваться, нежели о рождении моем»*.

Драма «Странный человек» написана в том же стиле — она частично вбирает в себя предыдущую драму, как это было и в поэмах. Тирады Владимира Арбенина соответствуют патетическим речам Юрия Волина. Сцена Юрия со слугой Иваном (действие V, явление 8-е — «Здоровы ли вы, барин?» и т. д.) перенесена сюда — Владимир и Иван (сцена XI). Стихотворение «Нищий» (1830), в котором просьба о любви

* Ср. в стихотворении «Одиночество» (1830):

Никто о том не покрушится,
И будут (я уверен в том)
О смерти больше веселиться,
Чем о рождении моем.

сравнивается с просьбой о куске хлеба, перефразировано здесь (сцена, аналогичная цитированной выше): «Женщина... ты колеблешься? Послушай: если б иссохшая от голода собака приползла к твоим ногам с жалобным визгом и движениями, изъясняющими жестокие муки, и у тебя бы был хлеб, — ужели ты не отдала бы ей, прочитав голодную смерть во впадом взоре, хотя бы этот кусок хлеба назначен был совсем для другого употребления? Так я прошу у тебя одного слова любви!..» В мелодраматической развязке, с примитивным, но характерным для тенденций Лермонтова контрастом свадьбы и похорон, находим опять фразу из стихотворения («1831-го июня 11 дня»): «К погибшим людям справедливы».

В драме «Два брата» бытовой, комический элемент ослаблен — он ограничивается незначительной для хода драмы фигурой князя Лиговского. Зато усилена и осложнена драматическая сторона. Вместо одного героя, произносящего патетические речи и монологи, здесь взяты два брата, враждующие между собою, — традиционный сюжет немецкого Sturm und Drang'a (Клингер «Близнецы», Лейзевиц «Юлий Тарентский»), развитие которого завершилось «Разбойниками» Шиллера. Известно, что «Разбойниками» Лермонтов увлекался еще в 1829 году (письмо к М. А. Шан-Гирей). Следы этого увлечения сказались не только на построении сюжета и выборе персонажей (отец и два сына), но и на отдельных сценах. Действие третья лермонтовской драмы начинается сценой между отцом (старик Моор у Шиллера) и сыном Александром (Франц):

А л е к с а н д р. Вы нынче что-то необыкновенно слабы, батюшка. — Д м и т р и й П е т р о в и ч. Старость, брат, старость — пора, пора убираться... Да, ты что-то мне хотел сказать. — А л е к с а н д р. Да, точно... есть одно дело, о котором я непременно должен с вами поговорить. — Д. П. Это, верно, насчет процентов в опекунский совет... Да не знаю, есть ли у меня деньги... — А л е к с а н д р. В этом случае деньги не помогут, батюшка. — Д. П. Что же такое? — А л е к с а н д р. Это касается брата... — Д. П. Что такое с Юринькой случилось? — А л е к с а н д р. Не пугайтесь, он здоров и весел. — Д. П. Не проигрался ли он? — А л е к с а н д р. О нет! — Д. П. Послушай, если ты мне скажешь про него что-нибудь дурное, так объявляю заранее... я не поверю... Я знаю, ты его не любишь! — А л е к с а н д р. Итак, я ничего не могу сказать... а вы одни могли бы удержать его» и т. д.

Образцом для этой сцены послужило, очевидно, начало «Разбойников» — сцена между стариком Моором и сыном

Францем. Как Франц у Шиллера, так и Александр у Лермонтова превращен из обыкновенного театрального злодея в фигуру более сложную, совмещающую в себе злодейство с умом и самые свои поступки объясняющую несовершенством мира или злобой других людей. В драмах Sturm und Drang'a эта тенденция имеет еще более определенный характер — злодеи выступают там в роли главных героев, как наделенные бурными страстями и страшной силой воли. Основная тема их речей — самооправдание. Таковы же речи Александра. В конце второго действия изображается сцена между Александром и Верой:

«В е р а. О, лучше убей меня! — А л е к с а н д р. Дитя, разве я похож на убийцу?.. — В е р а. Ты хуже! — А л е к с а н д р. Да! такова была моя участь со дня рождения... Все читали на моем лице какие-то признаки дурных свойств, которых не было, но их предполагали, — и они родились. Я был скромн, меня бранили за лукавство, — я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли, — я стал злопамятен. Я был угрюм, брат весел и открыт, я чувствовал себя выше его, — меня ставили ниже, я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, меня никто не любил, — и я выучился ненавидеть... Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с судьбой и светом; лучшие чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубину сердца, они там и умерли; я стал честолюбив, служил долго, — меня обходили; я пустился в большой свет, сделался искусен в науке жизни, — я видел, как другие без искусства счастливы... В груди моей возникло отчаянье, не то, которое лечат дулом пистолета, но то отчаянье, которому нет лекарства ни в здешней, ни в будущей жизни; наконец, я сделал последнее усилие: я решил узнать, хоть раз, что значит быть любимым... и для этого избрал тебя!»

Лермонтов, конечно, должен был быстро разочароваться и в этой своей драме и использовать ее материал. Действительно, в повести «Княгиня Лиговская» (1836) княгиня Вера и ее муж, хвастающийся своими подарками, перенесены из этой пьесы, а вся приведенная тирада Александра целиком перенесена в «Героя нашего времени», где она вставлена в журнал Печорина (запись от 3 июня). Печорин описывает свою встречу с Мери после разговора с Грушницким о том, любит ли она его: «Разве я похож на убийцу?..» — «Вы хуже...» — Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко-тронутой вид: «Да, такова была моя участь с самого детства! Все читали на моем лице признаки дурных

своих, которых не было; но их предполагали: — и они родились. Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве; я стал скрытен» и т. д. Мы и здесь встречаемся с тем же явлением, которое наблюдали в стихах. Принявшая характер формулы тирада Александра оказывается одинаково применимой и к нему, и к Печорину.

Кроме Шиллера Лермонтов увлекался и Шекспиром, и в Шекспире ценит именно то, что ценили в нем и немецкие драматурги *Sturm und Drang*'а, т. е. силу страстей, эмоциональную выразительность языка, резкие контрасты сцен и т. д. Характерно, что в 1831 году больше всего ему нравится «Гамлет» с его трагическим пафосом, часто выражающимся в форме патетических сентенций и афоризмов. В известном письме к М. А. Шан-Гирей он «вступает за честь Шекспира» и является русским противником французских театральных традиций: «Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир, то это в Гамлете. Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перековерканной пьесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменял ход трагедии и выпустил множество характеристических сцен; эти переводы, к сожалению, играют у нас на театре. Верно, в вашем Гамлете нет сцены могильщиков, и других, коих я не запомню. Гамлет по-английски написан половина в прозе, половина в стихах. Верно, нет той сцены, когда Гамлет говорит с своей матерью, и она показывает на портрет его умершего отца; в этот миг с другой стороны, видимая одному Гамлету, является тень короля, одетая как на портрете; и принц, глядя уже на тень, отвечает матери. Какой живой контраст, как глубоко!»

Увлечение Шекспиром, явившееся на основе тяготения к немецкой драме *Sturm und Drang*'а, сказывается на драме «Маскарад», как это не раз уже отмечалось. «Резкие страсти» — вот основной принцип его драматургии. Арбенин — не столько Отелло, сколько парадоксальный злодей немецких драм, который все события своей жизни оценивает в мировом масштабе и в самых своих преступлениях выглядит величаво — не как преступник, а как судья. В речах Арбенина мы находим те же антитезы и патетические формулы, которыми потом говорит Александр в драме «Два брата».

Но я люблю иначе: я все видел,
Все переживал, все понял, все узнал;

Любил я часто, чаще ненавидел
И более всего страдал.
Сначала все хотел, потом все презирал я;
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья
И холодно закрыл объятия
Для чувств и счастья земли...

Отрывки этой самохарактеристики мы находим и в речах «Демона» (и именно в последней редакции) — того же парадоксального злодея, только переведенного из плана бытового в план абстрактно-метафизический:

Всегда жалеть, и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть,
Стараться все возненавидеть
И все на свете презирать!..
Лишь только божие проклятье
Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятия
Навек остыли для меня...

Характерен самый переход Лермонтова от юношеской трагедии в стихах («Испанцы» — по образцу «Натана Мудрого» Лессинга) к драмам в прозе, затем опять к стиховой драме, после чего — снова к прозе («Два брата»). Тенденция Лермонтова к речевой патетике приводит его к стиховой драме, где риторика выглядит не так мелодраматично, как в прозе, потому что мотивирована самой формой речи¹⁷. Соединяя, как было и раньше, бытовой тон с тоном высокой трагедии, Лермонтов опирается в «Маскараде» на Грибоедова, вводя остроты, каламбуры, массовые сцены и пользуясь строками разной длины, как в «Горе от ума». Однако построение сюжета затрудняет его, потому что и здесь, как было в поэмах, все сосредоточено на отдельных сентенциях и формулах Арбенина, а вовсе не на движении драмы как таковой. Все окружающие его лица имеют столь же условный и декоративный характер, какой имела повествовательная и описательная часть поэм, — они не впаяны в драму и могут быть легко заменены какими-нибудь другими лицами. Так, во второй редакции «Маскарада» уже нет баронессы Штраль, а вместо нее появляется другое лицо — Оленька, роль которой так же слабо вделана в пьесу, как и роль баронессы. Естественно, что при таком, в сущности монологическом, характере драмы развязка должна была особенно затруднять Лермонтова. Никакого настоящего драматического узла здесь нет — Арбенину нечего больше прибавить к своим речам,

а остальные лица ничем особенным с ним не связаны и судьба их совершенно безразлична. Необходим особый новый персонаж, который помог бы кончить пьесу — такова роль Неизвестного. Он появляется в качестве «возмездия» и заканчивает пьесу словами, мотивирующими его появление:

Давно хотел я полной мести,—
И вот вполне я отомщен!

Однако самые основания для его мести мало мотивированы и фигура Неизвестного остается загадочной, полуфантастической.

Драматические опыты Лермонтова интересны как попытка выйти за пределы лирических жанров. На основе лермонтовской поэтики в драматической форме могла бы развиваться только абстрактно-схематическая трагедия — нечто вроде первых пьес Леонида Андреева («Жизнь человека», «Черные маски») или Блока. Для такого стиля в русском театре 30-х годов не было никакой почвы: примитивная мелодрама с богатым сюжетом, водевиль и высокая комедия — вот жанры, которыми заполняется репертуар того времени. Трагедии Лермонтова остались теоретическими опытами, возникшими на основе его исканий в области литературных жанров. После 1836 года он уже не возвращается к драме — работа сосредоточивается снова на стихах и на прозе*).

До сих пор мы имели дело с теми произведениями Лермонтова, которые стали известны только после его смерти — и некоторые из них спустя много лет (например, драма «Два брата» была впервые напечатана только в 1880 г.). Теперь мы переходим к материалу, большинство которого было известно современникам и входило в литературу дня как новое, свежее. Между стихотворениями этого нового периода есть вещи, в которых ясно слышны отзвуки юношеской лирики, но именно такого рода вещи, по-видимому не случайно, Лермонтов не печатал — они стали известны позже. Таковы: «Гляжу на будущность с боязнью...», «Она поет — и звуки тают...», «Я не хочу, чтоб свет узнал...», «Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Договор». Здесь мы находим знакомые формулы и сентенции, знакомую по ранним стихам эмоциональную напряженность и патетизм. Стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою...» возвращает нас к стихотворению 1830 года («Когда твой друг с пророческой тоскою...»), переработкой которого оно и является. Стихотворение «Договор» (1841, хотя дата эта тоже сомнитель-

ная) возвращает нас к тому же 1830 году — к стихотворению «Прелестнице».

К юношеским же опытам восходят и две поэмы этого периода — «Мцыри» и «Демон». В них Лермонтов завершает тот стиль лирических «повестей», над которым он начал работать еще в 1829 году. «Мцыри» представляет собою лирический монолог, сделанный по образцу «Шильонского узника» Байрона — Жуковского, «Чернеца» Козлова и «Нищего» Подолинского. Если взять из «Исповеди» (1830), «Боярина Орши» (1836) и «Мцыри» (1840) общие им всем места, то становится ясным основной формальный замысел Лермонтова, не содержащий в себе никаких элементов обстановки, места действия, времени и т. д.: написать поэму, герой которой, несчастный юноша, находящийся во власти других, произносит страстную речь, наполненную эмоциональными формулами презрения, негодования, тоски по воле и т. д. На пути к реализации этой схемы Лермонтов сначала дает двойную мотивировку, соединяя «Шильонского узника» с «Чернецом», — получается монах, который томится в тюрьме за совершенное им какое-то преступление («Исповедь»). Место действия избирается случайно и никакого значения не имеет — «Гвадалквивир» берется, конечно, из литературы и упоминается только в первой главе («Крутятся бежал Гвадалквивир...»). О преступлении отшельника говорится только намеками:

Таков был рок! Зачем, за что?
Не знал и знать не мог никто.

Пусть монастырский ваш закон
Рукою неба утвержден,
Но в этом сердце есть другой,
Ему не менее святой.
Он оправдал меня, — один
Он сердца полный властелин.

Забудь, что жил я... что любил
Гораздо более, чем жил...
Кого любил? — Отец святой,
Вот что умрет во мне, со мной!
За жизнь, за мир, за небо вам
Я тайны этой не продам!

Как первоначальный набросок, «Исповедь» имеет еще совершенно схематический характер. Схема еще не обросла ни сюжетом, ни декорацией. Основные стиховые (ритмико-синтаксические) формулы сложились, но общий план слишком

гол и абстрактен. Еще в 1831 году Лермонтов возвращается к этому плану и, желая наполнить его материалом, записывает: «Написать записки молодого монаха 17 лет. С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. Страстная душа томится. Идеалы». Как видно из этой записи, мотив преступления, столь слабо введенный в «Исповеди», чтобы поместить героя в тюрьму, отпадает — роль тюрьмы должен играть монастырь. Отсюда — уже прямой путь к «Мцыри», но поэма в промежуток между этими формами испытывает еще одно превращение, связанное с тенденцией к «исторической» поэме. С берегов Гвадалквивира, который орошает первые две строки «Исповеди» и сейчас же исчезает со сцены, действие переносится в Москву XVI века:

Во время оно жил да был
В Москве боярин Михаил,
Прозваньем Орша.— Важный сан
Дал Орше Грозный Иоанн...

И т. д.

Вокруг центрального героя появляются новые лица. Сам он монах, но бежавший из монастыря. Ситуация «Исповеди» (монах и узник) повторяется, но преступление уже не является тайной, а монашество отнесено в прошлое.

Абстрактный сюжет «Исповеди» развернут описательным и повествовательным материалом. В начале второй главы — сцена около монастыря, потом — трапеза, с подробным описанием обстановки; только после этого начинается речь Арсения, в которой мы узнаем слова испанского отшельника:

Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел!— благодарю.
Не понимаю, что была
У вас за мысль?— мои дела
И без меня ты должен знать,
А душу можно ль рассказать?

И т. д.

Текст «Исповеди» вошел почти целиком в «Боярина Оршу» и развернулся в объеме. Из речи Арсения мы узнаем, что он был взят Оршей и «отдан с ранних лет под строгий иноков надзор»:

И вырос в тесных я стенах,
Душой дитя,— судьбой монах!

Здесь реализована часть записи, процитированной выше. Потом Арсений бежит из монастыря — рассказ об этом

дает Лермонтову возможность ввести ряд новых лирических формул. Среди них есть одна, возвращающая нас к 1830 году, где стихотворение «Крест на скале» кончается строками:

О, если б взойти удалось мне туда,
Как я бы молился и плакал тогда;
И после я сбросил бы цепь бытия
И с бурей братом назвался бы я!

В «Боярине Орше»:

Боязнь с одеждой кинул прочь,
Благословил и хлад и ночь,
Забыл печали бытия
И бурю братом назвал я.

С некоторым видоизменением это перешло и в «Мцыри»:

О! я как брат
Обняться с бурей был бы рад!

В конец «Боярина Орши» попадает формула, которую мы находим и в раннем очерке «Демона», и в «Вадиме», — одна из типичных поэтических поговорок Лермонтова:

Что без нее земля и рай?
Одни лишь звучные слова,
Блестящий храм — без божества!..

В «Демоне» 1833 года:

Мой рай, мой ад в твоих очах.
Я проклял прошлую беспечность;
С тобою розно мир и вечность —
Пустые звучные слова,
Прекрасный храм без божества.

В «Вадиме»: «Мир без тебя, что такое?.. храм без божества...»

2

Однако в новой форме поэма тоже не могла удовлетворить Лермонтова. С одной стороны, речь Арсения подавляет собой всю «обстановочную» часть поэмы — в ней самой по себе нет реальной связи с национальным и историческим колоритом поэмы, которому отведено столько места в начале. С другой стороны, конец поэмы (смерть Орши и страшное зрелище погибшей взаперти его дочери) ослабляет силу основной сцены (речь Арсения) и делает ее эпизодом. Естественно, что Лермонтов еще раз возвращается к поэме —

и именно к своему первоначальному замыслу, где герой должен быть единственным центром и его страстная речь — основным содержанием. Мотивировка преступлением и в связи с этим любовь героя оказываются лишними — для задуманной лирической повести достаточно монастыря, который и должен быть укреплен в качестве главной мотивировки. Действие переносится в Грузию¹⁸ — это дает возможность развернуть декоративную часть, не вводя вместе с тем лишнего исторического и национального материала. Грузия берется как нечто само по себе поэтическое — как экзотика, не требующая особой мотивировки. После бесчисленных кавказских поэм и повестей, сделавших Кавказ постоянной литературной декорацией, которую потом с такой иронией разрушал Толстой, мотивировать выбор Грузии было незачем. Так из «Боярина Орши» получается «Мцыри», где, за вычетом двух вступительных глав, все остальное до самого конца представляет собою непрерывную «исповедь» монаха. Мотив преступления отпал еще и потому, что он не только не помог, но даже мешал развернуть основной замысел, — пространная исповедь перед лицом судей выглядела бы как противоречие или несообразность. В «Боярине Орше» речь Арсения пришлось перебивать репликами Орши, игумена и монаха, чтобы сообщить ей характер ответов на вопросы. В новой форме речь героя есть настоящая исповедь — не перед казнью, как в ранней поэме, а просто перед смертью. Попытка наполнить схему богатым сюжетом («Боярин Орша»), подсказанная, может быть, теми драматическими и повествовательными опытами, которые по времени совпадают с работой над «Боярином Оршей» («Маскарад», «Княгиня Лиговская»), потерпела неудачу¹⁹ — Лермонтов возвращается к лирическому стилю, к монологической форме козловского «Чернеца». Некоторые детали сюжета совпадают с «Чернецом», по-видимому, не случайно. С особенной уверенностью это можно утверждать относительно мотивировки побега из монастыря. В «Чернце» читаем:

Но умереть хотелось мне
В моей родимой стороне.
Я стал скучать в горах чужбины:
На рощи наши, на долины
Хотел последний бросить взгляд.

Впрочем, тот же мотив мы встречаем и в «Нищем» Подолинского — мотив, традиционно связанный с темой «узника»:

Далеко родина моя!
Ее давно покинул я —
Давно!.. но душу старика
Томит по родине тоска!
О, если б мне когда-нибудь
Опять на милую взглянуть!

И в той далекой стороне
Могилы есть, родные мне;
Близ них и я, когда бы мог,
Легко б на вечный отдых лег;

И я бы снова, может быть,
Хотел отчизну разлюбить,
Но, как по вольности, о ней
Тоска живет в груди моей!

С поэмой Подолинского «Мцыри» связан не столько в сюжетном плане, сколько в плане стиховом (ритмико-синтаксическом) и стилистическом. Литературное родство сказывается не только (и не столько) в чисто словесной области, сколько в характере стиховых оборотов и ритмико-синтаксических конструкций. В стихе, в силу единства и тесноты ритмического ряда*, синтаксические конструкции, хотя бы и самые употребительные в обыкновенной речи, выглядят заново, как изобретенные. Стих, использованный Подолинским в «Нищем» и Лермонтовым в «Мцыри» (а ранее — в «Исповеди» и «Боярине Орше») и восходящий к «Шильонскому узнику» Жуковского (четырёхстопный ямб с соседними мужскими рифмами), отличается особенной теснотой: фразы в этом стихе дробятся на короткие части, быстро сменяющие друг друга и образующие цепь из мелких звеньев. Для этого стиха характерны сильные enjambements, которыми соединяются короткие части фраз, и особая энергия слов, стоящих на конце. Поэтому каждое слово здесь приобретает особый ритмико-семантический вес, а рифмы выделяются своей ритмико-синтаксической энергией. Вот почему при чтении «Мцыри» бросается в глаза сродство его с «Шильонским узником» и с «Нищим», хотя простых словесных соответствий можно было бы указать немного**. Такие строки из «Мцыри», как:

* Пользуюсь терминологией Ю. Тынянова из его книги «Проблема стихотворного языка» (Л., 1924).

** Например: «И смерть казалась не страшна» («Мцыри») — «Мне смерть казалась не страшна» («Нищий»); «В торжественный хваленья час» («Мцыри») — «В торжественный молитвы час» («Чернец») и т. д.

Хотя на миг, когда-нибудь,
Мою пылающую грудь...

Мне было весело вдохнуть
В мою измученную грудь,—

напоминают нам строки Подолинского («О, если б мне когда-нибудь», «В мою тоскующую грудь», «Его измученная грудь Теперь опять могла вздохнуть») именно потому, что в этом стихе слово «когда-нибудь» как рифма к слову «грудь» приобретает силу стиховой формулы независимо от того, насколько близок смысл всей фразы, и конструкция «В мою тоскующую грудь» выглядит не как обыкновенное речение, а тоже как стиховая формула. То же самое касается таких образований, как:

Я вышел из лесу. *И вот*
Проснулся день и хоровод
Светил напутственных исчез...
И т. д.

У Подолинского:

Я ничего не знал... *но вот*
Однажды слышу я, падет
Затвор с дверей моих...
И т. д.

Лермонтов еще усиливает ритмико-синтаксическое значение рифм тем, что употребляет часто не двойные, а тройные и даже четверные рифмы — вроде:

И смутно понял я тогда,
Что мне на родину следа
Не проложить уж никогда.

Ко мне он кинулся на грудь,
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие...

И как они, навстречу дню
Я поднял голову мою...
Я осмотрелся; не таю,
Мне стало страшно: на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутятся, сердитый вал;
Туда вели ступени скал,
Но лишь злой дух по ним шагал...

И т. д.

Для стиха «Мцыри» очень характерна также двухстрочность фраз с сильным разделом (мужской рифмой) между

ними. Именно это придает всей поэме особую речевую энергию и отрывистость — фраза произносится не зараз, а в два приема:

Я молод, молод... Знал ли ты
Разгульной юности мечты?
Или не знал, или забыл,
Как ненавидел и любил...

Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел, благодарю.
Все лучше перед кем-нибудь
Словами облегчить мне грудь.

Я знал одной лишь думы власть,—
Одну,— но пламенную страсть:
Она как червь во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.

То же самое находим в «Нищем» Подолинского:

И в той далекой стороне
Могилы есть родные мне;
Близ них и я, когда бы мог,
Легко б на вечный отдых лег;
Но для меня тот чудный край
Закрит, как и небесный рай,
И даже плакать я о нем
Не смею в сиротстве моем!

Но понял я, какую власть
Взяла над сердцем эта страсть,
И с этой страстью, видит бог,
Хотел бороться и не мог!

В такой ритмико-синтаксической системе каждый выход фразы за пределы двух строк ощущается как сильный стиховой прием — и Лермонтов неоднократно пользуется им, растягивая периоды вставками приложений и увеличивая впечатление раздвигающейся фразы при помощи тройных рифм и enjambements:

Теперь один старик седой,
Развалин страж полуживой,
Людьми и смертью забыт,
Сметает пыль с могильных плит,
Которых надпись говорит
О славе прошлой...

Внизу глубоко подо мной
Поток, усиленный грозой,

Шумел, и шум его глухой,
Сердитых сотне голосов
Подобился...

Подобные периоды замыкаются новой короткой формулой, которая выделяется своей энергией. Почти каждая глава кончается таким заострением (pointe):

Я эту страсть во тьме ночной
Вскормил слезами и тоской,
Ее пред небом и землей
Я ныне громко признаю
И о прощеньи не молю.

И я, как жил, в земле чужой
Умру рабом и сиротой.

Тебе есть в мире что забыть,
Ты жил — я также мог бы жить!

Воспоминанья тех минут
Во мне, со мной пускай умрут.

В целом «Мцыри» есть завершение тех опытов эмоционально-монологической поэмы, которые начаты были Лермонтовым еще в юности. Ни в истории его творчества, ни в истории русской поэзии «Мцыри» не является новым жанром и не открывает собой нового пути²⁰. Наоборот — это последнее слово, итог развития русской лирической поэмы, поглощающий в себе опыты Жуковского, Козлова, Подолинского и др. Мы видим, что в области поэмы Лермонтов не порывает со своим прошлым и лишь совершенствует то, что было им набросано еще в 1830 году.

То же самое следует сказать и о «Демоне». Лермонтовский «Демон» есть сводная поэма, впитавшая в себя русский и западный материал и завершившая собою развитие русской повествовательной (лирико-эпической) поэмы, идущее от Пушкина. Пушкина еще интересовал ввод исторического и национального материала, который иногда (как в «Кавказском пленнике») выступал на первый план и подавлял собою лирическую или сюжетную основу. У Лермонтова весь материал — условный, декоративный. В этом отношении «Демон» — типичная литературная олеография. Жуковский, Пушкин, Полежаев, Козлов, Подолинский, с одной стороны, и Байрон, Мур, Ламартин, Альфред де Виньи, с другой, — все это соединилось в «Демоне». В первоначальных очерках поэма совершенно абстрактна — никакого времени, никакого

места действия и никаких имен. Скалы, море, даже океан — такова обстановка. В одном месте упоминается об «испанской лютне», но почему она именно испанская — остается неизвестным. Мысль о бытовом фоне является у Лермонтова уже в этот период. Есть запись сюжета: «Во время пленения евреев в Вавилоне (из Библии). Еврейка. Отец слепой. Он* в первый раз видит ее спящую. Потом она поет отцу про старину и про близость ангела... — *как прежде*. Евреи возвращаются на родину. Ее могила остается на чужбине». «*Как прежде*» — это, очевидно, ссылка на песню монахини в очерке 1830 года («Как парус над бездной морской...» и т. д.). В истории создания «Демона», как и в истории «Мцыри», абстрактный чертеж существует независимо от материала — материал подбирается. Поэму Пушкина нельзя себе представить в другой обстановке — настолько самый материал врастает в форму. У Лермонтова этой органической связи, этого взаимного переплетения формы и материала нет.

Я не буду сопоставлять «Демона» с «Любовью ангелов» Мура или с «Элоа» Альфреда де Виньи. Это уже не раз делалось** — и здесь совершенно ясно, что дело не в каком-нибудь «влиянии» или «конгениальности», а в самом простом пользовании готовым материалом. Чужой сюжет, с одной стороны, расцвечен традиционной для русской поэмы экзотикой, с другой — осложнен обычными лирическими формулами и сентенциями (пуэнтирован). На русской почве, вне связи со средневековым эпосом и поэмой в стиле Мильтона, сюжет этот потерял свою пышность, свою богословскую философичность и стал гораздо примитивнее. Из западного Сатаны получился «печальный демон», в котором просвечивают черты знакомых нам хотя бы по драмам Лермонтова парадоксальных злодеев, вроде Арбенина из «Маскарада». Он замаскирован на этот раз Демоном, потому что в этом положении он свободен от всякой мотивировки и не требует ни особенной реабилитации, ни особенного «возмездия». С другой стороны, на холодной высоте абстрактно-метафизической поэмы Лермонтов не удержался — он почувствовал необходимость сделать поэму более домашней или «уютной», сосредоточив в конце концов действие в уголке той же Грузии, где приютился и несчастный монах из «Исповеди». Конечно, Грузия здесь так же условна и по-оперному декоративна, какой была в «Мцыри». Это совсем не то, что Петербург в «Медном

* Очевидно, Демон.

** См. указанные выше (с. 166) книгу Дюшена и статью С. Шувалова.

всаднике» или Малороссия в «Полтаве». Пейзаж нанесен общими чертами — и характерно, что среди его деталей тоже попадаются заимствования. Например, строки «Дыханье тысячи растений И полдня сладострастный зной» ведут свое происхождение, очевидно, из поэмы Т. Мура («The Loves of the Angels»), где находим: «The silent breathing of the flowers — The melting light that beam'd above». В связи с общим снижением сюжета роль ангела стала совсем ничтожной и кажется подсказанной не столько художественными, сколько моральными соображениями. Его речь в конце поэмы («Исчезни, мрачный дух сомненья...») — одно из самых рискованных ее мест, стоящее почти на границе комического.

Как и прежние поэмы Лермонтова, «Демон» насыщен всякого рода лирическими формулами, антитезами и пр. Опять почти каждая глава имеет свою *pointe*, причем некоторые из них взяты из старого материала, а некоторые заимствованы у других авторов. Глава*) III кончается цитатой из «Кавказского пленника» Пушкина, которая здесь выглядит почти пародийно*:

И дик и чуден был вокруг
Весь божий мир:— но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье бога своего,
*И на челе его высоком
Не отразилось ничего.*

Глава IV кончается формулой, которая знакома нам и по лирике и по «Маскараду» и звучит уже как поговорка:

И все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел.

Глава VII, собственно говоря, вся целиком представляет собой одну риторическую формулу на тему —

Клянусь, красавица такая
Под солнцем юга не цвела.

В конце главы VIII мы находим формулу, знакомую нам по двум стихотворениям 1832 и 1837 годов:

* Интересно, что в очерке 1833 г. мы находим еще более резкое в этом отношении место, совершенно разрушающее патетический тон предыдущих строк:

Простите, кроткие надежды
Любви, блаженства и добра,—
Открыл дремавшие он вежды...
И то сказать — давно пора!

Однако все ее движенья,
Улыбки, речи и черты
Так полны жизни, вдохновенья,
Так полны чудной простоты.

(«Она не гордой красотою...», 1832)

Идет ли — все ее движенья,
Иль молвит слово — все черты
Так полны чувства, выраженья,
Так полны дивной простоты!

(«Она поет — и звуки тают...», 1837)

В «Демоне» читаем:

И были все ее движенья
Так стройны, полны выраженья,
Так полны милой простоты,
Что если б Демон, пролетая,
В то время на нее взглянул,
То, прежних братий вспоминая,
Он отвернулся б — и вздохнул...

Глава IX кончается типичной формулой — *pointe*:

Забуть? — забвенья не дал бог:
Да он и не взял бы забвенья!..

Конец главы XVI — «Он был похож на вечер ясный: Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет» — напоминают строки из «Шильонского узника»:

То не было ни ночь, ни день,
Ни тяжкий свет тюрьмы моей...
И т. д.

Первая речь Демона заканчивается традиционной поговоркой, о которой уже говорилось выше:

Что без тебя мне эта вечность?
Моих владений бесконечность?
Пустые звучные слова,
Обширный храм — без божества!

«Клятва» Демона представляет собой развернутую риторическую формулу (ее прообраз — в «Элоа» Альфреда де Виньи*), которая строится как бы сама собой, механически — путем непрерывного образования антитез: первым днем — последним днем, позором преступления — правды торжеством, паденья горькой мукой — победы краткою мечтой, свиданьем — разлукой, небом — адом, последним взглядом — первую слезой, блаженством — страданьем.

Как и «Мцыри», «Демон» возник из абстрактного чертежа, в котором не было места никакому национальному или исто-

рическому материалу, — экзотика явилась позже. Первоначальный план (1829) представляет собой схему, где вместо Тамары фигурирует «одна смертная» и где большое значение имеет борьба Демона с Ангелом: «Демон узнает, что ангел любит одну смертную. Демон узнает и обольщает ее, так что она покидает ангела, но скоро умирает и делается духом ада. Демон обольстил ее, рассказывая, что бог несправедлив, и проч. свою ист[орию]». В этом виде поэма была бы очень близка к западным трактовкам сюжета — план и навеян, конечно, ими. Если считать приведенную выше запись, где смертная превращается в еврейку («во время пленения евреев в Вавилоне»), за проект, следующий за 1830 годом, то можно утверждать, что уже в это время Лермонтов начинает подыскивать для своей схемы и для приготовленных стихов какой-нибудь бытовой материал. Для абстрактно-метафизической поэмы, какой, по-видимому, представлял себе Лермонтов своего будущего «Демона», в русской поэзии не было достаточно крепких традиций: русская эпическая поэма определилась как поэма с тем или другим описательным материалом — экзотическим (как «Кавказский пленник» и «Цыганы» Пушкина) или национально-историческим («Полтава», «Медный всадник»). Так, абстрактная поэма о Демоне и смертной превращается в поэму-легенду о грузинской княжне Тамаре, где в более сложной форме повторяется сочетание, характерное для «Мцыри», — сочетание напряженной риторики, ведущей свое начало от «Шильонского узника», с декоративностью, напоминающей поэмы Подолинского. Нового жанра не получилось, потому что ни в материале, ни в композиции не произошло никаких резких отклонений от традиций, но в стилистическом отношении традиционная лиро-эпическая поэма приобрела ту драматическую силу и энергию выражения, которой не хватало поэмам Жуковского, Козлова и Подолинского.

В языке «Демона» нет ни простоты, ни заостренной точности, какой блещут поэмы Пушкина, но есть тот блеск эмоциональной риторики, который должен был возникнуть на развалинах классической эпохи русского стиха. Лермонтов пишет формулами, которые как будто гипнотизируют его самого, — он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые образования, как сплавы слов, а не как их «сопряжения». Ему важен общий эмоциональный эффект; он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых или синтаксических деталях, а бу-

дет искать лишь впечатления от целого. Семантическая основа слов и словесных сочетаний начинает тускнеть — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная (звуковая и эмоциональная) их окраска. Этот сдвиг в самой природе поэтического языка — перемещение доминанты от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам, свойственным стиху напевному и декламационному, — составляет главную особенность, силу и сущность лермонтовской поэтики. Именно здесь скрывается причина его тяготения к лирическим формулам и самого отношения к ним как к раз навсегда выработанным клише. Отсюда же — и странность некоторых лермонтовских оборотов и сочетаний, мимо которых легко пройти, — так силен эмоциональный гипноз его речи. Раз остановившись, мы часто недоумеваем. Я уже указал выше на контаминацию выражений «лишний *гость на пиру*» и «ненужный *член бытия*» в одно — «ненужный *член в пиру*». Начальная формула «Демона», сложившаяся у Лермонтова с самого первого очерка и дошедшая неизменной до последнего, — «Печальный Демон, *дух изгнанья*» — типична для языка Лермонтова. Из пушкинского «дух *отрицанья, дух сомненья*» возникает по аналогии нечто уже не совсем понятное: «дух *изгнанья*» — что это, дух *изгнанный* или дух *изгоняющий*? Ни то, ни другое. Это языковой сплав, в котором ударение стоит на слове «*изгнанья*», а целое представляет собой эмоциональную формулу. Путь к такому сочетанию проложен Подолинским в поэме «Див и Пери»: его выражение «мрачный дух *уединенья*» («задумчив и печален») стоит на границе между Пушкиным и Лермонтовым. Вся клятва Демона, как уже намекал на это Страхов*), есть такой эмоционально-риторический сплав. Речь Демона движется вообще эмоциональными антитезами, повторениями, параллелизмами и формулами, которые воздействуют своей ритмико-интонационной энергией:

*Я бич рабов моих земных,
Я царь познанья и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, я у ног твоих!
Тебе принес я в умиленье
Молитву тихую любви,
Земное первое мученье
И слезы первые мои.*

*Люблю тебя не здешней страстью,
Как полюбить не можешь ты:
Всею упоением, всею властью
Бессмертной мысли и мечты.*

Всегда жалеть и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть,
Стараться все возненавидеть
И все на свете презирать!..

Последний пример тоже очень типичен для стихотворного языка Лермонтова: это эмоциональный сплав и вместе с тем — абстрактная схема, алгебраическая формула. «Жалеть — желать» антитеза не смысловая (смысл ее остается даже не вполне ясным), а эмоционально-звуковая; это — своего рода каламбур, в котором слово «желать» явилось не как смысловое «сопряжение», а как звуковой жест. Дальше мы имеем синтаксическое построение, ритмико-интонационная сила которого подавляет собою смысловую основу. Есть ли это «и» («И все на свете презирать») простой соединительный союз, так что слово «стараться» одинаково управляет обоими предложениями, или это «и» означает «и между тем», а слово «презирать» не подчинено слову «стараться»? Первое понимание может казаться более простым и естественным, но, с другой стороны, ко второму склоняет как начальная антитеза, где «и» имеет именно этот второй смысл и требует своего интонационного повтора, так и употребление подобной же формулы в «Вадиме», где смысл ее несколько яснее: «Я желал возненавидеть человечество — и поневоле стал презирать его» (гл. 8). Ритмико-синтаксическая схема господствует над словесным материалом и подавляет его. Происходит нарушение того равновесия между стихом и словом, которое так характерно для Пушкина. Говоря словами И. Аксакова, поэзия перестает быть «искренней».

Тяготение Лермонтова к ритмико-интонационному и эмоциональному воздействию выражается не только в повторениях и в самом подборе эпитетов и речений, но и в накоплении определенных стиховых форм. Строки типа «Неизъяснимое волненье» (пробегающие уже у Подолинского — ср. его поэму «Борский»), где ритмическая напряженность поддерживается эмоциональной, результатом чего является усиление интонационной эмфазы, проходят сквозь текст «Демона» как определенный стиховой прием:

И Демон видел... На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг,
Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук, —

И вновь постигнул он святыню
Любви, добра и красоты*...

Она, вскочив, глядит вокруг...
Невыразимое смятенье...

И т. д.

Меня терзает дух лукавый
Неотразимую мечтой;

Поныне возле кельи той
Насквозь прожженный виден камень
Слезю жаркою как пламень,
Не человеческой слезой!..

Спасти от думы неизбежной
И *незабвенное* забыть!

Надежд погибших и страстей
Несокрушимый мавзолей.

Ее душа была из тех,
Которых жизнь одно мгновенье
Невыносимого мученья,
Недостижимых утех.

Тот же ритмический прием у Пушкина («великолепными коврами», «в широкошумные дубровы») имеет другое стилистическое значение, потому что эпитеты сохраняют свое самостоятельное значение, и потому самое сочетание не превращается в эмоциональный сплав, а остается семантическим «сопряжением»²¹.

Итак, в «Демоне», как и в «Мцыри», Лермонтов завершил те стилистические намерения, которые коренятся в его юношеских опытах: он действительно «отделался» от этих навязчивых замыслов, добившись путем долгой работы такого их оформления, при котором основные тенденции его стиля нашли себе достаточно яркое и полное выражение. Традиционная русская поэма явилась в новом обличье — с установкой на декламацию и декоративность, с нажимом на эмоциональную выразительность, на риторiku, на «заметность» лирических формул. Тем самым форма разложилась, жанр превратился в схему — русская лиро-эпическая поэма прошла свой путь до конца.

* Ср. у Подолинского в «Борском»:

Неизъяснимое волненье
Объемлет душу; сожаленье
Ему доступно — и любовь
Невольно в грудь теснится вновь.

При анализе юношеской лирики Лермонтова я уже отмечал отсутствие в ней классических жанров. Где-то между 1825 и 1830 годами лежит граница, резко отделяющая два соседних поколения. Еще у Рыльева и Полежаева мы находим и оды и послания — у Лермонтова их уже нет, как нет и классических элегий. Лирические жанры теряют свою определенность и смешиваются. В стихах Лермонтова 1836—1841 годов можно наблюдать колебания между разными стилями и жанрами и попытки их сочетания. Первоначальное увлечение английским стихом (паузники и пятистопные ямбы с мужскими рифмами) и формами байроновской лирики (вроде стихотворения «1831-го июня 14 дня») проходит — Лермонтов возвращается к русским традициям. Обходя Пушкина, поэзия которого в это время уже переставала удовлетворять и начинала восприниматься как «вчерашняя», Лермонтов останавливается на Жуковском и на поэтах его школы, осложняя эту традицию стилистическими приемами, которые до него были намечены в лирике таких поэтов, как Рылеев, Полежаев, А. Одоевский и другие — поэтов, объединившихся, главным образом, вокруг Грибоедова (грибоедовская группа*) и отодвинутых на второй план развитием и влиянием Пушкина и его соратников. Это сочетание и придает лирике Лермонтова тот «эклектический» характер, о котором говорил Кюхельбекер. Рядом с балладой и медитацией типа «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Выхожу один я на дорогу...» стоят стихотворения ораторского декламационного стиля (как стихотворение на смерть Пушкина, как «Дума», «1-е января», «Последнее новоселье» и т. д.), в которых можно узнать старую одическую, «витийственную» традицию, прошедшую сквозь поэзию Рыльева, Полежаева и т. д. Рядом с вещами напевного стиля, где доминантой служит лирическая интонация или стиховая мелодика, мы находим яркие образцы риторического стиля, где господствует ораторская интонация и где движение речи определяется декламационными контрастами. «Пленительную сладость» Жуковского**), доведенную его эпигонами до приторности, Лермонтов возрождает и сообщает ей новый вкус тем, что смешивает с некоторой дозой горького алкоголя. В результате получается тяжелый хмель, но он-то и нужен был эпохе. Хмель пушкинского стиха уже казался слишком легким, слишком воздушным — явилась потребность в особом рода специях***).

В промежуток между 1832 и 1835 годами Лермонтов пишет свои эротические поэмы — «Гошпиталь», «Петергофский праздник» и «Уланша». Здесь-то и приютилось влияние пушкинского стиха (например, описание Петергофа). Но, тогда как эротика Пушкина не представляла собой никакого отклонения или противоречия и легко входила в общую систему его творчества, эротика Лермонтова производит впечатление какого-то временного запоя и имеет не столько эротический, сколько порнографический характер. Эротика отличается от порнографии тем, что она для самых откровенных положений находит остроумные иносказания и каламбуры — это и придает ей литературную ценность. Так как поэзия вообще чуть ли не целиком есть искусство говорить иносказательно — так, чтобы сделать ощутимым самую материю слова во всех ее свойствах, то совершенно понятно, что эротическая тема, как тема запрещенная и не имеющая для своего выражения узаконенных поэтических штампов, заинтересовывает поэта как проблема чисто литературная, стилистическая. Такова «Pucelle» Вольтера или «Гавриилиада» Пушкина*). Совсем другое у Лермонтова: вместо иносказаний и каламбуров мы видим в них просто скабрезную терминологию, грубость которой не производит никакого впечатления, потому что не является художественным приемом (как хотя бы у Пушкина неожиданное грубое ругательство в стихотворении «Телега жизни», где оно действует комически, потому что является результатом развертывания глубокомысленной метафоры). Недаром поэмы эти написаны Лермонтовым именно в тот период, когда творчество его, сначала (1830—1831) очень напряженное и обильное, вдруг ослабело и почти остановилось. За этими поэмами скрывается, по-видимому, разочарование в своей юношеской работе и мрачные думы о ничтожестве. Намеки на это есть в письмах 1832—1833 годов: «...тайное сознание, что я кончу жизнь ничтожным человеком, меня мучит... не знаю отчего поэзия души моей погасла... пишу мало, читаю не больше; мой роман* — сплошное отчаяние... Не могу представить себе, какое впечатление произведет на вас моя важная новость; до сих пор я жил для литературной карьеры, принес столько жертв своему неблагодарному кумиру и вот теперь я — воин. Быть может, это особенная воля провидения; быть может, этот путь кратчайший, и если он не ведет меня к моей первой цели, может быть, не приведет ли он меня к последней цели всего существ-

* Т. е. «Вадим».

вующего: умереть с пулею в груди несколько не хуже, чем умереть от медленной агонии старости... увь! пора моих мечтаний миновала; нет больше веры; мне нужны чувственные наслаждения, счастье осязательное, такое счастье, которое покупается золотом, чтобы я мог носить его в кармане, как табакерку, чтобы оно только обольщало мои чувства, оставляя в покое и бездействии мою душу!» Если значительная доля этих сообщений и должна быть признана литературной стилизацией, то все же должна остаться в них доля реальности, которая в данном случае интересует меня потому, что самые поэмы 1833—1834 годов я склонен рассматривать не как литературные произведения, а как психологический документ, оправдывающий деление творчества Лермонтова на два периода (1829—1832 и 1836—1841).

Работой над «Боярином Оршей» открывается новый период творчества. Возобновляется и постепенно разрастается работа над лирикой. В 1836 году Лермонтов идет еще медленно и ощупью, пробуя разные жанры и стили. «Умирающий гладиатор», «Русалка», «Еврейская мелодия», «В альбом» («Как одинокая гробница...») и «Ветка Палестины» — вот весь состав 1836 года. Стихотворение «В альбом» представляет собой переделку (приближение к подлиннику Байрона) одноименного стихотворения 1830 года («Нет, я не требую вниманья...»). «Умирающий гладиатор»²² есть опыт декламационного стиля, нечто вроде политической оды — особенно если обратить внимание на конец стихотворения, в рукописи зачеркнутый, но, по-видимому, по цензурным, а не по художественным соображениям. Речь Лермонтова приобретает здесь специфически декламационный характер — громкая ораторская интонация (вопросы и восклицания), тембровые эффекты, типичные нажимы на эпитеты, на эмоциональные приложения и повторения:

Ликует буйный Рим... торжественно гремит
Рукоплекса́ньями широкая арена:
А он — пронзенный в грудь — безмолвно он лежит,
Во прахе и крови скользят его колена...

.....
Что знатным и толпе сраженный гладиатор?
Он презрен и забыт... осви́станный актер.

.....
Он видит круг семьи, оставленный для брани,
Отца, простершего немеющие длани,
Зовущего к себе опору дряхлых дней...
Детей играющих — возлюбленных детей.

Напрасно — жалкий раб, — он пал, как зверь лесной,
Бесчувственной толпы минутною забавой...

Насмешливых лстецов несбыточные сны.

Единственное стихотворение 1835 года — «Опять народные витии» — открывает у Лермонтова эту новую лирическую область. Хотя это стихотворение обычно вызывает в памяти пушкинское «Клеветникам России», но связь эту следует признать случайной или, во всяком случае, не характерной, потому что само пушкинское стихотворение не характерно для него и не оставляет за собой в его творчестве никакого серьезного следа. Скорее здесь следует вспомнить имена Тютчева, Шевырева, Хомякова — не для того, чтобы говорить об их «влиянии» на Лермонтова, а для того, чтобы указать на существование почвы, на которой могло возникнуть подобное стихотворение. Открывается путь к ораторской лирике, которая у Лермонтова не дорастает до особого жанра, потому что не развивается в особую *композицию*, не становится конструктивным целым (как у Тютчева), а остается на степени ораторской импровизации.

«Русалка» есть новый опыт баллады на традиционную тему, но, как я говорил выше, с применением ритмического новшества — анакрузных вариаций, которые роднят это стихотворение с юношеской лирикой Лермонтова. Балладный сюжет остается на втором плане — на первый план выдвинуты стиховые и стилистические особенности балладной формы. Эпический жанр сглажен — выступает лирическая окраска; баллада сократилась в объеме и лишилась традиционных сюжетных эффектов: вместо рассказа о гибели витязя мы имеем песню русалки, вместо драматизованного повествования, в котором эпическая интонация чередуется с эмоционально-диалогической, мы имеем плавную лирическую интонацию, которая, не осложняясь никакими контрастными движениями, доходит до конца и повторением начальной строфы замыкает балладу. Изменен самый характер стихового звучания: вместо обычной для настоящей баллады декламационной эвфонии, связанной с самым характером ее произнесения (речевой мимикой) и отличающейся накоплением резко звучащих экспрессивных согласных, мы имеем здесь эвфонию гораздо более плавную — не столько артикуляционно-мимического, сколько музыкального типа²³.

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

Основное эвфоническое воздействие поручено здесь звуковым группам, не обладающим особой артикуляционной, произносительной экспрессией (плыла, голубой, полной луной, доплеснуть до луны). Материалом для этой баллады послужила, по-видимому, баллада Гейне («Die Nixe»*), стихами которого Лермонтов вообще начинает пользоваться с этого времени, но выбирает среди них только те, которые подходят к его собственным тенденциям («Сосна»), либо меняет их по-своему («Они любили друг друга»). По ритму и по некоторым деталям «Русалка» близка к стихотворению Гейне:

Am einsamen Strande plätschert die Flut,
Der Mond ist aufgegangen,
Auf weisser Düne der Ritter ruht,
Von bunten Träumen befangen.

Die fünfte küsst des Ritters Händ',
Mit Sehnsucht und Verlangen;
Die sechste zögert und küsst am End'
Die Lippen und die Wangen.

Но Гейне кончает свою балладу иронической *pointe* («Der Ritter ist klug, es fällt ihm nicht ein, Die Augen öffnen zu müssen») и таким образом пародирует традиционный балладный сюжет, между тем как Лермонтов остается серьезным до конца.

Третье лирическое стихотворение 1836 года — «Ветка Палестины» — ведет свое происхождение из школы Жуковского: меланхолическая медитация в стиле таких стихотворений Жуковского, как «К мимопролетевшему знакомому гению» или «Таинственный посетитель»²⁴.

Скажи, кто ты, пленитель безымянный,
С каких небес примчался ты ко мне?
Зачем опять влечешь к обетованной,
Давно, давно покинутой стране?

(«К мимопролетевшему
знакомому гению»)

Вопросительная система и у Жуковского, и у Лермонтова имеет не реально-смысловое, не тематическое, а интонационное значение и является стилистическим приемом, определяющим всю композицию. От Жуковского Лермонтов здесь отличается только тем, что вносит в традиционную медитацию

декоративно-балладный элемент, что и характерно для его поэтики. Вместо абстрактно-лирической медитации Жуковского мы получаем нечто похожее на балладу — с экзотическим колоритом (Палестина, Ливан, Солима бедные сыны, пальма и т. д.) и с намеком на сюжет («Божьей рати лучший воин» и т. д.).

В целом лирика 1836 года совершенно ясно показывает, что, отойдя от своего юношеского периода, Лермонтов сосредоточивает свое внимание на трех формах: на ораторской декламационной «думе», на ослабленной в сюжетном отношении балладе и на меланхолической медитации. В дальнейшем Лермонтов и развивает преимущественно эти три формы, видоизменяя их и осложняя привнесением различных стилистических вариаций. Если сюда присоединить стихотворения с фольклорной окраской («Бородино», «Казачья колыбельная песня» и др.) и лирику альбомного типа, то мы получим общее представление о характере всей лирики Лермонтова за период 1836—1841 годов.

Стихотворение, написанное на смерть Пушкина (1837), является ярким образцом лермонтовского ораторского стиля и декламационного стиха. Перед нами страстная речь оратора: речевые периоды, сменяя друг друга, образуют целую скалу голосовых тембров — от скорбного до гневного, угрозы, а в промежутках между этими периодами являются патетические повторения, восклицания и вопросы, за которыми чувствуется эмоциональная жестикуляция:

Восстал он против мнений света
Один, как прежде... и убит!
Убит!.. к чему теперь рыданья...
И т. д.

.....
Что ж? веселитесь...

.....
И что за диво?..

.....
И он убит — и взят могилой...

.....
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
Он, с юных лет постигнувший людей?..

.....
А вы, надменные потомки...

И т. д.

Как и в «Умиравшем гладиаторе», ораторская интонация с особенной энергией падает на эпитеты, которые благодаря этому выступают на первый план и скопляются в целые группы:

Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд,
И умер он — с напрасной жадной мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд*.

Как всегда у Лермонтова, в этом потоке слов тонут смысловые детали — фраза превращается в неразрывную выразительную формулу, в эмоциональный сплав. Стихотворение действует именно этой общей силой эмоциональной выразительности, а не смысловыми деталями, не «образами». Образы и речения сами по себе не представляют собой ничего особенно оригинального или нового — они в основной своей части совершенно традиционны и восходят к посланию Жуковского («К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину»), где говорится о смерти В. А. Озерова²⁵:

Зачем он свой сплестать венец
Давал завистникам с друзьями?
Пусть дружба нежными перстами
Из лавров свой венец свила —
В них зависть терния вплела!
И торжествует! Растерзали
Их иглы славное чело —
Простым сердцам смертельно зло:
Певец угаснул от печали.

Потомство грозное, отмщенья!

Близость стихотворения Лермонтова к этому отрывку сказывается не только в словах и образах (лавровый венок, в который зависть вплела тернии, иглы и т. д.), но в движении тем и в самой конструкции стихотворного синтаксиса:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет, завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
Он, с юных лет постигнувший людей?..

И прежний сняв венок, — они венец терновой,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело;

Но есть, есть божий суд, наперсники разврата,
Есть грозный судия: он ждет...

И. т. д.

* Ср. в «Умирающем гладиаторе»: «Бесчувственной толпы минутною забавой» и т. д.

Как видим, Лермонтов и в этом случае остается верен своему методу: он берет готовый материал и развертывает его по-своему, обостряя свою основную доминанту — эмоционально-декламационную выразительность стиховой речи.

Эта ораторская тенденция Лермонтова получает особенное развитие в следующие за 1837-м годы. В «Думе» (1838) мы имеем уже совершенно ясный образец этого стиля. Здесь нашла себе полное выражение тяга Лермонтова к образованию «заметных стихов» — формул и сентенций. «Дума» состоит из сплетения такого рода выразительных, заостренных анти-тезами и эмоциональными эпитетами формул:

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздим их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.
К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властью — презренные рабы.

Знакомые нам по «Умиряющему гладиатору» и по стихотворению на смерть Пушкина стилистические образования типа «Бесчувственной толпы минутною забавой», «Коварным шепотом насмешливых невежд», «С досадой тайною обманутых надежд» — образования, представляющие собою не столько смысловые, сколько эмоциональные, декламационные, с нажимом на тембр и интонацию, формулы, — мы находим и в «Думе», где они еще усилены риторическими и ритмическими эффектами:

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей*.

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Намеченная в «Умиряющем гладиаторе» форма, построенная на сравнении, но так, что первая часть развивается само-

* Ср. в стихотворении на смерть Пушкина:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов.

стоятельно, как особая лирическая тема, и только к концу оказывается материалом для сравнения («Не так ли ты, о европейский мир»), представлена заново в стихотворении «Поэт» (1838). Это типичный ораторский прием — начать речь с описания какого-нибудь конкретного факта или предмета и, подробно развернувши его, перейти к основной теме, сделав все предыдущее вступительным сравнением. Большая половина «Поэта» занята описанием кинжала, который был когда-то взят «отважным казаком на хладном трупе господина», а теперь —

Игрушкой золотой он блещет на стене.
Увы, бесславный и безвредный!

За этим следует, как было и в «Умирающем гладиаторе»:

В наш век изнеженный *не так ли ты*, поэт,
Свое утратил назначенье...

И т. д.

Самый материал сравнения имеет, конечно, второстепенное значение и в этом случае, как и во многих других, представляет собою ходячий штамп, утвердившийся на основе экзотических и «военных» мотивов современной Лермонтову лирики*. Основное стилистическое значение имеет самый факт такого построения, такого развертывания темы, обнаруживающий тяготение Лермонтова к формам ораторской речи. Характерно, что Белинский был несколько смущен подчеркнутым риторизмом этого стихотворения и ставил Лермонтову в упрек заключительную его метафору:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..

«Ржавчина презренья» — выражение неточное и слишком сбивающееся на аллегория. Он замечает, что у Лермонтова вообще встречается «неясность образов и неточность в выражении», и противопоставляет ему Пушкина, у которого «едва ли можно найти хоть одно сколько-нибудь неточное или изысканное выражение, даже слово»*).

К тому же типу ораторских речей — «дум» относится це-

* Ср. хотя бы стихотворение Хомякова «Кинжал» («Московский вестник», 1830, ч. 3, № 12), указанное Н. Бродским в вышеназванной статье (с. 184), и «Кинжал» Лермонтова (1837).

лый ряд стихотворений 1839—1841 годов: «Не верь себе», «1-е января», «Последнее новоселье», «Отчизна». Вместо юношеских попыток писать английским неравносложным стихом мы видим здесь возвращение к александрийскому стиху (шестистопному ямбу), столь высмеянному когда-то А. Одоевским, к французскому красноречию — об этом свидетельствует и эпитафия из Барбье, поставленный Лермонтовым к стихотворению «Не верь себе». Особенно пышно развернулось красноречие Лермонтова в стихотворении «Последнее новоселье» (1840). Это — обширная политическая ода, написанная с большим ораторским пафосом, который напоминает нам оды Гюго или некоторые медитации Ламартина. Самая форма строфы (три первые строки — александрийский стих, 4-я укороченная) типична для французской поэзии:

Меж тем как Франция, среди рукоплесканий
И кликов радостных, встречает хладный прах
Погибшего давно среди немых страданий
В изгнаньи мрачном и цепях...

И т. д.

Так, у Ламартина («Провидение человеку» — перевод Полежаева):

Не ты ли, о мой сын, восстал против меня?
Не ты ли порицал мои благодеянья
И, очи отвратя от прелести созданья,
Проклял отраду бытия?

Мы находим здесь, как и в предыдущих стихотворениях этого рода, типичные ораторские приемы — контрасты тембров и интонаций, эмоциональные повторения, экспрессивные формулы и т. д. Особенной смысловой и выразительной силой наделяются короткие строки, заключающие собой каждую строфу, — здесь сосредоточены главные *pointes* оды. Для стиля оды как ораторской формы характерны также подхваты слов из конца предыдущей строфы в начало следующей:

Негодование и чувству дав свободу,
Поняв тщеславие сих праздничных забот,
Мне хочется сказать великому народу:
 Ты жалкий и пустой народ!
Ты жалок потому, что Вера, Слава, Гений...
И т. д.

Тогда, отяготив позорными цепями,
Героя увезли от плачущих дружин,

И на чужой Скале, за синими морями,
Забывший, Он угас *один* —
Один — замучен мщением бесплодным...

И т. д.

Резким интонационным и тембровым контрастом (как и в стихотворении на смерть Пушкина) первая половина оды отделяется от второй:

Один, — Он был везде, холодный, неизменный,
Отец седых дружин, любимый сын молвы,
В степях египетских, у стен покорной Вены,
В снегах пылающей Москвы!

А вы что сделали, скажите, в это время?
Когда в полях чужих Он гордо погибал,
Вы потрясали власть избранную как бремя?
Точили в темноте кинжал?

И т. д.

Интересно, что и здесь мы находим типичный для Лермонтова эмоционально-риторический сплав, смысловое содержание которого подавлено общей экспрессией выражения:

Ты жалок потому, что Вера, Слава, Гений,
Все, все великое, священное земли,
С насмешкой глупою ребяческих сомнений.
Тобой растоптано в пыли.

Опираясь на вышеуказанные примеры, можно утверждать, что это — особая ритмико-синтаксическая и интонационная формула лермонтовского ораторского стиля, которая имеет свою определенную схему и постоянно повторяется: «Бесчувственной толпы минутною забавой», «Насмешливых льстецов несбыточные сны», «Коварным шепотом насмешливых невежд» и т. д. Главная экспрессивная роль поручена здесь эпитетам — остальные слова звучат слабо. Если вынуть эпитеты, то получаются иногда сочетания слов, вызывающие недоумение: «с насмешкой сомнений». В языке Пушкина такие сочетания, конечно, невозможны. Лермонтов оперирует целыми сплавами слов, наделяя одно из них эмоциональным ударением и не заботясь об остальных²⁶.

4

Развитие ораторского стиля явилось следствием падения интимно-лирических жанров — классических романсов, элегий, песен, молитв и пр. Интимной лирике предстояло перейти к новым жанрам фетовских романсов, «мелодий» и пейзажей — жанрам, в которых основной доминантой сде-

лалась интонационная эмфаза. Лермонтов стоит на границе между этими периодами. Это выражается, с одной стороны, в колебаниях между различными стилями и жанрами, с другой — в тяготении к образованию сюжетной балладной и романсной лирики.

На протяжении 1837—1841 годов можно проследить некоторую эволюцию. В стихах 1837 года Лермонтовым намечены основные тенденции. Рядом со «Смертью поэта», за которой в следующие годы явятся декламационные «думы» и оды, мы имеем такие стихотворения, как «Узник», «Сосед», «Кинжал», «Казбеку», которые могут быть объединены как сюжетные вещи, как лирические новеллы — с намеками на определенную ситуацию в прошлом или настоящем, с описанием обстановки. В двух первых намечен «тюремный» мотив, который дальше повторяется в таких вещах, как «Соседка», «Пленный рыцарь», то окрашиваясь в фольклорные тона и принимая характер разбойничьей песни («Соседка», 1840), то превращаясь в монолог средневекового рыцаря и приближаясь к жанру баллады («Пленный рыцарь», 1840). Лермонтов как будто избегает теперь непосредственных форм лирики — ему нужны специальные аксессуары, специальная обстановка или ситуация, чтобы лирическая тема приобрела характер фабулы. В «Кинжале» мы имеем нечто вроде обрамленной новеллы — в связи с обращением к кинжалу («Люблю тебя, булатный мой кинжал») развивается воспоминание о прошлом:

Лилейная рука тебя мне поднесла
В знак памяти, в минуту расставанья,
И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла,
Но светлая слеза — жемчужина страданья.

В стихотворении «Казбеку» лирическая тема дана как молитва странника, который спешит на север, и осложнена описательным материалом, который нашел себе потом новое место в балладе «Спор» (1841). Даже в «Молитве» («Я, мать божия, ныне с молитвою...») имеется скрытый сюжет и дается конкретная ситуация. Это стихотворение выделяется своим ритмико-синтаксическим строением — Лермонтов сообщает здесь обыкновенному дактилю особый характер распева, превращая первую и третью стопы в трехсложные анакрузы, так что стих распадается на две половины (по 6 слогов) с одним метрическим ударением в каждой (на четвертом слоге)*.

* См. книгу *В. Томашевского* «Русское стихосложение». Пб., 1923, с. 62—64.

Это ритмико-интонационное движение, заставляющее каждую фразу раскалываться на две части, производит давление на синтаксис. Фразы действительно распадаются на две половины, образуя большею частью синтаксический параллелизм, но не без затруднения. Полное совпадение ритма и синтаксиса мы имеем в таких строках, как «Не о спасении, не перед битвою», «Молодость светлую, старость покойную», но в заключительных строках синтаксис осложняется:

Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Ритмическая инерция заставила сделать такую перестановку слов, при которой смысл фразы оказывается затемненным. «Душу прекрасную» так отделилось от своего глагола («воспрять»), что «лучшего ангела» можно принять за родительный падеж (душу ангела), между тем как фраза эта, очевидно, должна означать: «пошли лучшего ангела воспрять душу прекрасную». Как в ораторских стихах Лермонтова мы замечали наличность декламационных сплавов, так здесь видим сплав ритмико-синтаксический. И то и другое свидетельствует о нарушенном равновесии между стихом и словом, характерном для эпохи Лермонтова.

Вместо старой элегии является описательная медитация, которая сначала принимает вид строгого периода («Когда волнуется желтеющая нива»), но, в сущности, не осуществляет его, потому что не дает настоящей смысловой градации, а является перечислением на основе градации ритмико-интонационной — опять пример несовпадения стиховых тенденций со словесным воплощением*. Новую форму для такого рода медитаций Лермонтов нашел позже в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841) — форму романа, который действительно и вошел как таковой в репертуар «народного» пения.

В стихах 1838 и 1839 годов заметно ослабление медитативного стиля — на первый план выступают ораторские стихи, о которых я уже говорил («Дума», «Поэт», «Не верь себе»), и баллады («Три пальмы», «Дары Терека»). Это — годы деятельной работы над прозой («Герой нашего времени»), которая, видимо, отвлекла Лермонтова от стихов. Годы 1840—1841 опять богаты стихами (больше 45 вещей, тогда как в 1838 г. всего около 10). Здесь достигает законченности как ораторский стиль («1-е января», «Последнее новоселье»),

* Подробный анализ — в моей книге «Мелодика стиха» (с. 104—114)*.

так и балладный («Воздушный корабль», «Тамара», «Морская царевна»). Закончив «Мцыри» и «Демона», Лермонтов отходит от поэмы* и сосредоточивается на балладе. В этой форме осуществляется его тенденция к сюжетной лирике, не связанной с построением фабулы, — баллада в его руках становится лирическим повествованием, «легендой». Здесь же мы находим ряд иносказательных пейзажей, в которых Лермонтов как будто освобождается от излюбленных прежде сравнений и развивает иносказания без прежних «так» — в виде особых маленьких баллад («Сосна», «Тучи», «Утес»). Здесь же — и чистая лирика в форме альбомных стихов и фрагментов («Отчего», «Благодарность»), с заключительными *pointes*. Язык ранней лирики, с его эмоциональной напряженностью и патетизмом, окончательно оставлен — ему произнесен приговор в стихотворении «Из альбома С. Н. Карамзиной» (1840):

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей,
Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Конец этого стихотворения («И Ишки Мятлева стихи») подчеркивает разрыв Лермонтова с прежним лирическим стилем. Производится снижение стиля — это видно и в «Отчизне» с ее «фламандщиной», и в стихотворении «И скучно, и грустно» с его прозаическими интонациями и общим ослаблением ритмического движения. Здесь ликвидировано самое понятие поэтического жанра — освобождение от него составляет скрытую историко-литературную силу этого стихотворения. Это стремление выйти за пределы жанров приводит Лермонтова и к вольной форме послания («Я к вам пишу...»**, 1840), в котором заново выступает традиция описательных посланий Жуковского. Следует, наконец, отметить стихо-

* Начало «Сказки для детей» (1839):

Умчался век эпических поэм,
И повести в стихах пришли в упадок.

** Название «Валерик», до сих пор удержавшееся во всех изданиях, дано издателями альманаха «Утренняя заря» (1843), в автографе это стихотворение не имеет названия и по своему характеру не должно его иметь.

творения «Сон» и «Свиданье» (1841), как тоже не связанные особыми жанровыми традициями лирические новеллы, подводящие итог тяготению Лермонтова к сюжетной лирике. Первое построено как сюжетное кольцо: традиционное для лирических форм кольцевое строение является здесь сюжетно мотивированным — через двойной сон. Возвращение к началу («И снилась ей долина Дагестана...») оказывается не простой лирической концовкой, а действительным концом лирической новеллы. Совершенно новеллистично и вместе с тем романсно «Свиданье» — характерное для Лермонтова последних лет сочетание. Перед нами целая новелла — с подробным описанием пейзажа и обстановки, вплоть до мелких деталей («Твой домик с крышей гладкою»), с точным указанием времени и места («Погас вечерний луч», «Тифлис объят молчанием»), с героем, героиней и соперником («Татарин молодой»). При этом стихотворение написано так, что время самых событий и время повествования как бы совпадают — это не повествование о прошлом, а монолог, который произносится в самом ходе событий и чувств и обрывается именно там, где от ожидания и размышления герой должен перейти к действию:

Чу! близкий топот слышится...
А! это ты, злодей!

Этот конец можно, таким образом, тоже назвать мотивированным в сюжетном плане — ясно, что появление соперника должно прервать рассказ или монолог. В связи с этой развязкой самый темп стихотворения постепенно убыстряется — от медленного начального описания, которое перебивается размышлениями, мы переходим к более взволнованному изображениюдвигающихся из бань грузинских жен, отсюда — к нетерпению, затем — к подозрениям, которые выражаются уже в форме эмоциональных восклицаний («Твоя измена черная Понятна мне, змея!»), и наконец — к заключительному: «А! это ты, злодей!», которое прерывает этот ставший неистовым бег чувств. Стихотворение это, кроме того, отличается определенной установкой на эвфонию и на интонацию, что, вероятно, и содействовало его проникновению в тот же репертуар народного пения (преимущественно, кажется, в тюремной среде, как и «Соседка»). Усиленный нажим на ударные гласные и, в связи с этим, их особая ощутимость создается самым характером ритма — здесь происходит нечто аналогичное тому, что было в стихотворении «Я, мать божия...». Трехстопный ямб с чередованием дак-

тилических и мужских рифм приобретает особое движение благодаря повторяющемуся ослаблению или уничтожению второго метрического ударения: стих делится на две части, из которых одна представляет собою нечто вроде дактилической стопы с односложной анакрузой (◡ ◡ ◡), а вторая либо повторяет то же самое движение, либо имеет после ударения паузу (мужская рифма). Получаются строки «И ангелы-хранители», «Под свежую чинарою», «И поступью несмелою», «Вот улицей пустынною», «За тополью высокою», «Вот сыростью холодной» или — «Наполнились живым», «Над грешными людьми», «Беседуют с детьми», «На сумрачной горе» и т. д. Вариантом этого основного типа являются стихи, где словораздел находится не после четвертого, а после третьего слова («Но свечкой одинокою», «Кинжалом в нетерпении», «Краснеют за туманами», «Выходят с караванами»), что особенно ощущается в строках с мужскими рифмами: «С востока понесло», «По звонкой мостовой», «Татарин молодой», «Персидским жеребцом». Замечательно, что первый ритмический тип преобладает в медленной, вводной части стихотворения, а вместе с ускорением темпа появляется второй тип. Дело в том, что послеударные слоги (т. е. дактилические клаузулы) произносятся с некоторым затяжением, тогда как предударные (т. е. анапестический ход) — с некоторым ускорением и большим нажимом на акцент. В данном случае мы, по-видимому, и имеем соответственную ритмическую вариацию — от накопления послеударных к накоплению предударных. Ритмическим движением такого рода создается, с одной стороны, особое раскачивание интонации, а с другой — особая артикуляционная и акустическая выразительность гласных и согласных звуков (сонорных, фрикативных и аффрикат)²⁷. Все вместе делает эту пьесу исключительно важной в поэтическом творчестве Лермонтова — как некоторое завершение его стиховых и жанровых тенденций. Упомяну, кстати, что и в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» метрическая схема пятистопного хорей подвергается такому ритмическому изменению, в результате которого каждый стих распадается на 2 части — более быструю, с анакрузными слогами (◡ ◡ ◡), и более медленную с разными типами словоразделов. Пятистопный хорей приобретает, таким образом, особый характер и превращает интонацию в напев²⁸.

Таким образом, в стихах последних лет Лермонтовым укреплены преимущественно формы ораторской и сюжетно-романсной лирики, от которых дальше и идет путь, с одной

стороны, к Некрасову, с другой — к Ап. Григорьеву, Полонскому, Огареву и до некоторой степени — к Фету*.

Мне остается сказать о фольклорных стихах Лермонтова и об его комических поэмах. В юношеский период интерес к фольклору связан преимущественно с ритмическими опытами и с общим тяготением к романсному стилю. Вместе с отходом от ритмических новообразований пропадает и тяга к фольклору — от 1832 года до 1837 года никаких опытов в этом стиле нет. В 1837 году появляются «Бородино» и «Песня про царя Ивана Васильевича...», в 1840 году — «Казачья колыбельная песня» и «Соседка». Для истории русской поэзии эти вещи симптоматичны как показатель охлаждения к чисто литературной лирике — недаром появление Кольцова было встречено в литературных кругах с таким энтузиазмом. В творчестве Лермонтова они совпадают с периодом охлаждения к традиционной поэме. «Песня про царя Ивана Васильевича...» является опытом использования исторической песни для построения русской поэмы. Ее появление связано, по-видимому, с разочарованием в «Боярине Орше» — пьесе, которая должна была представлять собою тоже историческую поэму, но не могла удовлетворить Лермонтова, потому что национально-исторический материал оказался просто приделанным к традиционной байроновской поэме. Таким образом, и в творчестве Лермонтова «Песня» эта является скорее характерным для его эволюции симптомом, подтверждающим, с одной стороны, влечение Лермонтова к сюжетным формам, а с другой — его разочарование в своих юношеских стихах, чем каким-либо серьезным и открывающим собой новые пути событием. В остальных вещах Лермонтов пользуется материалом военного и разбойничьего фольклора, превращая его в форму сюжетного романса или баллады. Этот выход в фольклор, в общем, показывает стремление укрепить намеченные жанры национальным материалом — стремление, естественно явившееся на смену увлечения западной поэзией.

В период образования патетического стиля обычно является обратная ему тенденция — к стилю комическому, к сатире и пародии (Байрон, Мюссе, Гофман, Гоголь). Художественные приемы сами по себе находятся вне этих категорий — впечатление трагического или комического получается благодаря той или иной психологической мотивировке, обязывающей к определенному восприятию. Именно поэтому от траги-

* См. содержательную статью *И. Н. Розанова* «Отзвуки Лермонтова» (сб. «Венок М. Ю. Лермонтову»).

ческого до комического — один шаг, и именно поэтому наиболее напряженная патетика дает лучший материал для пародирования. Принимая условные формы и тем самым выпадая из мотивировки, высокая патетика легко переходит в комическое — стоит только слегка нарушить единство лексического материала или единство интонации. Никто, кажется, из русских поэтов не пародировался так охотно, как Лермонтов, — и это совершенно понятно. Но Лермонтов и сам не раз обращался к комическому стилю и даже к самопародированию. Первые его опыты в этой области относятся еще к 1830 году — «Булевар» и «Пир Асмодея». К этому же году относится запись: «В следующей сатире всех разругать и одну грустную строфу. Под конец сказать, что я напрасно писал, и что если б это перо в палку обратилось, и какое-нибудь божество новых времен приударило в них — оно лучше». В 1831 году — другой проект: «Написать шутивную поэму «Приключение богатыря». К тому же году относится проект, к которому Лермонтов вернулся в 1839 году («Сказка для детей»): «Написать длинную сатирическую поэму «Приключения Демона». Как а priori и следует ожидать, сюжет «Демона» существует в представлении Лермонтова сразу в двух планах — патетическом и комическом: как лирико-эпическая поэма («повесть») и как сатира. Этим, вероятно, и объясняются такого рода срывы с патетического стиля, как строка «И то сказать — давно пора!» в очерке 1833 года (см. выше). Можно также ожидать, что Лермонтов обратится к поэме в стиле «Верро» Байрона или «Namuana» Мюссе, где будут чередоваться лирические строфы с комическими и где самый сюжет будет служить поводом для постоянных отступлений от него и для игры с мотивировкой. В «Сашке» мы действительно и имеем такого рода поэму, вобравшую в себя материал, с одной стороны, из юношеских лирических поэм и из лирики, а с другой — из «юнкерских» поэм. Первая строфа поэмы объявляет об отходе от прежнего патетического стиля:

Наш век смешон и жалок: все пиши
 Ему про казни, цени да изгнанья,
 Про темные волнения души,
 И только слышишь муки да страданья.

Впадал я прежде в эту слабость сам
 И видел от нее лишь вред глазам;
 Но нынче я не тот уж, как бывало, —
 Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый.

В 5-й строфе является уже игра с отступлениями:

Будь терпелив, читатель милый мой!
Кто б ни был ты: внук Евы иль Адама,
Разумник ли, шалун ли молодой,—
Картина будет; это — только рама!
От правил, утвержденных стариной,
Не отступлю —

и тем самым подчеркивается отход от «правил». Вместо повествования о герое идут строфы о Москве и о Наполеоне²⁹, а затем — ирония по адресу музыки и пародия на собственные сравнения:

Луна катится в зимних облаках,
Как щит варяжский или сыр голландской.
Сравненье дерзко, но люблю я страх
Все дерзости, по вольности дворянской.

Дальше в таком же роде: «И люстры отражались в зеркалах, Как звезды в луже». Рядом с этим оказываются серьезные элегические строфы и обычного типа сравнения — материал, которым Лермонтов пользуется потом в таких вещах, как «Памяти А. И. Одоевского» (см. выше) или «1-е января»³⁰. Игра с мотивировкой особенно обнажена там, где нужно перейти к рассказу о прошлом (строфа 49):

Роман, вперед!.. Не идет?— Ну, так он
Пойдет назад. Герой наш спит куда,
Хочу я рассказать, кто он, откуда,
Кто мать его была, и кто отец,
Как он на свет родился, наконец
Как он попал в позорную обитель,
Кто был его лакей и кто учитель.

Идет биография родителей Сашки и его самого, перебиваемая рассуждениями, комическими сравнениями и замечаниями в скобках, которые большею частью производят срыв лирического или патетического стиля и являются самопародированием:

О, если б мог он, как бесплотный дух,
В вечерний час сливаться с облаками,
Склонять к волнам кипучим жадный слух
И долго упиваться их речами,
И обнимать их перси, как супруг!
В глуши степей дышать со всей природой
Одним дыханьем, жить ее свободой!
О, если б мог он, в молнию одет,
Одним ударом весь разрушить свет!..

*(Но, к счастью для вас, читатель милый,
Он не был одарен подобной силой.)*

(Строфа 73)

Возвращение к прерванному сюжету делается при помощи такой же игры:

Теперь героев разбудить пора,
Пора привести в порядок их одежды...

(Строфа 121)

Позднее пробуждение Тирзы мотивируется тем, что автор очень долго рассказывал:

Резвый бег пера
Я не могу удерживать серьезно,
И потому она проснулась поздно...

Первая часть кончается целой цепью лирических строф, постепенно переходящих в сатирический тон, и замыкается шуткой:

Я кончил... Так! дописана страница.
Лампада гаснет...* Есть всему граница —
Наполеонам, бурям и войнам,
Тем более терпенью и... стихам,
Которые давно уж не звучали
И вдруг с пера, бог знает как, упали!..

Это напоминает последнюю строфу «Верро» Байрона:

My pen is at the bottom of a page,
Which being finish'd, here the story ends;
T'is to be wish'd it had been sooner done,
But stories somehow lengthen when begun.

Связь с «Верро» проглядывает в разных местах «Сашки», не говоря уже об общем стиле. В описании Тирзы Лермонтов говорит:

И с этих пор, чтоб избежать ошибки,
Она дарила всем свои улыбки...

(Строфа 18)

У Байрона в описании Лоры (строфа 23):

Indeed she shone all smiles, and seem'd to flatter
Mankind with her black eyes for looking at her.

По поводу увлечения Сашки одной из служанок, Лермонтов говорит (строфа 90):

И мудрено ль? Четырнадцати лет
Я сам страдал от каждой женской рожи.

* Эти слова, конечно, пародия на торжественный стиль — вроде слов Писмена в «Борисе Годунове»: «Но близок день, лампада догорает».

У Байрона (строфа 14):

One of those forms which flit by us, when we
Are young, and fix our eyes on every face.

Поэма Лермонтова осталась незаконченной — глава II только начата*); но по самому существу такого рода поэмы и не требуют особого конца, потому что основной их смысл — не в фабуле, а в игре с повествовательной формой. В поэме Мюссе «Напоина» (1832), несмотря на наличие трех «песен», ничто не успевает произойти — герой, только что вышедший из ванны, остается голым, пока автор собирается что-то о нем рассказать. Во второй песне автор сам замечает, что он еще ничего не рассказал:

Mon premier chant est fait. — Je viens de le relire:
J'ai bien mal expliqué ce que je voulais dire;
Je n'ai plus dit un mot de ce que j'aurais dit
Si j'avais fait un plan une heure avant d'écrire.

Третья часть начинается с нового признания в том, что сюжет остался нерассказанным, и, чтобы поправить дело, автор быстро рассказывает схему того, что он собирался изложить в поэме:

Puisqu'en son temps et lieu je n'ai pas pu l'écrire,
Je vais la raconter; l'écrira qui voudra.

Вторая комическая поэма, или «сказка» (как он сам ее называет), Лермонтова — «Казначейша» (1837) — написана тоже как намеренное отступление от серьезного стиля, от лирической поэмы, как пародия. Простой анекдот из жизни уланов в Тамбове превращен в целую новеллу — с подробными описаниями быта, наружности, с характеристикой героя и т. д. В самом интригующем месте — когда корнет Гарин приходит на бал к казначею — автор прерывает рассказ («Но здесь спешить нам нужды нет») и дает две лирические строфы («Я жить спешил в былые годы»), в которых, пародируя высокий стиль, сравнивает себя с молодым орлом в клетке:

Глядя на горы и на дол,
Напрасно не подьмет крылья,
Кровавой пищи не клюет,
Сидит, молчит и смерти ждет.

.....
Не все ж томиться бесполезно
Орлу за клеткою железной:
Он свой воздушный прежний путь
Еще найдет когда-нибудь,

Туда, где снегом и туманом
Одеты темные скалы,
Где гнезда вьют одни орлы,
Где тучи бродят караваном.

Замечательно, что эти строки оказались позже в «Мцыри»:

Она мечты мои звала
От келий душных и молитв
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.

Еще раз подтверждается, что разница между комическим и патетическим — не в самых приемах и не в материале, а в окружающей мотивировке, в психологическом комментарии.

Заключением «Казначейши» еще раз подчеркивается отступление от канонической поэмы:

И вот конец печальной были,
Иль сказки — выразусь прямой.
Признайтесь, вы меня бранили?
Вы ждали действия, страстей?
Повсюду нынче ищут драмы,
Все просят крови, даже дамы.

Однако обе поэмы Лермонтова не были новостью после пушкинских «Графа Нулина» и «Домика в Коломне». Наоборот — это было уже завершение комической поэмы: от Лермонтова этот жанр переходит к Тургеневу («Параша», «Помещик», «Андрей») и временно заканчивает здесь свое литературное существование.

«Сказка для детей» (1839) представляет особый интерес в истории лермонтовского творчества потому, что является своего рода пародией на «Демона», о чем говорит и сам Лермонтов:

Я прежде пел про демона инова:
То был безумный, страстный, детский бред...
.
Но этот черт совсем иного сорта:
Аристократ и не похож на черта.

Лермонтов возвращается к своему раннему замыслу — «написать длинную сатирическую поэму «Приключения Демона». Подтверждается, что образ Демона имеет у Лермон-

това двойную функцию, как это было с некоторыми указанными выше отрывками, переходившими из «Сашки» в «Памяти А. И. Одоевского», из «Казначейши» — в «Мцыри». В «Сказке для детей» повторяются даже некоторые ситуации и выражения «Демона». Тут он — «хитрый демон», прокрадывшийся в спальню девушки:

И речь его коварных искушений
Была полна — ведь он недаром гений!

Склонившись к изголовью, он ведет свою речь:

Не знаешь ты, кто я — но уж давно
Читаю я в душе твоей; незримо,
Неслышно говорю с тобою — но...

И т. д.

Точно намекая на своего трагического собрата, новый демон торопится успокоить девушку:

Ты с ужасом отвергнула б мою
Безумную любовь. — Но я люблю
По-своему... терпеть и ждать могу я,
Не надо мне ни ласк, ни поцелуя.

Следует рассказ демона, представляющий собой начало какой-то большой повести, — поэма внезапно обрывается. Надо думать, что начавшееся в это время новое увлечение прозой окончательно отвлекло Лермонтова от «повестей в стихах», — и, закончив переработку юношеских поэм («Мцыри» и «Демон»), Лермонтов оставляет для стихов лирические жанры (думы и оды, баллады и романсы) и переходит от поэмы к роману в прозе.

Глава III

ПРОЗА

1

Появление прозы у Лермонтова связано с его разочарованием в поэмах и драмах, работе над которыми он отдал столько сил в годы 1829—1831. Поспешность, с которой он переходит от одной поэмы к другой, каждый раз поглощая своим новым опытом предшествующую работу, сама по себе

свидетельствует как о постоянной неудовлетворенности, так и о настойчивом желании добиться какого-то результата. В 1831 году Лермонтов колеблется между стихами и прозой — он думает, что «Демона» лучше писать прозой. Этот проект остается невыполненным, но зато в 1832 году он начинает писать роман («Вадим»). Тем самым выдвигается на первый план проблема построения сюжета и повествования — проблема, которая в поэме играет второстепенную роль, потому что стихотворная форма сама по себе ослабляет конструктивное значение этих элементов. Сюжет в стихе покрывается воздействием стихового слова — его собственной динамикой, по отношению к которой сюжет является лишь фоном. «Я пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!» (Пушкин). «Евгений Онегин» в прозе потребовал бы гораздо более сложной мотивировки, гораздо большего числа событий и лиц и не дал бы возможности ввести в повествование целый альбом лирики.

Естественно, что в первом своем опыте романа Лермонтов пользуется прежними навыками — получается нечто вроде поэмы в прозе. Стиль «Вадима» тесно связан со стилем юношеских поэм и носит на себе отпечаток стиховых приемов. Перед нами — гибридная форма «поэтической прозы», которая, по словам Шевырева, противопоставлявшего ей прозу Пушкина, «заимствуется от стихов метафорами и сравнениями» и представляет собой «какой-то междоумок между стихами и прозой» («Москвитянин», 1841, ч. V, № 9, с. 260). К началу 30-х годов определяется разница между двумя типами прозы, из которых один противопоставляет себя стиху и слагается по принципу контраста к стиховой речи, а другой, наоборот, ориентируется на стих, пользуясь всеми приемами ритмизованной и эмоционально-повышенной речи. Как во Франции линии Мериме — Стендаля противостояла линия Шатобриана — Гюго, так и у нас прозе Пушкина противопоставит проза Марлинского и Гоголя (не говоря о таких писателях, как Машков, Тимофеев и др.), частично восходящая к прозе Карамзина. В полном своем составе Марлинский, конечно, не укладывается в понятие «поэтической» или «риторической» прозы — такое упрощенное представление о нем сложилось уже к тому времени, когда первоначальный период организации литературного языка и повествовательных форм прошел; но здесь важно иметь в виду существование самой тенденции к такого рода прозе. В «Вадиме» Лермонтов примыкает именно к этой «поэтической» тенденции.

Роман этот нельзя назвать историческим в строгом смысле этого слова — в нем нет никаких исторических лиц и собственно исторических событий. Однако действие его связано с Пугачевским бунтом, а главный герой выступает на фоне приближающихся событий. Получается своеобразное сочетание поэмы с историческим романом — характерное для Лермонтова смешение жанров и стилей. Несмотря на исторические и бытовые детали, Вадим остается героем поэмы, произносящим красноречивые монологи и не имеющим никакой органической связи с XVIII веком. Здесь Загоскин соединяется с Марлинским, Вальтер Скотт и Купер — с Гюго. Чистого повествования нет — оно заменяется эмоционально-риторическим комментарием в стиле поэм. Отдельные формулировки ясно обнаруживают свое происхождение. Об Ольге говорится: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве». О Вадиме: «Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть». Это — из «Литвинки»:

В печальном только сердце может страсть
Иметь неограниченную власть.

Юрий говорит Ольге знакомыми по лирике Лермонтова словами: «Мир без тебя, что такое?.. Храм без божества!..» Рассказывая о своей жизни в монастыре (мотив, роднящий «Вадима» с «Исповедью»), Вадим говорит: «...в стенах обители я провел мои лучшие годы, в душных стенах, оглушаемый звоном колоколов, пеньем людей, одетых в черные платья и потому думающих быть ближе к небесам». В той же «Литвинке» читаем:

В монастыре, далеко от людей
(И потому не ближе к небесам).

О связи с поэмой свидетельствуют также риторические формулы и многочисленные сравнения, которыми большею частью замыкаются главы или отдельные части глав. Вот характерная концовка (гл. 2): «...на полусветлом небосклоне рисовались зубчатые стены, башни и церковь, плоскими черными городами, без всяких оттенков; но в этом зрелище было что-то величественное; заставляющее душу погружаться в себя и думать о вечности, и думать о величии земном и небесном, и тогда рождаются мысли мрачные и чудесные, как одинокий монастырь, неподвижный памятник слабости некоторых людей, которые не понимали, что где скрывается

добродетель, там может скрываться и преступление». Душевное состояние Юрия после измены Зары (вставная история любви Юрия к Заре) описывается при помощи целого ряда сложных сравнений: «...но что ему осталось от всего этого? — воспоминания? — да, но какие? горькие, обманчивые, подобно плодам, растущим на берегах Мертвого моря, которые, блистая румяной корою, таят под нею пепел, сухой, горячий пепел!»³¹ И ныне сердце Юрия всякий раз при мысли об Ольге, как трескучий факел, окропленный водою, с усилием и болью разгоралось; неровно, порывисто оно билось в груди его, как ягненок под ножом жертвоприносителя». Лирическое отступление, посвященное убитой казаками девушке, замыкается традиционным, знакомым нам по стихам, сравнением: «Грозные лица окружали твое сырое смертное ложе; проклятие было твоим надгробным словом! Какая будущность! какое прошедшее! и все в один миг разлетелось. Так иногда вечером облака, дымные, багряные, лиловые, гурьбой собираются на западе, сливаются в столпы огненные, сплетаются в фантастические хороводы, и замок с башнями и зубцами, чудный как мечта поэта, растет на голубом пространстве... но дунул северный ветер — и разлетелись облака и упадают росю на бесчувственную землю».

Родство со стилем поэмы сказывается также в особом рода повествовательных вопросах, служащих переходом от одних действующих лиц к другим или от одного события к другому: «Кто идет ей навстречу? Это Вадим...» «Где была Ольга? В темном углу своей комнаты она лежала на сундуке...» «Где укрывался Вадим весь этот вечер? На темном чердаке, простертый на соломе, лицом кверху, сложив руки, он уносился мыслию в вечность...» «Что же делал Вадим? О, Вадим не любил праздности!» — и т. д. Так в «Измаил-Бее»:

Где ж Росламбек, кумир народа?
Где тот, кем славится свобода? —
Один, забыт, перед огнем,
Поодаль с пасмурным челом,
Стоял он, жертва злой досады.

То же и в прозе Марлинского: «Но кто там скачет по гробницам, извлекая из них молнию? — Это Осман. Белый конь его мчится, как оседланный вихрь, и полосатый плащ (чуха) клубится во мгле, подобно облаку» («Красное покрывало»). Часто чувства или размышления персонажа передаются в третьем лице, но сохраняют лирическую форму —

рассказчик сливается со своим персонажем: «Вчера он открылся Ольге; наконец он нашел ее, он встретился с сестрой своей, которую оставил в колыбели, наконец!.. О! чудна природа... далеко ли от брата до сестры? А какое различие! Эти ангельские черты, эта демонская наружность... Впрочем, разве ангел и демон произошли не от одного начала?» и т. д.

В основу романа положена поэтика уродливого, страшного — все то, что так раздражало Пушкина в «неистойвой» французской словесности 30-х годов. Юрий Палицын, который в романе другого стиля был бы главным героем, отодвинут в сторону и снижен — благородству предпочитается сила, хотя бы она соединялась с жестокостью, с «злодейством». Лермонтов сам подчеркивает это: «Я желал бы представить Юрия истинным героем, но что же мне делать, если он был таков же, как вы и я... против правды слов нет. Я уже прежде сказал, что только в глазах Ольги он почерпал неистовый пламень, бурные желания, гордую волю, что вне этого волшебного круга он был человек, как и другой — просто добрый, умный юноша. — Что делать!..» Настоящим героем сделан Вадим — парадоксальный злодей*), наводящий ужас как своими поступками, так и своей уродливой наружностью. Тем самым обнаруживается родство «Вадима» с «страшными» романами. На изображении жутких или отталкивающих сцен Лермонтов останавливается подробно, описывая мелкие детали, тогда как в других случаях он уклоняется от описания подробностей, заявляя, что «такие вещи не описываются» (встреча Юрия с родителями) или что для их описания «нужен талант Вальтер Скотта и терпение его читателей». В главе 6-й Вадим, размышляя об Ольге и о будущей своей мести, замечает двух мотыльков, которые кружились над лиловым колокольчиком и мешали друг другу: «...наконец разноцветный мотылек остался победителем; уселся и спрятался в лепестках; напрасно другой кружился над ним... он был принужден удалиться. У Вадима был прутик в руке; он ударил по цветку и убил счастливое насекомое... и с каким-то восторгом наблюдал его последний трепет!..» Здесь символический прообраз будущей борьбы Вадима с Юрием за обладание Ольгой. Характерно также сравнение Вадима с вампиром — деталь, восходящая к псевдобайроновской повести, изданной по-русски в 1828 году³²: в ответ на вопрос Ольги об ужасной казни, которую Вадим готовит Палицыну, он «дико захохотал и, стараясь умолкнуть, укусил нижнюю губу свою так крепко, что кровь потекла; он похож был в это мгновение на вампира, глядящего на издыхающую жертву».

Тяготение к специфическим эффектам такого рода побуждает Лермонтова подробно описать сцену между Вадимом и старухой нищей, вид которой приводит его в ужас: «...он обернулся — и отвратительное зрелище представилось его глазам: старушка, низенькая, сухая, с большим брюхом, так сказать, повисла на нем; ее засученные рукава обнажали две руки, похожие на грабли, и полусиний сарафан, составленный из тысячи гадких лохмотьев, висел криво и косо на этом подвижном скелете; — выражение ее лица поражало ум какую-то неизъяснимой низостью, какую-то гниlostью, свойственной мертвецам, долго стоявшим в воздухе; вздернутый нос, огромный рот, из которого вырывался голос резкий и странный, еще ничего не значили в сравнении с глазами нищенки! Вообразите два серых кружка, прыгающие в узких щелях, обведенных красными каймами; ни ресниц, ни бровей!.. — и при всем этом взгляд, тяготеющий на поверхности души! производящий во всех чувствах болезненное стеснение!..»

Сквозь весь роман проходит особая система «рембрандтовского» освещения³³ (контрасты яркого света и тени), придающая описываемым сценам характер мрачной фантастики, — живописная деталь, тоже роднящая роман Лермонтова с романом ужасов (в том числе и с Гюго). Обыкновенного дневного света в «Вадиме» нет: «Сальная свеча, горящая на столе, озаряла ее невинный открытый лоб и одну щеку, на которой, пристально взглядываясь, можно было бы различить мелкий золотой пушок; остальная часть лица ее была покрыта густою тенью. <...> Чело Вадима омрачилось, и горькая, язвительная улыбка придала чертам его, слабо озаренным догорающей свечой, что-то демонское... Полоса яркого света, прокрадываясь в эту комнату, упала на губы, скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой; все кругом покрывала темнота. <...> Огромные паникадила, висящие посреди церкви, бросили сквозь дым ладана таинственные лучи на блестящую резьбу и усыпанные жемчугом оклады; задняя часть храма была в глубокой темноте» и т. д.

То же самое, например, в «Мельмоте» Метьюрина: «...было поздно, и лампы тускло горели в церкви; когда он остановился в приделе, он стал так, что свет лампы, спускавшейся сверху, падал только на его лицо и на одну из рук, которую он вытянул по направлению ко мне. Остальная часть его фигуры была окутана тьмою, что придавало этой призрачной голове без туловища нечто действительно ужасающее». Эстетическая функция этой описательной детали

особенно ясна в одном месте «Вадима» (гл. 15): «Вокруг яркого огня, разведенного прямо против ворот монастырских, больше всех кричали и коверкались нищие. Их радость была исступление; озаренные трепетным, багровым отблеском огня, они составляли первый план картины; за ними все было мрачнее и неопределительнее; люди двигались как резкие, грубые тени; казалось, неизвестный живописец назначил этим нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место; казалось, он выставил их на свет как главную мысль, главную черту характера своей картины...»³⁴ Из реально-бытового плана описание переводится в план метафизический и превращается в мрачно-фантастическую картину.

«Вадим» остался неоконченным. Проблема жанра и повествования осталась неразрешенной. Лермонтов не справился с замыслом большой формы — декламация героя, как и следовало ожидать, оказалась на первом плане и подавила собою естественное движение сюжета. Перед нами — борьба жанров и стилей, борьба поэмы с романом. Сделана попытка соединить стиль лирического монолога с повествовательным стилем, но первое явно возобладало над вторым. Вадим, Юрий и Ольга повторили собой обычную для лермонтовских юношеских поэм группу персонажей; бытовой и исторический материал остался неукрепленным, не впаиванным в форму.

Вторично Лермонтов берется за прозу уже после 1835 года, после новой попытки вернуться к старому наброску лирической поэмы («Исповедь») и превратить его в поэму историческую («Боярин Орша»). К этому времени в русской литературе уже ясно обозначился поворот к прозе — поэма стала предметом насмешек и пародий, интерес к стиху стал заметно ослабевать. Вместо прежних жалоб на бедность прозы, на «безлюдье сей стороны» (Марлинский) появляются жалобы обратного характера — на чрезмерное обилие романов и повестей. Марлинский начинает свою статью 1833 года («О романе Н. Полевого...») словами: «Знать, в добрый час благословил нас Ф. В. Булгарин своими романами. По дорожке, проторенной его «Самозванцем», кинулись дюжины писателей наперегонку, будто соревнуя конским ристаниям... Москва и Петербург пошли стена на стену. Перекрестный огонь загорелся из всех книжных лавок, и вот роман за романом полетели в голову доброго русского народа». В своем обзоре 1823 года Марлинский не может еще назвать никого из прозаиков, кроме Карамзина, Жуковского и Батюшкова. После 1828 года русская проза начинает быстро развиваться;

к середине 30-х годов мы имеем уже длинный список авторов: не говоря о Пушкине и Гоголе, перед нами — Булгарин, Марлинский, Сенковский, Погорельский, Загоскин, Одоевский, Даль, Вельтман, Греч, Калашников, Лажечников, Полевой, Масальский, Бегичев, Степанов, Воскресенский, Машков и т. д.

2

Основной проблемой этого периода русской прозы является самая организация литературного языка и повествовательной формы. Вопрос о языке прозы одинаково заботит и Пушкина, и Марлинского, и Одоевского, и Даля, и Сенковского, и Вельтмана. Их объединяет стремление обновить книжную речь, застывшую в старых традициях, внесением элементов разговорной и простонародной речи или созданием новых слов и оборотов.

Даль погружается в фольклор и пишет свои сказки, чтобы таким образом мотивировать ввод народного языка в литературу: «Не сказки по себе (пишет он о себе в 1842 г.) были ему важны, а русское слово, которое у нас в таком загоне, что ему нельзя было показаться в люди без особого предлога и повода, — и сказка послужила предлогом». Пушкина не удовлетворял этот путь*, хотя он и сочувствовал стремлениям Даля: «Сказка сказкой (говорил он Далю в 1832 г.), а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. <...> Надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще!»**

Одоевский тоже задавался этим вопросом; очень интересуясь народной речью и специально записывая характерные диалоги, он вместе с тем возражает против простого перенесения особенностей народного языка в литературные произведения, хотя бы и изображающие простолюдинов: «Этот язык хотя груб, но силен и живописен; а употреблять его все еще нельзя; публика еще не доросла до него»***. В той же статье Одоевский прямо говорит, что для русского писателя особенно трудно писать романы «о нравах высшего общества

* См. подробно в моей статье «Путь Пушкина к прозе» (Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923).

** Майков Л. Пушкин. СПб., 1899, с. 418, 422—423.

*** Рукописная статья по поводу «Миргорода» Гоголя. (Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 2. М., 1913, с. 385).

и низшего», потому что ему трудно справиться с языком как того, так и другого: надо «найти такую речь, которая бы соответствовала и характеру простолюдина, и требованиям искусства». В «Княжне Мими» Одоевский, обращаясь к читателям, заявляет: «Знаете ли вы, милостивые государи читатели, что писать книги дело очень трудное? Что из книг труднейшие для сочинителя — это романы и повести? Что из романов труднейшие те, которые должно писать на русском языке? Что из романов на русском языке труднейшие те, в которых описываются нравы нынешнего общества?» В заключение он просит читателей не пенять, «если для одних разговор моих героев покажется слишком книжным, а для других не довольно грамматическим. В последнем случае я сошлюсь на Грибоедова, едва ли не единственного (...) который постиг тайну перевести на бумагу наш разговорный язык».

В цитированной выше статье, написанной по поводу «Миргорода», Одоевский считает, что преодолеть эти трудности удалось только Гоголю. Дело здесь, по-видимому, в том, что литературный язык Гоголя строился на сочетании русского с украинским, который сохранил единство своего лексического состава и не распадался так резко на книжную речь и речь народную, как русский. Не случайно «Малороссия» становится в это время постоянной литературной темой (Кулжинский, Погорельский, Гребенка и т. д.), соперничая с литературным Кавказом. Увлечение украинским языком, украинскими сказками и т. д. связано с потребностью освежить русскую литературную речь разными диалектами. Пользование украинским языком давало возможность снизить русский литературный стиль, не делая его вместе с тем грубым.

Проблема снижения стиля, освобождения от книжных традиций ставилась всеми, но решалась разное. Одни обратились к фольклору, к диалектам, к древнерусской письменности («Слово о полку Игореве»); другие стали преобразовывать русский литературный язык, пользуясь формами литературной речи или создавая новые обороты по образцу чужих языков (преимущественно — французского).

Марлинский хвалит собственные «исторические повести» за то, что в них он «сбросил путы книжного языка, заговорил живым русским наречием»*. Сенковский восставал против

* Статья «О романе Н. Полевого...», 1833. (Полн. собр. соч., ч. XI. СПб., 1838, с. 316).

традиционной «славянины» и писал в защиту своего бойкого фельетонного языка: «Вместо развязной русской речи, которая любит изъясняться быстрыми, короткими предложениями и связывает их строгою логическою последовательностью мыслей, а не разнообразными союзами, вы видите унылую цепь бледных мыслей, скованных старыми кандалами: они медленно тащатся на каторгу, в Нерчинск, по приговору немецкого периода! <...> Кто не умеет разделять предложения, тот не в силах составить русского периода и не умеет писать».

Очень интересно указание Сенковского на то, что при нынешнем неестественном положении русского языка слог писателей быстро стареет: «...не проходит четверти столетия, и вас уже никто читать не может. <...> Ломоносов, Фонвизин, Державин, Озеров, Пушкин — ведь это совершенно различные диалекты русского языка! Озеров и Пушкин были — кто бы это подумал — современники!.. Поэт, писатель, должен брать слова и формы простые, обыкновенные, употребительные в живом языке и действовать исключительно ими. <...> Для поэта и писателя в особенности этот чистый однородный элемент есть живой язык народа, к которому они принадлежат, язык в том виде, как он существует в природе, в устах всей нации»*.

Прозу Пушкина Сенковский не считает явлением передовым: «Что сделал Пушкин для поэзии, то ранее или позднее должно было случиться с прозою, в которой, как не в своей части, он сохранял предрассудки своих учителей; и то, что ныне происходит в языке, есть только следствие и неизбежное дополнение пушкинской реформы в поэзии». И в самом деле, проза Пушкина замечательна как образец сюжетного мастерства, но в ней нет разрешения тех стилистических проблем, которые ставила себе проза 30-х годов «Простота» пушкинской прозы искусственна — она построена на отказе от тех опытов, которых требовала история и без которых русская проза не могла развиваться. На очереди стояла проблема не столько упрощения стиля, сколько его обогащения, оживления. Это был момент, когда нужно было жертвовать и «художественной мерой», и «вкусом». Сознывая слабое развитие русского повествовательного стиля, Пушкин вместе с тем не хотел «гнуть» его, как это делал Марлинский, которому, по словам Шевырева, «хотелось насиловать образы

* «Первое письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу» («Библиотека для чтения», 1837, т. 22; Собр. соч., т. 8, с. 200—235).

и язык». Эпистолярно-деловой слог, не осложненный никакими новообразованиями, никакой риторикой или декламацией, казался ему единственно годным для прозы — все другое представлялось ему манерным и вычурным («пиши со всею свободой разговора или письма»). Хваля Н. Павлова за «чистый и свободный» слог, он все же находит некоторую «манерность в описании, близорукую мелочность нынешних французских романистов»^{*)}. Он предпочитает ограничить прозу рамками скромной новеллы-анекдота, в которой описания сокращены до минимума, лирические или философские отступления отсутствуют, рассказчик нигде не выдвигается на первый план.

Вяземский очень верно описал характер пушкинской прозы (статья «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина», 1847): «Рассказ всегда живой, но обдуманый и спокойный, может быть, слишком спокойный. Сдается, что Пушкин будто сторожил себя; наложенною на себя трезвостью он будто силился отклонить от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка»^{*}. В противоположность Пушкину Марлинский непрерывно экспериментирует, рискуя впасть и в манерность, и в вычурность, и в многословие: «Я хочу и нахожу русский язык на все готовым и все выражающим (пишет он братьям). Если это моя вина, то и моя заслуга. Я убежден, что никто до меня не давал столько многоличности русским фразам...»^{**})

Итак, 30-е годы — период напряженной разработки русского литературного языка. Марлинский, Даль, Вельтман и Сенковский должны быть признаны главными деятелями в этой области — русский язык надо было «гнуть» так, как они это делали, чтобы могла выработаться проза Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Лескова, Достоевского. Такие писатели, как Одоевский и Павлов, занимают среднюю позицию, а Пушкин подводит итог старой борьбе между Карамзиным и архаистами, заботясь, главным образом, об упрощении стиля, об освобождении его от традиционного «витийства».

Не менее остро стояла проблема повествовательной формы и жанра. Тяга к развитию прозы обозначилась уже в конце 20-х годов. Первоначальное увлечение историческими романами (Булгарин, Загоскин, Лажечников, Полевой и др.) скоро ослабело. В 30-х годах исторический роман подверга-

* Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб, 1879, т. II, с. 375.

ется систематическому нападению со стороны критиков и самих беллетристов.

Сенковский объявляет его «плодом соблазнительного прелюбодеяния истории с воображением», «порождением художества, клонящегося к падению и старающегося поддельными, косвенными средствами еще действовать на человека»*. Одоевский указывает на мелодраматичность русских исторических романов и считает, что «этот род надоел, осмеян, освистан»**. Ястребцов утверждает, что «историческая картина в живописи столько же неестественна, как исторический роман в словесности. Если уже называть какие романы историческими, то разве романы без поэзии, т. е. те нелепые сочинения, которые выдаются и принимаются за романы, хотя не имеют литературного права на это название»***.

С другой стороны — главное внимание направлено именно на роман, на большую форму. Вопрос о сущности этого жанра действительно обсуждается в журнальных статьях и рецензиях. Одоевский пишет статью по поводу романа А. Степанова «Постоялый двор», в которой упрекает русского романиста за то, что он «берет первое романическое происшествие, пришедшее ему в голову, и все свои мысли и наблюдения вклеивает, как заплатки, в свое произведение, навязывает свои мысли лицам, выведенным на сцену, кстати и некстати употребляет анекдоты, виденные им в продолжение жизни. Нет, так нельзя с д е л а т ь поэтическое произведение»^{4*}. Ястребцов в статье «Что такое роман» говорит, что «роман овладел совершенно настоящим поколением», и определяет роман как «эстетическое изображение жизни человека между людьми». Проблема романа делается излюбленной темой теоретических рассуждений. Появляются наконец даже ученые диссертации на эту тему: так, М. А. Тулов (преподаватель Нежинского лицея кн. Безбородко) защищал в Киеве в 1844 году диссертацию «О романе» — «как об одной из основных, тишических форм словесного искусства»^{5*}.

* Статья по поводу «Мазепы» Булгарина в «Библиотеке для чтения», 1834, т. 2 (Собр. соч., 1859, т. 8, с. 44 и 46).

** Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма, т. I, ч. 2, с. 388.

*** Статья «Что такое роман» в «Отечественных записках», 1839, т. 5, с. 79.

^{4*} Статья напечатана в «Современнике», 1836 (кн. 3) под названием «Как пишутся у нас романы». Цитирую рукописный текст по книге П. Сакулина.

^{5*} Гимназия высших наук и лицей кн. Безбородко. Изд. 2-е, СПб., 1881, с. 306.

Но на практике большая форма долго не дается — развертывание сюжета, превращение его в большую, последовательно развивающуюся фабулу еще не по силам русским беллетристам 30-х годов. Проблема выработки литературного языка и повествовательных приемов настолько еще сложна, что выход за пределы малых форм труден. Обычное явление для русских беллетристов 30-х годов — соединение разных новелл под видом «вечеров» — представляет собой естественную переходную ступень к большой форме. Особенное внимание обращается на детали повествовательной формы — на способ ведения рассказа, на мотивировку переходов от одного персонажа к другому, сообщения о прошлом и т. д. Обращению с этими формами русские беллетристы учатся у иностранных писателей — имена Стерна, Ирвинга, Цшокке, Бальзака, Жансена и т. д. пестрят в текстах статей и рассказов. Надо еще прибавить, что заново развивается фельетон, который превращается из нравоописательных очерков в стиле Жуи в бойкую «болтовню» на самые разнообразные темы, принимающую иногда полубеллетристическую форму (Сенковский).

Обычной формой соединения новелл является либо их обрамление предисловием и заключением, либо простая смена рассказчиков, которой предшествует вступительная часть, описывающая самый повод для рассказывания. Этим иногда пользуются для самого движения сюжета — вставляются замечания или вопросы слушателей. Так, рассказ Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» представляет собою целую цепь рассказов, вложенных в уста разных собравшихся вместе лиц. После двух новелл, рассказанных по поводу затеявшегося вначале разговора, один из присутствующих предлагает «каждому рассказать какую-нибудь историю, какой-нибудь анекдот из своей или чужой жизни — это бы помогло нам коротать другие вечера и заключить сегодняшний». Неожиданно простая развязка следующего за этим рассказа сопровождается характерным замечанием: «Это слишком обыкновенная развязка, — сказал таинственный человек со вздохом». Следует «страшная» повесть — с разбойниками, гробом и т. д. Форма различного рода «вечеров», представляющих собой сборники новелл, продолжает культивироваться до конца 30-х годов. Так, в 1837 году большим успехом пользовались «Вечера на Карповке» М. Жуковой, где мы имеем полное обрамление, которым мотивировано соединение новелл и которое само по себе развито в небольшую новеллу (любовь Любиньки и Вельского).

При таком обостренном внимании к повествовательным приемам естественно ожидать появления специфической игры с формой — обнажения повествовательных условностей, комического вмешательства читателя, нарочитого торможения сюжета разными вставками и отступлениями — т. е. всего того, что принято теперь называть «стернианством»* и что всегда повторяется в периоды отхода от старых, шаблонированных форм и разработки новых. Действительно, в русской беллетристике конца 20-х и начала 30-х годов мы находим такого рода приемы в большом количестве.

Марлинский в «Испытании» одновременно отправляет двух своих персонажей из Москвы в Петербург, причем все дальнейшее зависит от того, кто из них придет первым. Вместо того чтобы сразу сообщить об этом, автор заполняет следующую главу подробным описанием, в духе «фламандской школы», Сенного рынка накануне рождества³⁵, которое заканчивается разговором с читателями: «Помилуйте, господин сочинитель! — слышу я восклицания многих моих читателей. — Вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить аппетит к еде, чем любопытство к чтению». — «В обоих случаях вы не в проигрыше, милостивые государи!» — «Но скажите, по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в столицу?» — «Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи». В «Мореходе Никитине» рассказ прерывается отступлением, в котором с большим лирическим пафосом, как будто серьезным, описывается прелесть плавания по морю («Тогда душа пьет волю полную чашею неба, купается в раздолье океана, и человек превращается весь в чистое, безмятежное, святое чувство самозабвения и мироневедения, как младенец, сейчас вынутый из купели» и т. д.); в самом высоком месте это описание внезапно прерывается вмешательством читателя: «О, если б я мог вымолить у судьбы или обновить до жизни памятью несколько подобных часов! я бы... Я бы тогда вовсе не стал читать ваших рассказов, говорит мне с досадою один из тех читателей, которые непременно хотят, чтобы герой повести беспрестанно и бесценно плясал перед ними на канате. Случись ему хотя на миг вывернуться, они и давай заглядывать за кулисы, забегать через главу: — Да где же он? Да что с ним случилось? Да

* См. книжку В. Шкловского «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа» (Пг., 1921).

не убит ли он, не убит ли он, не пропал ли без вести? — Или, что того хуже: — Неужто он до сих пор ничего не сделал? Неужто с ним ничего не случилось?» Спор с читателем занимает несколько страниц, после чего следует фраза совершенно в стиле Стерна, имя которого Марлинский упоминает довольно часто: «Я поднимаю спущенную петлю повести». Осознание подобного рода приемов как способа торможения подтверждается письмом Марлинского к братьям (1833), в котором говорится о «Фрегате «Надежда»: «Иные главы, по видимому, вставлены у меня вовсе сверх комплекта, как, например, разговор Какорина с лекарем; но кто знает: не желал ли я возбудить внимание читателей нетерпением? Это тоже тайна искусства».

В «Кашее Бессмертном» Вельтмана (1833) главный герой, Ива, надолго исчезает из романа, пока наконец читатели не вспоминают о нем: «Мстислав стоил имени Великого... — Положим, что стоил; да что нам до этого? Где Кашей Бессмертный? Где Ива? — Все, любезные читатели, было, есть и будет в своем времени и в своем месте. Словом своим вы не поторопите ни своеобычное солнце, ни своевольную судьбу, ни своенравные персты баяна, иже воскладаше» и т. д.³⁶ Проходит еще несколько страниц — Ивы все нет. Наконец автор заявляет: «Читатель ясно теперь видит, что не только я, но и никто из нас не знает, где Ива. И потому, если на чье-нибудь счастье, по княжескому объявлению, он отыщется, тем лучше; тогда я буду продолжать древнее сказание. Но что же будем мы делать, любезные читатели, до тех пор, покуда не отыщется герой наш? Чем наполню я время неизвестности о судьбе его? Где найду я для вас рассеяние? Если бы я был Шехерезада...» и т. д. После этого следует заявление: «Но не думайте же, читатели, чтоб я поступил с вами, как проводник, который, показывая войску дорогу через скрытые пути гор и лесов, сбился сам с дороги и со страха бежал. — Нет, не бойтесь, читатели! Клубок, который мне дала Баба-Яга, катится передо мною. Он приведет нас к Иве Иворовичу. Вот вам рука моя. Пусть каждое перо, которое я возьму в руки, прирастет снова к крылу гуся, из которого вырвано, если это неправда».

Такие разговоры и споры с читателями становятся к середине 30-х годов традиционными и, как видно по рецензиям, надоедают, потому что ими пользуются все. В романе М. Воскресенского «Он и Она» (1836), изобилующем вообще всевозможными приемами игры с мотивировкой и повествованием, которые кажутся уже шаблонными, имеется тоже дли-

тельный спор с читателем (ч. I, гл. VI): «— Послушайте, г. автор, вы, верно, в первый раз пишете роман?— Точно так, сударыня, а почему вы это узнали?— Потому что вы слишком неискусно ведете нить происшествий. Заняли вы нас этим балом на Девичьем поле, которое вам почему-то нравится более, нежели другие места, как, например: Кузнецкий мост, Тверская улица с прелестным бульваром и проч.; а между тем бедный молодой человек в зеленом плаще, с бамбуковой палкой, все еще сидит в Кремлевском саду, ночью и в такую дурную погоду. Нехорошо оставлять героев своих в таком невыгодном положении...— Вы сердитесь, что я заставил вашего любимца сидеть ночью под дождем; но вспомните, в таких ли критических положениях бывали старинные герои романов. Мадам Радклиф засаживала их в подземелья, заковывала в кандалы и морила голодом. Графиня Жанлис заставляла их проливать столько слез, сколько может быть теперь капель на зеленом манто Лидина. А Виктор-то Гюго? А Жюль Жанен-то? Избави меня господи так тиранить моих героев!» Далее идет игра с нетерпением читателя: «Не успела она кончить, как... ломаю с досады перо мое (и, разумеется, беру другое, иначе и роман бы никогда не был дописан). Не успела она кончить, как уже... А ведь как было шло все хорошо! Как я гордился моим героем, как радовался за весь пол наш, и что же? Вот вам хладнокровный оператор! Не успела она кончить, как уже Владимир лежал у ног ее...»

Особо следует еще сказать о предисловиях. В 30-х годах ими начинают пользоваться тоже с целью создать комический эффект.

Одоевский («Княжна Мими», 1834) помещает предисловие в середине повести, прерывая им самый важный момент рассказа: «Дверь отворилась, и...— Но позвольте, милостивые государи! Я думаю, что теперь самая приличная минута заставить вас прочитать...

П р е д и с л о в и е .

...С некоторого времени вошел в употребление и успел уже обветшать обычай писать предисловие посредине книги. Я нахожу его прекрасным, то есть очень выгодным для автора» — и идет длинное рассуждение о том, как трудно писать романы на русском языке. Закапчивается это предисловие словами: «Засим я прошу извинения у моих читателей, если наскучил им, поверяя их доброму расположению эти маленькие, в пол-

ном смысле слова домашние затруднения и показывая подставки, на которых движутся романтические кулисы. Я поступаю в этом случае, как директор одного бедного провинциального театра. Приведенный в отчаяние нетерпением зрителей, скучающих долгим антрактом, он решился поднять занавес и показать им на деле, как трудно превращать облака в море, одеяло в царский намет, ключницу в принцессу и арапа в *premier ingénu*. Благосклонные зрители нашли этот спектакль любопытнее самой пьесы. Я думаю то же». В «Страннике» Вельтмана (1831—1832) описывается путешествие по карте — это использовано для создания разных комических эффектов (вроде «Путешествия вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра, который подражал Стерну): «Итак, вот Еврона! Локтем закрыли вы Подолию... стоните муху!... вот Тульчин!... Видите ли... О, неосторожность!.. Какое ужасное наводнение в Испании и Франции!.. Вот что значит ставить стакан с водой на карту!.. Но думал ли я когда-нибудь, что столкну его локтем с Пиренейских гор?» Предисловие оказывается не в начале, а в VI главе первого дня: «Очень известно всякому любителю чтения, до какой степени несносно всякое предисловие, особенно когда г. Сочинитель, неуверенный еще, возьмут ли труд читать его книгу, просит уже пощады и помилования ей и извиняет недостатки ее всеми обстоятельствами своей жизни. Вот почему я не хочу продолжать предисловие» и т. д.

Приведенного материала достаточно, чтобы убедиться в том, что проблема литературного языка и повествовательной формы стоит в центре внимания русских беллетристов 30-х годов. Фабула сама по себе стоит на втором плане — в большинстве случаев она как будто служит только поводом для разработки языковых и повествовательных приемов. Отсюда — сюжетная фрагментарность, особенно у Вельтмана. Герой его совершенно не психологизирован, потому что занимает второстепенное место в построении романа — не является конструктивным элементом романа. Марлинский прямо заявляет: «Характеры мои — дело частное». Отсюда — впечатление «бедности содержания» (Котляревский*), которое получается, если подходить к этой литературе с требованиями читателя, воспитанного на Толстом и Достоевском. Перед нами — другая поэтика, в которой основную, организующую роль играют не те конструктивные элементы, которые выдвинулись в русской литературе последующих десятилетий.

Возвращаюсь к Лермонтову. От исторического романа, окрашенного эмоциональной риторикой, Лермонтов переходит к современному светскому роману, действие которого развивается в Петербурге, в 1833 году («Княгиня Лиговская»). Здесь можно наблюдать сочетание разных повествовательных стилей, отчасти объясняемое, быть может, сотрудничеством приятеля Лермонтова С. А. Раевского («Роман, который мы с тобой начали, затянулся и вряд ли кончится», — писал Лермонтов в 1838 г.).

Начало романа написано в стиле уже появившихся тогда «повестей о бедном чиновнике», подготовивших «Шинель» Гоголя и первые повести Достоевского*: «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни, по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник... Итак, по Вознесенской шел один молодой чиновник, и шел он из департамента, утомленный однообразной работой и мечтая о награде и вкусном обеде — ибо все чиновники мечтают». Следует описание его наружности, причем рассказчик делает себя посторонним наблюдателем: «...черты лица его различить было трудно: причиною тому козырек, воротник, — и сумерки».

К тому же стилю относится и описание дома, в котором живет чиновник Красинский: «Вы пробираетесь сначала через узкий и угловатый двор, по глубокому снегу или по жидкой грязи; высокие пирамиды дров грозят ежеминутно подавить вас своим падением, тяжелый запах, едкий, отвратительный, отравляет ваше дыхание, собаки ворчат при вашем появлении, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства, выглядывают сквозь узкие окна нижнего этажа. Наконец, после многих расспросов, вы находите желанную дверь, темную и узкую, как дверь в чистилище; поскользнувшись на пороге, вы летите две ступени вниз и попадаете ногами в лужу, образовавшуюся на каменном помосте, потом неверною рукой ощупываете лестницу и начинаете взбираться наверх. Взойдя на первый этаж и остановившись на четверугольной площадке, вы увидите несколько дверей кругом себя, но увы! — ни на одной нет номера; начинаете стучать или звонить, и обыкновенно выходит кухарка с сальной свечой, а из-за нее раздастся брань или плач детей»*)).

* См. работу А. Цейтлина «Повести о бедном чиновнике Достоевского». М., 1923.

В других местах романа появляется знакомый нам по «Вадиму» высокий лирический тон, напоминающий Марлинского: в лице Печорина читаются «глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности*... в эту минуту пламеневшее лицо его (чиновника) было прекрасно как буря... какой-то невидимый демон сблизил их уста и руки в безмолвное пожатие, в безмолвный поцелуй». Некоторые места романа производят впечатление пародии на этот самый высокий стиль: «Напечатлев жаркий поцелуй на холодном девственном челе ее» — обычное клише, но за ним следует нечто совсем другое: «Жорж посадил ее на стул, опрометью сбежал с лестницы и поскакал домой». Пародийность подчеркивается следующим за тем обращением к читателям: «До сих пор, любезные читатели, вы видели, что любовь моих героев не выходила из общих правил всех романов и всякой начинающейся любви, но зато впоследствии... о! впоследствии вы увидите и услышите чудные вещи».

Отход от высокого риторического стиля сказывается также в очень осторожном пользовании сравнениями. Мы имеем здесь даже нечто вроде самопародирования; сравнение с американским колодцем, на дне которого шевелится ядовитый крокодил, появившееся в «Вадиме»*), использовано здесь как комическое и следует за глубоко прозаическим описанием горничной: «Терпеть не могу толстых и рябых горничных, с головой, вымазанной чухонским маслом или приглаженной квасом, от которого волосы слипаются и рыжеют, с руками шероховатыми, как вчерашний решетный хлеб, с сонными глазами, с ногами, хлопающими в башмаках без ленточек, тяжелой походкой и (что всего хуже) четверугольной талией, облепленной пестрым домашним платьем, которое внизу уже, чем сверху... Такая горничная, сидя за работой в задней комнате порядочного дома, подобна крокодилу на дне светлого американского колодца».

Переход от «Вадима» к «Княгине Лиговской» несколько аналогичен переходу от ранних поэм, и в частности от «Боярина Орши», к «Сашке». В одном случае — колебания между высокой и комической поэмой, в другом — между эмоционально-риторическим стилем повествования, при котором автор сливается с героем, и стилем постороннего наблюда-

* Ср. в «Вадиме»: «в глазах блистала целая будущность».

теля, рассказчика как такового. В «Княгине Лиговской» Лермонтов явно колеблется даже в выборе самого материала и в установке на героя. С Печориним соперничает в роли героя чиновник Красинский; повествование движется с трудом, фабула осложняется, завязка не образуется.

Характерны также повествовательные детали, которые тщательно подчеркиваются автором, точно для того, чтобы создать иллюзию одновременности происходящих событий и их описания или реального существования изображаемых персонажей и самого рассказчика как их наблюдателя, — детали, которые отмечены были выше в романе Воскресенского как приемы игры с повествовательной формой: «Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и взшел в свой кабинет, мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность... Печорин положил эти бранные остатки на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками; и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его мыслей*... Между тем подали свечи, и, пока Варенька сердится и стучит пальчиком в окно, я опишу вам комнату, в которой мы находимся... Между тем, покуда я описывал кабинет, Варенька постепенно продвигалась к столу» и т. д. Не развертывая этих оговорок в комический прием, Лермонтов вводит их, по-видимому, как мотивировку остановок или переходов от одних персонажей к другим, свидетельствуя этим о затруднениях и в построении повествования.

Проблема романа осталась неразрешенной. Большое количество персонажей (Печорин, Негурова, супруги Лиговские, Варенька, чиновник Красинский, Браницкий, Горшенко) и сложная интрига, намеченная в написанных главах, готовят к большой форме, между тем как на самом деле роман не образуется: интрига не создает завязки, которая соединила бы всех действующих лиц. Роман распадается на ряд сцен и эпизодов, сочетание которых не приводит к последовательно развивающемуся повествованию. Необходимость сообщать о прошлом своих персонажей, вставлять характеристики, описания обстановки, наружности

* Ср. в «Вадиме»: «Он сидел и рыдал, не обращая внимания ни на сестру, ни на мертвого. Бог один знает, что тогда происходило в груди горбача, потому что, закрыв лицо руками, он не произнес ни одного слова более...» (гл. 20).

и т. д. явно затрудняет автора. Большая форма не удается.

От сплошного романа Лермонтов приходит к «цепи повестей» (как он сам говорит в «Максиме Максимыче»), объединенных фигурой Печорина, и освобождает себя таким образом от трудностей, связанных с развитием большой фабулы. Тем самым Лермонтов обращается к той форме, которая характерна для прозы 30-х годов; он придает ей законченность, мотивируя соединение новелл не только извне, но и изнутри — единством героя. Последовательность событий (общая история героя), необходимая для сплошного романа, отсутствует — единство героя не связано с единством интриги, с постоянством остальных персонажей, с единообразием повествовательной формы, а вместе с тем новеллы крепко спаяны между собой неизменным присутствием и участием героя. Так завершается процесс выработки повествовательной формы, идущий через все десятилетие, и подготавливается переход к большой форме, осуществленный поколением 40-х годов.

Действительно, в «Герое нашего времени» разрешены именно те повествовательные проблемы, которые стояли в центре беллетристики 30-х годов, и тем самым ликвидирована та уже надоевшая и превратившаяся в наивный шаблон игра с формой, которую мы проследили в произведениях Марлинского, Вельтмана, Одоевского, Воскресенского. Новая задача состояла именно в том, чтобы найти удовлетворяющие мотивировки для описаний, характеристик, отступлений, ввода рассказчика и т. д. Все это мы и находим у Лермонтова.

Бросив мысль о построении сплошной фабулы, Лермонтов тем самым избавил себя от необходимости вводить в роман биографию своих персонажей (*Vorgeschichte*). Разбив роман («сочинение», как называл его Лермонтов) на новеллы, он сделал своего героя фигурой статической. Вместо обычной временной последовательности, в которой располагается жизнь героя, мы имеем последовательность другую, — связанную не с героем, а с автором: от его встречи с Максимом Максимычем — к рассказу о Печорине, от рассказа — к случайной встрече с ним, от встречи — к его «журналу». Конструктивную роль играет последовательность второстепенная (история знакомства автора с героем), а основная последовательность (жизнь героя) так сдвинута, что даже по прочтении всего романа трудно расположить сообщенные события в хронологическом порядке.

Таким образом, позиция автора как основного повествователя двух первых новелл («Бэла» и «Максим Максимыч») совершенно укреплена и мотивирована тем, что он пишет «не повесть, а путевые записки» («Бэла»), а вместе с тем мотивирован и временной сдвиг событий. «Журнал» Печорина, представляющий собой в известном смысле его *Vorgeschichte* (по отношению к двум первым новеллам), на самом деле не имеет этого значения, потому что уничтожено единство фабулы. События, рассказанные в «журнале», воспринимаются нами без всякой временной связи с тем, что рассказывалось раньше. О прошлом Печорина мы вообще ничего не знаем — не знаем даже, почему Печорин оказался на Кавказе. Сначала у Лермонтова была мысль вскользь сообщить об этом — в рукописи «Княжны Мери» первая запись кончается словами: «Но я теперь уверен, что при первом случае она спросит, кто я и почему я здесь, на Кавказе. Ей, вероятно, расскажут страшную историю дуэли и особенно ее причину, которая здесь некоторым известна». Но Лермонтов вычеркнул все это, находя, по-видимому, лишним такой намек на прошлое.

Итак, «Герой нашего времени» — не повесть, не роман, а путевые записки, к которым приложена часть «журнала» Печорина. Эта мотивировка имеет особенное значение для «Бэлы»: благодаря ей укреплен описательный материал — не как случайный привесок к рассказу, не как «пейзаж», а как совершенно естественный и существенный элемент повествования. Рассказ Максима Максимыча оказывается результатом завязавшейся в дороге беседы; это использовано для самого движения сюжета — рассказ тормозится не случайными отступлениями и не комическим вмешательством автора или читателя, а самым положением вещей — тем, что Максим Максимыч рассказывает не все сразу, а с промежутком: первую часть — во время привала на станции у Гуд-горы, а вторую — во время остановки на пути к Куби. Таким образом, рассказ о Бэле вплетен в описание пути из Тифлиса до станции Куби — описание вошло в новеллу как конструктивный элемент. Традиционная пейзажная интродукция впаяна в самую форму — от описания Койшаурской долины к описанию самого пути, отсюда — к знакомству с Максимом Максимычем, от знакомства — к разговору — от разговора — к рассказу. «А чай много с вами было приключений?» — этим вопросом сделан переход собственно к рассказу. При этом автор мотивирует и самое свое любопытство: «Мне страшно хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку, — жела-

ние, свойственное всем путешествующим и записывающим людям»*.

Движение самого рассказа направляется слушателем, который все время ставит вопросы («Как же это случилось?.. А как его звали?.. А долго он с вами жил?..») и т. д.). Описательные моменты рассказа мотивируются именно такими вопросами слушателя: «Как же у них празднуют свадьбу?.. А что же она пропела, не помните ли?»

Забота о мотивировке сказывается и в том, что к песне Казбича Лермонтов делает специальное примечание, еще раз подчеркивающее позицию автора как профессионала-писателя: «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка — вторая натура».

Словами Максима Максимыча «Да, они были счастливы» рассказ о Бэле, по-видимому, окончен. «Как это скучно! — воскликнул я невольно. В самом деле, я ожидал трагической развязки, и вдруг так неожиданно обмануть мои надежды!» Следует большое описание раннего утра («Мы вышли из сакли...» и т. д.) и продолжения пути, которое внезапно прерывается вопросом автора, уже прямо обращенным к читателю: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? — Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую, потому что переезд через Крестовую Гору (или, как называет ее ученый Гамба, le Mont St.-Christophe) достоин вашего любопытства. Итак...» — и следует описание переезда. Торможение сюжета мотивировано самою формой путевых записок.

Как видим, внимание Лермонтова направлено действительно на мотивировку повествовательных приемов. Мотивировано описание Койшаурской долины и переезда через Коби, мотивировано торможение, мотивирован рассказ Максима Максимыча и даже самое его движение. Наконец, сам Максим Максимыч превращен из традиционного, всегда более или менее условного, рассказчика в литературный персонаж: его положение укреплено как тем, что он участник событий, связанных с личностью Печорина, так и тем, что ему приданы определенные психологические черты, конт-

* И дальше: «...в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге».

растирующие с личностью основного героя. Точно подчеркивая это, Лермонтов в конце новеллы выдвигает Максима Максимыча на первый план, делая его чуть ли не главным героем: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек, достойный уважения?.. Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ». Это — характерный «ложный конец» (термин В. Шкловского), которым на самом деле подчеркивается, что Максим Максимыч — лицо подсобное, традиционный рассказчик, роль которого на этот раз специально мотивирована и укреплена для того, чтобы сделать скрытым обычный прием и добиться таким образом «естественности».

«Максим Максимыч» — новелла переходная, подготовляющая переход к «журналу». Здесь происходит встреча автора со своим героем — сцена достаточно острая своей формальной парадоксальностью, но столь обоснованная Лермонтовым, что из приема, характерного для игры с формой³⁷, она превращается здесь в естественное, мотивированное всем ходом событий положение. В сущности, эта встреча нужна Лермонтову для того, чтобы мотивировать подробное описание наружности Печорина (еще раз видим, как заботится Лермонтов о мотивации такого рода моментов), — иначе ему пришлось бы совсем отказаться от такого описания или вложить его в уста Максима Максимыча, что было бы затруднительно.

Характерно, что Лермонтов выдерживает в этом описании тон постороннего наблюдателя, который умозаключает о характере только по наружным признакам: «Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками — верный признак некоторой скрытности характера». И вслед за этим — специальная оговорка: «Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить верить в них слепо». Дальше — еще оговорка: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы о нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением».

В рукописном тексте вычеркнута часть описания — именно та, где Лермонтов, невольно отклонившись от роли постороннего наблюдателя, стал говорить уже прямо о характере Печорина и при этом несколько приблизился к своей

старой манере («Печорин принадлежал к толпе, и если он не стал ни злодеем, ни святым, то это — я уверен — от лени»). Этот пример ясно показывает, как строго выдерживает здесь Лермонтов свою позицию объективного рассказчика и как не позволяет себе отступить от основной мотивировки. Он здесь не только не сливается со своим персонажем, не только воздерживается от всякой лирики, но даже нарочно подчеркивает свою позицию профессионала, напавшего на интересный литературный материал. «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки». Конец этой новеллы посвящен опять личности Максима Максимыча; получается соответствие с концом «Бэлы» — еще один ложный конец.

Выше я указал на игру с предисловиями, которые помещаются в середину и иногда (как у Одоевского) служат способом торможения сюжета. Лермонтов, в сущности говоря, делает то же самое — предисловие стоит перед «журналом» Печорина³⁸. По общему своему характеру предисловие это относится не только к самому «журналу», но и ко всей книге, но его появление в середине мотивируется самым переходом к «журналу». Здесь, как и в других случаях, Лермонтов пользуется традиционным для русской беллетристики 30-х годов приемом, но создает такую мотивировку, при которой чисто формальная роль приема оказывается скрытой.

Самый «журнал» состоит из трех новелл («Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист») разных типов. «Тамань» — новелла с установкой на сюжет, как и «Бэла». Здесь нет никаких особых признаков дневника — рассказ имеет обыкновенную форму новеллы (от первого лица). Наоборот, есть детали, которые сообщают ему характер чистого повествования — рассказывания, обращенного к слушателям: «*Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых... Итак, я начал рассматривать лицо слепого; но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?.. Признаюсь, сколько я ни старался...*» и т. д. Конец тоже типичен для новеллы: «Что случилось с старухой и бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!..»

Надо полагать, что в черновом тексте, не дошедшем до нас, эти признаки были еще резче — в рукописном тексте «Максима Максимыча» имеется в конце приписка, в которой

говорится: «Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился бы употребить во зло доверенность штабс-капитана. В самом деле, Печорин в некоторых местах обращается к читателям». Ясно, что это должно было служить мотивировкой тому, что в «журнале» Печорина не везде сохранены особенности дневника как такового.

Самая мысль о «журнале» является, очевидно, не основным замыслом, определяющим характер стиля, а мотивировкой. Лермонтов решил освободиться от всяких немотивированных высказываний о своих персонажах — даже от сообщений о том, что думает или думал тот или другой из них. Отсюда — подчеркивание своей позиции как путешествующего литератора, ввод особого рассказчика как личного свидетеля событий и, наконец, «журнал». Мы имеем, таким образом, три «я»: автор, Максим Максимыч и Печорин. Эти «я» оказались необходимыми, потому что иначе пришлось бы сделать автора свидетелем всех событий и тем самым очень ограничить повествовательные возможности.

При всей заботе Лермонтова о мотивировке некоторые детали оказались выпавшими из нее, что почти неизбежно в рассказе от первого лица. Максиму Максимычу приходится усиленно подслушивать чужие разговоры (как и Печорину в «Тамани», но там это мотивировано подозрением) — разговор Азамата с Казбичем, разговор Печорина с Бэлой («шел я мимо и заглянул в окно»); большую самохарактеристику Печорина, по стилю своему совершенно непохожую на стиль Максима Максимыча, ему приходится мотивировать тем, что слова Печорина «врезались» у него в памяти; текст песни в «Тамани» мотивирован тем, что Печорин запомнил ее от слова до слова и т. д. Совсем без мотивировки осталось одно место в «Фаталисте», где рассказывается о смерти Вулича: «Вулич шел один по темной улице; на него наскокил пьяный казак, изрубивший свинью, и, может быть, прошел бы мимо, не заметив его, если бы Вулич, вдруг остановясь, не сказал: — Кого ты, братец, ищешь? — Тебя! — отвечал казак, ударив его шашкой, и разрубил его от плеча почти до сердца...». Ясно, что никто, кроме самого Вулича, не мог рассказать об этом, а Вулич успел сказать только два слова: «Он прав». Такие случаи обнаруживают мотивировочную природу этих «я» — Максима Максимыча в «Бэле», Печорина в «Тамани» и в «Фаталисте».

«Тамань» — сюжетная новелла. Печорин здесь не столько герой, сколько рассказчик — материалом его наблюдений, чувств и размышлений развернут самый сюжет. Вся вещь построена на движении — от начального намека на то, что в доме, куда решил направиться Печорин, «нечисто» (использован двойной смысл этого слова), до заключительной катастрофы. Характерно для Лермонтова, что новелла эта развернута не из сочетания разных моментов, которые могли бы быть развернуты и в большую форму (как у Пушкина в «Метели», в «Выстреле», в «Станционном смотрителе», где чувствуется сжатие фабулы), а из маленького эпизода, который развернут до пределов новеллы. Это-то, очевидно, и заставляло Чехова восторгаться «Таманью». Из маленького и ничем особенным не кончающегося приключения сделана новелла, в которой ощущается каждое ее слово, каждое движение. Лермонтов показал себя здесь мастером малой формы — недаром в кругу своих товарищей он славился как рассказчик анекдотов.

В «Княжне Мери», как в дневнике Печорина, нашли себе естественное место афоризмы и парадоксы. Традиционная светская повесть с балами и дуэлями повышена в своем значении, потому что герой психологизован — мотивирован как личность, как характер, чего не удалось сделать ни Марлинскому, ни Одоевскому, ни Павлову, да их внимание и не могло еще обратиться в эту сторону («Характеры мои — дело частное», — писал Марлинский). Правда, психологической разработки, какой подверглись литературные персонажи у Толстого или Достоевского, у Лермонтова еще нет — впечатление «личности», и притом «типичной», создается не детальным анализом душевных состояний, не разнообразием чувств и мыслей, а самым составом афоризмов, разговоров и размышлений героя. В дневнике Печорина приютились мысли, которые Лермонтов давно уже вкладывал в уста своих героев. Так, его тирада о себе («Да, такова была моя участь с детства») взята прямо из драмы «Два брата». В этом смысле «Княжна Мери» стоит в традиции афористической литературы вообще — с тем отличием, что здесь этот материал, как и все в «Герое нашего времени», крепко впаян в новеллу как характеристика.

Для диалога необходимы собеседники — ими и являются в «Княжне Мери» Грушницкий и доктор Вернер. Грушницкий, как и Максим Максимыч, есть лицо подсобное, которому в старой повести было бы отведено очень скромное место. Лермонтов укрепляет его положение, делая его лицом

пародийным, контрастирующим и заставляя его ближайшим образом участвовать во всех событиях. Вторичность, обусловленность этой фигуры сказывается, между прочим, в том, что, несмотря на подчеркнутый контраст между Печоринным и Грушницким, оба они говорят одну и ту же фразу. В первой записи Печорин говорит о женах местных властей, что они «привыкли на Кавказе встречать *под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум*». Немного ниже (в той же записи) Грушницкий в разговоре с Печоринным говорит о знати: «Эта гордая знать смотрит на нас, армейцев, как на диких. И какое им дело, есть ли *ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?*» Диалог строится по системе Марлинского, в виде цепи каламбуров и острот, но Лермонтов, сжимая его, делает быстрым и коротким, не развивая особой игры слов.

Надо еще указать на то, что на фоне традиционной светской повести отступлением или некоторым новшеством кажется то, что роман построен на парадоксальной ситуации «я не люблю вас». Эта парадоксальность придает остроту всем положениям — вплоть до дуэли. Лермонтов взял первоначальную ситуацию «Евгения Онегина» и на ней построил всю новеллу. Вера появляется как мотивировка для дуэли — недаром она бесследно исчезает, как только это сюжетное ее назначение выполнено. Естественно, что именно от «Княжны Мери», как наиболее крупной и разрешившей проблему «характера» повести, идет целая линия повестей и романов — в том числе ранние повести Тургенева.

Итак, в «Герое нашего времени» Лермонтов дает своего рода синтез тем формальным исканиям, которые характерны для русской беллетристики 30-х годов. Он приводит в порядок литературный язык, отказываясь как от лирического патетизма, так и от увлечения диалектизмами, игрой слов и т. д. С. Бурачек был не совсем неправ, когда, негодуя на роман Лермонтова, назвал его «эпиграммой», составленной из беспрерывных софизмов, и «идеалом легкого чтения». Да, после Марлинского, Вельтмана, Одоевского и Гоголя, где все было еще так трудно, так неоднородно, так немотивированно и потому так «неестественно», «Герой нашего времени» выглядит как первая «легкая» книга — книга, в которой формальные проблемы скрыты под тщательной мотивировкой и которая поэтому могла создать иллюзию «естественности» и возбудить чисто читательский интерес. Внимание к мотивировке делается основным формальным лозунгом

русской литературы 40—60-х годов («реализм»). После «Героя нашего времени» становится возможным русский психологический роман, хотя от прозы Лермонтова прямая историко-литературная линия идет не к роману, а к новеллам-повестям Тургенева и к рассказам Чехова.

Лермонтов умер рано, но этот факт не имеет никакого отношения к историческому делу, которое он делал, и ничего не меняет в разрешении историко-литературной проблемы, нас интересующей*). Нужно было подвести итог классическому периоду русской поэзии и подготовить переход к созданию новой прозы. Этого требовала история — и это было сделано Лермонтовым.

ПРИМЕЧАНИЯ

Цитаты из произведений Лермонтова даются по тексту печатающегося в Государственном издательстве (Ленинград) издания его сочинений, заново проверенного по первоисточникам К. И. Халабаевым и мною*¹). При проверке, между прочим, обнаружилось, что некоторые рукописи Лермонтовского музея (хранящиеся теперь в Пушкинском доме) представляют собою не автографы, как считается до сих пор (см. академическое изд., т. V, с. 26—32), а копии. Из 23 тетрадей Лермонтовского музея сплошными автографами являются: I—XI, XVI, XVIII, XXII, XXIII. Состав остальных тетрадей следующий: тетрадь XII («Боярин Орша») — авторизованная копия; XIII («Мицыри»): с. 1—337 — авторизованная копия; остальное (заглавный лист, эпиграф и с. 338 — до конца) — автограф; XIV («Сказка для детей»): черновой текст — автограф; беловой — авторизованная копия с первого; XV (Стихотворения) — сборная: № 1—14 («Русалка», «Узник», «Ангел», «Когда волнуется...», «Молитва странника», «Сосед», «Расстались мы...», «Ветка Палестины», «Два великана», «Умиравший гладиатор», «Желанье», «На севере диком...», «Парус», «На светские цепи...») и № 18—20 («Последнее новоселье», «Кинжал», «Пленный рыцарь») — копии; остальное — автографы; XVII («Испанцы») — авторизованная копия; XIX («Два брата») — авторизованная копия; XX (Стихотворения): № 1—105 — копии; остальное (№ 106—118) — автографы; XXI (Стихотворения и поэмы) — сборная: № 3 («Каллы»), 5 («Любовь мертвеца») и 6 («На севере диком...») — копии; остальное — автографы.

Таким образом, справки об источниках, сделанные в примечаниях академического издания, и описание рукописей Лермонтова оказываются не всегда верными, а многие факсимиле с рукописей («Боярин Орша», «Сказка для детей», «Любовь мертвеца», «На севере диком...», «Испанцы») являются снимками не с автографов, а с копий.

¹В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824, ч. II, с. 29—44) В. Кюхельбекер, признавая, что «элегия и послание у нас вытеснили оду», ставит своей задачей («Как сын отечества, поставляю себе обязанностию смело высказать истину») доказать, что одна ода вполне удовлетворяет всем требованиям лирической поэзии («лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, т. е. сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя») и потому «без сомнения занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает название поэзии лирической». Изобразив в иронических чертах сущность элегии и послания

как низших родов, Кюхельбекер ставит вопрос: «Выиграли ли мы, променяв оду на элегию и послание?» По этой замечательной статье видно, каким боевым вопросом в это время был вопрос о лирических жанрах.

² В. Жирмунский («К вопросу о формальном методе» — предисловие к русскому переводу книжки О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии». Пг., 1923), возражая против теоретических положений ОПОЯЗа и настаивая на объяснении смены литературных стилей изменением «мироощущения» или «общим сдвигом духовной культуры» (как будто искусство не участвует в этом сдвиге, а только «отражает» его), говорит, что «по контрасту могут возникнуть самые различные тенденции», а «между тем на деле мы замечаем при смене стилей... одну главенствующую художественную тенденцию, обозначающую появление нового стиля как замкнутого единства или системы взаимно обусловленных приемов». Но именно на деле, в живом историческом процессе, вовсе нет такого благополучного порядка. Возникают и сосуществуют именно «самые различные тенденции», соотношение которых и образует эпоху в подлинно историческом смысле этого слова. Главенствующей становится на время та, которой удается, начав с наиболее резкого контраста по отношению к привычному канону и завоевав себе этим революционное положение, в дальнейшем сгладить остроту собственных принципов и сделать их приемлемыми, а потом и привычными. Ее главенство есть уже признак падения. Эпоха создается не моментом победы (вообще в значительной степени абстрактным), а самым процессом борьбы и становления, в котором революционная (романтическая) тенденция вдохновляется пафосом контраста по отношению к определенному канону, а другие тенденции развиваются на основе более сложной исторической диалектики. Если такого рода процесс кажется Жирмунскому «механическим», то мне кажется еще более механическим и упрощающим факты его построения, при котором искусство, подчиняясь толчкам извне, перескакивает от одного «замкнутого единства» к другому.

³ Об этом говорит и В. Фишер в статье «Поэтика Лермонтова» (юбилейный сб.: Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пб., 1914, с. 198—199): «У него наготове детали — речения, эпитеты, антитезы; вопрос в том, куда их пристроить. В воображении Лермонтова сменяются замыслы, сюжеты, а основные элементы формы повторяются и ищут для себя соответствующего приложения.» Ср. в книге В. Спасовича «Байронизм у Пушкина и Лермонтова» (Вильна, 1911, с. 50 и сл.).

⁴ А. И. Одоевский посвящает ему несколько характерных строк в стихотворении «Поэзия» (1839):

Пусть наш протей С[енковский], твой гонитель,
Пути ума усыпав остротой,
Катается по прозе вечно гладкой
И сеет слух, что век проходит твой!
Не знает он поэзии святой,
Поэзии страдательной и сладкой!

⁵ Этот принцип расположения действительно и был положен в основу почти всех последующих изданий — до П. Висковатова (1891). С. Дудышкин пишет в примечаниях к изданию 1860 г. (в двух томах): «Первый отдел (и первый том) заключает все то, что Лермонтов печатал или признавал годным к печати; второй отдел (и том) будет заключать все стихотворения Лермонтова, от первых попыток до полного образования лермонтовского стиха и прозы». Теми же словами говорит и П. Ефремов (изд. 1873 г.): «Мы имели в виду, чтобы читатель прежде всего встретился с *тем* Лермонтовым, каким он сам желал быть перед обществом, и для этого назвали *первым томом* собрание всех тех произведений, которые сам Лермонтов печатал или признавал годными для печати, и к ним добавили только немногие произведения преимущественно из *двух последних лет* его поэтической деятельности, произведения, которые хотя и не были напечатаны при жизни самого поэта, но отличаются высокими достоинствами... Затем вся предварительная, внутренняя, так сказать, работа писателя — от первых попыток почти ребенка до полного образования лермонтовского стиха и прозы — отнесена в состав *второго тома*». Характерно, что в издании 1887 г. Ефремов заявил уже, что им «выпущены две неоконченные повести, как не представляющие существенного интереса для большинства читателей, и значительно сокращены отрывки из стихотворений, написанных поэтом в юнкерской школе и вскоре по выходе из нее».

В изданиях, отредактированных А. Введенским, И. Болдаковым, Н. Буковским, утвержден тот же принцип выбора. П. Висковатов расположил произведения Лермонтова иначе — по родам (лирика, поэмы, драмы, проза), с сохранением хронологии внутри каждого тома, и при этом опубликовал много нового материала. К этому времени вопрос о печатании юношеских вещей Лермонтова уже утерял свою остроту, но все же Висковатов считает нужным оправдать себя в предисловии: «Без сомнения окажутся люди, готовые упрекнуть меня за то, что я печатаю почти каждую строчку, писанную поэтом, каждое несовершенное произведение юноши, которое сам писатель не предал бы гласности. Но в ответ на это я замечу: кто же может взять на себя смелость сделать выбор? Положим, можно сказать, что прямо хорошо и плохо, но сколько произведений занимают середину между этими крайностями, и кто здесь судья? Сам поэт — скажут мне. Печатайте, что сам признал он достойным печати. Но поэт в издании, вышедшем при жизни его в 1840 году, поместил лишь 28 своих стихотворений, да затем еще несколько в периодических изданиях». Замечательно, что Висковатов, печатая юношеские стихотворения Лермонтова, многое в них «поправлял», желая, очевидно, поднести их читателю в более приемлемом виде.

⁶ *Марлинский* тоже пробовал писать поэмы, но, убедившись в бесплодности своей работы, бросил стихи и обратился к прозе. Очень интересны собственные его признания, сделанные в 1831 г. в предисловии к поэме «Андрей, князь Переяславский»: «Господа стихотворцы знают, как пишутся нынешние поэмы, и потому не для чего мне распространяться, как я бросал мысли за

исподсчетом рифм или рифмы за невякою мыслью: издесяти начатых картин едва ли две доходили до половины, и я было хотел, по вольности словесного цеха, сшивать окончания белыми стихами, как белыми нитками. <...> Не то чтоб я отрицал в этой повести все достоинства: в ней есть свежие картины, удачные сравнения, звонкие стихи, нигде не заимствованные мысли <...>. Но все-таки я убедился, что в ней не было бы этой купности, этого целого; знаменующего физиогномию гениальных произведений, и бросил поприще, на котором не льстился опередить многих. Для себя собственно я не навсегда отказался от прелестной болтуни поэзии, которая дарила меня столь сладостными часами забвенья страданий; но теперь я удовольствуюсь одними прогулками, а не дальними путешествиями с нею. <...> Очень бы рад был, если бы моя исповедь послужила уроком для многих молодых стихотворцев*). Кстати, первую строку лермонтовского «Паруса» («Белеет парус одинокий») мы находим именно в этой поэме (гл. I, строфа 15).

⁷ Посылая П. Вяземскому свою поэму «Братья разбойники», Пушкин пишет: «Некоторые стихи напоминают перевод Шил. Узн. Это несчастье для меня. Я с Жуковским сошелся нечаянно, отрывок мой написан в конце 821 года» (1823. П у ш к и н. Переписка, т. I. СПб., 1906, с. 86). Такие «совпадения» лишней раз показывают наличность внеиндивидуальных законов во всяком историческом процессе — в том числе и в истории искусства.

⁸ Вопросу о лирике вообще и в частности о лирических жанрах посвящена интересная статья Т. «О лирическом стихотворстве» («Вестник Европы», 1810, ч. 51, № 10, с. 123—133). Главные роды лирики — гимн, ода, песня и идиллия. «Кажется, к ним же причислить можно и элегию». О лирике вообще говорится: «Как бы то ни было, собственно пение принадлежало одному только лирическому стихотворству; ибо эпические и трагические стихи произносились наподобие нынешнего *речитатива*. Чтобы яснее представить себе свойство стихов лирических, надобно обратиться к началу пения. Оно происходит от полноты сердца и изливается переменными, размеренными тонами, соответствующими расположению души нашей. <...> Стихотворения лирические естественно должны быть приятнее и благозвучнее всякого другого сочинения; они должны быть разделены на части или строфы, не слишком длинные, чтобы вмещались в ухо, и не слишком короткие, чтобы не наскучить частым повторением». Своеобразна классификация лирических жанров у А. Галича («Опыт науки изящного», 1825). Он различает три главнейших вида: оду, элегию и романс или балладу. Песней он называет «мелкую оду», лишенную «судорожных испуглений». Под элегией он разумеет «тоскливое или веселое пение, возбужденное воспоминанием». Эпиграмма — вид элегии (когда «чувствование удерживается в сознании до того, что стихотворец дает о нем *одно только суждение*»): она «может принимать все формы, так что ее употребление на сатиру, надпись и пр. совершенно случайное». Романс или баллада есть особая «романтическая элегия, с эпическим элементом — идеал песни, возвышенной до эпопеи». Здесь заметно

стремление свести основные жанры к двум родам — ода и элегия, а остальное рассматривать как их виды.

⁹ *Марлинский* очень определенно мотивирует свое пользование чужим материалом: «...не у одних французов, я занимаю у всех европейцев обороты, формы речи, поговорки, присловия. Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду, где встречу, где поймаю его. Что за ложная мысль еще гнездится во многих, будто есть на свете галлицизмы, германизмы, чертизмы? Не было и нет их! <...> Однажды и навсегда — я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у иностранцев, вымышляю, если нет; изменяю падежи для оттенков действия или изощрения слова. <...> В любом авторе я найду сто мест, взятых целиком у других; другой может найти столько же; а это не мешает им быть оригинальными, потому что они иначе смотрели на вещи». (Письмо к братьям 1835 г. — *З а м о т и И. Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20—30-х годов XIX столетия*. Т. II, СПб., 1907, с. 206—207)*). Очень остроумно говорит о том же *Мюссе* в поэме «*Namouna*», похожей по своей конструкции на «*Верро*» Байрона:

Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?
Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole.
Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

¹⁰ Очень ясно говорит об этой потребности в чужом *A. de Vigny* в предисловии к своему переводу «*Отелло*» Шекспира (перевод сделан в 1829 г., предисловие написано в 1830): «*Sans doute, nos grands maîtres nous ont laissé un magnifique trésor national; mais enfin il n'est pas inépuisable, et l'on sentira de plus en plus la nécessité d'ajouter de tableaux aux nôtres, comme à l'Ecole française nos musées ont joint les chef-d'oeuvre des Ecoles italiennes, flamandes et espagnoles*» (*Théâtre complet de A. de Vigny*. Paris, Charpentier, 1841, p. 5).

¹¹ Для иллюстрации привожу цитату из статьи *Н. Полевого* в «*Новом живописце общества и литературы*» (прилож. к «*Московскому телеграфу*»), 1830, № 19, октябрь, с. 332: «*Давно жалуются наши поэты на недостаток предметов Поэзии. Это принуждает их петь одно и то же, сказывать докучную сказку о былом и еще о десятке всякой всячины, сто раз перебитой и перетертой. В нынешнем году бедность поэтическая дошла до последней степени! Поэты, писывавшие прежде стихов по сто в год, даже раздражавшиеся иногда поэмами страничек в 20, в 1830 году онемели, пишут стишков по 20, по 30, так что поневоле места знаменитейших поэтов наших заступают г-да Ше-*

выревы и Трилунные». См. также в моей статье «Путь Пушкина к прозе» (Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг. 1923).

¹² То же — у Байрона: «I cannot lose a world for thee, // But would not lose the for a world»; «On earth thy love was such to me; // It fain would form my hope in heaven», «Oh! what are thousand living loves // To that which cannot quit the dead?» И т. д.

¹³ Просматривая Ламартина, я нашел источник стихотворения Тютчева «Как океан объемлет шар земной...», оригинальность которого до сих пор, кажется, не была заподозрена. В своей основной «образной» части стихотворение это восходит к медитации Ламартина «Les étoiles» («Nouvelles méditations poétiques», Paris, 1823, p. 28—35) — именно к той ее части, где описывается ночь:

Cependant, la nuit marche, et sur *l'ab me immense*
Tous ces mondes flottants gravitent en silence,
Et nous même, avec eux emportés dans leur cours,
Vers un port inconnu nous avançons toujours!
Souvent, pendant la nuit, au souffle du zephyre,
On sent la terre aussi flotter comme un navire.
.....
Et l'homme sur l'bîme où sa demeure flotte,
Vogue avec volupté sur la foi du pilote!

Из этой большой, подробно и красноречиво развернутой системы Тютчев, соответственно своему методу, делает небольшой фрагмент, пользуясь материалом Ламартина*).

¹⁴ То же сравнение — в стих. «Склонись ко мне...» (1830):

Ты помнишь? Серебристая луна,
Как ангел средь отверженных, меж туч
Блуждала.

Сравнение это встречается часто. Ср. в повести П. Машкова «Институтка» (П. М а ш к о в. Повести. СПб., 1833, с. 90): «Черные тучи, как толпы преступных ангелов, сверженных с неба, быстро носились по воздуху».

¹⁵ Традиционное отнесение указанных строк «Сашки» к Полежаеву (П. Висковатов, Н. Котляревский, Д. Абрамович) совершенно незаконно. Полежаев умер не в «чужих полях», а в Москве, и притом в 1838 г., между тем как поэма датируется 1836 г. Очевидно — либо эти строфы относятся к А. Одоевскому и тем самым поэма написана не ранее 1839 г. (что мало вероятно — *realia* поэмы не сходятся с его биографией), либо они относятся к другому лицу (но, конечно, не к Полежаеву), и, следовательно, появление их в стих. «Памяти А. И. Одоевского» объясняется обычным для Лермонтова переносом материала из одной вещи в другую. Вероятнее всего, что герой «Сашки» — чисто литературный персонаж, не совпадающий ни с каким определенным лицом**).

¹⁶ На близкую связь лермонтовского стиля со стилем Подолинского впервые указал *К. А. Шимкевич* в своем докладе «К вопросу об источниках «Демона», прочитанном весной 1923 г. в Обществе изучения художественной словесности при Российском институте истории искусств.

¹⁷ Об этом говорит *A. de Vigny* в своем «Lettre à Lord***», написанном по поводу постановки «Отелло» в его переводе (1829) и представляющем собой целый трактат по теории драмы. Перевод этого письма напечатан в «Московском телеграфе» (1830, № 24, с. 423—463) — вот место, которое я имею в виду: «Проза, когда в нее переводят эпические места, представляет важный недостаток, слишком явный на сцене: она кажется надутою, высокопарною, мелодрамною, между тем как стих, более эластичный, гнется на все формы; не удивляемся и тому, когда он летит, ибо когда он идет, мы чувствуем, что у него есть крылья».

¹⁸ Лермонтов исполняет здесь именно то, о чем Пушкин писал Гнедичу еще в 1821 г.: «Сцена моей поэмы должна бы находиться на берегах шумного Терека, на границах Грузии, в глухих ущельях Кавказа — я поставил моего героя в однообразных равнинах, где сам прожил два месяца».

¹⁹ Характерно, что сюжетные положения в «Боярине Орше» настолько неопределенны, что кем, собственно, был Арсений в тот момент, когда Орша застает его с дочерью, остается неясным, как неясно, что с ним было после бегства из монастыря. По-видимому, именно после этого бегства он и вступает в шайку «лихих товарищей» и приходит к своей возлюбленной как беглый, тайком. Между тем обычно считается, что Арсений — слуга Орши. *Дюшен*, излагая поэму, пишет: «Арсений — крепостной боярина Орши — был застигнут им со своей дочерью. Боярин предает его в руки монастырского суда. Отнятый еще в малолетстве у семьи, которой он никогда не знал, обвиняемый был силою воспитан в монастыре. Купив его здесь, Орша взял к себе в услужение» (рус. пер., с. 89). На самом деле Орша купил его у чернеца, когда он был ребенком, и отдал его в монастырь, а относительно «услужения» в поэме нет ни слова.

²⁰ Прямой путь от «Мцыри» к поэме Тургенева «Разговор» (1844), где перед нами — уже ясный декаданс классического русского стиха.

²¹ В недавнее время этот ритмико-интонационный прием был возрожден и доведен до предела *А. Белым*:

В вас несвершаемые леты
Неутоляемой алчбы —
Неразрывные миголеты
Неотражаемой судьбы...

.....
Невыразимая осанна,
Неотразимая звезда

.....
Я смыт вздыхающей волною
В неутраченный покой.

(«Первое свидание», 1921)*

²² Источником этого стихотворения, кроме «Чайльд-Гарольда» Байрона (песня IV, строфы 140—141), было, по-видимому, и стихотворение французского поэта Шендолле «Le gladiateur», как указано *М. Брейтманом* («Вестник литературы», 1922, № 2—3). В деталях Лермонтов ближе к Шендолле, чем к Байрону. Имя Шендолле (Charles Julien de Chénedollé, 1769—1833) было довольно популярно в России — Жуковский упоминает о нем в своем «Дневнике» в числе авторов, которых он переводит.

²³ В истории русского стиха Лермонтов, несомненно, должен быть отмечен как поэт, усиливающий эвфоническое воздействие и подчеркивающий его (здесь, по-видимому, один из пунктов, сближающих его с символистами, — в частности с Брюсовым, о чем см. работу *В. Жирмунского* «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (Пб., 1922). Однако в настоящей работе, центром которой является общая историко-литературная проблема, я намеренно оставляю в стороне этот вопрос — ему должно быть отведено особое исследование, и только тогда, когда вопрос об эвфонии сдвинется с той мертвой точки, к которой привели его эклектики и эпигоны импрессионистической критики (а не «формалисты», как обычно думают плохо ориентированные рецензенты и фельетонисты). Необходимо различать функциональные значения разных звуковых систем — декламационно-мимическую эвфонию, где на первый план выступает экспрессивная артикуляция, отличать от эвфонии собственно звуковой или «музыкальной». Для научного развития этого отдела поэтики необходимо построение соответствующей теории, которая пока еще отсутствует. (Работы *Якубинского*, *Брика*, *Бернштейна*, *Артюшкова** и др. касаются только общих вопросов и устанавливают самый факт существования фонической организации в стихе.)

²⁴ Подробный анализ композиции этих стихотворений Жуковского и в связи с ними «Ветки Палестины» Лермонтова сделан в моей книге «Мелодика стиха» (с. 59—66)**). Самая тема цветка или ветки как материал для такого рода медитаций очень распространена в поэзии этого времени. «Цветок» Пушкина (1828) очень близок к стихотворению Мюссе «A une fleur», хотя последнее написано позже:

Que me veux-tu, chère fleurette,
Aimable et charmant souvenir?
Demi-morte et demi-coquette,
Jusqu'à moi qui te fait venir?

Sous ce cachet enveloppée,
Tu viens de faire un long chemin.
Qu'as-tu vu? que t'a dit la main
Qui sur le buisson t'a coupée...

И т. д.

²⁵ Указание на эту связь было сделано Ю. Н. Тыняновым в его студенческом реферате («Литературный источник «Смерти поэта» Лермонтова»), прочитанном в семинарии проф. С. А. Венгерова (1913 г.)^{*}).

²⁶ Критики, воспитавшиеся на стихах Пушкина, резко чувствовали риторичность лермонтовской поэзии и обращали внимание на смысловые странности. Е. Розен, разбирая стихотворение «Памяти А. И. Одоевского», останавливается, между прочим, на строке «Мир сердцу твоему, мой милый Саша» и пишет: «Уменьшительное имеет здесь особенную прелесть. Извлеките из пьесы *один* этот *стих*, и он делается чем-то истинно трогательным, будто надгробная надпись, он будет возвышенно прост и прекрасен. Но в следующих затем стихах это мгновенное чувство тотчас выдыхается в пустой, надутый метафоре». В заключительных строках «1-го января» («О, как мне хочется смутить веселость их И дерзко бросить им в глаза железный стих, Облитый горечью и злостью») Розен указывает, что *ж е л е з н ы й* стих, облитый чем бы то ни было, есть неудачное выражение. Представьте себе злость в виде *ж и д к о с т и*: будет *ж е л ч ь*! и теперь эта желчь, текущая по железной полосе стиха — право, не хорошо! Но без этой влаги очень хорош, сам по себе, *железный* стих; и если непременно нужно еще поддавать жару и силы, то *раскалите* его злостью или чем угодно, и пустите в глаза милым красавицам, встречающим, как и вы, Новый год у хлебосольного NN». О «Молитве» («Я, мать божия...») Розен пишет: «В этих кудрявых стихах нет ни возвышенной простоты, ни искренности — двух главнейших принадлежностей молитвы! Молясь за *м о л о д у ю* невинную деву, не рано ли упоминать о *с т а р о с т и* и даже о смерти ее? Заметьте: *т е п л у ю* заступницу мира *х о л о д н о г о*! Какой холодный антитез!» («Сын отечества», 1843, кн. 3). Интересно, что в этой же статье Розен чрезвычайно высоко оценивает Марлинского: «Пушкин сделал счастливую в горы экспедицию своим «Кавказским пленником», а грандиозный Марлинский — гениальнейший из русских писателей — решительно завоевал весь этот край и всю природу горцев, покорил своему гению *в с е*, от духов высочайших гор и гномов сокровеннейших ущелий до всего поэтического и молодецкого в нравах и в душе сынов Кавказа! Что после двух *т а к и х* гениев оставалось для третьего поэта, одаренного только *т а л а н т о м*, хотя и весьма замечательным?»

²⁷ Об эвфонической системе этого стихотворения см. в статье С. Дурылина «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика» («Труды и дни», тетрадь 8, 1916) и в книжке А. Артюшкова «Звук и стих» (Пг., 1923, с. 30—34).

²⁸ Подробнее об этом — в «Мелодике стиха» (с. 114—118)**). См. также в книге Б. Томашевского «Русское стихосложение» (Пб., 1923, с. 47—48).

²⁹ Аналогичная строфа — в «Верро» Байрона (61):

Crush'd was Napoleon by the northern Thor,
Who knock'd his army down with icy hammer...

И т. д.

³⁰ «Сашка», строфа 71:

Он начал думать, строить мир воздушный,
И в нем терялся мыслию послушной.
Таков средь океана островок:
Пусть хоть прекрасен, свеж, но одиноч...

И т. д.

«1-е января»:

И память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей
Цветет на влажной их пустыне.

³¹ Сравнение это, как указал *Л. Семенов* («М. Ю. Лермонтов. Статьи и заметки». М., 1915, с. 251—252), восходит к поэме Мильтона «Потерянный рай». Но характерно, что Лермонтов искажает сравнение Мильтона, не делая того различия между плодами, произраставшими близ Содомы и прельщающими только взор, и адскими плодами, обманывавшими вкус, которое сделано в подлиннике. Вот текст Мильтона («Paradise lost», book X, v. 560—567):

Greedily they pluck'd
The fruitage, fair to sight, like which grew
Near that bituminous lake where Sodom flamed;
This more delusive, not the touch, dut taste
Deceived: they fondly thinking to allay
Their appetite with gust, instead of fruit
Chew'd bitter ashes; which th'offended taste
With spatt'ring noise rejected.

³² Вампир. Повесть, рассказанная лордом Байроном. С приложением отрывка из одного неоконченного сочинения Байрона. (С английского.) П. К. М., 1828. В предисловии говорится, что повесть эта записана со слов Байрона д-ром Полидори. За указание благодарю Т. А. Роболи.

³³ Ср. в «Сашке» (строфа 99):

Дремало все, лишь в окнах изредка
Являлась свечка, сидует рубчатый
Старухи, из картин Рембрандта взятый...

И т. д.

³⁴ Ср. у Гоголя в «Сорочинской ярмарке» (конец гл. IX): «...озаряясь местами светом, неверно и трепетно горевшим, они казались диким сонмищем гномов, окруженных тяжелым подземным паром и облаками мрака непробудной ночи». То же — в «Вечерах на Карповке» М. Жуковой (изд. 2-е, СПб., 1838, с. 42): «Я любила эти картины. Это пламя, по временам бросающее яркий свет на телеги и чумаков, которые в своих черных рубашках кажутся какими-то тенями, вдруг появляющимися из тьмы...» и т. д. Тут же и тради-

ционное сравнение с живописью: «...все это мне казалось картиною, достойною кисти Рембрандта, Сальватора Розы, и выводило воображение из круга обыкновенной жизни. Смейтесь, а я видела в чумаках и гномов, и подземных жителей баснословного Тартара». В западной литературе 40-х годов это ощущалось уже как банальность. Ср. в романе Бульвера «The disowned» «Something there was in the scene... which (to use the orthodox phrase of the novelist) would not have been wholly unworthy the bold pencil of Salvator himself» (chapter II).

³⁵ Это описание Сенной площади было настолько популярным, что анонимный автор стихотворного романа «Полина» (1839), описывая ту же Сенную, прерывает описание ссылкой на Марлинского:

Посуда на Сенной пестреет,
Пестреют люди на Сенной,
Ряды свиной богатеют,
Телеги тянутся толпой;
Чистосердечные телята
Лежат, не чуя мясников,
На задних лапках поросята
Висят среди окороков;
Говядина и дичь, копченья,
Грибы, капуста, все здесь есть;
Но, чтоб избегнуть повторенья,
Прошу Марлинского прочесть.

³⁶ На полях экземпляра, принадлежащего Пушкинскому дому, каким-то читателем сделаны характерные замечания. К словам «Где Ива?» — «Пора!», а к дальнейшему — «То Баян, но не Вельтман!» (I, 139).

³⁷ Ср., например, знакомство автора со своим героем в романе Брентано «Годви», где все время совершается игра с иллюзией и с мотивировкой (доклад *Л. Луца*; прочитанный в ОПОЯЗе).

³⁸ Вступительного предисловия в 1-м издании «Героя нашего времени» (1840) не было — оно явилось при 2-м издании (1841), как ответ на критику, и попало, вероятно, по техническим причинам, в начало второй части — т. е. перед «Княжной Мери» (с особой нагиначией).



СТАТЬИ
РЕЦЕНЗИИ



РОМАН ИЛИ БИОГРАФИЯ?

Наше время — время музыки, танца, время театра, а не литературы. Мы менее всего *словесники*. За последние годы мы, кажется, слишком много сказали, и теперь душа наша ищет отдыха или, наоборот, напряжения в тех искусствах, где царит стихийное начало, начало дословное. Насильная пантомима кинематографа имеет для нас, может быть, и некоторый смысл*) . Слово наше как-то обнищало, потускнело. Мы нуждаемся во впечатлениях, в эмоциях, в новых ассоциациях, которые вдохнут в слова наши новую жизнь.

И не случайно поэтому одно явление, которое заслуживает, по-видимому, большого внимания. Явление это совершается в области одной литературной формы, которая, как более свободная и широкая, чем другие, резко и ярко отражает на себе характер времени. Я говорю о *романе*. Если мы присмотримся внимательно к тому, что переживает современный европейский роман, то нам должно броситься в глаза одно обстоятельство: *роман идет к биографии*. Никогда, кажется, не вышло такого количества романов, как теперь (особенно в Англии), но это вовсе не указывает на стойкость этой формы, на ее расцвет. Скорее наоборот: наплыв этот объясняется растерянностью, неопределенностью формы.

Среди этого потока романов течет одна струя, которой, мне кажется, принадлежит будущее, потому что источники ее находятся в нашей современной почве. Я приведу факты. Известный французский романист Р. Роллан (у нас его тоже начинают узнавать) закончил недавно свой десяти томный роман «Жан-Кристоф»**). В этом труде много интересных афоризмов, много целых фельетонов о музыке (герой романа — музыкант), много сведений, наблюдений, взглядов, чувств, но под оболочкой повествования мы не чувствуем одной пружины, которая делает его живым, цельным, напряженным. Почему? Потому что перед нами не то, что мы привыкли называть романом, а биография, *жизнеописание*, которое никакой другой главной цели, кроме описания, не имеет.

Но разве биография не может быть живой, цельной и напряженной? Разве человеческая жизнь, сама по себе, не есть

художественный образ? Да, все это так. Но тогда необходимо одно: необходима эмоция правды, *были*. Роман Роллана — энциклопедия, составленная особым способом: взята некая персона — назовем ее Жан-Кристоф, и по поводу ее излагается вся масса знаний, наблюдений и мнений автора. Для удобства, для *полноты* персона эта проходит под руками автора весь цикл земной жизни — от колыбели до могилы. Роллан, очевидно, почувствовал нашу эпоху, но остановился на полдороге между прежним романом и жизнеописанием, к которому современный нам роман идет. Прежний роман возбуждал в нас эту эмоцию правды путем «заражения» — в самом вымысле мы чувствовали правду *своей* души. Наше время не таково. Мы ищем более непосредственного, более стихийного заражения, а в литературе, в романе хотим *были*.

Немецкая литература делает шаг более решительный, чем французская. Молодой писатель Вальтер фон Моло недавно издал роман, в котором изображается юность Шиллера. За этим романом должны последовать еще два, в которых обещается довести жизнь Шиллера до конца*). Несмотря на огромное количество романов, немецкая критика обратила особое внимание на роман фон Моло и считает его весьма интересным.

Если мы обернемся на свою литературу, то должны заметить то же явление. Вот самые популярные у нас романы Мережковского — в чем их главное очарование? Под пышными одеждами истории они скрывают жизнеописание известных нам людей. Отнимите у Юлиана Отступника *эмоцию были* — много ли останется от этого романа?**) Пропадут все ассоциации, потускнеет то читательское творчество, которое является как результат эмоции, и останется один словесный звон.

Такова, по-видимому, новая стадия романа. Роман становится биографией, а биография — «художественной наукой». Может быть, мы не перестанем стремиться к роману *an und für sich*, но это вопрос другой. Я хочу здесь указать только на факт, который совершается на наших глазах.

СТРАШНЫЙ ЛАД

В майской книге «Заветов» напечатана повесть Е. Замятина «Уездное». Автор выступает впервые. Тем приятнее говорить о том, что повесть эта написана с талантом и что ожи-

дать от автора можно многого. Но не только в этом смысле интересна повесть Е. Замятина. Мы видим в ней утверждение некоторой литературной «школы». Замятин — ученик Ремизова, и его-то школу он и утверждает. Школа эта отвергает лирический стиль рассказа. Рассказчик не только беспристрастен, каким должен быть художник, но и бесстрастен. Не так давно автор волновался и страдал в своих произведениях больше, чем его герои, и не старался скрывать это. Так было у Андреева. Теперь мы переходим совсем к иному стилю. Недаром Ремизов так долго и упорно читает русские сказки. Здесь — сокровищница для его «школы». Здесь не рассказчик, а «сказитель». Он закрывает глаза, когда ведет свой рассказ, и никому нет дела до его собственной души. Это — истинный эпос, и вот к нему-то обращается теперь наша художественная проза.

Повесть Замятина рассказана так, что «от автора» нет в ней ни слова. Не знаешь, что себе сам Замятин думает и каким языком он сам говорит. Язык повести — хитрый, забавный, со множеством областных слов. И явление это не случайно, а потому его нельзя считать недостатком. «Сказывать» нужно забавно, нужно словами и прибаутками сыпать, чтобы у всех уши поразвесились и рты пораскрылись. Как же сделать язык забавным для городских, «литературных» читателей? Надо допустить диалекты, надо освежить застоявшуюся и изломанную метафорами речь областными говорами.

И вот — герои повести: Барыба, Урванка, Чеботариха. Имена — не имена, а так — прозвища*). Барыба ходит «смурый», весь день «колобродит». Отец часто «бузует» его. Не выдержал он экзамена по закону божию и не пошел домой, а стал бродягой. Плохо живется Барыбе — «зачиврел» он. Стал у кучера Урванки цыплят красть и попал, благодаря этому, к самой Урванкиной хозяйке — Чеботарихе, на содержание. У Чеботарихи — линейка и «мерин полвопегий». Жизнь пошла хорошая. Ведут они разговоры, «для еды пользительные: о снах, о соннике, о Мартыне Задеке, о приметах да о присухах разных». Потом выгнали Барыбу за то, что за Полькой, девкой «ледащей», стал ухаживать. Пошел Барыба в монастырь, к знакомому монаху: «жарынь — несусветная, ставни все позакрыты... Непристанный, шатущий бредет в эту пору Барыба». Потом он у монаха деньги украл и стал жить в «Апросиной избушке»: «У самого пруда, на Стрелецкой слободской стороне присуседилась Апросина избенка». А монахи к Иванихе пошли, чтобы «заговорила» Бары-

бу: «На море-на Кияне, на острове Буяне стоит железный сундучище. В том сундучище лежит булатный ножище. Беги, ножище, к Анфимке-вору, коли его во самое сердце, чтобы он, вор, воротил покражу раба Божия Евсея, не утаил ни синь пороха...» Барыба не поддался заговору: «Крепок, литой», «никакой разрыв-травой не проймешь». А деньги уж выйдут — надо дела искать. Поступил Барыба свидетелем к адвокату Семену Семенычу Моргунову: «Моргунов — это, впрочем, не настоящая его фамилия, а так — прозвания вроде, дразнили его так по-уличному. Да только на него раз и поглядеть надо было — сразу и скажешь: Моргунов и есть». Потом наклеветал Барыба на своего приятеля портного Тимошу, у которого «туберкулез» и «жизни-то всего в нем полвершка». И вот стал Барыба урядником, ходит в кителе с ясными пуговицами. Недаром Моргунов говорил: «Мы с Барыбой поживем». Пошел к отцу похвастаться, а отец вон выгнал. И нехорошо стало Барыбе: пошел в трактир и напился допьяна.

Вот и вся повесть. Я нарочно пересказал ее, чтобы выделить словарь Замятина. Тут — не простой натурализм, а тем менее — реализм. Здесь есть определенный стиль, в пределах которого все подчиняется некоторому закону. «Жили-были Балкашины, купцы почтенные, на заводе своем солод варили-варили, да в холерный год все как-то вдруг и попримерли. Сказывают, далеко гдей-то в большом городе живут наследники ихние, да вот все что-то не едут». Кто это рассказывает? Не Барыба и не Замятин. Сказка рассказывает. Само это «уездное», сама эта яма говорит, и все в этой яме на нее похоже.

Много у Замятина ремизовского. Даже фамилии — Балкашинский двор (вспомните «Крестовые сестры»), Моргунов — ремизовские*). В самом ритме его слога чувствуется Ремизов. Но весьма вероятно, что это — не подражание, а органическая связь. Для начинающего автора это может быть только полезно.

Многие эффекты у Замятина — собственные. Если вы хотите знать, что такое скука, прочитайте в этой повести, как Чеботариха «сидела на крытом кретоном диване и помирала от скуки, глядя в стеклянную мухоловку, полную нагретого солнцем квасу». И чувствуется у Замятина то художественное *знание*, которое позволяет ему из маленького сюжета сделать вещь довольно значительную. Про него не скажешь: «Он пугает, а мне не страшно». И хоть делается страшно от этих Барыб, Урванок и Чеботарих, а все же

чувствуешь здесь искусство, т. е. глубокое инстинктивное родство с жизнью хотя бы и этой уездной ямы и принятие ее во имя мира. Про повесть эту можно сказать то же, что она сама говорит про своего Барыбу: «...так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто какой-то выходит и лад: может, и дикий, может, и страшный, а все же лад».

В. ЖИРМУНСКИЙ И НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ И СОВРЕМЕННАЯ МИСТИКА (СПб., 1914)

Прошедший литературный год ознаменовался у нас бунтом против символизма. Атака велась с двух сторон: акмеисты требовали нового восприятия жизни, нового *вдохновения*, футуристы — нового *словаря*. Но пока мы еще не добились ни того, ни другого. Зато стало совершенно ясно, что то мировоззрение, которое мы называли «символизмом», отмечая этим его основной признак — символизацию реальности, иссякло, изжило само себя. Не крикливые манифесты акмеистов (вечная им память!) и не «пощечины» футуристов убеждают нас в этом*), но вся атмосфера нашей сегодняшней литературы и жизни. И гораздо сильнее акмеистических манифестов говорит об этом одна книга, недавно появившаяся в печати и уже возбудившая полемику, — книга серьезная, построенная на глубоко и любовно изученном материале, плод долгих дум и страстных увлечений. Книга, о которой я говорю, называется так: *В. Жирмунский. «Немецкий романтизм и современная мистика»*.

Произведя внимательный психологический анализ немецкого романтизма в период его расцвета (так называемый Иенский период, 1798—1802 гг.), автор приходит к убеждению, что «романтизм есть мирозерцание реалистическое» (с. 140). Эта слитая формула вытекает из продолжительного анализа мистического чувства, которое, по мнению автора, является сущностью романтизма. Самую цель своей работы В. Жирмунский определяет в предисловии так: «...проследить в творческой интуиции романтиков и в их теоретических взглядах зарождение и развитие мистического чувства» (с. 9). Эта цель достигнута: анализ произведен талантливо и оригинально, с глубоким знанием предмета и любовью к нему.

Но для В. Жирмунского романтизм — не просто «любопытный» объект изучения, не случайно взятая им тема, но

родственный ему самому и интимно воспринятый им строй души. К романтизму он пришел через современность, не отвергая ее и напряженно вдумываясь в смысл ее явлений. Глубоко взволнованный устремлениями нашей современной культуры, автор ищет в прошлом опоры для этих устремлений и хочет углубить их смысл путем установления непрерывной традиции. Вот почему, произведя психологический анализ романтизма, В. Жирмунский сразу переходит к работе синтетической и определяет сущность романтизма, чтобы связать его с последними течениями литературы — западной и нашей. Этой сущностью автор считает мистическое чувство, определяемое им как «положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном» (с. 7). Путем анализа этого чувства (мистика природы, мистическая этика, мистическая любовь) автор приходит к новому определению романтизма: «...романтизм есть не только реалистическое миросозерцание, но он завершается порой таким пламенным приятием жизни, на которое способен только *мистический реализм*» (с. 142). Этим совершенно устраняются обычные представления о романтизме как о «Phantasie der Phantasie» (Геттнер) и отвергается теория противоположности идеала и действительности. Можно сказать без колебания, что своим анализом автор совершенно разрушает довольно обычную шаблонную схему, по которой романтизм есть «культ беспредельной фантазии и личного чувства», «курьезное и печальное явление в культурном развитии человечества» и т. д. (см. недавно вышедшую книгу А. Шахова «Очерки литературного движения в первую половину XIX века», с. 160—170).

В. Жирмунский очень убедительно указывает на этику долга в романтизме, где самое счастье из гедонистического принципа превращается в трудный подвиг; он указывает далее на то, что романтики без конца восхваляют «общественные стремления», «высшую симпатию», «совместную деятельность», «правильное обхождение с людьми». Новалис говорит совершенно ясно: «Человек живет, поскольку он живет в том же смысле, как окружающие его люди». И если романтики не были «общественниками» в узком смысле слова, то потому, что позади им всегда мерещился золотой век, а впереди светилось царство божие. Жаль, что автор не остановился здесь на пресловутой связи романтизма с политической реакцией, которой пользуются до сих пор для того, чтобы очернить романтизм в глазах людей прогресса. Здесь — какое-то странное недомыслие или недоразумение. В мире все свя-

зано, но есть связь причинная, и есть связь временная. Упрекать романтизм его *связью* с политической реакцией можно было бы только в том случае, если бы удалось доказать, что между этими двумя явлениями есть непосредственная *причинная* связь, т. е. что реакция есть прямое *следствие* романтизма или наоборот. Но для такого утверждения нет никаких данных, связь здесь только временная, явления эти *существуют*. Есть какое-то третье, лежащее в самом глубоком слое человеческой культуры явление, которое действует здесь в качестве *causae efficientis* и выводит из себя одновременно два самостоятельных в отношении друг к другу явления — романтизм и реакцию. И в таком случае романтизм есть только особая форма того же сознания, которое в иные эпохи принимает иные формы*).

Но вернемся к самой книге. «Пламенное приятие жизни», «обожествление плоти» и отсюда — «отблеск сладострастия» на всей романтической литературе — вот те основные черты романтического мирозерцания, которые роднят его с символизмом. Автор совершенно верно указывает на связь английских прерафаэлитов, а через них (и даже непосредственно) Метерлинка с немецким романтизмом. Та же «мистическая традиция» связывает с ним последние явления немецкого (Стефан Георге, Рильке) и русского (Вяч. Иванов) символизма. Таким путем автор как бы обосновывает символизм, узаконяет и ставит его на твердый фундамент непрерывной традиции. Именно в этом обосновании чувствуется то, о чем я говорил вначале: символизм не только утвержден, но и обоснован, *осознан*, т. е. закончен совершенно.

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вып. I—V. Изд. товарищества «Мир», М., 1912

История литературы до самого последнего времени пребывала в состоянии глубокого кризиса. Метод чисто теоретический, которым оперировали многие поколения, уводил исследователей все дальше от собственно литературных фактов, заставляя их обращать больше внимания на *связь* исторических событий с литературным искусством, чем на *внутренний анализ* и пристальное изучение самих произведений литературы. В противовес этому методу выдвинулся метод иной, чисто психологический, для которого литературное художест-

во стало психологическим документом, исповедью души, а целью изучения было постичь сущность той или другой творческой личности, проникнуть в тайны творческого процесса, определить его основы. Однако и этот прием оказался неудовлетворительным, потому что он тоже относился к литературе как к средству постичь душевную жизнь художника и потому неизбежно уводил исследователя от самостоятельной и оригинальной работы над памятниками литературы к весьма поверхностной психологической индукции. Биография выросла в целую науку или, по крайней мере, в особую область психологического исследования, а история литературы не только не выиграла от этого, но, наоборот, ее прямые задачи стали тускнеть и забываться*).

Рядом с этими методами постепенно развивался метод на первый взгляд гораздо более скромный, чем исторический и психологический, — метод чисто филологический, который занимался изучением текста, вариантов, заимствований, влияний и проч. Внимательное изучение стиля, истории текстов и проч., которым так выделилась за последнее время немецкая филологическая школа, привело уже к некоторым положительным результатам. Вместо прежних широких по объему, но неглубоких «курсовых» работ стали появляться новые исследования, в которых подвергаются пересмотру прежние литературные классификации, определения периодов, группировка писателей по школам и т. д.

Вместе с тем такое внимательное и любовное изучение литературы сделало совершенно невозможной с этой точки зрения объективную, раз навсегда устанавливаемую оценку какого-либо писателя или какой-либо литературной группы. Это совершенно естественно. Только «курсовая» литература, бегло обозревающая целые столетия, могла претендовать на категорически объективные оценки. При ином методе каждое литературное явление до такой степени углубляется и так захватывает внимание исследователя, что все прежние оценки, казавшиеся совершенно объективными, рушатся и требуют пересмотра. И нашему времени предстоит, быть может, разработать совсем иную точку зрения на задачи истории литературы, как и на самый ее метод. Не придем ли мы к тому выводу, что научные работы историка литературы должны стремиться к отысканию в прошлом тех литературных эпох или течений, которые наиболее тесно, наиболее интимно связаны с современностью? И не признаем ли, что только такой работе суждено вскрывать в прошлом ценности, которые совершенно ускользали от внимания «курсовых» ученых?

Это, в сущности, будет не *история* литературы, а просто наука о литературе, но необходим ли, в самом деле, «историзм» (как принцип, а не как методологическое вспомогательное средство) для такой науки? Не ближе ли она по духу к другим, не историческим наукам?

Это кажется парадоксом. Но между историей и наукой о литературе громадная принципиальная разница. История не имеет дела с искусством, она знает прогресс, но не знает «вечных ценностей», которые творит искусство. Понятие прогресса, занимающее в истории центральное по своему значению место, совершенно чуждо науке о литературе. Ни один историк литературы не думает и не решается думать, что трагедии Эсхила «ниже» трагедий Шекспира. Величины эти, как величины художественные, просто несоизмеримы, ибо совершенно равноценны по своему существу. Если у истории отнять идею прогресса, то меняется вся ее конструкция, все ее положение среди других наук. Наоборот, наука о литературном искусстве только выигрывает от того, что в ней не утверждается понятие прогресса. А если это так, если понятие непрерывного развития не является принципиальным основанием науки о литературе, то рушится весь ее «историзм». Литературные факты пусть хранит история вместе со всеми фактами прошлого, а наука о литературе должна постоянно *возрождать* то, что в данную эпоху жизнеспособно, в чем есть традиционное родство с современностью. А для этого она должна выработать такой метод, при котором эта жизнеспособность может проявиться с особенной яркостью и отчетливостью. Наука о литературе не может развиваться вне связи с современностью, она не может быть археологической.

Все это применимо и к большому коллективному труду по истории западной литературы XIX века (1800—1910), выходящему под редакцией проф. Ф. Д. Батюшкова*. От внимательного читателя этой «истории литературы» не должно ускользнуть одно преинтересное обстоятельство: значительны и хороши в этом коллективном издании только те статьи, в которых устанавливается глубокая интимная связь между разбираемым литературным явлением и нашей современностью. Таковы — статья Вячеслава Иванова о Гёте («Гёте на рубеже двух столетий») и статья проф. Ф. А. Брауна

* Изд. товарищества «Мир». Пока вышло 5 выпусков (всего будет, вероятно, 20)*. в которых главное место уделено романтическим течениям английской, немецкой и французской литературы.

о немецком романтизме. Остальные статьи изобилуют историко-биографическими деталями и экскурсами в область психологии, но со стороны литературной лишены всякого определенного метода и не согреты интимным проникновением в изучаемое явление. Среди них можно только различать статьи более интересные и менее или совсем неинтересные, но ничего нового в науку о литературе они не вносят. Они обставлены достаточной «научностью», чтобы служить комментарием или справочником, в этом их несомненное достоинство. Что касается статей Вяч. Иванова и Ф. А. Брауна, то они имеют совершенно иной характер.

Вяч. Иванов изучает Гёте не археологически, а *органически*, исходя из острого чувства современности: «Было бы и нам, людям начала XX столетия, не только любопытно, но и насущно нужно <...> исчислить, хотя бы лишь приблизительно, добытые от минувшего века стяжания, вместе с принятыми от него обязательствами. Конечно, все считает, все учет сама жизнь, но, чтобы сознательно участвовать в ее творении, надлежит знать, на что мы живем и какие погашаем долги <...> ибо всякое дальнейшее творчество обусловлено преодолением уже достигнутого; преодоление же не значит отрицание, но раньше — полное овладение пережитым и органическое его усвоение» (вып. I, с. 113).

Такое «органическое усвоение» сделало всю статью Вяч. Иванова не только интересной, но и весьма значительной по своему смыслу*).

Такое же «органическое усвоение» заметно и в большой статье Ф. Брауна о немецком романтизме. «Искусство нашего времени переживает настроение, во многих отношениях напоминающее то, что когда-то пережито было немецким романтизмом. То же искание новых путей, то же стремление схватить и изобразить жизнь в ее целом, не с внешней ее стороны, не со стороны бесконечного разнообразия ее проявлений, а по существу изобразить то, что кроется за случайными, частными явлениями и что составляет их сокровенную сущность. Искание бесконечного в конечных его проявлениях, жажда абсолюта в тисках тривиальной и непонятной действительности. <...> Долг историка указать на совпадения, далеко не случайные, между мыслью и искусством XX века и мыслью начала XIX века и вскрыть зависимость первых от последней» (вып. II, с. 209—210). Автору предстояла труднейшая задача проследить ход возникновения и развития романтизма, установить его связь с эпохой «Бури и натиска»

и вскрыть основную сущность этого движения, как она представляется современному исследователю.

Не менее важно было установить и то, что немецкие романтики вовсе не были эпигонами поколения, создавшего эпоху «Бури и натиска», а творцами новой романтической культуры, и что они, восприняв философские системы Канта и Фихте, не только не отрицают значения *разума*, но, «веря в безграничную силу последнего <...> подвергают свое чувство анализу его».

Особенно удачна глава о Новалисе. Автор изображает Новалиса совсем не бесплотным духом, ушедшим от всякой реальности в мир грез, каким обычно представляется он читателям: «Он совсем не из тех, про которых говорят, что они не от мира сего. Жизнерадостный, веселый, склонный к шутке, он знает цену жизни и деятельно принимает в ней участие» (вып. III, с. 291). Если рядом с этой статьей Ф. А. Брауна вспомнить книгу его ученика В. М. Жирмунского*, то можно положительно утверждать, что русская наука обратилась к усиленному изучению немецкого романтизма и что изучение это приведет нас, видимо, к весьма интересным выводам.

**ОБ ИСКУССТВЕ И ХУДОЖНИКАХ. РАЗМЫШЛЕНИЯ
ОТШЕЛЬНИКА, ЛЮБИТЕЛЯ ИЗЯЩНОГО,
ИЗДАНЫЕ Л. Т И К О М**

*Перевод с немецкого (М., 1826).
Книгоиздат-во К. Ф. Некрасова. М., 1914*

Это — одна из тех книг, влияние которых на духовную нашу культуру совсем еще не учтено. Мы до сих пор еще не двинулись дальше изучения фактических *заимствований*, а смысл этих заимствований, их принципиальные основания не изучены, вопрос о *соотношениях* даже еще определенно не поставлен. Мы точно еще не совсем уяснили для себя, что «иностранные влияния действуют исключительно в том направлении, которое соответствует развитию данной литературы» (см. книгу F. Baldensperger «Goethe en France»). И по-

* «Немецкий романтизм и современная мистика», см. заметку об этой книге в декабрьской книжке «Завестов». Точка зрения В. М. Жирмунского во многом отличается от взглядов проф. Ф. Брауна.

этому многое для нас в русской литературе совсем не ясно, многое не углублено, многое не связано с общекультурной линией, во многом мы не чувствуем той внутренней, глубокой преемственности, установление которой, конечно, должно быть центральной задачей истории литературы. В нашем сознании до сих пор не связаны, например, Тютчев с Жуковским, мы не разобрались в своих «линиях», мы не идем дальше таких неопределенных терминов, как «пушкинская плеяда», к которой очень часто относится и Тютчев. Эпоха «русского романтизма» поэтому совершенно еще не охвачена нами, нет в нашем представлении всех скрещивающихся линий этой эпохи, и до сих пор находятся исследователи, которым самое существование в России определенной романтической культуры кажется сомнительным.

Между тем с каким, видно, увлечением, с какой благоговейностью переводили эту книгу в 1826 году наши романтики-любомудры — С. П. Шевырев, В. П. Титов и Н. А. Мельгунов! И как, видно, близки были им самим все задушевные мысли восторженного юноши Вильгельма Ваккенродера, которые собраны были Л. Тиком в память своего рано умершего друга. То «бессильное удивление», которое исповедовал Ваккенродер как основу своего мирозерцания, было понятно и нашим романтикам. Вместе с ним они готовы были повторить, что «жизнь наша — живой мост, перекинутый с одного темного берега на другой столь же темный: но, проходя по нем, мы в зеркале вод видим всю твердь небесную» (с. 157); вместе с ним готовы были верить, что «где соединяются Искусство и Религия — там из слияния их источников образуется прекраснейший ток жизни» (с. 170) и что поэтому «настоящая, внутренняя душа художества может быть постигнута не иначе как в д р у г особыми предызбранными умами» (с. 77). Вместе с ним, наконец, выступали они на борьбу с рассудочностью и радостно принимали формулу: «Кто вечно ищет цели и причины в изящных, божественных созданиях мира духовного, тому нет дела до их красоты и божественности; он желает заключить их в узы определенных понятий и подвергнуть вычислениям» (с. 287). Не из этой ли книги почерпнул и Тютчев силы для своего знаменитого «Не то, что мните вы, природа — Не слепок, не бездушный лик»? О нем, по крайней мере, вспоминаешь, когда читаешь у Ваккенродера: «Наши холодные критики не хотят, да и не могут верить воплощению духов необыкновенных: по их мнению, это чудеса сверхъестественные;

таинственная книга природы для них написана простою, обыкновенной прозою» (с. 21). И о нем же, о его «ночных» стихотворениях вспоминаешь, когда читаешь: «Ибо Вечный отстранил от земли светлую, солнцем украшенную половину Своей великой ризы, и другую половину ее — ночь, на коей истканы и месяц и звезды, простер на здание мира...» (с. 278—279). Правда, здесь нет «бездны», нет «мглы» и страха, нет, словом, «родимого хаоса», но есть тот «златотканый покров», который «над этой бездной безымянной... наброшен... высокой волею богов» (стих. «День и Ночь»).

Во всяком случае, издание этой книги — и именно в том переводе, который сделан нашими романтиками (за это — большое спасибо издателю!)*), как бы напоминает нам лишний раз о том, как много еще нужно работать нам для прояснения основных линий нашего культурного прошлого. Надеемся, что именно нашему поколению суждено положить начало этому прояснению.

«СОФИЯ»

Журнал искусства и литературы. 1914, январь, № 1

В последние годы совершенно ясно обозначилось стремление уяснить себе наше культурное прошлое, выделить в нем черты живой оригинальности, благодаря которой Россия сумела пройти через тяжелые годы подражаний, борьбы и труда. Мы, по-видимому, доросли до того момента, когда оказывается необходимым найти свою *традицию* и закрепить ее. Целый ряд фактов свидетельствует об этом ревностном изучении русского прошлого, с целью отыскать в нем следы собственной духовной культуры. Интерес к древнерусской архитектуре и иконописи (прошлогодняя московская выставка, археологический съезд в Новгороде**) и т. д.), внимательное изучение литературы и искусства XVIII века (елизаветинская выставка***) и целый ряд библиографических работ), наконец, исследование эпохи 20-х годов, Пушкиниана, повышенный интерес к славянофильству (работы М. О. Гершензона, статьи Ф. А. Степуна) — все это свидетельствует о непрерывно растущем стремлении утвердить русскую традицию и почувствовать под собой родную, еще в старину вспаханную землю. Мы и на Пушкине стали как на камне, мо-

жет быть, для того, чтобы отсюда, с этой незыблемой твердостью, окинуть взглядом прошлое.

Наши художественные журналы — «Старые годы» и «Аполлон» — имеют свои специальные задачи, не вполне совпадающие с этим новым течением. «Старые годы» — журнал совершенно специальный, журнал не для широкой публики, а лишь для «любителей старины», журнал аналитический, разрабатывающий материалы и не претендующий на обобщения. Он прилежно изучает частные коллекции, входит в детали и чаще всего останавливается на искусстве XVIII века. Древняя Русь его не интересует, он по духу своему глубоко сроднен с петербургским периодом нашей истории.

«Аполлон» — журнал совершенно иного типа. Он живет современностью, его задача — «освещать современные искания в связи с художественным наследием прошлого», но к прошлому он обращается редко. Он не столько изучает, сколько пропагандирует. Это журнал боевой, шумный, иногда даже задорный. В последней книжке (№ 9) есть, например, ошеломляющая статья Н. Пунина «Пути современного искусства», в которой отрицается «духовность» и потому значение всей живописи со времен падения Византийской империи. «Мы имеем некоторые основания утверждать, — пишет Н. Пунин, — что с тех пор, как пала Византийская империя — эта пышная носительница искусств, — европейская живопись медленно и постепенно склонялась к своему упадку, медленно вырождалось все высшее, все духовное, что носила в себе человеческая личность, и если мы не позволяем себе говорить здесь об этом скорбном шествии к концу, то только потому, что в небольшой статье нет возможности охватить с достаточной полнотой этого огромного художественно-исторического явления». Помещенный рядом со статьей Н. Пунина «Ответ» С. Маковского слишком бледен и неубедителен, чтобы оправдать самый факт напечатания такой статьи. Если у автора есть «некоторые основания» и если он действительно *убежден* в этом «скорбном шествии к концу», то он *обязан* высказаться «с достаточной полнотой», потому что иначе мы готовы принять его статью за истерический крик: слишком много в ней недоразумений, неопределенностей и недомолвок. На такую статью нельзя *отвечать*, как это делает С. Маковский, потому что в ней самой нет ни вопросов, ни доказательств. И самое напечатание ее в таком бездоказательном виде, с такими грубейшими выходками по адресу современности (Ван Гог «попросту был плохо «устроен», о чем сви-

детельствует его преждевременная смерть») кажется каким-то особым «эффектом» со стороны редакции.

Нет, не такого унылого возвращения к старине хочет наше время. Не отрицание современности, а стойкое принятие ее ведет нас к прошлому. Любить прошлое из ненависти к настоящему — это духовный аскетизм, это умерщвление чувства жизни. И ни к чему, кроме мертвой тенденции, такая любовь привести не может.

В том же номере «Аполлона», в статье В. Дмитриева о К. Сомове, есть небольшой экскурс в область русского прошлого; автор утверждает, что мы до сих пор глядели на древнерусское искусство «глазами иностранца, мерили его мерой, не нами созданной, то итальянской, то германской, то французской (теперь нам, кажется, грозит новая беда — мера византийская)». Создать такую собственную «меру», иначе говоря, почувствовать определенную *традиционность* в нашей культуре, можно только в том случае, если не отрицается, а, наоборот, пламенно принимается наша современность*). «Только тогда, — пишет В. Дмитриев, — русское искусство дожидется наконец своей полной истории, когда мы сумеем полюбить наше прошлое во всей его громадности <...>» Для такой *любви* необходимо живое чувство современности.

И вот, кажется, этот момент наступает. Перед нами — новый московский журнал искусства и литературы «София». Издатель — К. Ф. Некрасов, редактор — П. П. Муратов. Основные задачи журнала очень определенно выражены в самом проспекте: помимо теоретических целей — «освещения путей, приближающих к постижению искусств изобразительных и искусства словесного» — журнал этот видит особую важность «в пробуждении нового интереса к прекрасному древнерусскому искусству. Ознакомление читателей с этим искусством «София» считает своей главной задачей. Полагая, однако, что древнерусское искусство может быть верно понято и должно оценено лишь на фоне западного творчества, редакция будет помещать и статьи об искусстве Запада, обращая больше внимания на более родственные русскому искусству искусства античной и византийской традиции. Не менее существенным «София» считает и освещение искусств и литературы Востока**), столь исторически близкого к нам и в то время столь мало известного в России». Вместе с тем «София» не хочет совершенно уходить от современности в прошлое: в особом отделе «редакция будет отмечать в текущей лите-

ратуре и художественной жизни все то, что, по ее мнению, имеет непреходящее значение».

Если «Аполлон» стремится «освещать современные искания в связи с художественным наследием прошлого», то «София», как видно из приведенных цитат, идет обратным путем — хочет изучить наследие прошлого и связать его непрерывной традицией с современностью. Этим самым мы признаем, что журнал «София» должен занять свое особое место среди других художественных журналов. Нам действительно не хватало такого органа, который, изучая художественное прошлое, стремился бы не столько к собиранию материалов, сколько к «выводам, характеристикам, синтетическим образам».

Передовая редакционная заметка в первом номере («Возраст России») вводит сразу *in medias res*: «Новый взгляд на древнерусскую иконопись, утверждению которого в более широких кругах общества так помогла прошлогодняя московская выставка, неизбежно ведет к изменению, слишком привычных понятий о возрасте России. Распространенное мнение о молодости России плохо согласуется с тем несомненным отныне обстоятельством, что расцвет такого великого и прекрасного искусства, каким была русская живопись, был пережит в XIV и XV веке. <...> Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пронасти ни отделяли ее от этого прошлого. Россия никогда не была Америкой, открытой в петербургский период нашей истории. <...> В заботах о будущем мы не раз обольщались мыслью начать все сначала, как начинают страны молодые, страны без прошлого. Но в России нельзя не ощущать прошлого, не будучи ей чужим <...>»

Таково сredo журнала. Первый номер составлен очень интересно. Прежде всего — статья Н. М. Щекотова о древнерусском шитье. Автор разбирает художественную ценность русского шитья XV, XVI и XVII веков и приходит к выводу, что «мы уже с XIV века должны признать наличность самобытной художественной воли за русскими древними мастерами». XV и XVI века были эпохой «высокого шитья», когда художественность исполнения достигает полного совершенства. «XVII век довел традиционные черты стиля и мастерства до тех крайних выводов, которые характеризуют всегда унаочные искусства». Статью сопровождают прекрасные репродукции образцов. П. Муратов дал статью о второстепенном итальянском художнике эпохи Возрождения — Гауденцио Феррари (XVI в.). Далее — очень дельная и во многом

остроумная статья Бернгарда Бернсона «Основы художественного распознавания» (пер. с англ.). Здесь дается ряд методологических указаний для определения достоверности картин.

Затем журнал переходит к литературе. Статья А. Диесперова о блаженном Иерониме читается с большим интересом*). Помимо приведенного в ней материала, прекрасно выделена в личности Иеронима «борьба вкуса и воли», природы с догмой. Разве не поразительно, в самом деле, что именно у блаженного Иеронима мы находим самые яркие описания современной ему женщины, вплоть до ее костюмов? «В писаниях его чувствуется какая-то тайная, неудовлетворенная *cupiditas* пола, и он как-то совсем по-иному, чем, например, Августин, боязливо и торопливо касавшийся в своих трудах непристойных подробностей, внимательно останавливается на них». Очень своевременна и далеко не шаблонна статья Б. Грифцова о Державине. Да, пора нам научиться отыскивать в стихотворениях поэзию и уметь ее ценить. И пора наконец подойти к нашей литературе XVIII века так, чтобы знать, где мелочи, где случайное, где — эпоха и где — вечное, где — настоящее, где — та духовная ценность, ради которой стоит изучать это время. Вот в Державине обнаруживаются такие ценности. Державин обладал «миропреобразующим воображением», он «фантазирует о мире». Он — совсем не бытовик и вовсе не одописец. Он — фантаст, вплоть до своих портретов: «Не сожигай меня, Пламида, ты тихим голубым огнем очей твоих». Этот *тихий, голубой* огонь — разве мог бы видеть его и сказать о нем тот Державин, которого мы до сих пор себе представляем? Б. Грифцов приходит к выводу, что лирика Державина, как истинного поэта, была цельной: «...черты человеческого лица и обстановка дома, простой деревенский пейзаж для него были только проявлением извечных стойких форм». Статья Б. Грифцова написана бегло, в виде наброска, она только приоткрывает тайну державинской лирики, но и это — много. Такая статья может послужить толчком для целого ряда работ о заброшенной и непонятой нами русской литературе XVIII века**).

В заключение журнал «София» дает три заметки: о Джорджоне, по поводу нового итальянского труда о нем, о драме А. Блока «Роза и Крест» и о письмах Л. Н. Толстого к жене. Последняя заметка (П. Сухотин) несколько по-новому освещает смысл этих писем: «Ни экскурсии в область богословских исканий, ни кропотливое и долгое изучение художественного наследия Толстого не нарисуют его точнее, чем он сам себя

парисовал в письмах. *Быт* — вот самый точный резец для изображения ископно крепкой дворянской природы Толстого, коий не свойственны никакие «трагедии» и никакие «надрывы». «Уход» графа Толстого перед смертью, которому крикливо навязывали смысл «конца семейной трагедии», был лишь концом его духовного пути, черты же, в которые облекся он, были истинно толстовскими чертами: как по-природному свивал он свое большое гнездо, так *по-природному* пошел искать смерти». Автор, может быть, хорошо отметил значение *быта* в жизни Толстого, но уход его он облекает в слишком простую и вместе с тем риторическую формулу. Почему же это именно *уход* оказался «концом его духовного пути» и почему в этом уходе он «по-природному» искал смерти?

Итак, следует признать, что появление такого журнала, как «София», вполне оправдывается характером нашего момента. И очень важно, что журнал этот издается в Москве, а не в Петербурге. Именно Москва должна стоять во главе изучения русских культурных традиций. Она сама — живой символ прошлого. А «Старые годы» и «Аполлон» — журналы слишком петербургские, и больше всего вдохновляются они тем периодом, когда на развалинах прошлого воздвигался новый город-сфинкс. Им не вырваться из объятий этого зверя, и пусть он остается властителем их дум, а Москве подобает сказать *свое слово**).

НОВОЕ В ОБЛАСТИ «ПУШКИНИЗМА»

«Пушкинизм» — явление недавнее, выросшее и окрепшее в течение последних десяти лет. Достоевский уже пророчествовал о том, что Пушкин осветит темную дорогу нашу «новым направляющим светом». И вот мы почувствовали, что в прошлом нашем есть два великих синтеза, которые, как синтезы полярные, должны с двух разных концов, но одновременно осветить наш путь: Пушкин и Тютчев. И действительно — почти одновременно возникают и развиваются «пушкинизм» и «тютчевиана». О Пушкине пророчествует Достоевский, о Тютчеве — Владимир Соловьев. Пушкин служит «направляющим светом», который — позади, не ослепляет нас, но ободряет и вселяет уверенность в том, что путь есть и что путь этот — правильный. Тютчев — впереди, в конце дороги, как маяк, как влекущее к себе таинственное светило, слепящее нам глаза, но оттого еще более привлекательное и могучее. Я не знаю, возможен ли для нашей поэзии

еще какой-нибудь новый путь, хватит ли сил для того, чтобы обогнуть этот последний ослепивший нас огонь или, по крайней мере, ответить на него в сторону. Если возможен, то только так, что мы, не боясь слепоты, будем пристально всматриваться в самый состав этих сторожевых огней, в их природу, будем их *познавать*, как свою традицию, которую мы обязаны принять и преодолеть, чтобы сделать ее животорной. Вот почему и «пушкинизм» и «тютчевiana» — явления весьма значительные и вполне органические.

Тютчев еще совсем не изучен, мы к нему еще и подойти не умеем. Он чрезвычайно сложен, загадочен, в нем сочетаются разные культуры, в нем, сквозь славянофильство, мерцает отблеск немецкого романтизма. И все то, что недавно говорил о нем Д. С. Мережковский, доказывает только, как еще ослеплены мы этим светом, как еще трудно нам смотреть на него прямо, не жмуря и не скашивая глаз*). С Пушкиным дело обстоит иначе. И к Пушкину мы подошли вплотную, сделали его своим вожатым, оглядываемся на него, когда колеблемся и не знаем, как идти дальше. Тютчев еще жуток нам своим суровым взлетом, своим страдальчеством, своими прикосновениями к последним тайнам. Он — свежая наша рана, он — наше «больное место», о котором все мы говорим, но говорим тихо и с волнением. Тютчев — наше «блаженство», но он же — и «безнадежность» наша, как «последняя любовь», как суеверие.

Пушкин — наша вера, наша первая любовь, к которой всегда возвращаешься, когда тяжело становится жить. Что бы ни было, как ни ужасно наше прошлое, как ни печально настоящее, как ни загадочно будущее, — у нас есть Пушкин, т. е. есть свой живой синтез, свое «золотое слово». Вот почему совершенно естественно и хорошо, что именно с Пушкина пачали мы усвоение русской литературной традиции, именно на его поэзии хотим научиться литературным методам и подготовиться к будущей истории русской литературы. И вот почему так естественно это и так хорошо, что «пушкинизм» утвердился в самой достойной этого явления среде, в самой надежной и нужной для него сфере — в нашей высшей школе.

Недавно в печати появился первый историко-литературный сборник «Пушкинист», изданный под редакцией проф. С. А. Венгерова*. Сборник открывается большим предисловием редактора, в котором рассказывается вся история на-

* СПб., 1914. С. XXIV+239.

саждения «пушкинизма» в нашем университете и обосновывается план издания подобных сборников, где будут печататься наиболее выдающиеся рефераты участников пушкинского семинария. Предисловие написано с большим воодушевлением, а местами, как замечает сам автор, с «особым волнением». Пушкинский семинарий — создание проф. Венгерова, его задушевное дело, и потому волнение его не только приятно, но и трогательно. Его радует, главным образом, то, что расширение занятий в семинарии, приведшее к мысли об издании сборников, произошло само собой, без специальных усилий, органически. Личный интерес проф. Венгерова к Пушкину совпал, очевидно, с «назревшею потребностью», результатом чего явилась бодрая и плодотворная работа. Заключительная часть предисловия производит не совсем приятное впечатление — думается, что на ней невыгодно отразилось «особое волнение» автора. Высказывая свою давнишнюю мечту о составлении «Словаря поэтического языка Пушкина», автор, кажется мне, слишком увлекается перспективами, которые, по его мнению, открываются для исследователя.

«Взять хотя бы представление об образности (пишет проф. Венгеров). Если бы в нашем распоряжении был Пушкинский словарь, и сила этой образности и свойства ее могли бы быть установлены почти математически, подсчетом. Ибо что такое «образность»? Обилие образов, т. е. обилие предметов, т. е. обилие имен существительных. <...> Мирозерцание, идеалы, вкусы, степень образования, состав образования, чисто физические свойства восприятия внешнего мира и т. д., и т. д., и т. д. — все можно доподлинно установить с помощью словаря». Невозможно согласиться с тем рядом тождеств, который предлагается автором как несомненность. Образность — вовсе не значит «обилие образов», а скорее — выдержанность их, строгое соответствие частей целому. Тем более невозможно поставить знак тождества между такими понятиями, как «обилие образов», и «обилие имен существительных». Очень часто образ формируется только в сочетании имени существительного с глаголом, а иногда даже только при содействии всех членов предложения. Если я говорю «солнце восходит», то отдельно взятое слово «солнце» не обладает той образностью, которая присуща всей фразе. Не совсем приятно и самое заключение, где автор демонстрирует свежесть Пушкина, приводя цитаты и выделяя курсивом более «современные» строки. «Да ведь это, — восклицает автор, — самоновейший трепет последних литературных десятилетий. Тут и Достоевский, с его сладострастным интересом

к безднам, тут и вся изысканность модернизма, с его погоней за остротой ощущений, с его воспеванием сочетания любви и смерти, высшей вспышки полноты жизни и ее прекращения, но только с проникновенным гармоническим аккордом, которого нет в издерганной психологии модернизма». Думается, что Пушкин не нуждается в таком рекламировании, чтобы оставаться близким нашей современности. Думается даже, что такой «курсивный» подход к Пушкину обесценивает ту особую, только ему и его эпохе свойственную прелесть, которая должна восприниматься нами во всей своей остроте, как наша традиция. Думается, наконец, что именно *сладострастного*-то «интереса к безднам» и именно *погони*-то за «остротой ощущений» в Пушкине и не было, так что не Достоевского надо отыскивать в Пушкине, а наоборот — Пушкина в Достоевском определять.

Самый сборник состоит из двух половин. В одной — четыре реферата, в другой — «летопись пушкинских семинариев» за пять лет их существования (1908—1913) и список участников семинария при С.-Петербургском университете. Из четырех рефератов особого внимания, как ценные работы, заслуживают два: *А. Л. Бема* — «К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина» и *А. С. Долинина-Искоза* — «Цыганы» Пушкина». Очень естественно, что при внимательном изучении Пушкина вопрос о влияниях на него других писателей должен был подвергнуться пересмотру, и многое, что казалось установленным, должно было поколебаться, и прежде всего — легкомысленное утверждение В. В. Сиповского о влиянии Шатобриана. В работе г. Бема видно очень серьезное, строгое отношение к вопросу о влияниях вообще и очень внимательный труд над специальным вопросом о влиянии Шатобриана на Пушкина. Путем детального сопоставления самых сюжетов «Кавказского пленника», «Ренэ» и «Натчезов» г. Бем обнаруживает всю необоснованность и непродуманность теории В. В. Сиповского*). Общий вопрос о влияниях очень важен для историков именно русской литературы, и относиться к нему надо поэтому с особой строгостью и осторожностью. И важен, конечно, вопрос не о факте влияния, а о его характере. Я думаю даже, что придется пересмотреть и вопрос о влиянии Байрона; со временем «байронизм» Пушкина, быть может, обнаружится как поверхностный, можно было бы сказать, фактический, а не теоретический, не принципиальный**).

А. С. Долинин-Искоз знаком нам по многим своим критическим статьям. Я помню его оригинальную статью о «Повес-

тях Белкина», помню его статью о Сологубе, о Б. Зайцеве*), о Достоевском (в «Новом энциклопедическом словаре»). Реферат о «Цыганах», очевидно, одна из самых ранних его работ: здесь стиль еще неустойчив, пафос еще не совсем глубок. Но и здесь уже заметна полная оригинальность и замечательная сконцентрированность мысли, которой отличаются все его работы. «Цыганы» для него — трагедия индивидуализма. Алеко — родной отец Карамазовых и Раскольниковова. Статья написана с большой силой, с большим подъемом. Чувствуется, что автору самому близка была трагедия Алеко: «Мы все больны тяжелым недугом индивидуализма: она нам не по силам, и нам всем хочется верить в свое обновление, в избавление от бремени нашего я» (с. 43). Мы теперь уже отошли от того момента, когда индивидуализм был нашим «недугом»; проблема эта уже не кажется нам основной, и самый индивидуализм кажется нам результатом «иллюзионизма», отношения к миру как к призраку, почему и чужая душа — призрак, а реально — только я. Но, благодаря такой острой постановке вопроса, «Цыганы» приобретают некоторый новый смысл, а вместе с этим открываются новые области в мирозерцании Пушкина. И является мысль, что, может быть, должны будут со временем поколебаться утверждения о «гармонических аккордах» пушкинской поэзии; может быть, под легкой и совершенной оболочкой его стиха обнаружатся мучительные волнения его духа.

Вопрос о мироощущении Пушкина, о его «чувстве жизни»**) совсем еще не разработан. И если бы именно с этой целью Н. М. Колобова исследовала «природу в поэзии Пушкина», то реферат имел бы большое значение. Но она остановилась на внешнем, «географическом» анализе и не пришла поэтому ни к каким оригинальным выводам. Стиль ее очень наивен, а местами просто неблагополучен: «И он (Пушкин. — Б. Э.) пытался разрешить (?) взаимное соотношение природы и человека... Воздушная стихия описывается Пушкиным в лице (?) ее представителей...» (с. 46). «Здесь роза принимает символ (?) шумного веселья» (с. 109) и т. д. Еще наивнее и, собственно говоря, непозволительнее ее частичные обобщения: «Солнце у Пушкина не обладает непосредственной жизненной энергией» (с. 49). «Все упоминания о звездах в поэзии Пушкина носят беглый и холодный характер» (с. 61). «У Пушкина звезды безжизненными блестками украшают бледно-синий полог небес. Облака не нашли себе (?) живого отражения в поэзии Пушкина» (с. 64). «Ветер у Пушкина не рассматривается как элемент многосложной жизни миро-

вого космоса (?). Поэт *не вскрывает его сущности*» (с. 66) и т. д. и т. д.

Метод г-жи Колобовой совершенно недопустим. Она все время рассматривает Пушкина на фоне Тютчева и не берет то, что Пушкин *дает*, а ищет того, чего у нет *нет* и не могло быть. Пушкин никогда не ставил себе чисто *пейзажных* задач. Тютчеву он, конечно, совершенно противоположен, как я уже говорил выше. Никакая логика не может допустить метода отрицательных обобщений, а литературный анализ не должен производиться полемическими приемами. Все то, в чем г-жа Колобова упрекает Пушкина, мы готовы вернуть ей самой: она действительно «не вскрывает сущности» его восприятия природы, она действительно работает над Пушкиным «механически-безжизненными» средствами — описывает, но не объясняет. Она не чувство природы анализирует, а географическую и метеорологическую терминологию Пушкина, забывая, что солнце может светить в поэзии там, где оно не названо отдельно, и что воздух, как и в живописи, чувствуется иногда там, где о нем не сказано прямо. К процессу духовного развития Пушкина г-жа Колобова так равнодушна, что, по ее словам, описание леса, после «Медного всадника», «еще раз повторяется» в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» (с. 97). Г-жа Колобова произвела большую работу, но метод ее настолько неправилен, что выводы оказались не только неинтересными, но и просто ложными. И что за странное требование, чтобы поэт «*объяснял*» природу?

В одном только отношении полезен и этот реферат: мы видим, до какой степени не разработаны еще у нас самые основные вопросы поэтики Пушкина. Мы еще совершенно не знаем, что сказать о «чувстве жизни», о мироощущении Пушкина. А что сказать о Лермонтове, о Тютчеве, о Фете? Перед нами — еще непочатый край колоссальной и совершенно необходимой работы. И хотелось бы, чтобы в таком академическом органе, каким, быть может, станет «Пушкинист» («дальнейшее будет зависеть от призма, который «Пушкинист» встретит», как пишет в примечании проф. Венгеров), сотрудники стремились не столько к широким обобщениям, сколько к выяснению методов работы и частичны(м) опыт(ам) в этом смысле. Работа г. Бема должна в этом отношении служить некоторым образцом. Во всяком случае, самая идея такого органа должна быть встречена с полным сочувствием. Если наш «пушкинизм» — явление неслучайное и органическое, в чем мы глубоко убеждены, то «Пушкинист» должен встретить самый радушный прием.

Начавши свою литературную деятельность борьбой с историческими построениями литературной науки, Ю. Айхенвальд остановился на полдороге. Он выдвинул момент сверхвременной эстетической ценности, но удивительно не философски отнесся к собственному делу *). *Сверхвременное* не есть *вневременное**)*, *надысторическое* и *сверхличное* не есть *внеличное*. Утверждать, что искусство *внеременно* и *внелично*, было бы бессмыслицей — между тем Ю. Айхенвальд строит с большим упорством свои работы так, как *будто* он утверждает именно это. Получилось нечто такое, точно Ю. Айхенвальд не понял самого себя, погрешил против собственной своей *идеи* — тем, что искажил ее природу.

Дело не в биографии и не в истории самих по себе, а в том, каково их отношение к моменту творчества. Простое их игнорирование, как материала просто ненужного, ведет к внутренним противоречиям в самой литературной эстетике или делает ее догматической. Ю. Айхенвальд думает, что он рассматривает литературу *sub specie aeternitatis**, опираясь, между прочим, на авторитет Пушкина.

Но вечность не есть *вневременность* — иначе она была бы пустой абстракцией, неприменимой к искусству. Ю. Айхенвальд не скрывает фразу Пушкина о том, что «климат, образ жизни, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается и в поэзии»; но, как бы ни старался он примирить эти слова с методом своей работы, они непримиримо ему противоречат.

Непродуманность своих собственных принципов привела Ю. Айхенвальда к неподвижно-догматическому импрессионизму. Он поневоле вращается в каком-то замкнутом кругу «впечатлений», и тем самым эстетика его становится узкопсихологической, а метод — эмпирическим, ибо дальше *пересказа*, более или менее удачного, он идти не может.

Признаемся — книгу о Пушкине читать необыкновенно тяжело. *Essey*, растянутый на 200 страниц***), — может ли быть что-нибудь более противоречивое? Смешно смотреть, как автор, педантически касаясь всего по порядку, отпускает по полстраницы на каждую повесть Белкина или страницу на «Братьев-разбойников» и т. д. Лирики вовсе нет — она заменена «общей характеристикой», где автор необыкновенно банален и безвкусно-риторичен: «Всеотзывная душа его была

* С точки зрения вечности (лат.). — Ред.

точно многострунный инструмент, и мир играл на этой Золовой арфе, извлекая из нее дивные песни. Великий Пан поэзии, он чутко слышал небо, землю, биение сердец — и за это мы теперь слушаем его» (с. 3). Там, где нужно *разрешить* и отнестись к вопросу строго принципиально, Ю. Айхенвальд просто сопоставляет, превращаясь в самого беззаботного эклектика: Пушкин — «ясный покой», «солнечная душа» и проч. Но тут же рядом — «оргиазм, опьянение духа, Египетские ночи». И автор не видит здесь никакой проблемы.

Отсутствие эстетической принципиальности заставило Ю. Айхенвальда придумать для своей книги о Пушкине другое основание, которое спасло бы ее от совершенной пустоты и нестройности. Такое основание он нашел в благоговении, в обожествлении Пушкина, более того — в идолопоклонстве ему. Это не подлинно религиозное отношение к его творчеству (как, например, в статье Вл. Гиппиуса «Пушкин и христианство»*), а сотворение себе кумира, противное и религии и эстетике: «Хочется Пушкину молиться» (с. 24) — эта фраза оскорбительна, потому что преувеличенно-риторична. Неприятной фамильярностью, придуманной и нарочитой, звучат слова: «Мы вспоминаем (?) эту дорогую кудрявую голову» и т. д. Как же соединить с этим принципиально безразличное отношение автора к жизни Пушкина, к его реальной личности? И так же оскорбителен для чуткого уха конец книги — «молитва» Пушкину, где деланный пафос автора становится просто смешным: «Прости меня, что я часто повторяю их (твои слова) в сочетании с моею бледною речью» (с. 197). Несерьезность этого молитвенного отношения к Пушкину особенно обнаруживается там, где Ю. Айхенвальд упрекает его в недостаточной человечности или чуткости, — этого Пушкин, наверно, не простил бы ему: По поводу заключительных строк «Кавказского пленника» Ю. Айхенвальд пишет: «Надо заметить, что у Пушкина вообще часто слышатся жестокие боевые мотивы и неприятная похвальба воинственной силой; поэтизация сражения способна была даже в нем заглушать струны человеческие» (с. 62). Еще комичнее его упрек в том, что Пушкин сделал «большую ошибку», вложив в уста Татьяны слова о «малости» любви Онегина. Он совершенно не чувствует здесь иронии, на которую Татьяна имела высокое право после всего перенесенного ею.

«Культ Пушкина» не спасает книгу Ю. Айхенвальда от пустоты, но еще прибавляет нечто этически неприятное. Слишком легкомысленно автор обращается с религиозными терминами и этим не только не обогащает своей эстетики, но делает ее еще более беспринципной.

О ЧЕХОВЕ

Главное ведь не в житии, не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости.

«Святою ночью»

Сладкие звуки и поэзия, где вы?

*Из письма к Суворину**)*

Прошло десять лет, как умер Чехов. Жива еще непосредственная память о нем — о его наружности, лице, голосе, о его шутках, привычках. И можно сказать, что мы сейчас больше *вспоминаем* о Чехове***), чем *думаем* о нем. Больше и лучше пишут сейчас не о творчестве Чехова, не о художестве его, а о письмах^{4*)}. Это значит, что нам ближе сейчас *душа* Чехова, чем его *дух*. Настоящей духовной близости между нами и Чеховым, значит, нет — он не в нашем кругу сейчас, от его художества не протягиваются нити в собственный наш духовный центр. Мы уже не очарованы им, мы уже без него должны пережить что-то срочное, что-то совсем свое, совсем от него далекое^{5*)}.

Одна литераторша, захотевшая определить Чехова «как новатора»^{6*)}, пожаловала ему, по случаю десятилетия, почетное (по ее мнению) звание «символиста» да еще сблизила его с Гоголем. Она не доказала ни того, ни другого, но проговорила — и проговорила очень характерно. Показалось ей, что если Чехова связать с Гоголем, то чеховское художество получит новый и более близкий нам смысл. На деле же — что есть более разного, более непохожего в русской литературе, чем Гоголь и Чехов? Оттого, что они оба смеялись и шутили, разница между ними еще значительнее. У одного — кривая, страдальческая и часто злобная усмешка, усмешка человека, который постоянно видит перед собой черта и хочет «выставить его дураком», а у другого — грустная, добрая, близорукая улыбка, улыбка врача, который шутит у постели

тяжкого больного. У одного — «рожи» вместо людей, постоянный излом жизни, трагическая карикатура, гротеск, у другого — юмор на фоне слегка искаженной, слегка шаржированной действительности. И если Гоголь становится сейчас близок нам, если наше воображение опять, быть может, начнет тянуться к гротеску и, осложненное Достоевским, создает образы реалистической фантастики, то не может быть близок Чехов.

Гоголь — «великий мелапхолик», для которого «все на свете обман» и «все кажется нам не тем, что оно есть на самом деле» («Скучно на этом свете, господа!»). Чехов — великий мечтатель, для которого «счастье и правда существуют где-то вне жизни», а если и есть на этом свете «жизнь чистая, изящная, поэтическая», то — «где-то». И если Гоголь совершенно сознательно, в полном согласии со своим основным положением: «все кажется нам не тем, что оно есть на самом деле» — писал свою *собственную*, им самим активно созданную действительность, которую извлекал из «обмана», называемого жизнью, то Чехов творил и верил совсем иначе: «Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тирру ни ну...» (в письме к Суворину в 1892 г.)*. Тут сразу — основная, метафизическая бездна между Гоголем и Чеховым: один все время противопоставляет «*кажется*» и «*на самом деле*», воспринимая жизнь как «призрак» правды, другой этого *метафизического* различия не делает, думая, что «мы пишем», а следовательно, и видим жизнь *такую, какая она есть*, никто нас не обманывает, никакого черта нет, некому нас дурачить и некого поэтому дураком выставлять: «Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь» (то же письмо). Действительность Чехова существует «на самом деле»: это — не актуально созданный им мир, а только подмеченная им, будто бы объективно, и именно в таком виде существующая реальность. Этим и отличается реалистическое «чувство жизни» от всякого иного, что реалист не сознает элемента активности в создании того, что он называет «действительностью», и потому может думать, что мы видим жизнь такую, «какая она есть», а не какой она нам кажется. И потому называть Гоголя реалистом — величайшее недоразумение, а Чехов — реалист с уклоном к натурализму. И потому образы Гоголя, вплоть до их наименований, стоят перед нами страшными для всех нас призраками, и имена хлестаковых и чичиковых постоянно звенят в ушах, а чеховские образы сливаются вместе, их обозначения кажутся ненужны-

ми, случайными. У Чехова столько народу, что ему не до выбора фамилий было.

Но почему же Чехов — мечтатель? Откуда в нем мечтательство, если он реалист? В этом отношении характерно его дополнение в выраженной формуле: «Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну». И там же: «В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал». Это значит, что Чехов — не пророк реализма и не исповедник его, каким был Толстой, а эпилгон. Это значит, что всей подлинной полноты жизни, всего ее реалистического богатства он не замечает, не чувствует. Это значит, что во всей своей полноте, во всем объеме жизнь была охвачена кем-то до него, кому это «чувство жизни» давало такой сочный, такой истинно здоровый и мощный материал, что ни о каком «дальше», ни о каком «алкоголе» не могло быть и речи. В самом деле, зачем Толстому и его захлебывающимся от жизни героям — алкоголь? А Чехову он нужен. Что же это за алкоголь?

Необыкновенно характерно, что Достоевский был совсем чужд Чехову, Тургенева он, особенно временами, нежно любил и с упоением читал, а Толстого — «боялся»^{*)}. О Тургеневе он так пишет в 1893 году, т. е. как раз в годы напряженного самоопределения: «Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это черт знает как сделано. Просто гениально». Однако «барышни» Тургенева Чехову уже не нравятся, не нравятся и описания природы — «нужно что-то другое». И тут он обращается к Толстому: «Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к черту»^{**)}. Тургенев чем-то привлекал Чехова, но Чехов все-таки смутно чувствовал в нем эпилгона романтизма, и черты этого эпилгонства* отталкивали его, уже познавшего аромат толстовского реализма. Такое колебание Чехова между Тургеневым и Толстым, с полным обходом Достоевского, очень характерно для него как эпилгона реализма. И если Толстого он «боялся», если пугала его эта бесстрашная цельность раздвоенной души, то в Тур-

* Кстати, связь между русским романтизмом и Тургеневым совершенно еще не выяснена. Между тем творчество Тургенева приобретает совсем особый смысл, если раскрыть в нем столь ярко обозначенные черты романтического эпилгонства.

геневе он находил тот «алкоголь», о котором писал Суворину.

Жизнь, «такая, какая она есть», — проза. Поэзия и красота — «где-то». Эти области у Чехова разобщены. И если надо идти «дальше», если невозможно положение — «ни тпру ни ну», если нельзя обойтись без «алкоголя», значит, надо о поэзии и о красоте мечтать. Толстой прозы как таковой вовсе не знает, потому что чем грубее, чем плотнее реальность, чем она мускулистее, тем для него — поэтичнее; Тургенев от прозы отходит, отстраняется, закрывает на нее глаза и даже девушку боится сделать матерью. А Чехов *видит* только прозу — «такою, какая она есть», а поэзия и красота для него — «дальше», о них можно и нужно мечтать: «Где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая». Это «где-то» и есть чеховский алкоголь, алкоголь, которым отравляют свое воображение все его герои. И замечательно, что разрыв этот между прозой и поэзией для Чехова — не основной, не метафизический, не такой, как у Достоевского. Достоевский верит в страдание, в котором таинственно рождается правда как высшее сочетание прозы с поэзией, и в чудо — «красота спасет мир». Для Чехова этот разрыв — не от века, не от субстанции, он временный, производный. Отсюда — преклонение перед культурой и враждебное отношение ко всему стихийному, изначальному. Он решает, например, отделять «религиозное движение», которому не симпатизирует, от «культуры», которая — «сама по себе». Он пишет Дягилеву: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хоть в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога»^{*}). В этом «хоть» — целое мирозерцание, определенно мечтательского типа. Все, что поднимает вопрос с самого начала — так, как будто этим вопросом до сих пор никто не занимался (так любили мыслить Гёте и Толстой), возбуждает в Чехове недоверие: «Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, уже почти конец того, что отжило или отживает»^{**}). И так — обо всем, даже о любви: «Любовь — это или остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь»^{***}).

Итак, в *настоящем* нет ничего. Все — либо пережиток, либо «начало работы». И у Чехова действительно совсем нет

эмоции настоящего времени. Оно для него — промежуток между прошлым и «великим будущим». Его герои не уживаются на месте — они все мечтают уехать или ссорятся. Двигаться хоть так, как движется купец с быками^{*)}, но только не сидеть на месте. И сам Чехов признается: «На душе спокойнее, когда вертишься»^{**)}; или: «Надо иметь цель в жизни, и когда путешествуешь, то имеешь цель»^{***)}. А Суворину он жалуется на то же отсутствие целей в творчестве: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати»^{4*)}. Точно желая в полной мере вкушать «алкоголя» собственности, он мечтает об «имении» («Ужасно я люблю все то, что называется в России имением: это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка»). А сердце мечтателя уже диктует другое: «Покупать имение скучно. Это раздражающая пошлость». И одиночества его герои не выносят, любят душу свою изливать на людях, хотя все они — замкнутые и одинокие. Это тоже «алкоголь»: меня никто не понимает, а я все-таки говорить буду. Потому что одному — совсем страшно. Чехов пишет о себе: «Когда я один, мне почему-то становится страшно, точно я среди великого океана плыву солистом на углой ладье...»^{5*)}, «Я люблю шум больше, чем гонорар»^{6*)}. Замечательно — смерти Чехов не боится, слепоты не боится, а остаться одному — «страшно». Но в этом «страшно» — тоже «алкоголь», и Чехов любит иногда «затворничество», любит задумываться: «хорошо, что за воротами — лавочка, на которой можно посидеть и, глядя на бурное поле, подумать о том, о сем»^{7*)}. И «княгиня» мечтает: «Сидеть бы неподвижно, слушать и думать, думать, думать...»^{8*)} А пошлая Анна Федоровна, точно обращаясь ко всем этим задумчивым и одиноким людям, восклицает: «И как это можно все думать, думать, думать... этак можно с ума сойти!» («Володя»). Думать, думать, думать — это значит не вопросы решать, а просто одиночествовать.

И в этом прикосновении к низкому, к пошлomu, к страшному, чтобы сильнее было отталкивательное движение в сферу мечты, — главный алкоголь чеховского художества. Многие любят повторять, что Чехов потому так писал, что был доктором. Для меня — причинность здесь обратная. Потому Чехов любил медицину, потому продолжал врачевать, несмотря на литературу и даже во вред ей, что была в нем постоянная потребность чувствовать всю поддонную низь жизни, ощущать всю гнусную, непрочную ее основу, которая действовала на него как опиум — одурманивая мозг и отталкивая к мечтам о «чистой, изящной, поэтической жизни»,

о «небе в алмазах»^{*}). Этот процесс отталкивания был сущностью чеховского пафоса, его лирическим ферментом: «Нехорошо быть врачом. И страшно, и скучно, и противно. Молодой фабрикант женился, а через неделю зовет меня «непременно сию минуту, пожалуйста» <...> Все это противно, должен я вам сказать. Девочка с червями в ухе, поносы, рвоты, сифилисы — тьфу!!! Сладкие звуки и поэзия, где вы?» (Суворину, 1893 г.)^{**}). В этом «тьфу!!!» — залог чеховского мечтательства и основа его натурализма.

Очень характерно поэтому, что никогда, читая Чехова, не испытываешь чувства полноты реальности, а всегда видишь во всех подробностях, «до самомалейшей точки»^{***}), одну какую-нибудь деталь. Чувствуешь себя близоруким; кажется, что смотришь в бинокль: «...один утенок подобрал на дороге какую-то кишку, подавился и поднял тревожный писк; другой подбежал к нему, вытащил у него изо рта кишку и тоже подавился» («Неприятность»). А когда природа разворачивается перед ним во всю свою ширь, то он вдруг видит в ней «литературу», шаблон, банальное художество: «Природа и жизнь (в имени) построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уже о соловьях, которые поют день и ночь, о старых запущенных садах, о забытых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин; не говоря уже о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках... недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница <...> с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, по-видимому, чего-то ждет»^{4*}). Этот кусочек написан совсем в духе Гейне, высмеивающего романтические шаблоны.

И не замечательно ли, что Чехов любил именно белый цвет, любил березы — «белые, как бумага» — и даже любил, когда стволы яблонь, груш, вишен и слив выкрашены в белую краску: «...цветут все эти деревья бело, отчего поразительно похожи на невест во время венчания»^{5*}). Он ненавидит слово «красочный»^{6*}). Ю. Айхенвальд даже назвал Чехова «поэтом белого»^{7*}). И мне кажется, что художество Чехова рисуется в воображении только в тонах blanc-noir*. В этой внешней бескрасочности образов проявилось то чувство неполной реальности, о котором я говорил выше. Более того — у Чехова, как у эпигона реализма, был своеобразный уклон к аскетизму. Не потому ли он, при своей

* Бело-черных (франц.) — Ред.

нелюбви к «религиозным движениям», обнаруживал интерес к церковности и любил образ монаха? Суворину он писал: «Если я пойду когда-нибудь в монахи (у меня есть склонность к затворничеству), то буду молиться о Вас». Это — шутка, но у Чехова чем шутливее, тем серьезнее. Недаром писал он тому же Суворину: «Пейзаж невозможно писать без пафоса, без восторга, а восторг невозможен, когда человек обожрался. Если бы я был художником-пейзажистом, то вел бы жизнь почти аскетическую»^{*}). Все «плотское» противно Чехову — недаром возник в его воображении «гадкий утенок» Володя и «смешливая барынька» Анна Федоровна^{**}).

Какая это, собственно, значительная фраза: «Если бы я был художником-пейзажистом, то вел бы жизнь почти аскетическую». Я читаю ее так: если бы я не был Чеховым, эпигоном реализма, светским писателем и врачом, то я был бы монахом, и более того — я писал бы акафисты, а не рассказы о «хмурых людях». Поэтому с таким волнением слушает он поэтику акафиста, которую излагает ему монах Иероним: «Монахи, которые не понимающие, рассуждают, что для этого нужно только знать житие святого, которому пишешь, да с прочими акафистами соображаться. Но это, господин, неправильно. Оно, конечно, кто пишет акафисты, тот должен знать житие до чрезвычайности, до последней самонаименованной точки <...> Конечно, без того нельзя, чтобы не соображаться, но главное ведь не в житии, не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости. Нужно, чтоб все было стройно, кратко и обстоятельно. Надо, чтоб в каждой строчечке была мягкость, ласковость и нежность, чтоб ни одного слова не было грубого, жесткого или несоответствующего» («Святою ночью»).

Но разве это — не поэтика самого Чехова? Разве не он писал «стройно, кратко и обстоятельно»? Разве не у него «в каждой строчечке — мягкость, ласковость и нежность»? И разве не его это утверждение, что «главное <...> не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости»? Ведь это он и восклицал: «Сладкие звуки и поэзия, где вы?» Монах Иероним — это вторая душа Чехова, которая пробуждается «святою ночью». Акафист — это скрытый пафос его творчества. Чехову близко было такое творчество, совершенно удаленное от соков жизни, которое с «житием должно только соображаться», а сущность которого — «в красоте и сладости». В его художестве все «плотское» совершенно откололось от «духовного», поэзия — от прозы, мечта — от действительности. И это оттого, что настоящий, толстовский реализм

завершал в Чехове свой круг. Чехов нес на себе тяжелый крест эпигонства и мечтал об акафисте. Он сам чувствовал тяжесть этой ноши и облегчал ее только юмором, которым так щедро наделила его природа. Да при ином отношении бремя это было бы совсем «неудобоносимое». А так — современники Чехова не чувствовали на нем этого бремени. Недаром писал он: «Над рассказами можно и плакать, и стонать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил»^{*}). И читатель, действительно, «не заметил», а смеялся вместе с автором и мечтал вместе с его героями.

ФРАНЦУЗСКИЕ ЛИРИКИ XVIII ВЕКА

Сб. переводов, составленный И. М. Брюсовой.

Под ред. и с предисл. Валерия Брюсова.

М., книгоизд-во К. Ф. Некрасова. 1914

На эту книгу положено немало труда и энергии. Задумана она была, конечно, тогда, когда самые вещие умы не дерзнули бы пророчествовать о том, что сбылось в наши дни. И вот — сборнику этих грациозных, Амуру и Вакху посвященных пьес суждено предстать перед русскими читателями в такое время, когда все приносится в жертву свирепому Марсу, когда трубные звуки заглушают собой музыку лиры и свирели. В такие эпохи все «маленькое» искусство одиночествоствующих и ищущих забвения, искусство салонного остроумия и напудренной эротики кажется почти кошунственным. *Душа*, со всеми ее интимными песнями, кажется ничтожной — воображение ищет *Духа*, потому что такие дни только во имя Духа могут быть оправданы, только в *Духе* могут быть познаны^{**}). Французская лирика XVIII века есть лирика души, а не духа — в этом ее своеобразное очарование. Все эти мадригалы, пасторали и «уборные любви», весь этот словесный фарфор и фаянс изящен, но хрупок и хорош только в будуаре, куда не доходят веяния подлинного человеческого духа. И потому, когда вчитываешься в эту лирику замкнутой и дремлющей под звуки флейты души, становится не легко, не радостно, но жутко. И в самом деле — сокровенный ее смысл, в сущности говоря, жуток. Автор предисловия считает обычный суровый приговор историков литературы по отношению к французской лирике XVIII века «крайне несправедливым», но

в то же время признает, что «этими веселыми напевами «старый порядок» как бы убаюкивал себя, заставляя сладко дремать под собиравшимися грозowymi тучами». Жуток этот насильный, хотя и сладкий сон, потому что Дух веет там — в грозowych тучах, а не здесь — не среди убаюкивающих и дремлющих.

Сборник составлен не только внимательно, но и любовно, и для назревшей в истории литературы переоценки XVIII века (в том числе — и русского, для чего кое-что уже сделано) он будет далеко не лишним. По собранному здесь материалу можно, в сущности говоря, проследить, как усваивалась эта лирика нашими поэтами начала XIX века. Переводы Карамзина, Жуковского, Нелединского-Мелецкого, А. Бестужева, Д. Давыдова, Батюшкова, Туманского, Бенедиктова, Пушкина — это целая «школа», которая еще недостаточно нами изучена. И думается поэтому, что лучше было бы придать этому сборнику такой чисто исторический характер. Современные переводы, отрывочные и неизбежно подражательные, нарушают его цельность, вводя стилизацию и подделку. Дополняющая их роль — слишком незначительна, ибо по одному случайно избранному стихотворению Помпиньяна или Дора трудно читателю составить себе представление об этих поэтах, тогда как именно отсутствие переводов того или другого автора есть само по себе явление, в историко-литературном смысле характерное. Но это, конечно, не умаляет положительных достоинств сборника, потому что свидетельствует о желании составителей до некоторой степени войти в круг этой поэзии и повлиять на новую ее оценку. Издана книга хорошо — имя К. Ф. Некрасова достаточное тому ручательство.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

*Полное собрание сочинений и переводов. Т. III
Urbi et Orbi. Т. IV. Stephanos. Все напевы.
Пг., изд. «Сирин» 1914*

На мертвенно-сером фоне холодно и жутко горят золотые буквы титула — такова обложка Полного собрания сочинений В. Брюсова. И в этом сочетании есть действительно что-то подлинно брюсовское*). Сквозь серую, сумеречную «повседневность» странно, болезненно и немного жутко вспыхивают золотые «мгновения» снов и мечтаний. Пафос Брюсова —

в том, что он любит «*немыслимое знание*», что он — «алчный узник», который на волю смотрит из окна своей тюрьмы. Можно сказать, что поэзия Брюсова явилась плодом гносеологического отчаяния — так сознательна она в своем пафосе, так часто восходит к философии. Некоторые строки могли бы служить эпиграфом к «Критике чистого разума»: «Мы в мире времени — отсюда мир первых сущностей незрим», «Наш мир — молчанье, мрак и прах», «Распахнет ли смертный холод двери в мир иной», «Неколебимой истине не верю я давно» и т. д. За влюбленностью Брюсова в прихотливые сочетания слов чувствуется безнадежность внутреннего познания, за упорством в области формальных достижений — обескрыленность и тоска духа. Поэзия Брюсова — своеобразная поэтизация раскола между бытием и знанием. Муза Брюсова — трагическая Дева незнания и сомнения, которая вечно повторяет свое «*ignogamus*», а в тусклых ее очах — скорбное «*ignorabimus*». Обрученный с нею поэт вступает в заколдованный круг трансцендентности, из которого нет выхода: «Мы вечно, вечно в центре круга, И вечно замкнут кругозор».

Мы как-то уж привыкли, что поэт отличается от других людей, не-поэтов, одним таинственным, почти ужас внушающим даром — даром непосредственного познания мира нуменального, мира «первых сущностей», мира кантовских «вещей в себе», мира платоновских «идей». Мы как бы мирились с тем, что обыкновенному человеку открыт только мир феноменов, но верили в силу поэтического вдохновения, видели в поэте не только певца, но и пророка. Такова была наша традиция, идущая еще от Пушкина, от Веневитинова... В каждом поэте любили мы чувствовать, что он что-то *знает*. Но вот традиция эта оборвалась. Брюсов — поэт, но он — не пророк. Он — узник, он — обреченный, ему не оторваться от ступеней лестницы, не подняться на крыльях. И потому вместо восторга — страх: «Не оступлюсь ли я, чтоб стать звездой падучей на небе бытия?» Мир Брюсова — призрачный, ложный, неверный. Уже в детстве снились ему «рощи пальм, *безвестный* океан, и тайны полюсов, и бездны подземелий, и дерзкие пути между планетных сфер» — все, кроме земли обычной, простой, *известной*. А наяву непреодолимо растет презрение к людям — не то мудрое, величавое презрение, которое было у Пушкина («кто жил и мыслил...»), но иное, абстрактное, предопределенное, ибо «все — обман, все дышит ложью, в каждом зеркале двойник», ибо «вся сущность человека лжет». Растет презрение даже к себе, т. е.

к той части своего «я», которая принадлежит миру феноменов и которую поэтому Брюсов ставит в кавычках: «Желал бы я не быть «Валерий Брюсов». Люди — призраки, как и все остальное; «мы беспощадно одиноки на дне своей души-тюрьмы», и потому последнее счастье — «быть без людей, быть одному!». Даже в самой страсти мы — одни. Точно возражая Тютчеву на его «поединок роковой», где есть «союз души с душой родной, их *съединенье*, сочетанье, и роковое их *слиянье*», Брюсов мрачно поет в том же ритме: «Нет единенья, нет слиянья — есть только смутная алчба». И потому эротика Брюсова — такая душная, такая алчная, безнадежная, безответная, потому так мила ему «мертвая любовь». Истина никогда не откроет нам свое лицо, все мечты — призраки, все желанья — ложь, «области Солнца задвинуты», «нам к небесам, огнезарным и звездным, не достигнуть!». Радуга — мечта, «греза о нездешнем», и поэт преклоняется перед нею в чисто кантовском восторге, как «творец перед твореньем». Нельзя говорить о Брюсове, что он поэт неискренний, — ведь это значит судить поэта не по его законам. Слово — ложь, поэзия — ложь, та же «смутная алчба». И потому так неловко выходит у Брюсова, когда он хочет преодолеть сам себя в отделе «Современность» (1905), оправдывая свое одиночество тем, что «все под ярмом клонили молча выи». Здесь можно видеть проблески «практического разума», но его постулаты в поэзии Брюсова слишком слабы по сравнению с принципиальной, категориями «чистого разума» установленной замкнутостью.

Брюсов и Бальмонт — два уклона, пережитые русским декадансом. Глухой, идущий из «бездны подземелий» гул брюсовского стиха и резкозвонящий, как надтреснутая медь, стих Бальмонта звучат в душе как воспоминанье. Бальмонт — мечта для Брюсова: «Ты на воле! На тебе ее печать!», она «где-то там, на высоте». Брюсов — в нижней бездне, почти в аду, Бальмонт — в верхней бездне, оба — чужие земле. Бальмонт наивен, ему не до Канта, он тоже *не знает*, но этого не сознает, веря, как знахарь, в колдовскую силу слова. Поэтому Бальмонт кажется большим поэтом, чем Брюсов. Нет, они оба — поэты и оба — не пророки. Взлет Бальмонта, как нового Икара, в солнечные сферы и низвержение Брюсова в «бездны подземелий» — это пути для тех, кто отвергает землю, кто — в заколдованном круге трансцендентности, для кого самая страсть есть лишь «смутная алчба»*). А земля ждет иных прикосновений, ждет нового оправдания и настоящей любви.

М., «Скорпион», 1916

Перед нами своеобразная «ars poetica», построенная на некоторой филологической гипотезе — о том, что звуковая сторона слова не случайна, но есть «проявление закона, действующего неукоснительно». Филолог (и поэт как филолог, т. е. словолюб больше всего) может разно верить в слово. Для одного оно — только знак, для другого — знание, или символ, или, наконец, заговор, заклинание. Тут сказывается та или иная метафизическая основа, которой и определяется отношение к слову.

Бальмонт не чувствует разрыва между стихиями и человеком: «От небесного потока до малой капли, от громовой молнии — до малой свечечки человеческого мышления... Человек есть капля, и человек есть Море». Такова его метафизика. Но филологическая его терминология сбивчива, цельность мистического отношения к слову не выдержана. Слово для него — то чудо, то волшебство; то он цитирует Эдгара По (о «физическом могуществе слов») и находит, что словом «мы меряем вселенную и царим над стихиями», то приписывает слову силу не действительную, а познавательную, силу *угадания*. Происходит такое колебание в оценке слова потому, что все внимание Бальмонта сосредоточено не на слове, как явлении цельном, в котором плоть и душа неотделимы, а на звуках, слово образующих.

Он верит в силу отдельного звука, отдельной буквы. Для него «каждая буква... есть волшебство», «каждая буква есть вестница», «каждая буква — магия».

В такой теории слова-звука и слова-буквы нет, по-видимому, ничего опасного для поэзии, нет ничего с нею несовместимого. Но что, если эта теория, последовательно развитая со всем пафосом логики, приводит к разложению живой силы слова, превращает его в мертвую, внутренне ничем не скрепленную кучу звуков и букв? Культ звука и буквы вне слова как целого организма, вне внутренней его формы, губит самую сущность словесной стихии. Если звук-буква сам по себе, отдельно взятый, есть «угадание», то слова не нужны, потому что тогда они — простые накопления этих звуков, умеющих жить и отдельно. Тогда слова можно и нужно составлять механически, комбинируя отдельные звуки вне традиций языка, вне его форм. Еще ступень — и звук окажется лишним, а «угаданием» будет буква или знак препинания.

Бальмонт определяет смысл отдельных звуков и пишет в виде образцов целые страницы — на *А*, на *О*. Здесь *чудо* слова превращается в волшебничество, таинство его рождения — в фокус, поклонение — в идолопоклонство. Увлекаясь этой атомистикой, Бальмонт пишет стихотворения на *звуки* — на *л*, на *р* — и приглашает внимательно их прослушать, не замечая, как бедны и мертвы его *слова*:

С лодки скользнуло весло.
Ласково млеет прохлада.
«Милый! Мой милый!» Светло,
Сладко от белого взгляда.

Дальше — лебедь, луна, лилея, «лепет зеркального лона». Это ли не банально? Слова мстят за презрение к живой силе, их одушевляющей. Поэзия рождается от слова, а здесь от него осталась одна оболочка — совсем материальная, как лоскуток кисеи. Если слово — чудо, то нельзя играть в звуки-буквы. Если оно священно, как учат Бальмонта дикари, то не надо делать из него грубого идола.

К ВОПРОСУ О ЗВУКАХ СТИХА

Вышедшая в 1910 году книга А. Белого «Символизм» оказалась родоначальницей целого движения*). Из замкнутого круга поэтов движение это быстро распространилось вширь. Поднялся интерес к вопросу о ритме, о звуках стихотворного языка — им занялись не только поэты, но и теоретики языка. Футуризм, если отделить в нем все специально демонстративное, рассчитанное на скандал, выдвинул заново проблему материала в поэтическом творчестве, настаивая на расширении прав поэта по отношению к языку. Характерно, что этой стороной русского футуризма, составляющей подлинную его идеологию, заинтересовались больше филологи-лингвисты, чем историки литературы и критики. Вопрос теперь более всего сосредоточился на одном пункте — насколько звук сам по себе, независимо от смысла слова, является художественным материалом. С точки зрения общеэстетической, кажется совершенно законообразным утверждение, что звуковая сторона слова не безразлична для поэта, что творчество его в значительной степени обусловлено своего рода напором звуковых волн, а если так, то в стихотворении должна сказаться некоторая звуковая система, звуковой лад, который можно обнаружить.

Другой вопрос, какова может быть цель такого обнаружения. Тут пришлось бы уже строить эстетическую теорию, но теории не может быть без фактов, а факт становится видным только при свете интуиции или непосредственного предчувствия. Вопрос о звуковой стороне стиха находится сейчас именно в том состоянии, когда нужно сделать видным факт, а тогда уже выяснится, что можно с ним сделать для теории.

Такова, кажется мне, идейная основа кружка, выступившего недавно с первым «Сборником по теории поэтического языка» (Птг., ОМБ, 1916), и таково его происхождение. Очень знаменательно, что авторы статей — филологи в специальном смысле этого слова, и недаром приложением служат переводы отрывков из двух авторитетных трудов по филологии — Ниропа («Историческая грамматика французского языка») и Граммона («Французский стих»). Этим переводам предшествуют четыре самостоятельных статьи, на которых я и остановлюсь.

Виктор Шкловский больше других связан идейно с той основой футуризма, о которой сказано выше. Самая его тема — «заумный» язык и поэзия — родилась, очевидно, из убеждения в том, что слово в обычном смысле, т. е. как некая смысловая единица, не есть предел для поэта. Основной вопрос статьи выражен автором ясно: «Имеют ли и в неясно заумной, а просто в поэтической речи слова всегда значение или это мнение — только фикция и результат нашей невнимательности?» Есть материал, обнаруживающий в людях склонность к особой «звукоречи», которая действует сама по себе, как таковая, на эмоции. Таковы слова звуко-подражательные, таковы, по признанию самих писателей, некоторые выдуманные слова, таковы некоторые народные и детские игровые песни, таковы, наконец, песни сектантов. Некоторые примеры неубедительны — напрасно автор цитирует Лермонтова и Фета, напрасно пользуется Шиллером. «Невыразимое» словом, о которой говорил уже и Жуковский («Невыразимое подвластно ль выраженью?»), не есть еще сама по себе основание или убеждение в «выразимости» звуком. А что касается Шиллера, то из контекста самого письма, в котором он признается в предварении «музыкой» всех остальных элементов, ясно, что под музыкой здесь разумеется не звук, а скорее ритмическое состояние, подготавливающее выбор и расположение слов. Но другие факты сохраняют свое значение. И если только удалить из области творчества основной момент — борьбы с материалом и его преодоления, то

можно решиться поставить знак тождества между заумным языком и поэзией.

Но в том-то и дело, что удалить этот момент невозможно. Материал, приводимый В. Шкловским, говорит только о том, что заумный язык есть психологический факт, особенно несомненный там, где слово превращается в заклинание, где звук выдвигается на первый план как сила магическая. В этом смысле явления заумного языка у сектантов совершенно понятны. Но ведь искусство не есть гипноз — оно рассчитано всегда на свободную и здоровую душу воспринимающего. Вот почему на вопрос автора, ответить на который определено он не решается, — «будут ли когда-нибудь писаться на «заумном языке» истинно художественные произведения?», — мы считаем возможным ответить определено: нет. С другой стороны, футуризм есть явление порядка скорее психологически-языкового, чем эстетического.

Статья Л. П. Якубинского — самая серьезная и благородная по тону. За нею чувствуется большой филологический опыт — она точна, убедительна и серьезна. Она действительно обосновывает всю эмпирическую работу над звуками стихотворного языка, которая иному может показаться чисто формальной. Совершенно убедительной кажется основная классификация языковых явлений на две системы с точки зрения цели — систему практического языка и систему языка поэтического. В первом случае мы не сосредоточиваем внимания на звуках, являющихся только средством общения, во втором — появляется эмоциональное к ним отношение, как к некой самоценности. Очень важно замечание автора, что «самое наличие ритмического построения речи указывает на сознательное переживание звуков при стихотворном языковом мышлении», хотя дальше автор как будто смешивает понятия ритма и темпа. Так же принципиально важно и другое его утверждение, — что эмоции, вызванные звуками, не должны протекать в направлении противоположном эмоциям, вызываемым «содержанием» стихотворения (и обратно), а если это так, то «содержание» стихотворения и его звуковой состав находятся в эмоциональной зависимости друг от друга». Здесь только одно упущено — не уничтожающее, а только усложняющее постановку вопроса: эмоция «содержания» и эмоция творения, т. е. именно художественная эмоция, могут не совпадать и даже определено не совпадают. Поэт, изображая грусть или радость, не переживает этих самых эмоций как таковых, а потому и звуки, если только они рождаются из его эмоции, не могут соответствовать этим чувст-

вам самим по себе. Очень интересны обе цитаты из статей Гоголя — радостно видеть, как этот богатейший материал, почти преданный забвению, начинает оживать.

Об остальных статьях не хочется много говорить. Статья Е. Д. Поливанова («По поводу «звуковых жестов» японского языка») очень интересна и очень талантливо написана, но касается вопроса более или менее специального, хотя от него и можно перейти к общему — о стремлении языка внутренне связать выражение, т. е. звуковую его оболочку, с выражаемым. Статья Б. А. Кушнера очень слаба и легкомысленна в теоретической своей части, а практическая интересна как эксперимент, но неубедительна. Вся она производит впечатление большего дилетантизма, чем предыдущие. И наконец, такого рода эксперименты произведены были у нас А. Белым.

Остается сказать, что сборник этот заслуживает полного внимания и знаменует собой переход к серьезной и, надо думать, плодотворной работе над вопросом о поэтическом материале.

РЕЧЬ О КРИТИКЕ

Лев Толстой недаром обличал искусство и искусников. Если оно должно быть подлинным творчеством, то его надо обличать, потому что полно лжи все то, что о нем говорят и думают. Художник должен быть немного (а может быть, и много) дикарем. Искусство, мирно сожительствующее с прогрессирующей цивилизацией, есть искусство «для красоты» — ремесло. Настоящий художник, обреченный дышать и жить в таком искусстве, должен проклинать его, бежать от него

На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы.

У футуристов есть хорошие афоризмы. Вот один из них, который уместно привести: «Часто только варварство может спасти искусство». Мы живем в такое время. Все надежды — на свежий вихрь варварства, который принесет нам с далеких степей свежие семена.

Все это не ново, но говорю это я к тому, чтобы побеседовать о критике. Тоже не новая тема, но которая кажется мне, как ни странно, животрепещущей. Я верю (как это ни странно тоже), что у нас скоро будет новая критика и новая история литературы. Мне хочется произнести приветственную

речь. Как всякая приветственная речь, она должна быть скорее торжественной, чем ясной. Эта традиция облегчает мне мою задачу.

Дело в том, что все мы стали немного (а может быть, и много) варварами. И это совсем не так плохо, как многим кажется. Правда, цивилизацией мы особенно не страдали, но тянулись к ней и завидовали. Теперь — не до того. Слишком много оказалось вдруг дела, забот — самых простых, жизненных, мечтать стало некогда. В этом — «трагедия русской интеллигенции», но ведь согласимся, что именно *трагедия* и именно *такая* трагедия нужна была нам. Не «направление», не «течение», а кризис, слом (не сдвиг!). Жизнь стукнула нас по голове. Наши восприятия изменились — мы стали наблюдательны, зорки, прислужливы. Мы иначе мыслим, иначе говорим и *иначе живем*.

Последнее важнее всего. Мы были глухи и слепы — и в жизни, и в искусстве. Поступали просто: читали роман с тем, чтобы за формой искать содержание. Если не выходило легко — придумывали, лгали. Только бы спасти идею! В 1876 году Л. Толстой писал Н. Страхову в ответ на его истолкование «Анны Карениной»: «...Ваше суждение о моем романе верно, но не все — то есть все верно, но то, что Вы высказали, выражает не все, что я хотел сказать. <...> Но когда Вы говорите, я знаю, что это одна из правд, которую можно сказать. Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. <...> Почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения. <...> Для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Чувствуете ли вы, господи критики и историки литерату-

ры, что здесь — целая программа для вас? Искусство — «бесконечный лабиринт сцеплений». Критик должен говорить читателю, что «понять» художественное произведение нельзя. Он должен доказывать читателю, что *не понимает*, что удивлен и запутан, — тогда мы пойдем, что он говорит правду, и прислушаемся. Писарев негодовал на Пушкина, потому что не мог «понять» его, — право, это было плодотворнее, чем все понимание пушкинистов.

Господа критики и историки литературы! Давайте признаемся теперь, когда не стыдно признаться в чем бы то ни было, признаемся просто и искренно, что мы *не понимаем* литературы, так же, как физик и химик ничего не понимает в природе, хотя прекрасно знает ее «законы». Главное — не лгать и не обманывать, а ведь лжи было много. Сказать одну из возможных правд — хуже, чем не сказать никакой.

Предоставим все «понимать» уважаемому читателю — ему так и полагается. Ведь он читает романы для развития, для образования, для цивилизации. А мы — немного варвары, и в этом — наше высокое призвание. Будем твердить читателю, что он ничего не понимает и не может понять и что не надо понимать. В этом — наша миссия, если мы хотим говорить правду. Писарева сбили с толку, а в нем сидело настоящее чувство правды, которого многим потом не хватало. Мы должны улавливать в искусстве то, что делает его лабиринтом, чтобы не думали уважаемые читатели, что оно похоже на коридор, приспособленный для гулянья в антрактах. Мы должны говорить: смотрите, господа читатели, как поэт обманывает вас, какие он употребляет приемы, чтобы сбить вас с прежней дорожки, чтобы запутать, затруднить. Скажете — парадокс? О нет — старая истина! Хотите, прочитайте у Карамзина, которого вы все основательно выучили еще в гимназии: «Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения».

Итак, господа, вот вывод моей торжественной и, как полагается, недостоаточно вразумительной речи: от художника мы отличаемся тем, что не можем написать романа, а от читателя тем, что не можем и не считаем возможным понять то, что он «понимает». Художнику мы не нужны, но нужны искусству, которое хочет быть подлинным творчеством. Пусть художник обличает искусство, а мы должны обличать читателя.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СЛОВЕ

Мы слишком привыкли смотреть на слово
сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое.

И. Анненский. «Книга отражений»

1

Наивные люди обыкновенно думают, что слово есть только условный знак для обозначения понятий. Так оно, пожалуй, и есть в нашей обыденной, обиходной деловой речи. В обиходном разговоре или в деловом письме мы привыкли употреблять слова как значки, при помощи которых можно легко и экономно выразить свои мысли. Экономия — закон обыденной, практической речи. Мысль в таком случае кажется чем-то готовым, стоящим в нашем сознании вне слов, а слово — только формой, только оболочкой мысли.

Однако мы начинаем иначе обращаться со словом и иначе чувствовать его, как только переходим от безлично-обыденной речи к речи взволнованной, хотим поделиться чем-нибудь задушевым, личным. Мы начинаем так выбирать слова и так ставить их, чтобы самая их произносительная (артикуляционная) сторона была «выразительной» — из отвлеченного условного значка слово становится чем-то более значительным и богатым. Обнажается выразительная сила словесных звуков, вскрывается первобытная основа человеческой речи — стихийная, чувственная, неразрывно связанная с мимикой, с движениями речевых органов, с звучанием голоса, с жестом. Конечно, отвлеченное слово, слово-знак, очень важно в развитии культуры, как важна и письменность. Но язык букв не есть подлинный живой язык. Акакий Акакиевич — любитель буквы, художник буквы (совсем не чиновник!), но как бедна, как беспомощна его живая речь! «...Некоторые буквы у него были фавориты, до которых, если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его. <...> Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки <...>. Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем

дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра?» О живой его речи Гоголь сообщает так: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения». Тут полная разобщенность, раздельность между миром букв и миром слов. Тут буква — самоценность, нечто самодовлеющее, вызывающее у Акакия Акакиевича художественный восторг («был сам не свой»!) вне всякой связи с ее произносительным значением. Буква — его язык, обладающий своей собственной выразительностью. Потому так бедна его живая речь.

Обычно такой раздельности не бывает, но отвлеченно-письменная культура воздействует на живое слово и мертвит его. Наша обиходная деловая речь скучна и невыразительна. «Чувство слова» является у нас тогда, когда мы взволнованы. Вместе с изменением цели, с которой человек произносит слова, изменяется и отношение к ним. Акакий Акакиевич так любил буквы и так чувствовал их, что «в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его». То, что у других совершается механически, окрашено здесь художественной эмоцией. То же у поэта по отношению к слову, более того — к «звукам» слов. Обыденное отношение говорящего к звуковой и произносительной форме слова есть отношение механическое — внимание сосредоточено только на отвлеченном значении слова. Этот процесс изображен в статье Д. Н. Овсяннико-Куликовского: «Если данный акт речи-мысли предназначен для передачи другому, то звуковая форма слов должна так или иначе проявиться в сознании, не задерживаясь в нем, не требуя для себя значительной доли внимания. Внимания тут требуется лишь столько, сколько его нужно, чтобы расслышать звуки слов. Иначе говоря, на звуковую форму тратится минимум силы... При молчаливом мышлении звуковая форма совсем упраздняется, — и эта статья, так сказать, совсем вычеркивается из оборота мысли... Что касается артикуляции, то она у говорящего для передачи мысли, а у мыслящего про себя совершается автоматически, причем в последнем случае (молчаливое мышление) она почти всегда фиктивна, не завершена. Мысля про себя, мы невольно делаем соответственные движения языком, губами и т. д., но не доводим этих артикуляционных движений до конца»*.

* Овсяннико-Куликовский Д. Н. О значении научного языкознания для психологии мысли. — Собр. соч., СПб., 1909, т. VI, с. 59—60.

То, что в обиходной речи автоматически, становится неавтоматичным в речи художественной. На высшей ступени художественной речи — в стихе — звуковая и произносительная сторона слова чуть ли не выдвигается на первый план, так что внимание в значительной степени сосредоточено именно на этих элементах. Овсяннико-Куликовский, постоянно упрощающий изучаемые им явления (благодаря чему получается ложное впечатление законченности, исчерпанности вопроса), не делает качественного различия между практическим и поэтическим отношением к слову и, повторяя Потебню, полагает, что *поэтические слова* (не слово!) отличаются от слов прозаических наличием в первых образа: «стол» — слово прозаическое, «носогрейка» — слово поэтическое. Об этой разнице мы скажем ниже, а пока только попробуем утверждать, что не этим отличается поэтический язык от практического и что от употребления таких слов, как «носогрейка», язык еще не становится поэтическим.

Наша обычная походка автоматична, но в танце эта автоматичность исчезает — движения тела приобретают значение художественного материала. Нечто подобное происходит, когда мы переходим от практической речи к речи поэтической. И в обычном языке известен особый разряд слов, именуемых «звукоподражательными»: шуршать, звенеть, шипеть, свистеть, чирикать и т. д. Но область выразительных слов, т. е. таких, произносительная сторона которых обладает собственным смыслом, не ограничивается звукоподражанием. Сильной произносительной выразительностью, независимой от общего значения, обладают обыкновенно ругательные слова. Иной раз слово и не имеет другого значения и не может быть ниоткуда выведено, кроме как из определенной связи с мимикой лица или с мимикой внутренних органов речи, — такими словами очень богат народный язык: тюхтя, пентюх, тилиснуть* и т. д. Интересны наблюдения над детским языком, наиболее свободным от практического отношения к слову. Дети любят слова, не понимая их значений. Произносительная и звуковая сторона слов доставляет им наслаждение сама по себе. Известны их «бессмысленные» игровые песни, вроде: «Сеньки беньки си кальца́, сеньки беньки си кальца, кноп». Немало и литературных свидетельств такого рода. В. Г. Короленко рассказывает в «Истории моего современника», как любил он твердить «Отче наш», ничего не понимая

* См. об этом в книге Ф. Зелинского «Из жизни иди́й», т. II, и в «Сборниках по теории поэтического языка», вып. 1 (статья В. Шкловского).

и коверкая слова; когда отец объяснил смысл всех слов и фраз, молитва утеряла для ребенка всю свою прелесть. Заметьте, это отношение детей к слову особенно обнаруживается в игре и молитве. Не из этих ли элементов создается потом поэтический язык?

В поэтическом языке, особенно стихотворном, роль своего рода «бессмысленных» слов часто исполняют собственные имена и названия. Иной раз с ними связаны какие-нибудь литературные ассоциации (как Делия, Ли́ла), но иногда отсутствует и это. Если это название географическое, то в стихе оно обычно действительно как звук, а не как слово:

Ночной зефир
Струит эфир,
Шумит,
Бежит,
Гвадалквивир.

(«Испанский романс» Пушкина)

«Гвадалквивир» — главное «слово» этого стихотворения (недаром оно вместе со всей строфой повторяется трижды), но разве важны здесь географические ассоциации? Так у Жуковского: «*Анкрамморския битвы барон не видал*» или: «*То был рыцарь Ричард Кольдинггам*» («Замок Смальгольм»). Так у Пушкина: «*Брега веселые Салгира* («Бахчисарайский фонтан») — или: «*И имя нежной Мариулы*»^{*}). Есть интересные примеры целого построения на основе таких звуковых сочетаний. Так у Жуковского:

Но там — среди уединенья
Долин, таящихся в горах —
Гнездятся и балкар, и бах,
И абазех, и камужинец,
И карбулак, и абазинец,
И чечереец, и шапсук.

(«К Воейкову»).

Чем отличается это от «сеньки беньки си кальца»? Разве нужно знать, что это за племена и есть ли они на самом деле? И даже если мы, из любопытства, наведем справки в словаре — разве поэтическое значение этих слов станет для нас новым?

Такие случаи бросаются в глаза, но ими не исчерпывается роль звуков в языке и особенно в стихе. Все согласны с тем, что поэтическая, особенно стихотворная, речь обладает особой звучностью, или «благозвучием». Но, называя это явление «благозвучием», мы ничего не объясняем. Дело не в благо-

звучии», а в некоторой звуковой системе. В немецкой литературе существует уже немало научных исследований стиха с этой точки зрения. У нас же до сих пор самая постановка этого вопроса встречает часто отпор, гневные недоумения или иронию. Между тем ведь совершенно несомненно, что стих отличается от не-стиха именно особенностями звукового порядка, а не смыслового. Рядом с основным элементом стиха — ритмом — действуют другие: рифма, ассонансы, аллитерации и проч. Можно утверждать, что в образовании стихотворной речи произносительные (артикуляционные) и звуковые представления имеют первостепенное значение. Если это так, то обиходное слово служит для поэта материалом, в природе которого он открывает то, что заглушается в процессе автоматического употребления. Более того — ему приходится и бороться со словами как с готовым, извне навязанным и не им созданным материалом. Можно представить себе, что у поэта бывает произносительный замысел (внутренняя мимика органов речи), не связанный с готовыми словами. Тогда должен происходить процесс борьбы со словом, и стихотворение можно рассматривать как своего рода компромисс между чистым замыслом и природой материала. Освободиться совсем от готовых, выработанных языком слов, т. е. от «значимости», значит отказаться от материала, от борьбы с его природой. Но это значило бы вместе с тем отказаться от творчества, прелесть и сила которого в значительной степени состоит в борьбе и преодолении вместо простой выдумки. Этот процесс борьбы и преодоления можно наблюдать в каждом искусстве. В искусстве словесном он осложняется тем, что его материал обладает гораздо более самостоятельным, внехудожественным бытием. Но, с другой стороны, в пределах этого самого бытия слово часто накапливает в себе такие ценности, которые художнику остается только открыть*. Художник слова отличается от других людей повышенным, тонким «чувством слова». Распространена формула: прозаическое мышление есть мышление понятиями, а поэтическое — мышление образами. На это мы должны ответить: образное мышление само по себе не делает человека поэтом — это есть просто следствие развитого воображения, которое может быть свойственно и художнику, и музыканту, и обыкновенному смертному. Но как музыкант обладает особой

* Читателям, желающим подробнее ознакомиться с вопросами, поставленными в этой главе, указываю: «Сборники по теории поэтического языка», вып. 1 (1916) и вып. 2 (1917), а также книгу А. Белого «Символизм».

«музыкальностью», так и поэт должен обладать особым слухом и особым словесным чутьем. Если музыканту свойственны специфически музыкальные переживания, то поэту свойственны переживания специфически произносительные, речевые. Не мышление, а *переживание*, и не «образное», а *речевое* — вот что есть особенная принадлежность поэта. И если читатель хочет понять поэта, то не чувства грусти или радости должен он возбуждать в себе (какой смысл в этом искусственном самовозбуждении — не довольно ли их в естественном виде дает жизнь?), а чувство слова, как особое, не учитываемое физиологией чувство. Есть люди, которые думают, что «понимать» музыку значит уметь определить в каждый момент, какое чувство (радости, горя, тоски, любви и пр.) «выражается» данным сочетанием звуков или данной мелодией. Прослушать музыкальное произведение значит для них проследить всю смену чувств, в нем выраженных. Для них не существует симфоний, сонат, квартетов, а есть иные разряды — музыка печальная, музыка веселая и т. д. Но мало кто будет возражать, если мы таких «слушателей» назовем профанами, ничего в музыке не понимающими. То же самое — в поэзии, но тут каждый считает себя подготовленным и способным к пониманию. Близость поэтического материала к жизни, связь между практической и поэтической речью не облегчает, а, наоборот, затрудняет. Мы должны уметь освободиться от выработанной практическим употреблением языка автоматичности, чтобы суметь «понять» художественное слово. Неправильно поэтому мнение, что художественная речь — особенно речь стихотворная — есть речь экономная, облегченная (таково, между прочим, и мнение Д. Н. Овсяннико-Куликовского). Поэтический язык не менее труден для настоящего понимания, чем язык музыкальный. Передать «содержание» стихотворения своими словами так же невозможно, как невозможно это сделать с произведением музыкальным. Поэтический язык есть язык в высокой степени затрудненный — легкость его есть легкость кажущаяся. Он легок только тому, кто скользит по словам, как привык делать в практической речи.

2

Но до сих пор мы говорили только о звуковой и произносительной стороне художественного слова. Что же делается со значениями слов, что делается с предложением, когда мы переходим от практической речи к речи поэтической?

Обратим прежде всего внимание на то, что слово в обиходной речи, поскольку оно значит, относится к целому типу явлений, есть знак общий для самых разнообразных, индивидуально отличных представлений, чувств, предметов и пр. Поэту же всегда нужно сделать слово особым, найти оттенок выразительности, заглушенный практической речью. Здесь, как и в области звуковой, поэту приходится бороться с готовым материалом. Не раз об этой борьбе говорили сами поэты. Интересны, например, слова Шиллера в письме к его другу Кернеру: «Как слова, так и законы их изменения и сочетания суть совершенно общие явления, которые служат значками не для индивидуума, а для бесконечного числа индивидуумов. Еще хуже обстоит дело с обозначением *отношений*, которое осуществляется по правилам, одновременно приложимым к бесчисленным и совершенно разным случаям, и может быть приложено к индивидуальному представлению только при помощи особой операции разума. Подлежащий изображению объект должен, значит, прежде чем он встанет в воображении и превратится в созерцание, сделать очень длинный обходный путь, на котором он много теряет от своей природной живости (чувственной силы). Поэт, чтобы изобразить особое, не имеет никакого другого средства, кроме *искусного сопоставления общего*... Природа материала, употребляемого поэтом, состоит, значит, в *направленности к общему* и вступает потому с обозначением индивидуального (а в этом — задание) в борьбу».

Итак, поэт вступает в борьбу не только со звуками, но и со значениями и с грамматикой. Тут уместно вспомнить Пушкина:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Поэт должен искусно сопоставлять общее и незаметно (= искусно) менять общепринятые обороты. В эпохи особенной работы над поэтическим языком и создания стиля эта борьба обостряется и требует большой сознательности. Таковую эпоху переживал русский поэтический язык при переходе от XVIII к XIX веку. Недаром в статье Карамзина «От чего в России мало авторских талантов» (1803) мы находим такое рассуждение: «Истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые даже обыкновенные мысли... Что ж остается делать автору? *выдумывать, сочинять выраже-*

ния; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно (ср. с Шиллером! — Б. Э.), чтобы обмануть читателей и скрыть необыкновенность выражения». Зачем же обманывать и скрывать? Для того, чтобы не было впечатления насилия над природой материала, с которым поэт вступает в борьбу и должен победить с честью. В этом отношении интересны и дальнейшие слова Карамзина: «Хотя талант есть вдохновение Природы, однако ж ему должно раскрыться учением и созреть в постоянных упражнениях... Сколько времени потребно единственно на то, чтобы совершенно овладеть духом языка своего? Вольтер сказал справедливо, что в шесть лет можно выучиться всем главным языкам, но что во всю жизнь надобно учиться своему природному... Работа есть условие искусства; охота и возможность преодолевать трудности есть характер таланта. Бюффон и Ж.-Ж. Руссо пленяют нас сильным и живописным слогом: мы знаем от них самих, чего им стоила пальма красноречия!»

Охота и возможность или способность преодолевать трудности характеризует и читателя. Замечательный образец искусного «обмана» — «Евгений Онегин» Пушкина. Как, на первый взгляд, легка, проста и безыскусственна здесь поэтическая речь! Но ведь в этой кажущейся простоте искусно скрыта «необыкновенность выражения». Такого языка в поэзии не было:

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.

Эта «простота» есть результат преодоления и потому, с точки зрения поэтического языка, есть явление очень сложное. Недаром Пушкин говорит о своей Музе:

И, позабыв столицы дальней
И блеск, и шумные пиры,
В глуши Молдавии печальной
Она смиренные шатры
Племен бродящих посещала,
И между ними одичала,
И позабыла речь богов
Для скудных, странных языков,
Для песен степи, ей любезной...

Введение простых слов и оборотов разговорной речи есть тоже прием, искусно обманывающий наивных читателей. Это вовсе не значит, что прогресс или развитие поэтического языка определяется степенью его приближения к разговор-

ному. Поэтический язык всегда остается языком совершенно условным, замкнутым, имеющим свои традиции и свою особую внутреннюю историю. На смену сложному риторическому стилю приходит стиль «упрощенный», который в своем развитии приводит к образованию новой «сложности». На наших глазах развился сложный стиль символистов, не менее далекий от разговорного языка, чем в свое время стиль Ломоносова. Эта сложность сменяется новой, совсем особой «простотой» в стихах В. Маяковского, где весь словарь языка, вся конструкция оборотов и сочетания слов как бы впервые рождаются.

В «Русских ночах» В. Ф. Одоевского изображается старик Альбрехт — органичный мастер и мудрый учитель. Постоянное служение музыке, этому высшему языку, воспитывает в нем особую внимательность и осторожность к слову: «Вечеру, возвращаясь домой, он заставал Альбрехта, уставшего от дневных забот, окруженного учениками; тихо беседовал он с ними, и высокие речи, позлащенные игривым иносказанием, выливались из уст его. Не думайте, однако же, господа, что Альбрехт принадлежал к числу тех красноречивых риториков, которые сперва начертят голый скелет, а потом и примутся, для удовольствия почтеннейшей публики, украшать его метафорами, аллегориями, метонимиями и другими конфетами. Язык обыкновенный был потому редок в устах Альбрехта, что он не находил в нем слов для выражения своих мыслей: он был принужден искать во всей природе предметов, которые могли бы облечь его чувство, недоговариваемое словом. Есть язык, которым говорит полудикий, перешедший на первую точку просвещения, когда его только что поразили новые, еще не разгаданные мысли; тем же языком говорит и вошедший в святилище тайных наук, желая дать тело предметам, для которых недостаточен язык человека; таким языком говорил и Альбрехт, который, может быть, был соединением того и другого».

Таким языком, в котором звучат отголоски первобытно-стихийной речи, говорят и поэты. Значение слов в практической обиходной речи отвлеченно, мертво, безлично. Но особым соприкосновением слов поэту удается разбудить в этих стертых значках искру новой жизни. Есть слова совсем мертвые, созданные деловой, научной прозой — в них нет ни плоти, ни крови. Но есть слова, в которых сохранился от древности чувственный отблеск, и если не сами они, то в соединении с другими дают ощущение простора и глубины. У В. Ф. Одоевского есть замечательная мысль: «Когда мы

говорим, мы каждым словом вздымаем прах тысячи смыслов, присвоенных этому слову и веками, и различными странами, и даже отдельными людьми». Поэт чувствует в слове эти накопленные веками смыслы и открывает иногда древнюю основу путем сочетания слов. Слово, соприкасаясь с другим, оживает. Деление слов на прозаические и поэтические по признаку этимологической ясности, как это сделано у Д. Н. Овсяннико-Куликовского («стол» и «носогрейка» — см. выше), сюда совсем не относится. Если бы это деление имело действительное значение для поэтического языка, то оказалось бы, что слово «самовар» обладает несравненно большей поэтической и, следовательно, эстетической силой, чем такие слова, как «океан», «мечта», «стихия» и т. д. Дело совсем не в этимологии — точка зрения лингвистическая здесь совершенно не применима. Называть поэтическими слова с ясной этимологией значит употреблять слово «поэтический» в каком-то совсем чуждом ему смысле и вводить эстетическую оценку там, где ей вовсе нет места.

Значение слова есть нечто зыбкое, изменчивое — «прах тысячи смыслов» тяготеет на многих словах. В практической речи мы к этому не прислушиваемся — нам нужно самое общее, отвлеченное, нам нужны слова ясные, т. е. не вызывающие в нас многообразных ассоциаций. На самом деле в слове почти всегда скрыты эти ассоциации, эти сложные связи с нашим душевным миром, которые могут быть использованы поэтом. Иначе говоря, слово, помимо своего вещественного значения, окрашено тем или другим чувственным тоном. В нашем поэтическом языке долго, например, было так, что употреблялись только слова, с которыми связано чувство торжественности — слова церковнославянские. До сих пор наличность в нашем языке таких парных слов, как *власть* и *волость*, *прах* и *порох*, имеет эстетическое значение. Этимология тут ни при чем — слова родные, но принадлежащие к разным, так сказать, сословиям. Иной раз родство это совсем не сознается — так, например, в словах «стезя» и «зга» (зги не видно). Спросите, что значит «зги не видно» — вам скажут: не видно искры, света или колокольчика под дугой. На самом деле это значит — не видно дорожки (стези). Но значение это совершенно затерялось — восстановить его может только филолог. Поэт же имеет дело с живым словом и с той живой атмосферой, которой слово дышит. Нет слов поэтических и прозаических самих по себе. Когда поэтический язык должен был возбуждать эмоцию торжественности, поэтическими считались слова

церковнославянские — таков словарь русских поэтов XVIII века. Когда представление о поэзии изменилось, изменился и словарь. Все дело в том, какой чувственный тон нужен поэту — что принято в данную эпоху понимать под «поэзией». Введение (конечно, искусное) «прозаизмов» сообщает поэтическому языку особенный эффект.

Большое значение имеет и «сопоставление» или соприкосновение слов, о котором говорил Шиллер. Если поэту важен чувственный тон слова, то он может использовать связанные со словом ассоциации и усилить их при помощи особых приемов. Может он открыть в одном словесном представлении сходство с другим и, сопоставив их, преодолеть отвлеченность и безличность обиходного значения. Мы говорим — «червь сомнения», «луч надежды», но уже обезличиваем эти сочетания. Поэт скажет:

Мне вечность заглянула в очи,
Покой на сердце низвела,
Прохладной влагой синей ночи
Костер волненья залила.

(А. Блок)

Дело тут совсем не в «изобразительности», как принято толковать, и тем более не в «экономии» и не в «облегченности». Есть, может быть, люди, у которых зрительное изображение так развито, что они «видят» слова, т. е. легко воспроизводят внутренним зрением всякие образы. Но это — психологическая особенность, которая сама по себе вовсе не связана с поэзией. Человек такого типа может и при звуках музыки «видеть», но это совсем не значит, что он понимает музыку. Речевое или словесное представление совсем не есть представление зрительное*. Путем такого соприкосновения в отвлеченном слове выделяется один признак. «Костер волненья» — это уже не «волненье» вообще.

Бывают приемы иного рода. А. Белый отметил у Баратынского особенный способ соприкосновения, который заключается в необычном соединении весьма обычного прилагательного с весьма обычным существительным: приманчивый закон, торжествующий хребет, пристойная могила, бесплодный вечер и т. д.** Тут дело не в простой «необычности», а в том, что каждый раз к имени существительному присоединен эпитет, чувственно окрашивающий это существительное.

* Об этом см. в замечательной книге Theod. A. Meyer'a: «Das Stilgesetz der Poesie» (Leipzig, 1901).

** Белый А. Символизм. М., 1910, с. 594.

Таким способом значение слова из безлично- или безразлично-отвлеченного превращается в особое, единичное, индивидуально и эмоционально окрашенное.

Важен и порядок слов. Русский язык в этом отношении гораздо свободнее французского и немецкого, но и мы чувствуем разную степень выразительности в зависимости от расстановки слов. Какую бы фразу мы ни взяли, можно представить себе такую расстановку слов, при которой фраза эта будет как бы на нуле выразительности. Это замечал еще Карамзин: «Мне кажется, — писал он, — что для переставок в русском языке есть закон; каждая даст фразе особенный смысл, и где надобно сказать: «солнце плодотворит землю», там — «землю плодотворит солнце» или «плодотворит солнце землю» будет ошибкою. Лучший, т. е. истинный порядок всегда один для расположения». Посмотрим на примере.

Еще земли печален вид,
А воздух уж весною дышит,
И мертвый в поле стебель колышет,
И елей ветки шевелит.

(Тютчев)

Какая прихотливая здесь расстановка слов! И однако в ней есть как бы некоторая система. Представим себе иной, «научный» порядок: вид земли еще печален, а воздух уж дышит весною и колышет в поле мертвый стебель. Если обозначим слова в первой части этой фразы (вид земли еще печален) буквами *a*, *b*, *c* и *d*, то расстановка у Тютчева примет вид: *c b d a*, т. е.



Возьмем третью строку и опять сравним с невыразительной, неэмоциональной расстановкой: (и) колышет в поле мертвый стебель (*a b c d*). У Тютчева опять *c b d a*, т. е. сначала средние, потом крайние, причем и те и другие в обратном порядке. Вторая и четвертая строки тоже сходны: весною дышит — елей ветви.

Особенно эффектной бывает постановка прилагательных:

Отражен волной огнистой
Блеск прозрачных облаков,
И восходит пар душистой
От зеленых берегов.

(Козлов)

Или так:

Прекрасный друг *минувших светлых дней*,
Надежный друг *дней мрачных и тяжелых*.

(Козлов)

Получается своего рода кольцо: прилаг. + сущ. — сущ. + прилаг. Это прием не специально стихотворный. Расстановка слов в художественной прозе Карамзина, Гоголя*, Достоевского, Толстого тоже особая.

Я не могу здесь говорить о деталях. Достаточно этого, чтобы видеть, как отличается художественное слово от слова обиходного — поэтическая речь от речи практической. Наша отвлеченная культура так приучила нас к печатному слову, что мы не слышим и не чувствуем слова живого, слова чувственного. Есть какая-то глубокая внутренняя связь между характером культуры и жизнью слова. Что бы ни принесли нам наши страшные дни — одно несомненно: жизнь всколыхнулась, зашевелилось слово, культура сдвинулась с какой-то своей мертвой точки. Пусть заговорит дикарь — наша застывшая речь должна научиться у него живому, кровному слову: «Есть язык, которым говорит полудикий, перешедший на первую точку просвещения, когда его только что поразили новые, еще не разгаданные мысли; тем же языком говорит и вошедший в святилище тайных наук, желая дать тело предметам, для которых недостаточен язык человека».

Наше слово должно прикоснуться к земле, чтобы набраться новых сил. Так некогда спасалась Муза Пушкина:

Она смиренные шатры
Племен бродящих посещала,
И между ними одичала,
И позабыла речь богов
Для скудных, странных языков,
Для песен степи, ей любезной.

БОЛДИНСКИЕ ПОБАСЕНКИ ПУШКИНА

Пушкинские «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» остаются до сих пор загадкой, как были они во времена Белинского, который признал в них «искусство рассказывать (contar)», но отказался признать в них «художественные создания», а оценил как «просто сказки и побасенки». Ничего «выжать» из этих повестей ему не удалось — философия не поместилась. Сам Пушкин мельком упомянул в

* См. книгу И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» (Гельсингфорс, 1902).

письме к Плетневу, что Баратынский от них «ржет и бьется». И больше ни слова.

Что же они такое? Ни философии, ни особой психологии, ни быта в этих маленьких болдинских выдумках нет. Отчего же «ржал и бился» Баратынский?

Заметим прежде всего: в повестях этих все кончается *не так*, как можно было бы ожидать поначалу. Они все точно пародируют традиционные сюжетные схемы. В «Выстреле» угрюмый, романтический Сильвио, «коего жизнь была загадкою» и который казался «героем таинственной какой-то повести», никого не убивает и не губит (только в конце для приличия сообщается о его гибели, и то не наверно), а повесть оказывается несколько не таинственной. В «Метели» вместо ожидаемых трагических осложнений все кончается необыкновенно мирно и просто — благополучным законным браком. В «Гробовщике» просто *ничего* не происходит — все остается на месте, хотя казалось, что движется куда-то. В «Станционном смотрителе» Дуня, *блудная дочь*, не гибнет и не возвращается с раскаянием к отцу, а приезжает «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами, и с кормилицей, и с черной моською». В «Барышне-крестьянке» начальная ситуация, ставящая Лизу в положение шекспировской Джульетты и предвещающая ряд сложных моментов, внезапно «от пугливости куцей кобылки» превращается в веселый, безобидный анекдот.

Так «Повести Белкина» объединяются около одного приема — неожиданной развязки или неожиданного поворота привычных сюжетных схем. Проследим подробнее изменение этого приема.

Во всех этих повестях интерес сосредоточен не на самых фигурах, а на движении новеллы. «Выстрел» выглядит пародией на трафаретные романтические повести с таинственным героем во главе, наделенным могучими страстями, — недаром рассказчик подсказывает сам читателю такое представление о Сильвио. Первая глава выдержана в этом духе, хотя и подготавливает пародию сообщением некоторых подробностей, будто бы характеризующих героя. Недаром Надеждин недоумевал в своей рецензии («Телескоп», 1831, № 21): «К чему еще эта подробность, что Сильвио не отдавал книг, взятых на прочтение?» Дальнейшее движение повести и конец прерванного рассказа мотивированы случайной встречей рассказчика с графом, врагом Сильвио. Повесть уходит как бы в сторону и наполняется подробностями, никакого отношения к истории Сильвио не имеющими: «К чему описание жизни

отставного офицера в деревне?» — опять недоумевают Надеждин. Между тем — здесь вся суть. Сюжет, очень простой и похожий больше на маленький анекдот, особым образом *развернут*. Он разбит на две части — одна вложена в уста Сильвио (первая глава), другая в уста графа (вторая глава). При этом оба раза сюжетные части вставлены в рамку: первая часть рассказана в ответ на происшествие у карточного стола и служит объяснением тому, что Сильвио не хочет драться, вторая возникает в результате неожиданной встречи — смело введенная «неестественная» случайность становится естественным поводом для развязки сюжета. Анекдот развертывается в новеллу тем, что самый сюжет слегка отодвинут и сообщается *после* ряда других событий, непосредственно с ним и не связанных, как комментарий. Концовка вводит новый мотив и придает всему рассказу некоторую перспективу. Только что разъяснившийся и слегка комический образ Сильвио приобретает заново черты «героя таинственной какой-то повести», о которой ни читатель, ни сам рассказчик не знают ничего определенного.

В «Метели» (пишет Надеждин) очень искусно прервано повествование о побеге дочери и другое — об известии, которое узнал несчастный жених... «Что все это значит? — думает читатель, а автор очень ловко отложил объяснение до последнего почти слова в повести». Тут схвачена особенность «Метели». Психология опять не играет никакой роли — с «несчастливым женихом» повесть прощается очень легко и незаметно. Все дело опять в движении, в композиции, в развертывании. Начало — в духе сентиментальных, карамзинских повестей (недаром «Наталья боярская дочь» упоминается в «Барышне-крестьянке»), которые служат здесь как бы фоном — на нем выделяются отступления Пушкина от традиции (Марья Гавриловна была воспитана на французских романах — конечно, Жанлис). Использована традиционная ситуация — переписка, свидания в роще, клятвы, сон и пр., повсюду проскальзывает пародия — то в тоне рассказчика, то в бытовых деталях, разбивающих сентиментальное настроение. Затем рассказаны события, связанные с побегом; проводятся две линии из разных точек, которые стремятся встретиться, — Маша и Владимир, каждый из своего дома, едут в Жадрино. Рассказ о Маше прерывается в момент ее выезда, рассказ о Владимире доходит до нужной точки, но *встречи линий не происходит*. Получается промежуток, о котором мы не осведомлены. Повесть возвращается к началу в такую минуту, когда ей нужно было бы стремительно

развиваться дальше. «Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А ничего». Этим задержанием развертывается повесть — мы, как и в «Выстреле», оказываемся вдруг совсем в стороне от только что развившегося сюжета. И опять идут подробности — о войне, о русских женщинах и пр. И опять случайная встреча становится мотивировкой развязки, причем именно то, что должно заполнить оставшийся раньше промежуток, поставлено как комментарий к словам Бурмина. Приемы «Выстрела» повторены с некоторым вариантом в «Метели».

И в «Выстреле» и в «Метели» остановка кажущаяся — на самом деле сюжет идет прямо к своей развязке и все события получают свое должное развитие. В «Гробовщике» — иначе. Все до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются и повесть никуда дальше не идет. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура — тут-то, верно, больше всего «ржал и бился» Баратынский*).

«Станционный смотритель», как было уже замечено М. О. Гершензоном (в журнале «Творчество», Харьков, 1919, № 4), построен как своего рода пародия на традиционный сюжет истории блудного сына — недаром Пушкин помещает картину, изображающую эту историю, в избе смотрителя и дает подробное описание. Смотритель сам воспринимает события в линии этого сюжета и не видит для своей блудной дочери иного конца. Он гибнет от горя, а между тем блудная дочь становится барыней и приезжает для раскаяния. Сюжет развернут ступенями — мотивировкой служат три приезда рассказчика в те же места. Опять, как в «Выстреле», сюжетное движение слегка отодвинуто и задержано, разложено на моменты — «прошло несколько лет» и т. д.

Наконец в «Барышне-крестьянке», как я уже мимоходом указал, пародируется сюжет враждующих семей. Ромео не знает сам, что он поставлен судьбой именно в такое положение, не знает об этом читатель. Случайное примирение отцов внезапно меняет всю ситуацию. Получается нечто подобное «Графу Нулину», где пародируется сюжет Лукреции: «Однажды, перечитывая Лукрецию (пишет Пушкин), довольно слабую поэму Шекспира, я повторил пошлое замечание о мелких причинах великих последствий. Я подумал: что, если б

Лукреции пришло в голову дать пощечину Тарквинию? Быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом должен был бы отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал царей и мир и история мира были бы не те... Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась; я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть»*). В «Барышне-крестьянке», как и в других повестях, Пушкин кладет в основание элементы традиционной схемы с романтическими деталями — роковое кольцо, таинственная переписка, мрачная разочарованность. Но психологические подробности совершенно оставлены: «Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры: но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными: итак, я пропущу их...» Случайность меняет всю ситуацию: «вражда старинная и глубоко укоренившаяся, казалось, готова была прекратиться от пугливости куцей кобылки». Трагический сюжет превратился в каламбур — Ромео и Джульетта благополучно соединяются. «Пошлое» замечание о мелких причинах великих последствий повторено и здесь.

Пародирование сюжетных схем, несовпадение с традиционным их движением — частое явление в литературе. Художественная мысль часто работает по законам каламбура: берутся привычные положения, с которыми связаны прочные ассоциации, но в чем-нибудь делается отступление — вносятся нечто неожиданное, «случайное», разрушающее механическое развитие сюжетной схемы. Происходит новое осмысление традиционной формулы.

Так сцепляются между собой болдинские повести Пушкина — и Иван Петрович Белкин, «славный малый», страдавший, по словам биографа, «недостатком воображения», оказывается очень искусным и тонким пародистом. Кому этого мало, кто скажет, что это — *«только форма»*, и будет упорно разыскивать «смысл жизни» там, где его нет, тот пусть выводит мораль по способу самого Пушкина:

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

О ПРОЗЕ М. КУЗМИНА

Проза Кузмина еще не вошла в обиход — тем интереснее говорить о ней.

Его знают и любят больше как поэта.

Как будто легкая, как будто не требующая от читателя ничего, кроме любви к чтению, проза его кажется, однако, странной, непривычной, загадочной. Французское изящество соединяется у него с какой-то византийской замысловатостью, «прекрасная ясность» — с витиеватыми узорами быта и психологии, «не думающее о цели» искусство — с неожиданными тенденциями.

Традиции Кузмина — своеобразны и глубоко органичны.

С одной стороны — латинский запад, главным образом Франция. Из современников — Анри де Ренье и Анатоль Франс; из прошлого — авантюрный роман XVII—XVIII веков: Сорель, Лесаж, Прево. Но линия эта идет еще дальше — к византийскому роману, к древнерусской экзотике. Отсюда — естественное тяготение к Лескову — единственному, пожалуй, русскому учителю Кузмина: «сокровищница русской речи, которую нужно бы иметь настольной книгой наравне с словарем Даля», как говорит он сам о Лескове.

Возрождение этой младшей линии (Даль, Мельников-Печерский, Лесков), подавленной и затерянной в русской прозе эпохи Достоевского и Толстого, глубоко знаменательно. Тут Кузмин соприкасается с Ремизовым. Лесков — сказитель, знаток древнерусских житий, прологов и легенд, не столько бытописатель и психолог, сколько рассказчик и стилизатор («Запечатленный ангел»), оказавшийся в свое время глубоко несовременным, является теперь одним из главных вдохновителей и учителей новой школы.

Таковы сложные и очень интересные традиции Кузмина. Странное на первый взгляд сочетание Анатоля Франса и Лескова представлено совершенно законным и органическим. Эта новизна сочетаний и традиций делает его прозу чрезвычайно сложной.

Кузмин — не эпигон. Он ищет новых путей, творчество его поэтому развивается медленно, прихотливо, делает неожиданные скачки. Веселый и элегантный, он вдруг становится

неряшливым и туманным. Однако он смел и в основе своей необыкновенно устойчив. Проповедник «кларизма», Кузмин выступил как мастер стилизации в своих авантюрных романах: «Приключения Эме Лебефа», «Путешествие сэра Джона Фирфакса», «Подвиги великого Александра». Никакой психологии, никакого быта, никаких тенденций, никакой современности. Скользящий по жизни, быстро разворачивающийся роман приключений с его традиционными мотивами — кораблекрушением, невольничеством, переодеванием и пр. Изящные томики «Скорпиона» с обложками по фронтиспису к итальянскому изданию Лукреция XVIII века*). Русская речь, звучащая по-французски. Сюжетные схемы взяты здесь готовыми и использованы как чисто стилистическое явление. Фабула обрывается — Кузмину не важно здесь ее завершение. Он вступает в литературу как стилист и как иностранец, потому что нужно заново почувствовать русскую речь и русскую литературу**).

Но там же, в этих томиках «Скорпиона», есть повести без кораблекрушений — с русскими людьми и русской жизнью: «Мечтатели», «Нежный Иосиф».

Люди эти странные, жизнь причудливая. Беспokoйные страсти и разговоры, душная атмосфера суетливой влюбленности и мистических исканий, лабиринты необычной, почти незнакомой психологии, прихотливые орнаменты слов, мыслей и чувств, за которыми скрывается тенденция. «Нежный Иосиф» особенно характерная вещь. К концу вся эта странная муть жизни пронизывается откуда-то изнутри идущими лучами экстаической веры и любви: «Иосиф подошел к окну и, смотря на уходящий ряд крыш и домов, кресты далеких и близких церквей, широкое небо, стал твердить «Roma, Roma», пока звуки не утратили для него значения и что-то влилось в душу огромное, как небо или купол церкви, где и ангелы и мученики — блистающий клир, и какие-то папы и начетники, и милая Марина, и бедная тетушка, и Соня, и Виктор, и сам Иосиф, и он, Андрей, как архангел, и снег на горах, и трава на могиле, и кресты на далеких, чудных и близких, с детства знакомых, церквах». Роман «Тихий страж» подтверждает, что «Нежный Иосиф» — не случайность в творчестве Кузмина. Те же причудливые орнаменты в обстановке современной русской жизни, тот же, только еще более сложный, лабиринт человеческих отношений и поступков — и тот же мистический просвет к концу. Вместо Иосифа — такой же испущенный, почти святой, юноша Павел.

Так сразу определились две линии в прозе Кузмина — изящного, забавного рассказчика, каким он остается в своих мелких вещах, имеющих иногда вид простых анекдотов («Реплика», «Машин рай», «Предрассудок»), а иногда зарачительно-смешных, озорных, как «Антракт в овраге» или «Шар на клумбе», и загадочного, несколько сумбурного бытописателя, не лишенного тенденциозности, — линии, кстати сказать, характерные и для творчества Лескова.

Но и там и здесь он одинаково экзотичен, по-византийски орнаментален. Эта экзотика, какая-то внутренняя, основная, просвечивает иной раз в самых маленьких, наивных и, казалось бы, самых современных рассказах — как «Ангел Северных врат» («Военные рассказы») или «Зеленый соловей». Рассказ становится загадочным узором, в котором быт и психология исчезают → как предметы в ребусе. Современность использована как фон, на котором резче выступает этот узор. Когда кажется, что Кузмин «изображает», — не верьте ему: он загадывает ребус из современности. Недаром сам он так шутит над этим: «Вот так и приходится скакать, хвататься за голову, торопиться и волноваться авторам, поверившим неизображенным критикам, что дело литераторов — отражать современность. Где ты, милая современность?»

«Лучшая проба талантливости — писать ни о чем». Вот афоризм Кузмина, способный ошеломить провинциально воспитанного русского читателя.

«Веселое, божественное, не думающее о цели ремесло — есть искусство». Вот и другой*).

О писателе Щетинкине в рассказе «Высокое искусство» он сообщает:

«Говорили, что он занимается и прозой в таком же роде: легком, чуть насмешливом, забавном и уж отнюдь не скучном, что при нашей всероссийской нудности, считающей своим долгом переживать или пережевывать чеховскую неврастению, а если и загорающейся, то исключительно ювеналовским, не всегда с разбором и толком, пафосом, — была заслуга немалая».

Грациозное, наивное созерцание жизни как причудливого узора, наивное в самой тенденциозности, — вот пафос Кузмина. Отсюда — его экзотика, отсюда — его отвращение к искусству целеполагающему, «высокому»: «Настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение почти всегда приводят к умиленности св. Франциска, комическим операм Моцарта и безоблачным сатирам

А. Франса. Недоразвитые или дурно понятые — к бряцанию, романтизму и Вагнеру».

Наивный экстаз умиления и столь же наивный экстаз веселья и шутки — вот основы художественного пафоса Кузмина.

РОМАН-ЛИРИКА

(Подорожник. Стихотворения Анны Ахматовой.

Пг., 1921)

Новый сборник Ахматовой — неожиданный весенний подарок. С 1917 года, когда вышла «Белая стая», мы не слышали ее голоса, давно ставшего нам близким и милым. Она — та же. Тот же голос — то молитвенный и строгий, то частушечный и надрывный. Ахматова — одно из достижений русской лирики. Искать новых путей ей уже не надо — она может и должна развивать и укреплять то, что ею найдено.

Поэзия Ахматовой — сложный лирический роман. Мы можем проследить разработку образующих его повествовательных линий, можем говорить об его композиции, вплоть до соотношения отдельных персонажей. При переходе от одного сборника к другому мы испытывали характерное чувство интереса к сюжету — к тому, как разовьется этот роман. В «Четках» можно видеть обдуманное расположение материала как бы по главам. То же в «Белой стае». Как в настоящем романе — сопоставлены контрастные эмоции, как бы нейтрализующие друг друга и создающие впечатление своеобразного эпического лиризма. «Подорожник» — если не новая часть, то новая глава этого романа. Это чрезвычайно важно. Это — совсем новое и очень серьезное явление. Тут — не просто собрание лирических новелл, а именно роман, с параллелизмом и переплетением линий, с перебоями и отступлениями, с постоянством и определенностью действующих в нем лиц. Образование такой сюжетной лирики — последнее слово современного лирического искусства и, думается мне, зарождение тех элементов, из которых должен возникнуть новый эпос, новый роман. Традиционная лирика отдельных, замкнутых в себе «настроений» временно исчерпана и падает — ей суждено остаться на вторых путях, чтобы когда-нибудь в будущем возродиться в новых формах. В пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью. В этом смысле она — не менее революционное в искусстве явление, чем Маяковский. С разных сторон и разными приемами они ликвидируют

изношенные, дурные традиции. Особенно интересно поэтому, что они, при всей своей полярности, сходятся в тяготении к частушке. Очень тонко, почти неуловимо, но через все творчество Ахматовой проходит усвоение и канонизация частушки — в словах, в синтаксисе, в интонации более всего. Это одна из характернейших особенностей ее стиля. Недаром восклицала она: «Лучше б мне частушки задорно выкликать»^{*)}. Она и в самом деле выкликает. Она вытесняет песенную лирику и, впитывая в себя частушку, делает лирику повествовательной, сюжетной, сплетая из маленьких новелл большой роман.

Я говорю наспех, это большая тема. Но важнее бывает высказать мысль, чем ее аргументировать. Я даже не хочу приводить цитат — рецензия тоже имеет свои дурные традиции. «Подорожник» — *продолжение* романа, развитие и укрепление знакомых нам по прежним сборникам повествовательных мотивов. Мотив несчастной любви завершён — на смену ему выступает мотив загадочной, суровой любви. Около этого нового сюжетного ядра сгущается лирическое напряжение сборника. Является новый герой — «высокий, как юный орел темноглазый», введенный таинственно и жутко звучащим семистихием. Но главный герой «Четок» и «Белой стаи» не пропал — он теперь фигурирует как «отступник», как «пленник чужой». С новой темой суровой любви, трактованной в частушечных, почти визгливых тонах, сплетаются темы монашеские — ухода, отречения, прощания с миром, предчувствия смерти. Монашеский облик героини, осложненный прежде русалочьими мотивами, дорисован здесь до резкой отчетливости, хотя сохранились знакомые нам детали ее образа — широкая муфта, пушистый мех, лиловеющий шелк, доходящая до бровей челка^{**)}. Прекрасный контраст к частушечным стихам — торжественные стихи о современности, написанные в высоком стиле. Особенно одно — со строгим делением на два восьмистишия, со словарем почти в духе Хомякова^{***)}. В композиции ахматовского романа эти стихи — точно начала и концы глав или отступления.

Ограничусь этим, потому что надо ограничиться главным. Жаль, что на обложке «Подорожника», украшенной неприятной желтой рамкой, симметрично рассыпаны какие-то стрелки и черточки, среди которых извивается название^{4*)}. Хочется гораздо более простой и строгой обложки. Необходимо исправить одну серьезную опечатку — серьезную, потому что она не сразу бросается в глаза: «тревог», а не «забот» (с. 36).

СУДЬБА БЛОКА

С него довольно славить бога —
Уж он — не голос, только — стон.

А. Блок

Смерть Блока потрясла всех нас. И совсем не потому, что не будет он больше писать стихов, — не будем лицемерить над свежей могилой. Предоставим это тем, ремесло которых — встречать появление поэта жестоким смехом, а провожать его прах — сентиментальными слезами. Мы не смеялись — и мы не плачем, потому что живем и умираем среди железного века, когда — не до слез. Смерть сдружилась с нами — будем держать себя с достоинством перед лицом этого молчаливого друга. Потому что иной друг суровее всякого врага. Потому что с таким другом надо уметь бороться.

Нет, совсем не потому потрясены мы так смертью Блока — совсем не потому, что не будет больше его стихов. Преувеличением было бы думать, что искусство так нужно для жизни — для того, по крайней мере, что обычно называется жизнью. О нужности его говорят, по наивности, школьные учителя и, по обязанности, государственные чиновники. Им ответил сам Блок: «Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира». Со смертью искусство связано гораздо более крепкими узами, чем с жизнью. Потому что Жизнь беспечна, болтлива и легкомысленна, а Смерть серьезна и умеет выбирать себе в друзья самых достойных.

Да и помимо этого — Блок уже не писал стихов после 1918 года. И для тех немногих, кому действительно дорого и нужно искусство, имя Блока стало уже отзвуком прошлого. Незачем скрывать, что одновременно с растущей модой на Блока росла и укреплялась вражда к нему — вражда не мелкая, не случайная, а неизбежная, органическая. Вражда к «властителю чувств» целого поколения — чувств, уже потерявших свою гипнотическую силу, свое поэтическое действие. Вражда к созданному им и уже застывшему в своей

неподвижности поэтическому канону. И это несколько не оскорбительно: только вражда и ненависть могут «настигнуть» искусство, когда оно становится модой.

Последние сборники Блока — «За гранью прошлых дней» и «Седое утро» — имели уже вид посмертных. Они встречены были недоумением. В них не было ничего такого, чего многие, быть может, ожидали после «Двенадцати». Никакого нового пути. Старые, изжитые стихи 1898—1916 годов, не включенные в прежние сборники. Самые их названия казались анахронизмом. Точно Блока уже нет.

Стали раздаваться голоса о «падении» Блока. Почти в одно время с его смертью в московской печати появилась рецензия на сборник «Седое утро» — хорошо, если Блок не успел ее прочитать, и хорошо, что автор ее не знал, как жутко прозвучат его слова... «Любители Блока, «вы, — девушки»*), кандидатки на должность зубных врачей и дамы замов, секретари, помощники секретарей и так далее и так далее, как бы вы ни назывались сегодня и как бы вы ни назывались завтра — Блока больше нет. (...) Что же в этой книге? Смертной тоской, невыразительным ужасом и нечленораздельными мольбами в пустое пространство заняты страницы. Разложению нет пределов... Зачем Блок напечатал эту книгу: верно, не мог не напечатать, а этим он подписал собственный приговор: *отныне его больше нет*»*.

Суровые слова рецензента оказались страшным пророчеством: Блока действительно — «больше нет». И потрясены мы так потому, что смерть его ощущается нами не как простая случайность, а как подготовленная трагическая развязка, как пятый акт трагедии, зрителями которой были мы все. И больше всего потому, что перед нами две смерти, совпавшие воедино: смерть поэта и смерть человека.

Блок сам издавна подготовлял нас к этой развязке:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим.
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар!

* «Печать и революция», 1921, Кн. 1-я. Май — июль, с. 146, 147. Рец. С. Боброва**).

Но в словах его мы видели только «трагическую игру» близких нам эмоций. Призывая нас от «бледных зарев искусства» к «пожару жизни», Блок увел нас от подлинного искусства, но не привел нас к подлинной жизни. Он стал для нас трагическим актером, играющим самого себя. Вместо подлинного (и невозможного, конечно) слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь и искусство сценическая иллюзия. Мы перестали видеть и поэта и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры. Мы следили за мимикой эмоции, почти не слушая слов. Рыцарь Прекрасной Дамы — Гамлет, размышляющий о небытии, — безумный прожигатель жизни, пригвожденный к трактирной стойке и отдавшийся цыганским чарам, — мрачный пророк хаоса и смерти — все это было для нас последовательным, логическим развитием одной трагедии, а сам Блок — ее героем. Поэзия Блока стала для нас эмоциональным монологом трагического актера, а сам Блок — этим загримированным под самого себя актером.

И вот — наступил внезапный конец этой трагедии: подготовленная всем ее ходом сценическая смерть оказалась смертью подлинной...

И мы потрясены — как потрясен зритель, когда на его глазах, в пятом акте трагедии, актер истекает настоящей кровью.

Рампа разрушена. Гамлет — Блок действительно погиб.

И гибну, принц, в родном краю
Клинком отравленным заколот.

Мы всегда *созерцали* Блока, а не смотрели на него — созерцали, как волнующее нас художественное явление. Стихи его мы воспринимали слишком эмоционально, его самого — слишком эстетически. Самый близкий, скрепленный с нами узами глубокого духовного родства, он в то же время оставался для нас самым чужим, самым незнакомым. Блок «ходил среди людей» в ореоле им же созданных эмоций. Он умер зрелым мужем, но в представлении нашем навсегда остался юношей. Представить себе Блока старым так же трудно нам, как Толстого представить юношей. И это не случайно. Герои трагедий живут перед нашими глазами один день или несколько дней и гибнут, не успев состариться. Таков закон трагической формы. Трагедия старости всегда рискует быть комичной. Королю Лиру нужен шут, чтобы самому сохранить свой трагический облик.

Двойника своего Блок сам назвал «стареющим юношей»:

Вдруг вижу,— из ночи туманной,
Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снился ли мне он во сне?).

Знаком этот образ печальный,
И где-то я видел его...
Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?

Юношеский облик Блока сливался с его поэзией — как грим трагического актера с его монологом. Когда Блок появлялся — становилось почти жутко: так похож он был на самого себя. Какой-то юнга с северного корабля — гибкий и вместе с тем немного неловкий, немного угловатый в своих движениях юноша, порывистый и странно-спокойный, с улыбкой почти детской и вместе с тем загадочной, с голосом грудным, но глухим и монотонным, с глазами слишком прозрачными, в которых точно отсвечивались бледные волны северных морей, с лицом юношески нежным, но как будто обожженным лучами полярного сияния...*)

Мы издали смотрели на него — и не решались говорить о жизни, хоть был он прост со всеми и как будто вопросов ждал... Но зрители молчали,— игру страстей с волнением наблюдая...

Второе поколение символистов переживает свой моральный кризис, свою трагическую катастрофу. А катастрофа требует жертв. И жертвами всегда бывают прежние властители. Блоку суждено было пасть первой жертвой, потому что был он самым сильным властителем. Устал он быть властителем — стал жертвой. Заметался в смертной тоске — и в речи своей о Пушкине (авторской исповеди, где уже ясно предсказана смерть) говорил мрачно и безнадежно — уже не как властитель своей судьбы, а как жертва: «Пушкина (<...>) убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. <...> Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл». Жертвой чувствует себя и другой властитель — Андрей Белый, — когда мечется и кричит,

требуя тоже «покоя и сосредоточенности»; в своем «Дневнике писателя» — тоже авторской исповеди — надрывно кричит он на всю Россию, думая, что она, измученная и голодная, услышит его витиеватые литературские вопли: «Я — болен <...> не зовите, больного, меня: дайте мне доболеть в моей самости; дайте брэнной, страдающей личности «Белого» опочить вечным сном; и — пред смертью своей написать завещание <...> Мне не хочется умереть, не сказав основного <...> Так стою пред судьбою своею я с горькою гордостью; и, сознавая в себе свою силу, через голову всех обращаюсь к России с уверенным словом: «Я — нужен тебе! — И я знаю, чем именно нужен!»* А Россия молчит — ей не до литературы, не до судьбы Андрея Белого, не до судеб символизма. Не только спастись она не умеет, а и хорониться-то разучилась, устала...

В смерти Блока и в иступленных криках Андрея Белого — судьба целого поколения, судьба всего символизма, оживающего себя среди ужасов нашего железного века. И трагична судьба эта потому, что не случайна она, не обрушилась извне, а давно готовилась и надвигалась изнутри.

Мы теряемся в обступающем нас со всех сторон количестве фактов и событий, не умеем связать их воедино, но чувствуем неразрывную органическую связь между ними. Основных причин, все собою определяющих, не знаем, но видим, что исторические наши судьбы внутренне связаны с символизмом, как принципом духовной культуры. Идеологи символизма, смотревшие на себя как на миссионеров, как на провозвестников новой истины, и на искусство свое как на мистическое ей служение, сами чувствуют эту связь и не отказываются от нее. Не случайно «скифство» символистов, не случайно их увлечение «максимализмом», которое иных привело к цензорскому стулу, иных — к идиллической философии перманентного бунта, иных — к антропософии^{*)}, а иных, как Блока, — к отчаянию и смерти: «жизнь потеряла смысл». Пророки революции, они теперь мрачные ее созерцатели. Белый среди воплей о своей литературной судьбе вдруг торжественно заявляет: «мы, гуманисты, философы вольные и исходящие жалобами на насилие, — мы-то есмы: утонченнейшие насильники, палачи и тираны; государственная монополия мысли есть наше же отражение:

* «Дневник писателя. Почему я не могу культурно работать». — «Записки мечтателей», 1921, № 2—3, с. 117, 126, 124.

«страж порога»;^{*)} и — да: «большевики» — мы есмы»*.

Блок мучительно и напряженно чувствовал все эти внутренние связи, и себя — в них. Он чувствовал надвигающуюся трагедию своего поколения и свою трагедию, как его властителя, — недаром так часто говорил он о судьбе, о роке, о возмездии. Излюбленным его приемом в статьях было «сопоставление явлений, взятых из областей жизни, казалось бы, не имеющих между собой ничего общего» («Катилина»). Он ищет аналогий в прошлом, чтобы осмыслить свою эпоху и оправдать свою судьбу. Сопоставляя римскую революцию и стихи Катулла, он говорит языком ученого: «Я убежден, что только при помощи таких и подобных таким сопоставлений можно найти ключ к эпохе, можно почувствовать ее трепет, уяснить себе ее смысл». Но это — не просто «метод исследования»; это — внутренняя потребность, это — прикладной символизм. Лекция Милюкова, убийство Андрея Ющинского в Киеве, знойное лето («так что трава горела на корню»), забастовка железнодорожных рабочих в Лондоне, расцвет французской борьбы в петербургских цирках, авиация, убийство Столыпина — вот что такое для Блока 1911 год. «Все эти факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык (повторяет он свою постоянную мысль) сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый «музыкальный напор» (предисловие к последней главе поэмы «Возмездие»). Здесь Блок совершенно совпадает с близким ему по духу Ап. Григорьевым, который писал в своих «Скитальчествах»: «Да! исторически живем не «мы, как индивидуумы», но живут «веяния», которых мы, индивидуумы, являемся более или менее значительными представителями... Отсюда яркий до очевидности параллелизм событий в различных сферах мировой жизни — странные, таинственные совпадения создания Дон-Кихота и Гамлета, революционных стремлений и творчества Бетховена и проч. и проч.».

Блок пытливо и тревожно всматривается в события ежедневной жизни, точно предчувствуя, что жизнь эта потребует возмездия и заставит себя выслушать. Недаром самая поэма строится на сопоставлении исторических и семейных событий: жизнь рода — «возмездие истории, среды, эпохи». Переход от напевных анапестов к пушкинскому ямбу истолкован Блоком также в связи с эпохой: «Я думаю, что простейшим

* «Дневник писателя...», с. 115.

выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был я м б. Вероятно, потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне на более продолжительное время». Для искусства — опасная мотивировка, но Блоку, изнемогавшему под бременем уплотнившегося до сопоставления фактов символизма, она казалась необходимой, спасительной. К ней прибегает он и для того, чтобы оправдать последний свой шаг — многих ошеломивший, но логически подготовленный и предвещавший развязку: переход от интимной лирики к нарочито вульгарной, судорожно-крикливой поэме «Двенадцать». Говоря о Катулле, Блок иносказательно говорит о себе «...личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритм и размеры, так же как ритмы и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим: чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»; поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой».

Первое поколение символистов одушевлено было пафосом мистического слияния противоречий в один поток символов — поток, в котором тонули люди, вещи и самое искусство*). Им не нужны были эти сопоставления фактов — у них не было и не могло быть ощущения реальной эпохи, реальной исторической жизни, как не было и не могло быть ощущения реального человека. Магия символов была принципом культуры. Жизнь должна была истончиться до призрака, чтобы войти в эту систему символов. Вещь признавалась ценной, если «просвечивала» абстракцией, т. е. если не была вещью. И, наконец, слово признавалось достойным, если обладало магической силой вызывать смутные, лишенные очертаний образы.

Перед вторым поколением встали роковые вопросы. Подавленная этой отвлеченной культурой жизнь потребовала к себе внимания. Искусство потребовало освобождения от символики смыслов. Вещи взбунтовались — захотели одеться плотью и быть ощущаемыми. Начался кризис символизма — и как принципа культуры и как принципа искусства. И Блоку суждено было вынести на себе весь мучительный процесс этого кризиса. Он сам (в том же предисловии к поэме) точно определяет его начало: «1910 год — это кризис

символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма». Блок остался в лагере символистов, но вместо блаженной мистической озаренности, которой преисполнено было первое поколение, в душе его является *«трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения»*. Вместо вдохновенного парения к отвлеченным символам и стремления опрозрачить жизнь до символа — начинается «сопоставление фактов». Вместо Сведенборга или рядом с ним — обыкновенная уличная газета. Блок вспоминает «ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. Мысль, которую, по-видимому, будили сильные толчки извне, одновременно стучалась во все эти двери, не удовлетворяясь более слиянием всего воедино, что было легко и возможно в истинном мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции, а также — в неистинном мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею».

Здесь, в этих ночных разговорах 1911 года, — начало трагической судьбы Блока, начало «возмездия». В недрах самого символизма, из уст самого Блока, явилось осуждение ему как принципу духовной культуры, как принципу сознания. Мистическое «похмелье» послереволюционного периода отрезвило Блока. Явилось ощущение противоречий — произошел надлом сознания, наложивший отпечаток трагической тревоги на все второе поколение. Образовался разрыв между мистикой и эстетикой, между проблемой миссионерства и проблемой мастерства. Блок начинает чувствовать «толчки извне» — и они становятся все сильнее и настойчивее. За революцией следует война. С этих пор лирический голос Блока начинает звучать сдавленно и мрачно:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забить не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

Место Прекрасной Дамы заступает Россия — начинается период «патриотических» стихотворений, период «скифства». Трагическое сознание «неслиянности и нераздельности» вступает в новую фазу — делается эстетической темой:

Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Цыганские мотивы своеобразно переплетаются с гражданскими — Фет и Полонский с Некрасовым и Никитиным. Лирика Блока возвращается к традициям, от которых вначале он был очень далек:

И опять мы к тебе, Россия,
Добрели из чужой земли.

Но гул разбушевавшейся на завоеванном просторе жизни делается оглушительным — и Блок начинает метаться в новых поисках слияния искусства, жизни и политики. 1918 год — период его максимализма: статьи «Россия и интеллигенция», поэма «Двенадцать» и книжка о Катилине — римском «большевике», как понимает его Блок. Это — попытка вслушаться в «музыку» Революции, попытка заглушить «личную» свою трагедию и тревогу ревом мирового оркестра. Вместо трагической маски — маска сурового обличителя и проповедника: «Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буря, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих, она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но это — ее частности; это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот, все равно, всегда — о в е л и к о м.〈...〉 Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем?〈...〉 Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни»〈...〉

Здесь — последняя попытка Блока найти слияние противоречий, завещанное ему символизмом. Блок становится ритором и софистом Революции. Это так не идет к нему, но ведь ему надо сорвать с себя маску интимнейшего и нежнейшего

поэта, чтобы — под ней оказалась новая маска. Тут должен быть контраст — и Блок меняет голос, меняет слова. Вместо сопоставления фактов — новая попытка слить их воедино, топнуть противоречия в символическом покое Революции: «Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый — не дворец. Кремль, стираемый с лица земли — не кремль. <...> Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька? <...> Не вас ли надо будить теперь от «векового сна»? <...> Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается — больше, чем с кого-нибудь».

Латынь Цицерона, проведенная сквозь традиции религиозно-философского общества. Рыцарь Прекрасной Дамы — в позе трибуна. Революция — «снежная Дева», оваянная музыкой и ветром: «Дело художника, о б я з а н н о с т ь художника — <...> слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух». Является поэма «Двенадцать» — попытка выполнить эту обязанность: окончательно преодолеть трагическое сознание неслиянности искусства, жизни и политики, найти между ними новую мистическую связь. Неожиданно появляющийся в конце Христос должен слить все противоречия в одном Символе. Это — последняя попытка спастись от своей трагической судьбы. Последний возглас умирающего символизма. И, как всегда, развязка наступает именно в тот момент, когда герой трагедии думает, что он спасен. Так Валленштейн, отходя в последний раз ко сну, просит не будить его рано.

Когда художник говорит об «обязанности», он изменяет искусству. А искусство этого не прощает. И Блоку не удалось спастись — наступило возмездие. За всеми этими суровыми словами трибуна скрывалось предчувствие грядущей, неизбежной смертной тоски. Недаром в книжке о Катилине Блок с таким волнением говорит об Ибсене — т. е. о себе: «Стареющий художник отличается от молодого только тем, что замыкается в себе, углубляется в себя. *Изменить самому себе художник никак не может, даже если бы он этого хотел.* Я говорю об этом вовсе не затем, чтобы оправдывать художника, не нуждающегося в оправдании; да и кощунственно было бы так оправдывать художника, ибо сама эта истина нередко заключает в себе источник л и ч н о й трагедии для него».

Поворот к трагической развязке, уже непоправимой, наступил в самом разгаре максимализма — внезапно и потому жутко, как и должно быть в трагедии: «Перед вечером раздал-

ся звонок, вошли незнакомые молодые люди и повезли меня заниматься недобросовестным делом: читать старые и пережитые мною давно стихи на благотворительном вечере в пользу какого-то очень полезного и хорошего предприятия». И вот перед встревоженной совестью Блока встает фигура Мефистофеля — в облике русского дэнди, «молодого человека», который читает в артистической свои стихи — «популярную смесь футуристических восклицаний с символическими шепотами». После вечера, в темную морозную ночь — именно такую, какие воспевал Блок, — молодой человек провожает Блока и рассказывает ему о себе — бесстрастно, беспощадно и цинично, как подобает Мефистофелю: «Нас — меньшинство, но мы пока распоряжаемся среди молодежи; мы высмеиваем тех, кто интересуется социализмом, работой, революцией. Мы живем только стихами; в последние пять лет я не пропустил ни одного сборника. <...> Вы же ведь и виноваты в том, что мы — такие. <...> Вы отравляли нас. Мы просили хлеба, а вы нам давали камень». И Блок признается: «Я не сумел защититься; и не хотел; и... не мог».

Этот маленький рассказ — самое жуткое из всего, написанного Блоком. Недаром кончается он знаменательным словом — «возмездие». Это — та же авторская исповедь Белого. Среди возгласов о будущем своем грандиозном романе Белый вдруг видит себя — «утонченнейшим насильником, палачом и тираном», и в «тирании марксизма», в «государственной монополии мысли» — собственное отражение: как властителя дум целого поколения. Среди вслушивания в мистическую музыку Революции и речей «за Катилину» Блок с ужасом видит «узкий и страшный колодезь дэндизма» и на дне его — тоже свое отражение: как властителя чувств. Вместо вожденного слияния искусства, жизни и политики — жуткое по своей «нераздельности и неслиянности» сопоставление: символизм, максимализм и... дэндизм.

С этого момента творческая воля Блока начинает ослабевать, а тем самым — и воля к жизни, потому что опоры больше не осталось. Он опять замыкается в себе, опять размышляет об искусстве и говорит о необходимости «тайной свободы». Очерк его «Призрак Рима и Monte Luca» кончается неожиданным отступлением *pro domo sua*, неожиданной исповедью: «Мне было бы еще лучше, если б я даже вовсе не записывал воспоминаний об этом событии и делился им только с моей спутницей, с которой мы его вместе пережили: оно не было бы запылено знанием о нем третьих лиц. И вот я записал его, однако, и имею потребность делиться им с другим. Для чего?»

Не для того, чтобы рассказать другим что-то занятное о себе, и не для того, чтобы другие услышали что-нибудь, с моей точки зрения, лирическое обо мне; но во имя третьего, что одинаково не принадлежит ни мне, ни другим; оно, это третье, заставляет меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события жизни с особой точки и повествовать о них, как только я умею. Это третье — искусство: я же — человек несвободный, ибо я ему служу. *Я человек несвободный, и хотя я состою на государственной службе, это состояние незаконное, потому что я не свободен; я служу искусству, тому третьему, которое от всякого ряда фактов из мира жизни приводит меня к ряду фактов из другого, из своего мира: из мира искусства.*

Цикл замкнут. Отринуто не только слияние воедино искусства, жизни и политики, но даже — сопоставление фактов. Искусство провозглашается «третьим», «своим миром». Намечено даже преодоление «лирического обо мне» — открыт путь к классическому, не связанному никакими «обязанностями», свободному в самой своей ограниченности искусству...*) .

Но этот новый путь оказался для Блока уже невозможным. Трагическая катастрофа наступает именно в такие моменты. Валленштейн восклицает:

Ужель в своих я действиях не волен?
Назад вернуться не могу?
.....
Все тот же я еще и ныне!

А смерть уже готовит свой ответ. Очерк Блока кончается задумчивыми словами: «Все теперь так торопятся...» А вдалеке уже слышались страшные шаги Командора:

Настежь дверь. Из непомерной стужи,
Словно хриплый бой ночных часов —
Бой часов: — Ты звал меня на ужин.
Я пришел. А ты готов?

К искусству Блок вернуться уже не мог. В том сверхличном плане, в котором говорю я о Блоке (в плане исторического «возмездия»), не будет оскорбительно для человеческой его памяти — сказать, что издание последних его сборников ощущалось как ослабление творческой воли, надломленной «Двенадцатью», а устройство публичных вечеров в Петербурге и в Москве — как упадок воли моральной. Молва свя-

зывает его роковое заболевание с поездкой в Москву. Блоку всегда нелегко давались эти выступления перед публикой. Но нестерпимо должно было быть ему — видеть себя просто модным поэтом, которого показывает импресарию; нестерпимо и губительно было — «заниматься недобросовестным делом: читать старые и пережитые давно стихи». И Мефистофель, но уже в другом, более страшном виде, наверно, мучил его... Это было самораспятие — тоже предсказанное:

Когда в листве сырой и ржавой
Рябины заалет гроздь,—
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь,—

Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте...

Смерть положила конец. Она сама говорит об этом в стихах Блока:

Говорит смерть:
Когда осилила тревога,
И он в тоске обезумел,
Он разучился славить бога
И песни грешные запел.

Но, оторопью обуянный,
Он прозревал, и смутный рой
Былых видений, образ странный
Его преследовал порой.

Но он измучился — и ранний
Жар юности простыл — и вот
Тщета святых воспоминаний
Пред ним медлительно встает.

Он больше ни во что не верит,
Себя лишь хочет обмануть,
А сам — к моей блаженной двери
Отыскивает вяло путь.

С него довольно славить бога —
Уж он — не голос, только — стон.
Я отворю. Пускай немного
Еще помучается он.

1910 год был для Блока годом трех смертей: Комиссар-
жевской, Врубеля и Толстого.

Последние годы для нас — годы смертей неисчисли-
мых...*)

Но где-то между этими годами или до них скрываются
ведь года рождений, нам еще не явленных.

Жизнь продолжается, а вместе с ней — и Возмездие Исто-
рии.

О ШАТОБРИАНЕ, О ЧЕРВОНЦАХ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1

Внезапно, как случается все закономерное, случи-
лось так, что Россия стала страной переводов. Это началось
еще в 1918 году. Русская литература уступила свое место
«всемирной». Все русские писатели стали вдруг переводчи-
ками или редакторами переводов. Было совершенно неясно,
почему во время революции нужна именно «всемирная лите-
ратура»**), но все чувствовали, что это должно быть именно
так.

С тех пор так и пошло. Теперь русскому писателю,
если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе ино-
странный псевдоним и назвать свой роман «переводом». Тогда может даже случиться, что три издательства будут
печатать его одновременно, слегка изменив название. Право,
я удивляюсь, почему русские беллетристы до сих пор не
попробовали такого способа. Можно брать даже старые имене
на — издатель теперь новый, а публика — тоже новая, не до-
гадается. Всеволоду Иванову переименоваться бы в Жюль
Жанена или прямо в Шатобриана де Виньи, а Михаилу Зо-
щенко — в Жан-Поля Цшокке, что ли. Можно по созвучию
или по соотношению. Вот Грину повезло — до сих пор, кажет-
ся, в точности не знают, иностранный это писатель или рус-
ский. Есть, правда, еще одно средство — уехать за границу и
оттуда бросаться романами, сочиненными по последней рус-
ско-парижской моде. Но это дорого стоит, да и фамилию на-
до подходящую иметь — вот как у Ильи Эренбурга. А по-
едет Николай Никитин — так, пожалуй, ничего и не вый-
дет***).

Но дело обстоит гораздо серьезнее и закономернее, чем может показаться. Издатель издателем и читатель читателем, а литература все-таки сама по себе.

Русской литературе нужен новый путь. Во всей остроте заново стоит проблема литературного языка и повествовательных форм. Происходит перестановка традиций. Старый русский роман с психологией, с бытом, с философией и «чувством природы» — все это стало мертвым. Ожило чувство языка, и ожило чувство сюжета. Явилась заново потребность в игре с формой. И вот тут-то оказалось, что с русским материалом ничего не сделать. Ничего, кроме злободневной литературы, не выходит, а ведь линия злободневности — линия наименьшего сопротивления, для писателя рискованная. Большой формы на злободневности не построить, хотя бы речь шла и о мировой революции. Злободневность хороша тогда, когда ее нужно выискать, придумать, а не тогда, когда она из каждой водосточной трубы целым потоком льется. Тогда не надо никакого романа читать — достаточно пройтись по Певскому проспекту.

Жить простым «отражением» искусство не может — это для него не путь. Создание и организация осязаемого слова и осязаемых форм — единственный «трудовой» принцип живого искусства. Все остальное — приспособление, а не работа, бродяжничество, а не путь.

Сейчас в центре литературы — проблема прозы. Пропал интерес к интимным формам, более того — к стиховой речи вообще. Это значит, что заново явилась потребность в больших формах, в сюжете. Успех кинематографа говорит о том же. Слово перестало быть необходимым — сюжет освободился от него и стал развиваться как таковой. В таких условиях естественно и неизбежно возникает комическое — анекдот или каламбур оказывается приютом для слова как такового, потому что в этой области оно незаменимо. И действительно — пред нами развитие анекдота, пародии, юморески.

Но каков же путь для новеллы, для романа? Вот тут-то и оказывается, что русские писатели недаром стали переводчиками или редакторами переводов, а русские читатели недаром стали читать только «всемирную» литературу.

Происходит нечто вроде того, что было в русской литературе 30-х годов. Уместно вспомнить слова В. Одоевского: «Знаете ли вы, милостивые государи читатели, что писать книги дело очень трудное? Что из книг труднейшие для сочинителя это романы и повести? Что из романов труднейшие те, которые должно писать на русском языке? Что из романов на русском языке труднейшие те, в которых описываются нравы нынешнего общества?»

Явилась тяга к чужому, хотя бы и в совершенно фантастическом воплощении. Нужно, чтобы звучало иностранно, чтобы было иное и странное. Какой-нибудь мистер Бобеш или мистер Ундергем (М. Козырев — «Неуловимый враг») оказывается более интересным материалом для русского беллетриста, чем русские Ивановы и Петровы, которые либо ищут службы, либо торгуют червонцами,— больше с них ничего не возьмешь. Приключения какого-нибудь Освальда Швериндоха в Кельне (В. Каверин — «Пятый странник») — гораздо более нужный материал, чем ужасы «голового года» или роман коммуниста с «непопутчицей»^{*}). Пройдет еще несколько лет, прежде чем русский материал попадет в форму, станет ощущаться как материал. Сейчас даже русская фамилия с трудом ложится в повесть — никакого нет в ней соку, никакой от нее не идет выдумки.

Однородного литературного языка не стало. Его надо также строить, как и сюжет. Образовалась целая «лесковская» группа, которая пишет «сказом». Но это путь малых форм — «сказочек», анекдотов. Романа так не написать. И вот является русско-иностранная проза — русский язык начинает звучать как английский или как немецкий. Это происходит даже с теми писателями, которые долго работали на сказе. Замятин стал писать, как англичанин, — куда девался автор «Уездного»? Каверин пишет так, как будто он думает по-немецки. Даже Федин после своей «Анны Тимофевны» стал писать как-то по-иностранному. Пошли названия глав, как у старых англичан, — «четвертая глава, которая должна служить продолжением второй», «глава VI должна была бы, по совести, быть на месте пятой» и т. д.^{**}) Явилась фантастическая новелла в духе Гофмана, игра с формой в духе Стерна, тяга к авантюрному роману, к богатому сюжету. В основе всего этого — тяга к осязаемой форме, к организации новой прозы.

Пока я хочу только сказать, что путь к новой русской прозе лежит через чужие горы, а не через родные поля. Русский писатель сейчас — странник по чужим народам и городам,

хотя бы он никогда не выезжал за пределы Москвы или Петербурга. Он фантазирует, потому что для романа нужна выдумка. Он думает по-английски или по-немецки, чтобы заново почувствовать русский литературный язык.

Если хотите, считайте, что статья моя — тоже перевод, хотя бы с немецкого. Тем более что фамилия моя —

Б. ЭЙХЕНБАУМ

ПОЭЗИЯ ФЕДОРА СОЛОГУБА

Хочу, чтобы интимное стало всемирным.

Ф. Сологуб

1

Разные судьбы бывают у поэтов. Одни вступают в историю бурными юношами и, бросившись в испепеляющее пламя своей эпохи, гибнут вместе с ней — привычная для нас судьба поэта, недавно повторенная Александром Блоком. Это путь романтического странника, путь среди вихрей и метелей, бушующих и вокруг поэта, и в самом сердце его. Такие поэты являются не в сумеречные эпохи, а в эпохи большого исторического напряжения, когда самое завывание вьюги кажется голосом истории. Но есть другая судьба — другие поэты. Они начинают свой путь среди предрассветного сумрака и тишины, идут медленно и осторожно, почти ощупью, — зато сохраняют свои силы до самого вечера жизни, который застаёт их все так же спокойно идущими своей дорогой, хотя и со старческим посохом в руке. Судьба дает им горькую усладу — видеть молодое племя, живущее иными стремлениями, внемлющее иным песням. Но в этой встрече, таящей в себе иногда грусть, а иногда и горечь, есть нечто поистине торжественное, достойное юбилейного обряда, — нечто историческое. Такую судьбу история даровала некогда Жуковскому, потом — Фету, теперь — Федору Сологубу.

Как ни случайны даты и годы, но почему не воспользоваться ими, если история влагает в них тайный смысл? 29 января 1849 года, ровно 75 лет назад, был отпразднован 50-летний юбилей Жуковского; среди молодого племени, в котором Жуковский чувствовал себя позабытым лебедем александровского века*), уже был Фет. Ровно через 40 лет,

28 и 29 января 1889 года, когда Федор Сологуб уже писал стихи, Москва торжественно отпраздновала юбилей Фета. Сегодня, ровно через 35 лет, мы празднуем юбилей Федора Сологуба. Эти три юбилея связывают самые имена какой-то исторической преемственностью.

Перед нами — три поэта, протягивающие свои творчества на целые полвека и как бы передающие друг другу высокое право на такой долгий путь. Традиционная метафора творчества как *пути* получает у таких поэтов новый, почти реальный смысл, и особенно у Сологуба. Нет почти ни одного стихотворения, где бы он не изображал себя путником, и иногда с характерными деталями — путником, идущим в «предрасветном сумраке»:

Кто не устал, кто сердцем молод,
Тому легко перенести
Передрасветный долгий холод
В истоме раннего пути.
Но кто сжимает пыльный посох
Сухою старческой рукой,
Тому какая сладость в росах,
Завороженных тишиной.

Когда Сологуб говорит «Пути земные медленны и пыльны», то простая метафора становится чем-то многозначительным. Наконец, в путевых триолетах она уже совершенно реализуется, сливая образ поэта с образом путника:

Какая радость — по дорогам
Стопами голыми идти
И сумку легкую нести!
Какая радость — по дорогам,
В смирение благостном и строгом,
Стихи певучие плести!
Какая радость — по дорогам
Стопами голыми идти!

Ко времени юбилея Жуковского молодое поколение уже не читало его — оно переставало читать даже Пушкина. Естественной грустью звучат слова Жуковского о равнодушии к нему не только читателей, но и литераторов и понятной горечью — его нападки на «прозаически-разрушительное время», на владычество «грубого материализма». Он был поэтом иной эпохи. Ту же отъединенность от новых людей чувствовал и Фет, выпуская перед юбилеем свои «Вечерние огни»: «Быть писателем, хотя бы и лирическим поэтом, по понятию

этих людей, значило — быть скорбным поэтом... Понятно, до какой степени им казались наши стихи не только пустыми, но и возмутительными своей невозмутимостью и прискорбным отсутствием гражданской скорби». С еще большей горечью говорит он в следующем выпуске: «Что же касается до массы читателей, устанавливающих так называемую популярность, то эта масса совершенно права, разделяя с нами взаимное равнодушие. Нам друг у друга искать нечего».

Признаем, что право на подобную горечь судьба дала и Сологубу, но станем сейчас выше злобы дня, выше споров о поколениях и об эпохах. За поколениями и за эпохами стоит сама история, которая всех одинаково приветствует своей «всепоглощающей и миротворной бездной»^{*)}. Мы встречаем сегодня путника, идущего, быть может, мимо нас вдаль, но останавливаем его, чтобы взглядеться в его лицо, потому что на нем — печать истории. В этом — торжественный смысл юбилейного обряда.

2

Сологуб начал свой путь в такие сумеречные годы, когда трудно было ожидать нового расцвета поэзии. Ранние его стихи помечены тем самым 1883 годом, в котором вышел первый выпуск «Вечерних огней» Фета. Всего пять лет прошло со смерти Некрасова, нанесшего такой сильный удар классической лирике. Казалось, что этим прекрасным традициям уже не воскреснуть, что Фет допевает последние стихи о любви и что никто, кроме людей старого поколения, не внемлет им. Но историческая динамика и диалектика сложнее, чем это обычно кажется. На самом деле тогда уже намечался новый возврат к интимной лирике, к малой форме. Приближалось возрождение лирической магии слова, лирического «чародейства», которое сохранило свои силы в стихах Тютчева и Фета в такое время, когда его ценили немногие. Шевырев назвал когда-то стихию, созданную Жуковским, «музыкальной» и видел заслугу его в том, что он «с высоты Парнаса, оглашенного гимнами, одами и сатирами, свел поэзию в нашу душу». Нечто подобное отметил Н. Страхов и у Фета, назвав его «чародеем» и найдя в его стихах «волшебную музыкальность»: «Ни воплей и стонов, ни крика и хохота здесь не слышать, оттого что все становится музыкой, все преобразается в пение»^{**}). К тому же лирическому стилю, хотя и осложненному и преобразованному, принадлежит поэзия Федора Сологуба.

Его основной пафос — пафос интимности, но не той, которая роднит человека с человеком, а другой — которая делает человека уединенным созерцателем мира. Отсюда — формула, данная самим Сологубом в предисловии к книге «Пламенный круг»: «Рожденный не в первый раз и уже не первый завершая круг внешних преобразений, я спокойно и просто открываю мою душу. Открываю,— хочу, чтобы интимное стало всемирным». Иных может поразить здесь слово «просто» — ведь было время, когда Сологуб считался вычурным декадентом, которого трудно понимать. Но Сологуб повторит еще раз:

Только будь всегда простою,
Как слова моих стихов.

И действительно — в его стихах нет ни сложных оборотов синтаксиса, ни сложных метафор. Метафор даже вовсе нет — они как будто сознательно выброшены им из поэтического обихода. Зато усилена магия отдельных слов и фраз, часто получающих в его стихах заклинательный характер. Сологуб не столько «поет», сколько ворожит, колдует. Это достигается то воздействием звуков, то выбором и повторением слов, то, наконец, эффектом медленно ползущей и свивающейся, как змея в кольца, фразы. Не играя звукоподражаниями, как Бальмонт, и не принимая тем самым этого средства, Сологуб в наиболее патетических местах иногда как бы оставляет твердую почву смысла и погружается в стихию звука:

И два глубокие бокала
Из тонко-звонкого стекла
Ты к светлой чаше подставляла
И пену сладкую лила,

Лила, лила, лила, качала
Два тельно-алые стекла,
Белей лилей, алес лала
Бела была ты и ала.

Заклинательный характер получают и некоторые его слова, упорно повторяемые им из стихотворения в стихотворение и обрастающие новым, иногда жутким смыслом. Недаром он любит такие слова, как «чародейный» («Чародейная чаша»), «ворожба», «чары», и т. д. Недаром солнце стало для него «лютым змием», люди — «плененными зверями». Недаром, наконец, он пишет настоящие заговоры и заклинания, пользуясь фольклором:

Нет словам переговора,
Нет словам недоговора,
Крепки, лепки навсегда
Приговоры — заклинанья,
Крепче крепкого страданья,
Лепче страха и стыда.

И вне такой мотивировки фольклором стихи Сологуба всегда имеют эту тенденцию — звучать как заклинание.

Если есть Иной
Здесь иль там,—
Ныне, в час ночной,
Явью стань очам.

Таков смысл его многообразных повторений, когда-то воспринимавшихся как нечто дикое и непонятное:

Елисавета, Елисавета,
Приди ко мне!
Я умираю, Елисавета,
Я весь в огне.
Но нет ответа, мне нет ответа
На страстный зов.
В стране далекой Елисавета,
В краю отцов*).

Из традиционных строфических форм Сологуб только возлюбил триолет именно потому, что эта форма, с ее узаконенными повторениями, легко получает характер заклинания.

Эта основная тенденция Сологуба сообщает знакомым лирическим темам любви и смерти патетический характер. Традиции, идущие от Лермонтова, Баратынского, Тютчева и Фета, связаны в какой-то новый узел. Это достигается лирическим напряжением противоположностей — высокого пафоса и иронии, благостного приятия мира и злобного отвержения его. Получается тот заново сгущенный, отравленный новым алкоголем лиризм, который некогда называли «декадентством»**). Несоединимыми кажутся в стихах одного поэта образ недотыкомки и звезда Маир, странными — после строк, воспевающих ночь и луну, строки: «Обыкновенная луна Глядит на снег довольно белый». Уже является обычный соблазн — заговорить о «двойственности» поэта***). Но Сологуб предупредил тех, которые прибегают к этому легкому и ничего не означающему слову: «Великая поэзия неизбежно представляет сочетание лирических и иронических моментов. То или иное отношение их определяет характер данной поэзии». Лирическое *нет*, приводящее поэта к

прекрасным, но односторонним вымыслом, кажется ему банальным — он предпочитает столкнуть противоположности, дать почувствовать мир как «плоскую декорацию», признать в прекрасной Дульцинее грубую Альдонсу. «Какие бы личины ни надевались поэтами на трудолюбивую и дебелую Альдонсу — личины Афродиты или Медузы, Девы Марии или Астарты, Прекрасной Дамы или Вавилонской блудницы, доброй Лилит или лукавой Евы, Татьяны или Земфиры, Тамары, дочери Гудала, или царицы Тамары, — все эти внешние, ярко и пестро размалеванные личины давно и хорошо знакомы каждому школьнику... Подойти покорно к явлениям жизни, сказать всему да, принять и утвердить до конца все являемое — дело великой трудности»^{*)}.

Став на этот путь напряжения и тем самым слияния противоположностей, Сологуб замкнул весь мир в лирическое «Я» и отказался от иных возможностей лирического пафоса. Русская поэзия обрела новую область выражения — интимное стало всемирным. Этот путь Сологуб продолжает и поныне — путь сурового, закаленного трудностями странника, любовно вдыхающего запах земных трав и в то же время повторяющего: «Пути земные медленны и пыльны».

ТЕОРИЯ «ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА»

Le pire, à mon avis, est celui qui représente la science comme faite.

A. de Candolle*

Так называемый «формальный метод» образовался не в результате создания особой «методологической» системы, а в процессе борьбы за самостоятельность и конкретность литературной науки. Понятие «метода» вообще несоответственно расширилось и стало обозначать слишком многое. Принципиальным для «формалистов»** является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как *предмете* изучения. Ни о какой методологии мы, в сущности, не говорим и не спорим. Мы говорим и можем говорить только о некоторых теоретических принципах, подсказанных нам не той или другой готовой методологической или эстетической системой, а изучением конкретного материала в его специфических особенностях*). Теоретические и историко-литературные работы формалистов выражают эти принципы с достаточной определенностью, но вокруг них за эти 10 лет накопилось так много новых вопросов и старых недоразумений, что не мешает сделать попытку некоторой их сводки — не в виде догматической системы, а в виде исторического итога. Важно показать, как началась работа формалистов и как и в чем она эволюционирует.

Момент эволюции очень важен в истории формального метода. Наши противники и многие из наших последователей упускают это из виду. Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему «формализма», которая служит им для выработки терминов, схем и классификаций. Эта система очень удобна для критики, но совершенно не характерна для формально-

* «Всех хуже, по моему мнению, тот, кто представляет себе науку как готовую». А. де Кандоль (*франц.*) — *Ред.*

** Под «формалистами» я разумею в этой статье только ту группу теоретиков, которая объединилась в «Обществе изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ) и с 1916 г. начала издавать свои сборники.

го метода. Никакой такой готовой системы или доктрины у нас не было и нет. В своей научной работе мы ценим теорию только как рабочую гипотезу, при помощи которой обнаруживаются и осмысливаются факты, т. е. осознаются как закономерные и становятся материалом для исследования. Поэтому мы не занимаемся определениями, которых так жаждут эпигоны, и не строим общих теорий, которые так любезны эклектикам. Мы устанавливаем конкретные принципы и держимся их в той мере, в какой они оправдываются на материале. Если материал требует усложнения или изменения, мы их усложняем или изменяем. В этом смысле мы достаточно свободны от собственных теорий, как и должна быть свободна наука, поскольку есть разница между теорией и убеждением. Готовых наук нет — наука живет не установлением истин, а преодолением ошибок.

Задача этой статьи — не полемическая. Первоначальный период научной борьбы и журнальной полемики закончен. На такого рода «полемику», какой удостоила меня «Печать и революция» (1924, № 5), можно отвечать только новыми научными работами. Главная моя задача — показать, как формальный метод, постепенно эволюционируя и расширяя область изучения, совершенно выходит за пределы того, что обычно называется методологией, и превращается в особую науку о литературе как о специфическом ряде фактов. В пределах этой науки возможно развитие самых разнообразных методов, если только при этом в центре внимания остается специфичность изучаемого материала. Таково было, в сущности, стремление формалистов с самого начала, и именно такой смысл имела их борьба со старыми традициями. Присвоенное этому движению и прочно утвердившееся за ним наименование «формального метода» следует понимать условно — как исторический термин, и не исходить из него как из действительного определения. Для нас характерен не «формализм» как эстетическая теория и не «методология» как законченная научная система, а только стремление к созданию самостоятельной литературной науки на основе специфических свойств литературного материала. Нам нужно только теоретическое и историческое осознание фактов словесного искусства как такового.

I

Представителей формального метода неоднократно и с разных сторон упрекали в неясности или в недостаточности их принципиальных положений — в равнодушии к общим

вопросам эстетики, психологии, философии, социологии и т. д. Упреки эти, несмотря на их качественные различия, одинаково справедливы в том отношении, что они правильно схватывают характерный для формалистов и, конечно, не случайный отрыв как от «эстетики сверху», так и от всех готовых или считающих себя такими общих теорий. Этот отрыв (особенно от эстетики) — явление более или менее типичное для всей современной науки об искусстве. Оставив в стороне целый ряд общих проблем (вроде проблемы красоты, цели искусства и т. д.), она сосредоточилась на конкретных проблемах искусствознания. Заново, вне связи с общеэстетическими предпосылками, выдвинулся вопрос о понимании художественной «формы» и ее эволюции, а отсюда — целый ряд конкретных теоретических и исторических вопросов. Явились характерные лозунги — вроде вёльфлиновского «история искусства без имен», характерные опыты конкретного анализа стилей и приемов — вроде «Опыта сравнительного изучения картин» К. Фолля*). В Германии именно теория и история изобразительных искусств, наиболее богатая опытом и традициями, заняла центральное положение в искусствознании и стала оказывать влияние как на общую теорию искусства, так и на отдельные науки — в частности, например, на изучение литературы*.

В России, очевидно в силу местных исторических причин, аналогичное положение заняла литературная наука.

Формальный метод обратил на себя общее внимание и стал одним из злободневных вопросов, конечно, не по своим частным методологическим особенностям, а по своему принципиальному отношению к вопросу о понимании и изучении искусства. В работах формалистов резко выступали такие принципы, которые нарушали казавшиеся устойчивыми традиции и «аксиомы» не только науки о литературе, но и науки об искусстве в целом. Благодаря этой остроте принципов расстояние между частными проблемами литературной науки и общими проблемами искусствознания сократилось. Выдвинутые формалистами и поставленные в основу их работ понятия и принципы, при всей их конкретности, острием своим естественно направлялись в сторону теории искусства

* Р. Унгер отмечает сильное влияние работ Вёльфлина на представителей «эстетического» направления в современной немецкой историко-литературной науке — О. Вальцеля и Ф. Штриха. См. его статью: «Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft» («Die Literatur 1923, November, H. 2»). Ср. в кн. О. Вальцеля «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk der Dichters» (Berlin, 1923)**).

вообще. Возрождение поэтики, совершенно вышедшей из употребления, имело поэтому вид не простого восстановления частных проблем, а набега на всю область искусствознания. Положение это создалось в результате целого ряда исторических событий, из которых самые главные — кризис философской эстетики и крутой перелом в искусстве (в России резче и определеннее всего в поэзии). Эстетика оказалась голой, а искусство намеренно предстало обнаженным — во всей условности примитива. Формальный метод и футуризм оказались исторически связанными между собой.

Но этот общий исторический смысл выступления формалистов составляет особую тему — здесь мне важно говорить о другом, поскольку я имею в виду дать представление об эволюции принципов и проблем формального метода и о положении его в данный момент.

Ко времени выступления формалистов «академическая» наука, совершенно игнорировавшая теоретические проблемы и вяло пользовавшаяся устарелыми эстетическими, психологическими и историческими «аксиомами», настолько потеряла ощущение собственного предмета исследования, что самое ее существование стало призрачным. С ней почти не приходилось бороться: незачем было ломиться в двери, потому что никаких дверей не оказалось — вместо крепости мы увидели проходной двор. Теоретическое наследие Потебни и Веселовского, перейдя к ученикам, осталось лежать мертвым капиталом — сокровищем, к которому боялись прикоснуться и тем самым обесценивали его значение. Авторитет и влияние постепенно перешли от академической науки к науке, так сказать, журнальной, к работам критиков и теоретиков символизма. Действительно, в годы 1907—1912 гораздо большее влияние имели книги и статьи Вяч. Иванова, Брюсова, А. Белого, Мережковского, Чуковского и пр., чем ученые исследования и диссертации университетских профессоров^{*)}. За этой «журнальной» наукой, при всей ее субъективности и тенденциозности, стояли те или другие теоретические принципы и лозунги, усиливаемые опорой на новые художественные течения и их пропаганду. Естественно, что для молодого поколения такие книги, как «Символизм» А. Белого (1910), значили неизмеримо больше, чем беспринципные монографии историков литературы, лишённые всякого научного темперамента, всякой точки зрения^{**)}.

Вот почему — когда назрела историческая встреча двух поколений, на этот раз чрезвычайно напряженная и принципиальная, — она определилась не по линии академической

науки, а по линии этой журнальной науки — по линии теорий символистов и методов импрессионистической критики. Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику и, освободив ее от связи с их субъективными эстетическими и философскими теориями, вернуть ее на путь научного исследования фактов. Воспитанные на их работах, мы с тем большей ясностью видели их ошибки. Определившееся к этому времени восстание футуристов (Хлебников, Крученых, Маяковский) против поэтической системы символизма было опорой для формалистов, потому что придавало их борьбе еще более актуальный характер.

Основным лозунгом, объединившим первоначальную группу формалистов, был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами. Раскол среди теоретиков символизма (1910—1911) и появление акмеистов подготовили почву для решительного восстания. Все компромиссы должны были быть устранены. История требовала от нас настоящего революционного пафоса — категорических тезисов, беспощадной иронии, дерзкого отказа от каких бы то ни было соглашательств. При этом важно было противопоставить субъективно-эстетическим принципам, которыми вдохновлялись в своих теоретических работах символисты, пропаганду объективно-научного отношения к фактам. Отсюда — новый пафос научного позитивизма, характерный для формалистов: отказ от философских предпосылок, от психологических и эстетических истолкований и т. д. Разрыв с философской эстетикой и с идеологическими теориями искусства диктовался самым положением вещей. Надо было обратиться к фактам и, отойдя от общих систем и проблем, начать с середины — с того пункта, где нас застает факт искусства. Искусство требовало, чтобы к нему подошли вплотную, а наука — чтобы ее сделали конкретной.

II

Принцип спецификации и конкретизации литературной науки явился основным для организации формального метода. Все усилия направились на то, чтобы прекратить прежнее положение, при котором, по словам А. Веселовского*), литература была *res nullius**. Именно это и сделало позицию

* Ничейная земля (лат.) — *Ред.*

формалистов столь непримиримой по отношению к другим «методам» и столь неприемлемой для эклектиков. Отрицая эти «другие» методы, формалисты на самом деле отрицали и отрицают не методы, а беспринципное смешение разных наук и разных научных проблем. Основное их утверждение состояло и состоит в том, что предметом литературной науки как таковой должно быть исследование специфических особенностей литературного материала, отличающих его от всякого другого, хотя бы материал этот своими вторичными, косвенными чертами давал повод и право пользоваться им как подсобным и в других науках. С полной определенностью это было сформулировано Р. Якобсоном («Новейшая русская поэзия». Прага, 1921, с. 11): «...предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам — истории философии, истории культуры, психологии и т. д. — и что последние могут естественно использовать и литературные памятники, как дефектные, второсортные документы».

Для того чтобы осуществить на деле и укрепить этот принцип спецификации, не обращаясь к умозрительной эстетике, надо было сопоставить литературный ряд с другим рядом фактов, выбрав из беспредельного разнообразия существующих рядов тот, который, соприкасаясь с литературным, вместе с тем отличался бы по функциям. Таким методологическим приемом и являлось сопоставление «поэтического» языка с языком «практическим», разработанное в первых сборниках ОПОЯЗа (статьи Л. Якубинского) и послужившее исходным принципом работы формалистов над основными проблемами поэтики. Так, вместо обычной для литературоведов ориентации на историю культуры или общественности, на психологию или эстетику и т. д. у формалистов явилась характерная для них ориентация на лингвистику как на науку, по материалу своего исследования соприкасающуюся с поэтикой, но подходящую к нему с иной установкой и с иными задачами. С другой стороны, лингвисты тоже заинтересо-

лись формальным методом, поскольку факты поэтического языка, обнаруживающиеся при сопоставлении его с практическим, могли рассматриваться в сфере чисто лингвистических проблем, как факты языковые вообще. Получилось нечто аналогичное тем отношениям взаимного пользования и разграничения, какие существуют, например, между физикой и химией. На этом фоне заново ожили и получили новый смысл проблемы, некогда поставленные Потебней и принятые его учениками на веру.

Сопоставление поэтического языка с практическим в общей форме было сделано Л. Якубинским в его первой статье — «О звуках стихотворного языка» (*Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Пг., 1916*) — и разница сформулирована следующим образом: «Явления языка должны быть классифицированы с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своими языковыми представлениями в каждом данном случае. Если говорящий пользуется ими с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой практического языка (языкового мышления), в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план (хотя может и не исчезать вовсе) и языковые представления приобретают самоценность».

Установление этой разницы было важно не только для построения поэтики, но для понимания тенденций футуристов к «заумному языку» как к предельному обнажению «самоценности», частично наблюдаемому в детском языке, в глоссолалии сектантов и пр. «Заумные» опыты футуристов получили большое принципиальное значение как демонстрация против символизма, не решавшегося идти дальше «инструментовки», аккомпанирующей смыслу, и опошлявшего, таким образом, роль звуков в стиховой речи. Вопрос о звуках в стихе приобрел особенную остроту — именно в этом пункте формалисты, объединяясь с футуристами, лицом к лицу сталкивались с теоретиками символизма. Естественно, что первый бой был дан формалистами именно на этих позициях: вопрос о звуках нужно было пересмотреть прежде всего, чтобы противопоставить философским и эстетическим тенденциям символистов систему точных наблюдений и сделать надлежащие научные выводы. Отсюда — самый состав первого сборника, целиком посвященного проблеме звуков и «заумного языка».

Рядом с Якубинским Виктор Шкловский, в статье «О поэзии и заумном языке», показывал на целом ряде разнообразных примеров, что «людям нужны слова и вне смысла». Заумность обнаруживалась как распространенный языковой факт и как явление, характерное для поэзии: «Поэт не решается сказать «заумное слово», обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаваться, что они сами не понимают содержания своих стихов». В статье Шкловского, между прочим, центр вопроса переносится с чисто звуковой, акустической плоскости, дававшей повод для импрессионистических истолкований связи между звуком и описываемым предметом или изображаемой эмоцией, на плоскость произносительную, артикуляционную*). «В наслаждении ничего не значащим «заумным словом», несомненно, важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией». Вопрос об отношении к «заумному языку» приобрел, таким образом, значение серьезной научной проблемы, освещение которой способствует уяснению многих факторов стиховой речи вообще. Шкловский так и формулировал общий вопрос: «Если мы впишем как требование для слова как такового то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще быть значимым, то, конечно, «заумный язык» отпадает, как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один; приведенные факты заставляют подумать, имеют ли и в неявно заумной, а в просто поэтической речи слова всегда значение, или это мнение — только фикция и результат нашей невнимательности».

Естественным выводом из всех этих наблюдений и принципов было то, что поэтический язык не есть только язык «образов» и что звуки в стихе вовсе не являются только элементами внешнего благозвучия и не играют только роль «аккомпанемента» смыслу, а имеют самостоятельное значение. Намечался пересмотр общей теории Потебни, построенной на утверждении, что поэзия есть «мышление образами». Это понимание поэзии, принятое теоретиками символизма, обязывало относиться к звукам стиха как к «выражению» чего-то за ним стоящего и интерпретировать их либо как звукоподражание, либо как «звукопись». Особенно типичны были в этом отношении работы А. Белого, нашедшего в двух строках Пушкина полное «живописание звуками» того, как шампанское переливается из бутылки в бокал, а в повторе-

нии группы *рдр* у Блока — «трагедию отрезвления»*. Такие попытки «объяснения» аллитераций, стоявшие на границе пародии, должны были вызвать с нашей стороны принципиальный отпор и попытку показать на материале, что звуки в стихе существуют вне всякой связи с образом и имеют самостоятельную речевую функцию.

Статьи Л. Якубинского служили лингвистическим обоснованием «самоценности» звуков в стихе. Статья О. Брика «Звуковые повторы» (*Сборники по теории поэтического языка. Вып. II, Пг., 1917*) показывала самый материал (на цитатах из Пушкина и Лермонтова) и располагала его по разным типовым группам. Выразив сомнение в правильности ходячего взгляда на поэтический язык как на язык «образов», Брик приходит к следующему выводу: «Как бы ни смотреть на взаимоотношение образа и звука, несомненно одно: звуки, созвучия не только эфонический придаток, но результат самостоятельного поэтического устремления. Инструментовка поэтической речи не исчерпывается внешними приемами благозвучия, а представляет из себя в целом сложный продукт взаимодействия общих законов благозвучия. Рифма, аллитерация и пр. только видимое проявление, частный случай основных эфонических законов». В противоположность работам А. Белого, в статье Брика нет никаких истолкований смысла тех или других аллитераций, а высказывается только предположение, что явление повторов в стихе аналогично приему тавтологии в фольклоре, т. е. что повторение само по себе играет в этих случаях какую-то эстетическую роль: «По-видимому, мы имеем здесь различные формы проявления одного общего поэтического принципа, принципа простого сочетания, причем материалом сочетания служат или звуки слов, или их значение, или же и то и другое». Такое распространение одного приема на разнообразный материал очень характерно для начального периода работы формалистов. После статьи Брика вопрос о звуках стиха потерял свою специальную особую остроту и вошел в общую систему проблем поэтики.

III

Формалисты начали свою работу с вопроса о звуках стиха, как наиболее боевого и принципиального для того времени. За этим частным вопросом поэтики стояли, конечно, более

* См. статьи А. Белого в сборниках «Скифы» (сб. I. Пг., 1917) и «Ветвь» (М., 1917) и мою статью «О звуках в стихе» (1920), повторенную в сборнике статей «Сквозь литературу» (1924)*.

общие тезисы, которые и должны были обнаружиться. Различение систем поэтического и прозаического языков, с самого начала определившее работу формалистов, должно было сказаться на постановке целого ряда основных вопросов. Понимание поэзии как «мышления образами» и вытекающая отсюда формула «поэзия=образности» явно не соответствовали наблюдаемым фактам и противоречили намеченным общим принципам. Ритм, звуки, синтаксис — все это при такой точке зрения оказывалось второстепенным, не характерным для поэзии и должно было выпадать из системы. Символисты, принявшие общую теорию Потебни, потому что она оправдывала господство образов-символов, не могли преодолеть и пресловутую теорию «гармонии формы и содержания», хотя она явно противоречила их же склонности к формальным экспериментам и опорочивала ее, придавая ей характер «эстетизма». Вместе с отходом от потебнианской точки зрения формалисты освобождали себя от традиционной соотносительности «форма — содержание» и от понимания формы как оболочки — как сосуда, в который наливается жидкость (содержание). Факты искусства свидетельствовали о том, что специфичность его выражается не в самых элементах, входящих в произведение, а в своеобразном *пользовании* ими. Тем самым понятие «формы» приобретало иной смысл и не требовало рядом с собой никакого другого понятия, никакой соотносительности.

Еще до объединения в ОПОЯЗе, в 1914 году, в эпоху демонстративных выступлений футуристов перед публикой В. Шкловский издал брошюру «Воскрешение слова», в которой, частично ссылаясь на Потебню и Веселовского (вопрос об образности еще не имел тогда принципиального значения), выдвигал принцип осязаемости формы как специфический признак художественного восприятия. «Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно если она написана на хорошо знакомом языке, потому что мы не можем заставить себя увидеть, прочесть, а не «узнать» привычное слово. Если мы захотим создать определение «поэтического» и вообще «художественного» восприятия, то, несомненно, натолкнемся на определение: «художественное» *восприятие* — это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно)». Ясно, что *восприятие* фигурирует здесь не как простое психологическое понятие (восприятие, свойственное тому или другому человеку), а как элемент

самого искусства, вне восприятия не существующего. Понятие «формы» явилось в новом значении — не как оболочка, а как полнота, как нечто конкретно-динамическое, содержательное само по себе, вне всяких соотносительностей. В этом выразился решительный отход от принципов символизма, для которого «сквозь форму» должно было просвечивать нечто уже «содержательное». Тем самым преодолевался и «эстетизм» как любование некоторыми элементами формы, сознательно оторванными от «содержания».

Но этого было недостаточно для конкретной работы. Вместе с признанием различия между поэтическим и практическим языком и признанием того, что специфичность искусства выражается в особом пользовании материалом, нужно было конкретизировать принцип осязаемости формы так, чтобы он давал возможность войти в анализ самой формы, понимаемой как содержание. Нужно было показать, что осязаемость формы возникает в результате особых художественных приемов, заставляющих переживать форму. Статья В. Шкловского «Искусство как прием» (*«Сборники по теории поэтического языка», вып. II, 1917*), явившаяся своего рода манифестом формального метода, открыла перспективу для конкретного анализа формы. Здесь уже совершенно ясен отход от Потебни и потебнианства, а тем самым — и от теоретических принципов символизма. Статья начинается возражениями против основных положений Потебни об образности и об отношении образа к обясняемому. Шкловский указывает, между прочим, на то, что образы почти неподвижны: «Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов, и в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими. Образное мышление не есть во всяком случае то, что объединяет все виды искусства или даже все виды словесного искусства, не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии». Далее указывается на разницу между поэтическим и прозаическим образом. Поэтический образ определяется как одно из средств поэтического языка — прием, равный по задаче другим приемам поэтического языка: параллелизму простому и отрицательному, сравнению, повторению, симметрии, гиперболе и т. д. Понятие образа

вдвигалось в общую систему поэтических приемов и теряло свою господствующую в теории роль. Вместе с тем отвергался принцип художественной экономии, прочно утвердившийся в теории искусства. В противовес ему выдвинуты прием «остранения» и прием затрудненной формы, «увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимаемый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен». Искусство понимается как способ разрушения автоматизма в восприятии, целью образа признается не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания». Отсюда — обычная связь образа с остранением.

Разрыв с потебнианством окончательно формулирован В. Шкловским в статье «Потебня» (*Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919*). Еще раз повторено, что образность, символичность не составляют специфического отличия поэтического языка от прозаического (практического): «Язык поэтический отличается от языка прозаического ощутимостью своего построения. Ощущаться может или акустическая, или произносительная, или же семасиологическая сторона. Иногда же ощутимо не строение, а построение слов, расположение их. Одним из средств создать ощутимое, переживаемое в самой своей ткани построение является поэтический образ, но только одним из средств. <...> Создание научной поэтики должно быть начато с фактического, на массовых фактах построенного, признания, что существуют «поэтический» и «прозаический» языки, законы которых различны, и с анализа этих различий».

Эти статьи следует считать итогом начального периода работы формалистов. Главное достижение этого периода заключалось в установлении ряда теоретических принципов, послуживших рабочими гипотезами для дальнейшего конкретного исследования фактов, и в преодолении ходячих теорий, построенных на потебнианстве. Как видно из приведенных статей, основные усилия формалистов были направлены не на изучение так называемой «формы» и не на построение особого «метода», а на обоснование того, что словесное искусство должно изучаться в его специфических чертах и что для этого необходимо исходить из различных функций поэтического и практического языка. Что касается «формы», то формалистам было важно только повернуть значение этого запутанного термина так, чтобы он не мешал постоянной ассоциацией с понятием «содержания», еще более запутанным и совершенно ненаучным. Важно было уничтожить тра-

диционную соотносительность и тем самым обогатить формы новыми смыслами. В дальнейшей эволюции гораздо большее значение имело понятие «приема», потому что оно прямо вытекало из признания разницы между поэтическим и практическим языками.

IV

Предварительная стадия теоретической работы была пройдена. Были намечены общие теоретические принципы, при помощи которых можно было ориентироваться в фактах. Теперь нужно было подойти ближе к материалу и конкретизировать самые проблемы. В центре стояли вопросы теоретической поэтики, только в общем виде намеченные в первых работах. От вопроса о звуках стиха, имевшего, в сущности, значение иллюстрации к общему положению о разнице между поэтическим и практическим языками, надо было перейти к общей теории стиха; от вопроса о приеме вообще — к изучению композиции, к вопросу о сюжете и т. д. Рядом с вопросом о Потепне вырастал вопрос об отношении к воззрениям А. Веселовского и к его теории сюжета.

Естественно, что в этот момент литературные произведения брались формалистами только как материал для проверки и утверждения теоретических тезисов — вне вопроса о традициях, об эволюции и пр. Важно было добиться возможно более широкого охвата материала, установить своего рода «законы» и произвести предварительный обзор фактов. Таким путем формалисты освобождали себя от необходимости прибегать к абстрактным предпосылкам и, с другой стороны, овладевали материалом, не теряясь в деталях.

Особенное значение в этот период имеют работы В. Шкловского по теории сюжета и романа. На самом разнообразном материале — сказки, восточные повести, «Дон-Кихот» Сервантеса, Толстой, «Тристрам Шенди» Стерна и пр. — Шкловский демонстрирует наличие особых приемов «сюжетосложения» и их связь с общими приемами стиля. Не касаясь подробностей, о которых следует говорить не в общей статье о формальном методе, а в специальных работах, я остановлюсь только на тех пунктах, которые имеют теоретическое значение вне связи с вопросом о сюжете как таковом и от которых имеются следы в дальнейшей эволюции формального метода.

В первой из этих работ Шкловского — «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» («Поэтика»,

1919) имелся целый ряд таких пунктов. Во-первых, само утверждение наличности особых приемов сюжетосложения иллюстрированное огромным количеством примеров, изменяло традиционное представление о сюжете как о сочетании ряда мотивов и переводило его из области тематических понятий в область понятий конструктивных. Тем самым понятие сюжета приобретало новый смысл, не совпадающий с понятием фабулы, а самое сюжетосложение естественно входило в сферу формального изучения как специфическая особенность литературных произведений. Понятие формы обогащалось новыми признаками и, постепенно теряя свою прежнюю абстрактность, теряло вместе с тем принципиально полемическое значение. Становилось ясно, что понятие формы постепенно начинало совпадать для нас с понятием литературы как таковой — с понятием литературного факта. Далее, большое теоретическое значение имело установление аналогии между приемами сюжетосложения и приемами стиля. Обычное для эпоса ступенчатое построение оказывалось в одном ряду с звуковыми повторами, с тавтологией, тавтологическим параллелизмом, повторениями и т. д. — как общий принцип словесного искусства, построенного на раздроблении, торможении.

Таким образом, три удара Роланда по камню («Песнь о Роланде») и подобные тройные повторения, обычные для сказочных сюжетов, сопоставляются как однородные явления с употреблением синонимов у Гоголя, с такими языковыми построениями, как «куды-муды», «плюшки-млюшки» и т. д. «Все эти случаи замедленного ступенчатого построения обыкновенно не сводятся вместе, и каждому из таких случаев пытаются давать отдельное объяснение». Здесь ясно обнаруживается стремление утвердить единство приема на разнообразном материале. Здесь же и произошло характерное столкновение с теорией Веселовского, прибегавшего в таких случаях не к теоретической, а к историко-генетической гипотезе и объяснявшего эпические повторения механизмом первоначального исполнения (амебейное пение). Такого рода объяснение, даже если оно верно как генетическое, не уясняет этого явления как факта литературного. Общая связь литературы с бытом, служившая для Веселовского и других представителей этнографической школы способом объяснения особенностей сказочных мотивов и сюжетов, не отвергается Шкловским, а только отводится в качестве объяснения этих особенностей как литературного факта. Генезис может уяснить только происхождение — не больше, а для поэтики важ-

по уяснение литературной функции. При генетической точке зрения не учитывается именно прием как своеобразное пользование материалом, не учитывается отбор бытового материала, не учитывается его трансформация, его конструктивная роль, не учитывается, наконец, то, что быт исчезает, а литературная его функция остается не как простой пережиток, а как литературный прием, сохраняющий свое значение и вне связи с бытом. Характерно, что Веселовский впадает в противоречие с самим собой, считая авантюры греческого романа чисто стилистическим приемом.

«Этнографизм» Веселовского встретил естественный отпор со стороны формалистов, как игнорирование специфичности литературного приема, как замена теоретической и эволюционной точки зрения точкой зрения генетической. Его взгляд на «синкретизм» как на явление только первобытной поэзии, порожденное бытом, подвергся позже критике в работе Б. Казанского «Идея исторической поэтики» (*Поэтика. Временник Словесного отдела Гос. ин-та истории искусств. I. Л., «Academia», 1926*). Казанский утверждает наличие синкретических тенденций в самой природе каждого искусства, в некоторые периоды проявляющихся особенно резко, и тем самым отвергает «этнографическую» точку зрения. Естественно, что формалисты не могли согласиться с Веселовским в тех случаях, когда он касался общих вопросов литературной эволюции. Из столкновения с потебнианством выяснились основные принципы теоретической поэтики; из столкновения с общими воззрениями Веселовского и его последователей должны были, естественно, определиться взгляды формалистов на литературную эволюцию и тем самым — на построение истории литературы.

Начало этому и было положено в той же статье Шкловского. Встретившись с формулой Веселовского, построенной на том же в широком смысле этнографическом принципе: «Новая форма является для того, чтобы выразить новое содержание», — Шкловский выдвигает иную точку зрения: «...произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим формам. <...> Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже поте-

р я в ш у ю с в о ю х у д о ж е с т в е н н о с т ь». Для укрепления этого тезиса Шкловский пользуется указанием Б. Христиансена на особые «дифференциальные ощущения» или «ощущения различий» — этим обосновывается характерный динамизм искусства, выражающийся в постоянных нарушениях создаваемого канона. В конце статьи Шкловский приводит цитату из Ф. Брюнетьера, гласящую, что «из всех влияний, действующих в истории литературы, главное — влияние произведения на произведение» и что «не следует бесполезно умножать причины или, под предлогом того, что литература есть выражение общества, смешивать историю литературы с историей нравов. Это две совершенно разные вещи».

Этой статьей намечался, таким образом, выход из области теоретической поэтики в историю литературы. Первоначальное представление о форме осложнялось новыми чертами эволюционной динамики, непрерывной изменяемости. Переход к истории литературы явился результатом не простого расширения тем исследования, а результатом эволюции понятия формы. Оказалось, что литературное произведение воспринимается не как изолированное — форма его ощущается на фоне других произведений, а не сама по себе. Тем самым формалисты окончательно вышли за пределы того «формализма», который понимается как изготовление схем и классификаций (обычное представление о «формальном методе» у малоосведомленных критиков) и который с таким усердием применяется некоторыми схоластами, всегда с радостью встречающими всякую догму. Этот схоластический «формализм» ни исторически, ни по существу не связан с работой ОПОЯЗа — и мы за него не отвечаем, а, наоборот, являемся самыми непримиримыми и принципиальными его врагами.

V

К вопросу об историко-литературной работе формалистов я перейду ниже, а теперь закончу обзор тех теоретических принципов и проблем, которые содержатся в работах ОПОЯЗа более раннего периода. В статье Шкловского, о которой я уже говорил, есть еще одно понятие, сыгравшее большую роль в дальнейшем изучении романа, — понятие «мотивировки». Установление различных приемов сюжетосложения (ступенчатое построение, параллелизм, обрамление, нанизывание и пр.) определило разницу между элементами конструкции произведения и элементами, образующими самый его мате-

риал, — фабулу, выбор мотивов, героев, идей и т. д. Эта разница особенно резко подчеркивалась в работах этого периода, потому что основной задачей было — установить единство того или другого конструктивного приема на самом разнообразном материале. Старая наука оперировала исключительно материалом, понимая его как «содержание» и относя все остальное к «внешней форме», интересной только для любителей или вовсе неинтересной. Отсюда наивное и трогательное «эстетство» наших старых критиков и историков литературы, находивших в стихах Тютчева «небрежность формы», а у Некрасова или Достоевского — просто «плохую форму». Положение спасалось тем, что форма прощалась им за глубину мыслей или настроений. Естественно, что в годы борьбы и полемики против такого рода традиций формалисты направляли все свои усилия на то, чтобы показать значение именно конструктивных приемов, а все остальное отодвинуть в сторону как мотивировку. Говоря о формальном методе и его эволюции, надо все время иметь в виду, что многие принципы, выдвинутые формалистами в годы напряженной борьбы с противниками, имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостряемых в целях пропаганды и противоположения. Не учитывать этого факта и относиться к работам ОПОЯЗа 1916—1921 годов как к работам академического характера — значит игнорировать историю.

Понятие мотивировки дало формалистам возможность подойти еще ближе к литературным произведениям (в частности, к роману и новелле) и наблюдать детали построения. Таково содержание двух следующих работ В. Шкловского — «Развертывание сюжета» и «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа» (отдельные издания ОПОЯЗа, 1921). В обеих работах Шкловский следит за отношением между приемом и мотивировкой — «Дон-Кихот» Сервантеса и «Тристрам Шенди» Стерна берутся им вне проблем истории литературы, как материал для изучения конструкции новеллы и романа. «Дон-Кихот» рассматривается как переходный момент от сборника новелл (типа «Декамерона») к роману с единым героем, построенному на приеме нанизывания, мотивировкой для которого служит путешествие. Выбор именно этого романа обусловлен тем, что в нем прием и мотивировка еще не настолько сплелись, чтобы образовать вполне мотивированный, во всех частях спаянный роман. Материал часто просто вставлен, а не впаян — приемы сюжетосложения и способы развертывания конструкции материалом выступают резко,

между тем как дальнейшее развитие конструкции идет в «сторону все более и более тесного вхождения вкрапленного материала в самое тело романа». На анализе того, «как сделан «Дон-Кихот», Шкловский, между прочим, показывает неустойчивость героя и приходит к выводу, что самый «тип» его явился «как результат действия построения романа». Так подчеркивалось господство конструкции, сюжета над материалом.

Понятно, что для освещения такого рода теоретических проблем не вполне мотивированное искусство или нарочно уничтожающее мотивировку и обнажающее конструкцию служит наиболее подходящим материалом. Самое существование произведений с нарочито обнаженной конструкцией должно говорить в пользу этих проблем, подтверждая важность их постановки и реальность их значения. Более того, самые эти произведения уяснились именно в свете этих теоретических проблем и принципов. Так именно и случилось с «Тристрамом Шенди» Стерна. Роман этот, благодаря работе Шкловского, не только иллюстрировал теоретические положения, но и сам приобрел новый смысл и заново привлек к себе внимание. На фоне интереса к конструкции роман Стерна явился как современная вещь — о Стерне заговорили те, кто до тех пор не видел в его романе ничего, кроме скучной болтовни или курьезов, или смотрел на него с точки зрения пресловутого «сентиментализма», в котором Стерн повинен так же мало, как Гоголь — в «реализме».

Наблюдая у Стерна намеренное обнажение конструктивных приемов, Шкловский утверждает, что у него *педализи-ровано* само строение романа: у него осознание формы, путем нарушения ее, и составляет содержание романа. В конце работы Шкловский формулирует разницу между сюжетом и фабулой: «Понятие с ю ж е т а слишком часто смешивают с описанием событий — с тем, что предлагаю условно назвать ф а б у л о й. На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления. Таким образом, сюжет «Евгения Онегина» не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений. <...> Формы искусства объясняются своей художественной закономерностью, а не бытовой мотивировкой. Тормозя действие романа не путем введения разлучников, например, а путем простой перестановки частей, художник тем показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции».

В связи с вопросом о конструкции новеллы была написана

и моя статья «Как сделана «Шинель» Гоголя» («Поэтика», 1919), ставящая рядом с проблемой сюжета проблему сказа — проблему конструкции на основе повествовательной манеры рассказчика. В статье этой я старался показать, что гоголевский текст «слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций», что слова и предложения выбираются и сцепляются у Гоголя по принципу выразительного сказа, при котором «особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д.». С этой точки зрения разобрана композиция «Шинели», построенная на смене комического сказа (с анекдотами, каламбурами и пр.) сентиментально-мелодраматической декламацией и придающая повести характер гротеска. В связи с этим конец «Шинели» трактуется как апофеоз гротеска — нечто вроде немой сцены «Ревизора». Традиционные рассуждения о «романтизме» и «реализме» Гоголя оказывались ненужными и ничего не уясняющими.

Проблема изучения прозы была, таким образом, сдвинута с мертвой точки. Определилась разница между понятием сюжета как конструкции и понятием фабулы как материала; выяснились типичные приемы сюжетосложения, благодаря чему открывалась перспектива для работы над историей и теорией романа; рядом с этим выдвинулась проблема сказа как конструктивного принципа внесюжетной новеллы. Влияние этих работ сказалось на целом ряде исследований, появившихся за последние годы и принадлежащих лицам, непосредственно с ОПОЯЗом не связанным.

VI

Вместе с расширением и углублением теоретических проблем шла естественная дифференциация работы — тем более что в составе ОПОЯЗа появились новые лица, до того времени работавшие отдельно или только начинавшие работать. Основная дифференциация шла по линии прозы и стиха. В противовес символистам, старавшимся в это время уничтожить и в теории и на практике границы между стихом и прозой и старательно выискивавшим для этого метр в прозе (А. Белый), формалисты настаивали на резком разграничении этих видов словесного искусства.

Из предыдущей главы видно, как интенсивно шла работа над изучением прозы. В этой области формалисты были

зачинателями, если не считать некоторых западных работ, совпадавших с нами по отдельным наблюдениям над материалом (например: W. Dibelius. «Englische Romankunst», 1910), но далеких от наших теоретических проблем и принципов. В работе над прозой мы чувствовали себя почти свободными от традиций. Со стихом дело обстояло несколько иначе. Огромное количество трудов западных и русских теоретиков, практические и теоретические эксперименты символистов, споры вокруг понятий ритма и метра, породившие в годы 1910—1917 целую особую литературу, наконец, появление новых стихотворных форм у футуристов — все это не столько облегчало, сколько затрудняло изучение стиха и самую постановку проблем. Вместо возвращения к основным вопросам многие занимались специальными вопросами метрики или стремились к упорядочению накопленных систем и взглядов. Между тем теории стиха в широком смысле этого слова не было: не были теоретически освещены ни проблема стихового ритма, ни вопрос о связи ритма с синтаксисом, ни вопрос о звуках стиха (формалисты указали только некоторые лингвистические предпосылки), ни вопрос о стиховой лексике и семантике и т. д. Иначе говоря, проблема стиха как такового оставалась, в сущности, неясной. Нужно было отойти от частных проблем метрики и подойти к стиху с какой-то более принципиальной точки зрения. Нужно было прежде всего поставить проблему ритма так, чтобы она не упиралась в метрику и захватила бы более существенные стороны стиховой речи.

Здесь, как и в предыдущей главе, я остановлюсь на проблеме стиха только в той мере, в какой разработка ее приводила к новым теоретическим взглядам на словесное искусство или на природу стиховой речи. Начало было положено работой О. Брига «О ритмико-синтактических фигурах», прочитанной в 1920 году в ОПОЯЗе и оставшейся не только ненапечатанной, но даже, кажется, и ненаписанной*). Работа эта демонстрировала наличие в стихе устойчивых синтаксических образований, неразрывно связанных с ритмом. Тем самым понятие ритма теряло свой абстрактный характер и вступало в связь с самой языковой тканью стиха — с *фразой*. Метрика отступала на второй план, сохраняя значение стиховой грамоты, азбуки. Этот шаг был так же важен для изучения стиха, как важно было для изучения прозы связать сюжет с конструкцией. Обнаружение ритмико-синтаксических фигур окончательно ниспровергало понимание ритма как внешнего придатка, как чего-то остающегося на поверх-

ности речи. Теория стиха становилась на путь разработки ритма как конструктивной основы стиха, определяющей собой все его элементы — как акустические, так и неакустические. Открывалась перспектива некоей высшей теории стиха, по отношению к которой метрика должна была занять место элементарной пропедевтики. Символистам и теоретикам школы А. Белого, несмотря на все их усилия, не удавалось стать на этот путь, именно потому, что для них вопросы метрики как таковой все-таки стояли в центре.

Однако работа Брика только намекала на возможность нового пути — сама по себе она, как и первая его статья («Звуковые повторы»), ограничивалась демонстрацией примеров и их распределением по группам. От нее можно было идти как в сторону новых проблем, так и в сторону простой классификации и каталогизации или систематики материала, по существу с формальным методом не связанной. Именно к этому типу работ относится книга В. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» («ОПОЯЗ», 1921)*. Не разделяя теоретических принципов ОПОЯЗа, Жирмунский заинтересовался формальным методом только как одной из возможных научных тем — как способом распределения материала по разным группам и рубрикам. При таком понимании формального метода ничего другого, конечно, и нельзя сделать: берется какой-нибудь внешний признак, с точки зрения которого материал раскладывается по группам. Отсюда — неизменно классификационный и учебный характер всех теоретических работ Жирмунского. В общей эволюции формального метода работы этого типа не имеют принципиального значения, отмечая собою только тенденцию (исторически, очевидно, неизбежную) придать формальному методу академический характер. Неудивительно поэтому, что в дальнейшем Жирмунский совершенно отошел от ОПОЯЗа, о несогласии с принципами которого не раз заявлял в своих последующих работах (особенно в предисловии к переводу книжки О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии», 1923).

В некоторой связи с работой Брика о ритмико-синтаксических фигурах явилась моя книга «Мелодика стиха» («ОПОЯЗ», 1922), подготовленная интересом к изучению стиха в его звучании и в этом отношении связанная с целым рядом западных работ (Сиверс, Саран и др.). Я исходил из того, что различие по стилям делается обычно на основе лексики — «тем самым мы отступаем от стиха как такового и имеем дело с поэтическим языком вообще. Необходимо най-

ти нечто, что было бы связано со стихотворной *фразой* и вместе с тем не уводило бы нас от *стиха* как такового — что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой. Это «нечто» есть синтаксис». Ритмико-синтаксические явления рассматриваются здесь не сами по себе, а в связи с проблемой конструктивного значения стиховой и речевой интонации. Мне было особенно важно выдвинуть понятие *доминанты*, организующей тот или иной поэтический стиль, и обособить понятие «мелодики» как системы интонирования от понятия общей «музыкальности» стиха. Исходя из этого, я предложил различать в лирике три основных стиля: декламативный (ораторский), напевный и говорной. Вся книга посвящена изучению мелодических особенностей напевного стиля — на материале лирики Жуковского, Тютчева, Лермонтова и Фета. Избегая готовых схем, я кончал книгу утверждением, что «в научной работе считаю наиболее важным не установление схем, а умение видеть факты. Теория необходима для этого, потому что именно при ее свете факты становятся видными, то есть делаются действительно фактами. Но теории гибнут или меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются».

Традиция специально метрических штудий еще продолжала действовать среди теоретиков, связанных с символизмом (А. Белый, В. Брюсов, С. Бобров, В. Чудовский и др.), но постепенно становилась на путь точных статистических вычислений и теряла свой принципиальный характер. В этом смысле большую роль сыграли метрические исследования Б. Томашевского, закончившиеся его учебником «Русское стихосложение» (1923). Тем самым метрика отходила на второй план — как подсобная дисциплина с очень ограниченной сферой проблем*, а на первый план выступила теория стиха в целом. Намеченное всем предыдущим ходом развития формального метода стремление расширить и обогатить представление о стиховом ритме, связав его с конструкцией стихового языка, сказалось уже на статье Б. Томашевского «Пятистопный ямб Пушкина» (1919, напечатано в сб. «Очерки по поэтике Пушкина». Берлин, 1923), где сделана попытка выйти из области метра в язык. Отсюда — основное утверждение, направленное против А. Белого и его школы: «Задача ритма — не соблюдение фиктивных пеонов, а распределение экспираторной энергии в пределах единой волны — стиха». С полной принципиальной ясностью стремление это выражено в его статье «Проблема стихотворного

ритма» («Литературная мысль», вып. II, 1922). В этой статье прежнее противопоставление метра и ритма преодолено тем, что понятие стихового ритма распространено на целый ряд языковых элементов, участвующих в построении стиха: рядом с ритмом «словесно-ударным» появляется ритм «интонационно-фразовый» и ритм «гармонический» (аллитерации и пр.). Тем самым понятие *стиха* становится понятием *особой речи*, которая не подгоняется под ту или иную метрическую форму, сопротивляясь ей и создавая «ритмические отклонения» (точка зрения, которую продолжает отстаивать В. Жирмунский в своей новой работе «Введение в метрику», 1925), а целиком участвует в создании стиха. «Стихотворная речь есть речь о р г а н и з о в а н н а я в своем звучании. Но, поскольку звучание есть явление с л о ж н о е, канонизации подвергается лишь один какой-нибудь элемент звучания. Так, в классической метрике канонизованным элементом звучания являются ударения, которые классическая метрика и подвергает нормируемому ее правилами упорядочению. (...) Но стоит лишь немного поколебаться авторитету традиционных форм, как настойчиво появляется мысль, что природа стиха не исчерпывается этими первичными признаками, что живет стих также и вторичными признаками звучания, что наряду с метром есть ритм, который можно познать, что можно писать стихи, соблюдая только эти вторичные его признаки, что речь может звучать как стихотворная и без соблюдения метра». Утверждается важность понятия «ритмического импульса» (фигурировавшего уже в работе Брика) как общего ритмического задания: «Ритмические приемы могут в разной степени участвовать в создании художественно-ритмического впечатления, в отдельных произведениях может преобладать тот или иной прием; то или иное средство может быть доминирующим. Установка на тот или иной ритмический прием определяет характер конкретного ритма произведения, и с этой точки зрения стихи можно классифицировать на акцентно-метрические (например, описание боя в «Полтаве»), стихи интонационно-мелодические (стихи Жуковского), стихи гармонические (типичные для последних лет русского символизма)». Стиховая форма, так понятая, не противопоставляется какому-то, вне ее стоящему, «содержанию», с трудом в эту «форму» укладываемому, а понимается как подлинное содержание стиховой речи. Таким образом, самое понятие формы, как и в предыдущих работах, выступало в новом значении полноты.

Новые проблемы общей теории стихового ритма и языка выдвинуты в книге Р. Якобсона «О чешском стихе» (*Сб. по теории поэтического языка. Вып. V. Прага, 1923*). Теории «безусловного соответствия стиха духу языка, непротивления формы — материалу» противопоставлена «теория организованного насилия поэтической формы». В вопросе о различии между фонетикой языка практического и фонетикой языка поэтического внесена характерная поправка: указано, что диссимилиация плавных, которая, по словам Л. Якубинского, отсутствует в языке поэтическом в противоположность практическому*, возможна в обоих, но в практическом «обусловлена», а в поэтическом «так сказать, оцелена, то есть это по существу два различных явления». Рядом с этим указано на принципиальную разницу между эмоциональным и поэтическим языком (о чем уже говорилось и в первой работе Якобсона «Новейшая русская поэзия»): «Поэзия может использовать методы эмоционального языка, но только в своих целях. Это сходство между обеими языковыми системами и это пользование поэтического языка привычными для языка эмоционального средствами часто вызывает отождествление поэтического языка с эмоциональным. Такое отождествление ошибочно, ибо не учитывается коренное ф у н к ц и о н а л ь н о е различие между обеими языковыми системами». В связи с этим Якобсон отвергает попытки Граммона и других исследователей стиха прибегать для объяснения звуковых построений к теории звукоподражания или к установлению эмоциональной связи между звуками и образами или идеями: «Звуковое построение не всегда звукообразное построение, а звукообразное построение не всегда пользуется методами эмоционального языка». Книга Якобсона тем и характерна, что все время выходит за пределы своей частной, специальной темы (просодия чешского стиха) и освещает общие вопросы теории поэтического языка и стиха. Так, в конце книги вставлена целая статья о Маяковском, дополняющая собой прежнюю работу Якобсона о Хлебникове.

В своей работе об Анне Ахматовой (1923) я тоже стремился к пересмотру основных теоретических вопросов, связан-

* К этому времени Л. Якубинский уже сам указывал на чрезмерную суммарность понятия «практический язык» и необходимость расчленения его по функциям (разговорный, научный, ораторский и пр. — См. его статью «О диалогической речи» в сб.: Русская речь, 1923).

ных с теорией стиха: вопроса о ритме в связи с синтаксисом и интонацией, вопроса о звуках стиха в связи с артикуляцией, наконец, вопроса о стиховой лексике и семантике. Ссылаясь на подготовлявшуюся в это время книгу Ю. Тынянова, я указывал на то, что, «попадая в стих, слово как бы вынимается из обыкновенной речи, окружается новой смысловой атмосферой, воспринимается на фоне не речи вообще, а речи именно стихотворной», и на то, что образование боковых смыслов, нарушающих обычные словесные ассоциации, представляет собой главную особенность стиховой семантики.

К тому времени, о котором я говорю, первоначальная связь формального метода с лингвистикой значительно ослабела. Дифференциация проблем настолько определилась, что в специальной поддержке со стороны лингвистики, особенно лингвистики психологического направления, мы уже не нуждались*). Наоборот, некоторые работы лингвистов в области изучения поэтического стиля вызвали с нашей стороны принципиальные возражения. Появление в этот момент книги Ю. Тынянова «Проблема стихотворного языка» («Academia», 1924) подчеркнуло разницу между психологической лингвистикой и изучением поэтического языка и стиля. Книга эта открыла тесную связь между значением слов и самой стиховой конструкцией, заново обогатив представление о ритме стиха и выведя формальный метод на путь изучения не только акустических и синтаксических, но и смысловых особенностей стиховой речи. В предисловии Тынянов говорит: «Изучение стиха сделало за последнее время большие успехи; ему, несомненно, предстоит развитие в близком будущем в целую область, хотя планомерное начало этого изучения — у всех на памяти. Но в стороне от этого изучения стоит вопрос о поэтическом языке и стиле. Изучения в этой области обособлены от изучения стиха; получается впечатление, что и самый поэтический язык и стиль не связаны со стихом, от него не зависят. Понятие «поэтического языка», не так давно выдвинутое, претерпевает теперь кризис, несомненно вызванный широтой, расплывчатостью объема и содержания этого понятия, основанного на психолого-лингвистической базе».

Среди общих вопросов поэтики, заново поднятых и освещенных этой книгой, большое принципиальное значение имеет вопрос о понимании «материала». В обиходе принято было противопоставлять это понятие понятию «формы», отчего теряли в своей значительности оба эти понятия, как бы заменяя собою только словесно прежнее противопоставление

«формы» и «содержания». На самом деле, как я уже говорил, понятие «формы» в устах формалистов получило значение полноты и тем самым слилось с представлением о художественном произведении в его целом, не требуя для себя никаких противопоставлений, кроме другого рода форм, не имеющих художественного значения. Тынянов указывает на то, что материал словесного искусства неоднороден и неоднозначен, что «один момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита». Отсюда вывод: «Понятие «материала» не выходит за пределы формы — оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами — ошибочно». При этом понятие формы осложнено признаками динамизма: «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая».

Что касается ритма, то он представлен здесь как основной конструктивный фактор стиха, пронизывающий собой все его элементы. Объективным признаком стихового ритма установлены *единство и теснота ритмического ряда*, находящиеся в непосредственной связи друг с другом. Заново утверждена принципиальная разница между стихом и прозой: «...ориентация стиха на прозу есть установка единства и тесноты ряда на необычном объекте и поэтому не сглаживает сущности стиха, а, наоборот, выдвигает его с новой силой. <...> Будучи внесен в стиховой ряд, любой элемент прозы оборачивается в стихе своей иной стороной, функционально выдвинутой, и этим дает сразу два момента: подчеркнутый момент конструкции — момент стиха — и момент деформации необычного объекта». Далее поставлен вопрос о семантике: «...не имеем ли мы в стихе деформированную семантику, которую поэтому нельзя изучать, отвлекая речь от ее конструктивного принципа?» На этот вопрос отвечает вся вторая часть книги, устанавливающая теснейшую связь между факторами ритма и семантики. Для словесных представлений оказывается решающим то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств: «Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи; между словами возникает соотношение по л о ж е н и ю», отсутствующее в прозе.

Тем самым отход формалистов от теории Потебни и связанных с нею выводов получил новое обоснование, а перед теорией стиха открылись новые перспективы. Работа Тынянова показала возможность захвата новых проблем и дальнейшей эволюции. Стало совершенно ясно и для посторонних ОПОЯЗу, что сущность нашей работы не в установлении какого-то неподвижного «формального метода», а в изучении специфических особенностей словесного искусства; что дело идет не о методе, а о предмете изучения. Тынянов еще раз формулирует это: «...предметом изучения, претендующего быть изучением и с к у с т в а, должно являться то специфическое, что отличает его от других областей интеллектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет собой сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия».

VIII

Выше я уже отметил момент, когда рядом с теоретическими проблемами естественно возник вопрос о движении и смене форм — то есть вопрос о литературной эволюции. Возник он в связи с пересмотром взглядов Веселовского на сказочные мотивы и приемы, а ответ на него («новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму») явился как следствие нового понимания формы. Форма, понимаемая как самое содержание, непрерывно изменяющееся в зависимости от предыдущих образцов, естественно требовала, чтобы мы подходили к ней без отвлеченных, раз навсегда приготовленных классификационных схем, а учитывали бы ее конкретный исторический смысл и значение. Образовалась своего рода двойная перспектива: перспектива теоретического изучения (как «Развертывание сюжета» Шкловского, как моя «Мелодика стиха»), с той или другой теоретической проблемой в центре и с привлечением к ней самого разнообразного материала, и перспектива исторического изучения — изучения литературной эволюции как таковой. Сочетание этих двух перспектив, явившееся органическим следствием развития формального метода, поставило перед ним ряд новых и очень сложных проблем, из которых многие в настоящее время еще не выяснились и даже не совсем определились.

Дело в том, что первоначальное стремление формалистов

фиксировать тот или другой конструктивный прием и установить его единство на обширном материале сменилось стремлением дифференцировать это обобщенное представление, понять конкретную *функцию* приема в каждом данном случае. Это понятие функциональной значимости постепенно выдвинулось на первый план и заслонило собой первоначальное понятие приема. Такое дифференцирование собственных общих понятий и принципов характерно для всей эволюции формального метода. У нас нет таких общих догматических положений, которые связывали бы нас по рукам и не пускали бы к фактам. Мы не ручаемся за свои схемы, если их попробуют приложить к неизвестным нам фактам, — факты могут потребовать изменений, усложнений, поправок. Работа на конкретном материале заставила нас заговорить о функциях и тем самым усложнить понятие приема. Теория сама потребовала выхода в историю.

Здесь мы опять столкнулись с традициями академической науки и с тенденциями критики. В наше студенческое время академическая история литературы ограничивалась преимущественно биографическим и психологическим изучением отдельных (конечно, только «великих») писателей. Исчезли даже прежние попытки строить историю русской литературы в целом, которые свидетельствовали о намерении привести в систему большой исторический материал. Однако традиции таких построений (вроде «Истории русской литературы» А. Н. Пыпина) сохраняли свой научный авторитет, тем более сильный, что следующее поколение уже не решалось братья за такие обширные темы. Между тем в построениях этих главную роль играли такие общие и никому не ясные понятия, как «реализм» или «романтизм» (причем считалось, что реализм лучше романтизма), эволюция понималась как постепенное совершенствование, как прогресс (от романтизма — к реализму), преемственность — как мирная передача наследства от отца к сыну, а литературы как таковой вообще не было — ее заменял материал, взятый из истории общественных движений, из биографии и пр.

Этот примитивный историзм, уводивший в сторону от литературы, вызвал со стороны теоретиков символизма и критиков естественный отказ от всякого историзма. Развилась литература импрессионистических этюдов и «силуэтов», широкой волной разлилась «модернизация» старых писателей, превращение их в «вечных спутников». История литературы молчаливо (а иногда и вслух) объявлялась ненужной.

Мы должны были разрушить академические традиции и

ликвидировать тенденции журнальной науки. Против первых мы должны были выставить новое понимание литературной эволюции и самой литературы — вне понятий прогресса и мирной преемственности, вне понятий реализма и романтизма, вне постороннего для литературы, как специфического ряда явлений, материала. По отношению ко вторым мы должны были действовать указанием на конкретные исторические факты, на текучесть и изменяемость формы, на необходимость учитывать конкретные функции того или другого приема — одним словом, на разницу между литературным произведением как определенным историческим фактом и свободным толкованием его с точки зрения современных литературных потребностей, вкусов или интересов. Таким образом, основной пафос нашей историко-литературной работы должен был быть пафосом разрушения и отрицания, каким был и первоначальный пафос наших теоретических выступлений, уже позже принявший более спокойный характер разработки отдельных проблем.

Вот почему первые наши историко-литературные высказывания явились в форме почти произвольных тезисов, выставляемых в связи с каким-нибудь конкретным материалом. Частный вопрос неожиданно вырастал в общую проблему — теория сливалась с историей. В этом смысле характерны книжки Ю. Тынянова — «Достоевский и Гоголь» («ОПОЯЗ», 1921) и В. Шкловского — «Розанов» («ОПОЯЗ», 1921).

Основной задачей Тынянова было — доказать, что «Село Степанчиково» Достоевского представляет собой пародию, что за первым ее планом скрывается второй — Гоголь и его «Переписка с друзьями». Но этот частный вопрос обрастает у него целой теорией пародии — как стилистического приема (стилизация — пародия) и как одного из проявлений диалектической смены школ, имеющего большое историко-литературное значение. В связи с этим возникает вопрос о понимании «преемственности» и «традиции» и, таким образом, поднимаются основные проблемы литературной эволюции: «Когда говорят «о литературной традиции» или «преемственности»; обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви — со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорей отправление, отталкивание от известной точки — борьба. (...) Всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов». Представление о литературной эволюции усложнилось указа-

нием на борьбу, на периодические восстания и потеряло, таким образом, свой старый смысл мирной постепенности. На этом фоне литературные отношения Достоевского к Гоголю предстали как отношения сложной борьбы.

В книжке Шкловского о Розанове развернулась, почти в виде отступлений от основной темы, тоже целая теория литературной эволюции, отразившая на себе происходившие в это время в ОПОЯЗе деятельные обсуждения этого вопроса. Шкловский указывает, что литература движется вперед по прерывистой линии: «В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют неканонизованно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина». В момент канонизации старшего искусства в нижнем слое создаются новые формы — «младшая линия», которая «вырывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Брика), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизирует темы и темпы «цыганского романса», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса. Но, конечно, это только аналогия. Победенная «линия» не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли». Здесь же говорится о динамичности жанров, и самые книги Розанова истолковываются как зарождение нового жанра, как новый тип романа без связывающей его части мотивировки: «В области тематической для них характерна канонизация новых тем, а в области композиционной — обнажение призма». В связи с этой общей теорией вводится понятие о «диалектическом самосоздании новых форм», скрывающее в себе и аналогию с развитием других

рядов культуры, и утверждение самостоятельности литературной эволюции. В упрощенном виде теория эта быстро пошла ходить по рукам и, как это всегда бывает, приняла вид простой и неподвижной схемы, очень удобной для критики. На самом деле мы имеем здесь только общий набросок эволюции, обставленный целым рядом сложных оговорок. От этого общего наброска формалисты перешли к более последовательной разработке историко-литературных проблем и фактов, конкретизируя и усложняя первоначальные теоретические предпосылки.

IX

Естественно, что при своем понимании литературной эволюции как диалектической смены форм мы не прибегаем к помощи того материала, который занимал центральное положение в историко-литературных работах старого типа. Эволюцию литературы мы изучаем в той мере, в какой она носит специфический характер, и в тех границах, в которых она представляется самостоятельной, не зависящей непосредственно от других рядов культуры. Иначе говоря, мы ограничиваем число факторов, чтобы не расплываться в бесконечном количестве неопределенных «связей» и «соответствий», которыми эволюция литературы как таковой все равно не уясняется. Мы не вводим в свои работы вопросов биографии и психологии творчества, полагая, что эти проблемы, сами по себе очень серьезные и сложные, должны занять свое место в других науках. Нам важно найти в эволюции признаки исторической закономерности — поэтому мы оставляем в стороне все то, что с этой точки зрения представляется «случайным», не относящимся к истории. Нас интересует самый процесс эволюции, самая *динамика* литературных форм, насколько ее можно наблюдать на фактах прошлого. Центральной проблемой истории литературы является для нас проблема эволюции вне личности — изучение литературы как *своеобразного социального явления*. В связи с этим огромное значение для нас получает вопрос об образовании и смене жанров, а тем самым — «второстепенная» и «массовая» литература, поскольку она участвует в этом процессе. Здесь важно только отличать ту массовую литературу, которая подготавливает собой образование новых жанров, от той, которая возникает в процессе их разложения и представляет собой материал для изучения исторической инерции.

С другой стороны, нас не интересует прошлое как тако-

вое, как индивидуально-исторический факт — мы не занимаемся простой реставрацией той или другой эпохи, почему-нибудь нам понравившейся*). История дает нам то, чего не может дать современность, — полноту материала. Но именно поэтому мы подходим к ней с некоторым запасом теоретических проблем и принципов, подсказанных нам отчасти фактами современной литературы. Отсюда — характерная для формалистов близкая связь с литературной современностью и сближение между критикой и наукой (в противоположность символистам, сближавшим науку с критикой, и прежним историкам литературы, большею частью державшимся в стороне от современности). Таким образом, история литературы для нас — не столько особый по сравнению с теорией предмет, сколько особый метод изучения литературы, особый разрез. Этим объясняется характер наших историко-литературных работ, всегда тяготеющих не только к историческим, но и к теоретическим выводам, — к постановке новых теоретических проблем и к проверке старых.

За годы 1922—1924 вышел целый ряд таких работ, а многие до сих пор остаются ненапечатанными по условиям современного рынка и известны только по докладам**). Назову главные: Ю. Тынянова — «Стиховые формы Некрасова», «Достоевский и Гоголь», «Вопрос о Тютчеве», «Тютчев и Гейне», «Архаисты и Пушкин», «Пушкин и Тютчев», «Ода как декламационный жанр»; Б. Томашевского — «Гавриилиада» (главы о композиции и жанре), «Пушкин — читатель французских поэтов», «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения», «Пушкин и Буало», «Пушкин и Лафонтен»; мои книги — «Молодой Толстой», «Лермонтов» и статьи — «Проблемы поэтики Пушкина», «Путь Пушкина к прозе», «Некрасов». Сюда же надо присоединить историко-литературные работы, непосредственно с ОПОЯЗом не связанные, но идущие по той же линии изучения эволюции литературы как специфического ряда: В. Виноградова — «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос», «Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике «натуральной школы», «Гоголь и Жюль Жанен», «Гоголь и «натуральная школа», «Этюды о стиле Гоголя»; В. Жирмунского — «Байрон и Пушкин»; С. Балухатого — «Драматургия Чехова»; А. Цейтлина — «Повести о бедном чиновнике Достоевского»; К. Шимкевича — «Некрасов и Пушкин». Кроме того, участниками руководимых нами научных семинариев (в университете и в Институте истории искусств) сделан ряд работ,

напечатанных в сборнике «Русская проза» («Academia», 1926) — о Дале, Марлинском, Сенковском, Вяземском, Вельтмане, Карамзине, о жанре «путешествий» и др.

Говорить подробно об этих работах здесь, конечно, не место. Скажу только, что для всех этих работ типичен захват «второстепенных» писателей («окружение»), тщательное выяснение традиций, прослеживание изменений жанров и стилей и пр. В связи с этим оживают многие забытые имена и факты, опровергаются ходячие оценки, меняются традиционные представления и, главное, выясняется постепенно самый процесс эволюции. Разработка этого материала только начата. Перед нами — ряд новых задач: дальнейшее дифференцирование теоретических и историко-литературных понятий, привлечение нового материала, постановка новых вопросов и т. д.

Мне остается подвести некоторые общие итоги. Эволюция формального метода, которую я старался изобразить, имеет вид последовательного развития теоретических принципов — как бы вне индивидуальной роли каждого из нас. Действительно, ОПОЯЗ осуществил на деле подлинный тип коллективной работы. Это произошло, по-видимому, по той причине, что мы с самого начала поняли свое дело как *историческое*, а не как личное дело того или другого из нас. В этом наша главная связь с эпохой. Эволюционирует сама наука — вместе с ней эволюционируем и мы. Укажу вкратце основные моменты эволюции формального метода за эти 10 лет:

1) От первоначального суммарного противопоставления поэтического языка практическому мы пришли к дифференцированию понятия практического языка по разным его функциям (Л. Якубинский) и к разграничению методов поэтического и эмоционального языка (Р. Якобсон). В связи с этой эволюцией мы заинтересовались изучением именно ораторской речи, как наиболее близкой из области практической, но отличающейся по функциям, и заговорили о необходимости возрождения рядом с поэтикой риторики (статьи о языке Ленина в «Лефе», 1924, № 1 (5) — Шкловского, Эйхенбаума, Тынянова, Якубинского, Казанского и Томашевского).

2) От общего понятия формы, в новом его значении, мы пришли к понятию приема, а отсюда — к понятию функции.

3) От понятия стихового ритма в его противопоставлении метру мы пришли к понятию ритма как конструктивного

фактора стиха в его целом, и тем самым — к пониманию стиха как особой формы речи, имеющей свои особые языковые (синтаксические, лексические и семантические) качества.

4) От понятия сюжета как конструкции мы пришли к понятию материала как мотивировки, а отсюда — к пониманию материала как элемента, участвующего в конструкции в зависимости от характера формообразующей доминанты.

5) От установления единства приема на разнообразном материале мы пришли к дифференцированию приема по функциям, а отсюда — к вопросу об эволюции форм, то есть к проблеме историко-литературного изучения.

Мы стоим перед целым рядом новых проблем.

Об этом ясно свидетельствует последняя статья Ю. Тынянова — «Литературный факт» («Леф», 1924, № 2 (6)). Здесь поставлен вопрос о характере отношений между бытом и литературой — вопрос, который многими «решается» со всем легкомыслием дилетантизма. На примерах показано, как быт становится литературой и как литература уходит в быт: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление».

Я недаром назвал свою статью «Теория «формального метода», а дал, по-видимому, очерк его эволюции. У нас нет такой теории, которую можно бы изложить в виде неподвижной, готовой системы. Теория и история слились у нас не только на словах, но и на деле. Мы слишком хорошо обучены самой историей, чтобы думать, что ее можно обойти. В тот момент, когда мы должны будем сами признать, что у нас имеется всеобъясняющая, приготовленная на все случаи прошедшего и будущего и поэтому не нуждающаяся в эволюции и неспособная к ней теория, мы должны будем вместе с тем признать, что формальный метод окончил свое существование, что дух научного исследования покинул его. Пока этого еще не случилось*).

ЛЕСКОВ И СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА

I

Еще Отто Людвиг*) указывал на различие двух типов повествовательной формы — в зависимости от того, какую роль играет самое повествование: «рассказ как таковой» (*die eigentliche Erzählung*) и «сценический рассказ» (*die szenische Erzählung*). В первом случае сам автор или специальный рассказчик обращает свою речь к слушателям — рассказывание является одним из формообразующих элементов, иногда самым главным; во втором случае на первый план выступает диалог персонажей, а повествовательная часть сводится к комментарию, окружающему и поясняющему диалог, т. е., в сущности, играет роль ремарки. Получается нечто аналогичное драматической форме — не только потому, что выдвигается диалог, но и потому, что повествовательное начало заменяется изобразительным: все воспринимается не как рассказываемое (эпос), а как совершающееся перед глазами, на сцене.

Это различие кажется несущественным, пока теория прозы ограничивается проблемами конструкции. Но оно приобретает принципиальное значение, если затронуть более элементарные, но органически связанные с теорией повествовательной прозы проблемы. Теория прозы находится до сих пор в зачаточном состоянии именно потому, что не изучены основные формообразующие элементы прозы. Теория стиховых форм и жанров, исходя из ритма, имеет прочную принципиальную основу, которой нет в теории прозы. Сюжет не настолько связан со словом, чтобы служить исходным пунктом для анализа всех видов повествовательной прозы. Мне кажется поэтому, что вопрос о *повествовательной форме* может иметь значение исходного пункта для построения теории прозы.

Если исходить из проблемы повествовательной формы, то принципиальную важность получает вопрос о степени приближения повествования к устному рассказыванию. Дело в том, что именно повествовательная проза широко использовала для себя возможности письменно-печатной культуры и

развила формы, вне этой культуры немыслимые. Стиховые формы, в той или другой степени, всегда рассчитаны на произнесение и тем самым живут вне рукописи, вне книги, между тем как многие формы и жанры повествовательной прозы совершенно разобщены с устной речью и строятся на основе особого письменного стиля. Авторское повествование ориентируется то на эпистолярную форму, то на форму мемуаров или записок, то на форму описательного очерка, фельетона и т. д. Все это — типичные письменные формы речи, все это рассчитано на читателя, а не на слушателя, на буквы, а не на устную речь. С другой стороны, диалоги персонажей, в тех случаях, когда они строятся по принципу устного разговора и имеют соответствующую синтаксическую и лексическую окраску, вводят в прозу элементы живой речи и рассказывания, поскольку рассказчик вообще не только повествует, но и передает слова действующих лиц*. Стоит в таком диалоге предоставить одному из говорящих более обширное место — и мы становимся еще ближе к рассказыванию. Наконец, принцип приближения к устной речи может стать основным — и целая новелла строится при помощи особого рассказчика, специально мотивированного автором или выступающего без всякой мотивировки.

Так получается некоторое общее представление о разновидностях повествовательной прозы. Особенно любопытно освещается с этой точки зрения вопрос о романе. Ранняя итальянская новелла XIII—XIV веков развивалась непосредственно из сказки и из анекдота и не теряла связи с примитивной формой рассказывания. Не стилизуясь специально под устную речь, она вместе с тем по характеру повествования совершенно соответствовала манере непритязательного рассказчика, имеющего в виду рассказать простыми словами некую историю. Ни подробных описаний природы, ни детальных характеристик, ни лирических или философских отступлений в сторону она не содержала. Не было и диалога в том виде, к какому мы привыкли в современной новелле или в романе. Из сборника новелл в стиле «Декамерона», путем развития рамки и мотивировки, развернулся старый авантю-

* См. в работе К. Hirzel'я (*Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, 1895) указания на огромную роль диалога как жанра в истории прозы, поскольку в нем нарушались застывшие формы литературного языка и появлялись элементы народной и разговорной речи. В пример приводятся диалоги Макиавелли, знаменитый диалог Кастильоне, написанный с целью противодействия господству тосканского диалекта в итальянской литературе, испанские диалоги, направленные против латыни и т. д. (ч. I, с. 87 и сл.).

ный роман, построенный при помощи нанизывания отдельных приключений, слабо связанных в фабулу, на проведенного сквозь роман героя (В. Шкловский). Здесь принцип рассказывания тоже еще не был разрушен — связь со сказкой и анекдотом не была порвана до конца.

Иной характер принимает роман с середины XVIII века и особенно в XIX веке. Книжная культура развивает формы очерков, статей, путешествий, мемуаров и т. д. Эпистолярная форма дает возможность мотивировать подробные описания душевной жизни, окружающей обстановки, действующих лиц и т. д. (например, у Ричардсона). Форма записок или писем путешественника открывает простор для подробнейших описаний, нравов, природы, обычаев и пр. К началу XIX века получают широкое развитие нравоописательные очерки и фельетоны, позже принимающие характер так называемых «физиологических» очерков, лишенных прежней нравоучительности и сосредоточенных на детальном описании жизни города — со всем разнообразием его сословий, классов, его жаргонов, специальностей и пр. Из этого описательно-бытового и психологического материала развивается заново роман XIX века — роман Диккенса, Бальзака, Толстого, Достоевского. Английские очерки типа «Life in London» (P. Egan), французские описания Парижа («Le diable à Paris», «Les Français peints par eux-mêmes» и пр.), русские «физиологические» очерки — вот источники этого романа. Рядом с ним, правда, живет роман, восходящий к старому авантюристическому типу, то облекающийся в форму «исторического» (В. Скотт), то пользующийся формами ораторской речи или развивающий особое лирическое или «поэтическое» повествование (В. Гюго). Здесь сохраняется связь с произнесением, но ориентирующимся на декламацию, а не на рассказывание; романы же описательного и психологического типа теряют и эту связь, имея определенно книжный характер.

Для такого романа типично широкое пользование описаниями и характеристиками, с одной стороны, и диалогами — с другой. Диалоги эти иногда разворачиваются как простой разговор, определяющий речевую характеристику персонажей (Толстой) или являющийся скрытой формой рассказывания и не имеющий тем самым в себе ничего «сценического»; но иногда они принимают совершенно драматическую форму — в том смысле, что несут на себе не столько функцию речевой характеристики, сколько сюжетную функцию, являясь, таким образом, основным формообразующим элементом.

Тем самым роман совершенно порывает связь с повествовательной формой и превращается в сочетание сценического диалога с развитой ремаркой, комментирующей декорацию, жесты, интонацию и пр. Целые страницы и главы заполняются «разговорами», в которых повествователю принадлежат только разъяснительные ремарки типа «сказал он — отвечала она». Известно, что читатели, относясь к такому типу романа как к иллюзии сценического действия, часто только и читают эти «разговоры», пропуская все описания или заставляя себя просматривать их как ремарки. Иные писатели, сознавая это, сами переходили от описаний к драматической форме. Загоскин пишет: «Да нет, когда разговаривают многие, тогда рассказ решительно не у места. Ведь эти пояснительные речи: «такой-то сказал, такая-то прервала, тот возразил, та подхватила» — только что сбивают и путают читателя; итак, позвольте мне прибегнуть к обыкновенной драматической форме. Это будет и яснее, и проще» («Москва и москвичи»). Или в другом месте: «...пересказывая отдельный разговор, а особливо если в нем участвует целое общество, мы поневоле должны очень часто называть по именам разговаривающих и сверх того повторять беспрестанно — такой-то сказал, такая-то возразила...; чтобы избежать этих вовсе ненужных повторений, лучше, за исключением отдельных рассказов, облечь в драматическую форму все остальные».

Таким образом, европейский роман XIX века является, в сущности, некой синкретической формой, содержащей в себе только некоторые элементы повествования, а иногда и совершенно отходящей от него*. Развитие этого романа достигло своего апогея к 70-м годам XIX века — с тех пор мы, в сущности, живем его инерцией, думая, что никаких новых форм или жанров повествовательной прозы быть не может. Между тем на наших глазах роман этого типа как бы распадается на части, дифференцируется: заново развиваются, с одной стороны, малые формы со специальным уклоном к

* Интересно, что взгляд на роман как на новую синкретическую форму не раз высказывался в старой критике. Приведу для примера слова С. Шевырева: «Роман, по нашему мнению, есть плод нового, современного нам смешения всех родов поэтических и равно допускает в себя стихии эпическую, драматическую и лирическую. Стихия преобладающая дает характер роману: так, можно указать на романы эпические, например, на «Вильгельма Мейстера» Гёте или «Дон-Кихота» Сервантеса; есть романы лирические — укажу на «Страдания Вертера» того же Гёте; романы Вальтер-Скотта можно назвать драматическими, потому что драма дает им главную основу, не исключая и прочих стихий» («Москвитянин», 1843, ч. I, с. 574).

рассказыванию, с другой — мемуары, путешествия, переписка, бытовые и нравоописательные очерки, а сюжетные элементы романа все больше и больше переходят на роль сценариев для кино — факт очень характерный, поскольку он свидетельствует о возможности перевода словесного произведения подобного рода на «немой» язык. Характерен также такой факт, как переход Л. Толстого от «Анны Карениной» к пьесам, с одной стороны, и «народным рассказам» — с другой. Но еще характернее и знаменательнее наличие в русской прозе XIX века таких явлений, как Даль, Гоголь, Лесков, как беллетристы-этнографы, вроде А. Мельникова-Печерского, П. Якушкина, С. Максимова и др. Эти явления, отодвинутые в сторону развитием и инерцией романа, выплывают сейчас в качестве новой традиции — именно потому, что для современной прозы заново получила принципиальное значение проблема повествовательной формы, а вместе с ней — проблема рассказывания. Об этом свидетельствуют такие факты, как сказки и рассказы Ремизова, Замятина, последние вещи Горького, очерки Пришвина, рассказы Зощенко, Вс. Иванова, Леонова, Федина, Никитина, Бабеля и др.

II

На протяжении XIX века в русской прозе борются и сменяются разные принципы повествовательной формы, но среди них особый интерес для поставленного здесь вопроса имеет принцип *сказа*. Под сказом я разумею такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика. Тем самым остаются в стороне, как построенные на иных принципах, разнообразные формы авторского повествования, не имеющего в виду создать иллюзию устной речи — хотя бы автор обращался к читателю, вступал с ним в беседу и т. д. Не относятся сюда и такие формы повествования, которые имеют декламационный характер или характер «поэтической прозы» и ориентируются тем самым не на рассказывание, а на ораторскую речь или на лирический монолог. Мне важно в данном случае остановиться только на том типе повествовательной формы, который принципиально отходит от письменной речи и делает рассказчика как такового реальным персонажем.

Для общего теоретического вопроса, меня здесь интересующего, появление в повествовательной прозе сказовых

форм имеет не только классификационное, но и принципиальное значение. Оно знаменует собой, с одной стороны, перенос центра тяжести от фабулы на слово (тем самым от «героя» на рассказывание того или другого события, случая и т. д.), а другой — освобождение от традиций, связанных с письменнопечатной культурой, и возвращение к устному, живому языку, вне связи с которым повествовательная проза может существовать и развиваться только временно и условно.

Я уже указывал на то, что некоторой ступенью к сказу можно считать диалоги, построенные не по принципу сценического действия (сюжетная функция), а по принципу речевой характеристики данного лица как своего рода рассказчика. В этом смысле типичны, например, «анкетные» диалоги, часто встречающиеся у Лескова. Персонаж рассказывает и все время направляется вопросами слушателя:

«— Ну, вы тут же и оставили этот дом?

— Нет, через полтора месяца.

— И жили в ладу?

— Ну, я ни с кем не говорил.

— А за столом?

— Я с конторщиком обедал.

— Как с конторщиком?

— Просто сказать, на застольной. Да это мне ничего. Меня обидеть нельзя.

— Как нельзя?»

Следует большой кусок рассказа без вопросов. Потом снова:

«— Что же вам мать?

— Да я ее после не глядел. Я из людской прямо в Курск пошел.

— Сколько же это верст?

— Сто семьдесят: да хоть бы и тысяча семьсот, так это все равно» («Овцебык»).

Интересно, что Лесков сам считал определенность речевой характеристики главным достоинством своих произведений и указывал на эту особенность своего повествовательного стиля: «Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это умение и достиг, кажется, того, что мои священники говорят по-духовному, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скорморохи с выкрутасами и т. д. От себя самого я говорю языком старинных сказов и церковно-народным в чисто литературной речи. Меня сейчас поэтому и узнаешь в каждой статье, хотя бы

и не подписывался под ней. Это меня радует. Говорят, что меня читать весело. Это оттого, что все мы: и мои герои, и сам я имеем свой собственный голос. Он поставлен в каждом из нас правильно или по крайней мере старательно. Когда я пишу, я боюсь сбиться: поэтому мои мещане говорят помещански, а шепеляво-картавые аристократы — по-своему... Изучить речи каждого представителя многочисленных социальных и личных положений — довольно трудно. Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош... Ведь я собирал его много лет по словечкам, по половицам и отдельным выражениям, схваченным на лету, в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и монастырях... Я внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения. Они все говорят у меня по-своему, а не по-литературному. Усвоить литератору обывательский язык труднее, чем книжный. Вот почему у нас мало художников слога, т. е. владеющих живою, а не литературной речью»*.

Эти слова Лескова показывают, что диалог был для него не сценической, а повествовательной формой — приемом рассказывания и речевой характеристики. Попробовав один раз написать пьесу («Расточитель», 1867)*, в которой он вступил в соперничество с Островским, Лесков больше не возвращался к драматургии. В связи с развитием повествования он последовательно отходит и от романа, заменяя его «хроникой». Во вступлении к «Блуждающим огонькам» (1875) он сам очень ясно говорит об этом: «...истории, подобные моей, по частям встречаются во множестве современных романов — и я, может быть, в значении интереса новизны, не расскажу ничего такого нового, чего бы не знал или даже не видал читатель, но я буду рассказывать все это не так, как рассказывается в романах, — и это, мне кажется, может составить некоторый интерес и даже, пожалуй, новость, и даже назидание. Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентою в предлагаемых мною записках».

* Фаресов А. И. Против течений. СПб., 1904, с. 273—275.

Чрезвычайно распространена форма мотивированного автором ввода специального рассказчика, которому и поручается повествование. Однако очень часто эта форма имеет совершенно условный характер (как у Мопассана или у Тургенева), свидетельствуя только о живучести самой традиции рассказчика как особого персонажа новеллы. В таких случаях рассказчик остается тем же автором, а вступительная мотивировка играет роль простой интродукции. Так, «Андрей Колосов» Тургенева рассказывается неким «небольшим бледным человечком», который выступает в компании молодых людей с предложением каждому рассказать о встрече с каким-нибудь замечательным человеком. Затем он начинает свой рассказ: «Небольшой человечек посмотрел на всех нас, взглянул в потолок и начал следующим образом: — Десять лет тому назад, милостивые государи мои, я был студентом в Москве» и т. д.

Реальность рассказчика как будто подчеркивается в дальнейшем тем, что слушатели перебивают его разными восклицаниями и замечаниями («К делу, к делу, — закричали мы, — уж не свои ли похождения ты хочешь нам рассказать?»); однако на самом деле это участие слушателей, как и вводная мотивировка, имеет совершенно условное значение — автор стоит над рассказчиком. В самом рассказе «небольшого человечка» появляются формы речи, несовместимые с устным рассказыванием и обнаруживающие условность мотивировки: «Между тем настала ночь. Направо — в тумане мелькали огни, высились бесчисленные церкви громадного города; налево, подле леса, паслись на лугу две белые лошади; перед нами тянулись поля, покрытые сероватыми парами». Обыкновенная литературная речь — без специальной интонационно-синтаксической окраски, присущей рассказыванию, и без какой-либо своеобразной лексики, характеризующей язык рассказчика. Так и дальше: «День был осенний, серый, но тихий и теплый. Желтые, тонкие былинки грустно качались над побледневшей травой; по темно-бурым, обнаженным сучьям орешника попрыгивали проворные синицы; запоздалые жаворонки торопливо бегали по дорожкам; кое-где по зеленым осторожно пробирался заяц; стадо лениво бродило по жнивью». То же самое можно наблюдать и в «Трех портретах» (где мотивировка рассказчика занимает целых 5 вступительных страниц), и в «Жиде» и т. д.

Приведу теперь пример перебоя стилей — стиля устного рассказывания с типичной книжной речью. Пример этот тем

более интересен, что он находится в одной ранней вещи Лескова, написанной им в тот период (1863), когда он еще соблазнялся формой романа и готовился к соперничеству с Тургеневым. Эта вещь — «Житие одной бабы» — открывается типичной сказовой речью: «Маленький мужичонко был рюминский Костик, а злющий был такой, что упаси господи! В семье у них была мать Мавра Петровна, Костик этот самый, два его младшие брата, Петр и Егор, да сестра Настя. Петровна была-таки древняя старуха, да и удушье ее больно мучило, а Петька с Егоркой были молодые ребятки и находились в ученье, один по башмачному мастерству, а другой в столярах. Оба были ребятки вострые и учились как следует... Житье было известно какое — со всячинкой; но больше всего донимала рюминских крестьян теснота. Пускай, правда, что мужик не привык к кабинетам, — все у него в одной избе, — да по крайности там уж все своя семья, а тут на рюминском дворе всего две избы стояли, и в одной из них жило две семьи, а в другой три. Теснота, ссоры промеж себя, ябеда с сердцов друг на друга, сквернословие, — такое безобразие, что не приведи бог!» Здесь все — и синтаксис, и интонация, и лексика — направлено к тому, чтобы создать иллюзию устного повествования (сказа) и реального рассказчика (с фольклорной окраской языка). Однако дальше попадают куски, несовместимые с этим повествовательным принципом, как, например: «Небо бледно-голубое подернуто разорванными белыми облаками: воздух пропитан животворным теплом, и слышен крешкий запах оттаивающей земли. Над прогалинами вверху заливаются голосистые жаворонки, а на завалинах изб несметными стадами толкутся под обаянием весенних побуждений сладострастные воробьи. Все хочет жить; все собирается жить; все просит жизни. Чуется во всем пора любви, пора темных желаний, томительных, и тоски безграничной для тех, кому не с кем делить ни горя, ни радостей». Вместе с переходом к описанию Лесков внезапно отошел от сказовой системы и заговорил обыкновенной книжной речью.

Интересно, что при позднейшей переделке этой вещи Лесков еще больше отступил от сказовой основы, вставляя новые куски совершенно книжной речи и кое-где заменяя ею прежние сказовые обороты. В главе VII сделана следующая вставка: «От тяжести дороги являлась усталость; дыхание спиралось; в груди минутами что-то покалывало и разливалось жгучею, пронзающею болью, за которою опять становилось тепло и сладко, как после желанного поцелуя. Хотелось упасть здесь и спать непробудно, слушая, как в священ-

ной тиши сонного поля оседавая вздыхают тающие глыбы. Тихий блеск легким траурным флером покрытого снега производил болезненное ощущение» и т. д. Вторая часть в тексте 1863 года начиналась так: «Отличный был домик, в О-е, у Силы Иваныча Крылушкина. Домик этот был деревянный, в два этажа» и т. д. В переделанном тексте читаем вместо этого: «*Выше было сказано*, что в городе О. был чтимый народом лекарь Сила Иваныч Крылушкин. Он жил в собственном домике, который...» и т. д.*.

Аналогичный этому пример находим в переделке другой ранней вещи Лескова — «Ум свое; а черт свое» («Северная пчела», 1863, № 17). Первоначальный ее текст построен на том же принципе, как и текст «Жития одной бабы»: «Не только у нас на гостомельских хуторах, а и в целом округе, вплоть до самой до Рыбницы, не было такой красавицы, как Паша. Что это была за прелесть такая! Высокая, стройная, лицом белая, глаза голубые, как небо, брови соболиные, волосы густые черные, а грудь... Бывало, как наглядишься днем на эту грудь, так голова и пошла ходить ходором, и спать хоть не ложись. Уж на что, кажется, хорошее средство столбы в уме считать, если не спится, а тут, бывало, и это не помогает». Из этого начального абзаца в позднейшей переделке (вероятно, 80-х годов) выброшены такие характерные места, как «у нас», «вплоть до самой до Рыбницы», «Что это была за прелесть такая!» и весь конец со слов «и спать хоть не ложись». Из фразы: «Когда угнали сына, старуха вернулась и таково-то кляла Пашу, что и боже мой!» — получилось: «Когда угнали сына, старуха вернулась и жестоко Пашу проклинала». Вместо — «Ведь такую оплеушину ему свезла, что чуть из саней не вылетел. — Ты, — говорит, — языком болтай, я тебе не мешаю, а с рылом не балуйся» — получилось: «Она дала ему пощечину»**.

Любой элемент материала может выдвинуться как формообразующая доминанта и тем самым — как сюжетная или конструктивная основа. Фабула — только частный случай конструкции. Сказом выдвигаются на первый план те элементы языка, которые естественно отступают на второй план в фабульных жанрах или в жанрах описательно-изобразительных — интонация, семантика («народная этимология», каламбур), лексика и пр. Вот почему развитие сказовых

* Издано отдельно: «Амур в лапоточках». Крестьянский роман. Новая неизданная ред., с послесл. П. В. Быкова. Л. «Время», 1924.*

** Поправки привожу по экземпляру, принадлежащему П. В. Быкову. Они нанесены рукой Лескова на прежнем печатном тексте.

форм наблюдается именно в те периоды, когда большие формы романа почему-нибудь оказываются нежизнеспособными. Появление Чехова после Толстого и Достоевского обнаружило сдвиг русской прозы в сторону малой формы (анекдота); для последующей прозы проблема повествовательной формы стала основной.

III

Из приведенных выше слов Лескова, между прочим, видно, что для сказовых форм характерно пользование устной речью, имеющей специфические социальные или профессиональные оттенки, — речь крестьянина, полуинтеллигента, мещанина, священника и т. д. Дело в том, что принцип сказа требует, чтобы речь рассказчика была окрашена не только интонационно-синтаксическими, но и лексическими оттенками: рассказчик должен выступать как обладатель той или иной фразеологии, того или иного словаря, чтобы осуществлена была установка на устное слово. В связи с этим сказ очень часто (но не всегда) имеет комический характер, воспринимаясь на фоне канонизированной литературной речи как ее деформация — как речь дефективная, «неправильная». Ощутимость слова при этих условиях значительно повышается — комический эффект, как всегда, переводит наше внимание от предмета, от понятия к самому выражению, к самой словесной конструкции, т. е. ставит перед нами форму вне мотивировки. Понятно, что Лесков, при своем исключительном стремлении к осязаемому слову, широко пользуется этим средством и охотно дает место рассказчикам-краснобаям, коверкающим слова, говорящим с «выкрутасами». Недаром «народная этимология» — один из основных приемов его сказа.

Помимо известного «Сказа о Левше» у Лескова есть еще одна забытая вещь в том же стиле, одновременно с «Левшой» написанная, — «Леон, дворецкий сын»*. В предисловии к этой вещи Лесков сам говорит: «...подобные сказания касаются таких лиц, условия жизни которых слагателям легенды незнакомы и самое представление о них в народе исполнено младенческой наивности. Отсюда самая фабула полна недостаточности и противоречий, а язык испещрен прихотливыми наносами дурно употребляемых слов самой разнообразной среды. Последнее происходит, конечно, от слишком сильного

* «Леон, дворецкий сын. (Застольный хищник). Из народных легенд нового сложения». — «Юбилейная книжка» издательницы «Собрания романов» Е. Н. Ахматовой, 1881. В собрание сочинений Лескова не вошло*).

старания слагателей попасть в разговорный тон того общественного слоя, из которого они берут выводимых ими лиц. Не имея возможности усвоить настоящий склад разговорного языка этих людей, они думают достичь настоящей живообразности в пересказе, влагая в уста этих лиц слова как можно пестрее и вычурнее, чтобы не было похоже на простую речь. Это составляет типическую черту *устной народной литературы*, представляющей лиц отдаленного от народной среды быта, и с этим читатель неминуемо должен встретиться и помириться в предлагаемой его вниманию легенде о Леоне, дворцом сыне — застольном хищнике».

Действительно, на каждом шагу встречаются нас здесь искаженные слова и выражения. Один из самых частых случаев — иностранное слово, осмысленное при помощи так называемой «народной этимологии». Начало этой легенды следующее: «Леон во всех хозяйских делах провор и поспех делал. Старше его находился лейб-мейстер, но во всяком хозяйственном распоряжении Леон больше этого заведовал, потому что лейб-мейстер был из больших господ и никакого дела не понимал; обо всем он должен был спрашивать, а не знал, у кого о чем спросить надобно. Леон же был многоопытный, настоящего, коренного, придворного семени и как родом своим, так и проворством во всех местах славился». Дальше начинаются такие слова, как *хан-фрау* (гоф-фрау), *бролиантовая история*, *вексельбанты*, *лицерин*, *Квазиморда* (Квазимодо), *назидация*, *пропуганда*, *глас вопивающий*, *мангральный Дарзанс пить*, *бекрень на голове* (мигрень), *бугометрия* (бухгалтерия), или такие выражения, как *концерт дешевых студентов*, *двуспальное кольцо*, *треугольный цилиндр*, *дождливый зонтик* и т. д. Жена Леона коверкает русские слова на французский лад: «...как ей у себя по-французски не с кем было разговаривать, так она начала только всем назло простые русские слова в нос пускать: простую лепешку «ланпешкой» назовет, конфетки по ее «ванпасье», и ела бы она все не русскую морковью с свекловьей, а «ванфли» да супы с дябками».

Сказовые формы, не окрашенные такого рода языковым комизмом, имеют обычно либо чисто фольклорную, либо какую-нибудь профессиональную стилевую основу. Таковы сказки Даля, «Запечатленный ангел» или «На краю света» Лескова и т. д. К концу XIX века, после полного развития психологического (описательно-изобразительного) романа, сказовая форма начинает заново зарождаться — и прежде всего на фольклорной основе, как в сказках Ремизова. Харак-

терно, что одновременно с этим «литературная» проза начинает эволюционировать в сторону «орнаментальности» — развивается «поэтическая проза» Андрея Белого и его подражателей*.

Ремизов не только в сказках, но и в обыкновенных рассказах придерживается сказовой формы, хотя и не проводит ее последовательно. Типичны начала его рассказов, носящие отпечаток сказового синтаксиса и интонации: «Дом Дивилиных у реки. Старый, серый, лупленный. Всякая собака знает». Или: «Вот уж по совести всякий, кто бывал в Благодатном, не покривит душой, помянув добром старое Бородинское гнездо... Дом полная чаша, лад и порядок. Ей-богу, пчеле на зависть!» Или: «Хорошо на Батыеве — веселое село. Всего вдоволь: и лесу кругом, и река под боком. В реке рыба — не выловить, в лесу зверь — чего хочешь, все есть. Одно — жутко. Не больно разгуляешься. А разгуляешься, не пеняй зря: если что недоброе после окажется, сам виноват». Возрождается и традиция «лесковских» заглавий — «Неуемный бубен», «Царица Мыра», «Эмалиоль», «Чертыханец». Перед нами ясная установка на слово.

От Ремизова через Замятина сказовые формы переходят к молодому поколению беллетристов, иногда переплетаясь с декламационной и «поэтической» орнаментикой, как у Пильняка или у Вс. Иванова. Такой орнаментальный сказ, имеющий уже очень мало общего с устным рассказыванием, становится на некоторое время очень распространенной повествовательной формой. В нем сохраняются следы фольклорной основы и сказовой интонации, но рассказчика как такового, собственно, нет. Получается своего рода стилизация сказа. Так у Никитина: «На пристань ощерился череп — дом пазовский, гостиный двор. По фасаду облупились две пары столбов, раньше под колонку выбелены были. Перед домом иссохшая поляна. А на пазовском крыльце постоянно сидит, проминая приступочки, сам старик...» и т. д. Или: «Так замело пролесье, что пусти роту кованых молодцов в чугунных сапогах — и они не умнут, не протопчут дороги». Нет, кажется, почти ни одного современного беллетриста, который не пробовал бы в той или иной форме писать сказом или близкой к нему манерой. У иных, как у Федина («Блинки»), сказ выражается преимущественно в строении синтаксиса на основе устной интонации; у других, как у Вс. Иванова, центр переносится на лексику.

* Нечто аналогичное мы имеем в одновременном существовании таких писателей 30-х годов, как Даль и Марлинский.

Особо следует отметить рассказы Зощенко, которые в новой форме возрождают комический сказ, восходя то к Лескову, то к Гоголю. Его юморески вошли уже в эстрадный репертуар рассказчиков и стали фактически жить вне книги. В его вещах рассказчик не мотивирован никаким авторским вступлением, а прямо обращается к слушателю: «Я такой человек, что все могу... Хочешь — могу землишку обработать по слову последней техники, хочешь — каким ни на есть рукоеслом займусь — все у меня в руках кипит и вертится» («Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова»). Его рассказчик имеет какое-нибудь привычное словцо, которое то и дело вставляет, — вроде «запомнил», «безусловно», или какой-нибудь характерный оборот — вроде «такой же, как и не я». При этом — разнообразие и подвижность интонаций и характерные разговорные обороты и выражения: «А мне теперь что? Мне теперь в смысле сапог — труба». В иных случаях его рассказчик не настолько реален и самый сказ не так построен, чтобы можно было воспринимать его прямо как устную речь, но установка на нее, хотя и немотивированная, все же налицо: «Вида поп никакого не имел. Прямо-таки никакого вида. При малом росте — до плечика матушки — совершенно рыжая наружность. Ох, и не раз корила его матушка в смысле незначительности вида! И верно: это удивительно, какая пошла нынче мелочь в мужчинах» («Рыбья самка»).

Вся эта столь захватившая современную повествовательную прозу тяга к сказу свидетельствует о неудовлетворенности традиционной литературной речью. Поэтому менее всего в ближайшее время можно ожидать развития романа. От сказа — естественный путь к образованию новых повествовательных форм книжного стиля. Нечто подобное тому, что мы имеем в эволюции Гоголя от малороссийских сказок к «Миргороду», к «Шинели». У Зощенко подобная эволюция как будто уже намечается; его рассказ «Страшная ночь» написан уже без специальной ориентации на устное рассказывание, но зато с выдвиганием на первый план авторского тона — в виде беседы с читателем: «Пишешь, пишешь, а для чего пишешь — неизвестно. Читатель небось усмехнется тут. А деньги, — скажет. Деньги-то, скажет, курицын сын, получаешь? До чего, скажет, жиреют люди. Эх, уважаемый читатель. А что такое деньги?» и т. д. На первый план выдвинута интонация, хотя и без установки на сказ.

Проблема повествовательной формы — основная проблема современной русской прозы. Недаром мы наблюдаем в ней судорожные метания от декламационного пафоса к сказу,

от «орнаментальной» изографики к нарочитой сухости и сжатости стиля, от языка «поэтической прозы» к провинциальным диалектам, к жаргонам, к «блатной музыке» и т. д. Фабульное построение отошло на второй план. Перед нами — новое развитие повествовательных форм, в процессе которого возрождаются традиции Даля, Гоголя, Лескова.

Рядом с этим, правда, делаются попытки возродить разные формы авантюрного и «детективного» романа. Однако попытки эти большею частью имеют какой-то чересчур «теоретический» характер и подсказаны желанием или надеждой завоевать читателя, разочаровавшегося в русской литературе, победить «Запад». В иных случаях детективный роман скрашен профессиональным языком, и внимание наше переводится от героев и их судьбы на лексику — получается своеобразный и характерный компромисс («Конец хазы» В. Каверина). Если мы идем к авантюрному роману, то не к сюжетному, построенному на фабуле и на герое, не к узловому, а к линейному, к плоскостному — к «хронике», лишенной психологической и фабульной перспективы. Сюжетному роману сейчас не на чем развешиваться — материал для него должен быть заново подготовлен особыми жанрами вроде старых «физиологических» очерков.

IV

Приведенным материалом достаточно иллюстрируется разница между повествованием, имеющим книжный характер, и повествованием, имеющим установку на устное рассказывание, на сказ. Остается подвести некоторые итоги.

Повествовательная проза, пользуясь возможностями книжной культуры и развитием особых письменных форм и стилей, тяготеет к построению больших синкретических форм, теряющих связь с повествованием как таковым. Получаются формы описательно-изобразительного романа, которые воспринимаются как сочетание ремарочного материала со сценическим диалогом. Отличие от драматической формы сохраняется только в свободе временных перестановок, в возможности параллелизма сюжетных линий и т. д. — т. е. в пользовании разными приемами сюжетосложения, невозможными для сцены. Однако многие из этих приемов (хотя бы параллелизм) оказываются совершенно законными и возможными для кинематографа, обладающего сверх того некоторыми техническими преимуществами перед книгой. Кинематограф, с одной стороны, нанес удар роману, а с другой — вернул художественную прозу к слову, к повествованию. Произошла своего рода дифференциация элементов, прежде сли-

вавшихся в некую синкретическую форму. Повествование заново вступило в свои права — явилась тяга к сказовым формам.

Это не значит, конечно, что повествовательная проза вообще должна ограничиваться сказом. Важен не сказ сам по себе, а *установка на слово, на интонацию, на голос*, хотя бы и в письменной трансформации. Это — естественная и необходимая основа повествовательной прозы. Сказ важен только как *демонстрация* этого принципа, как отход от старого синкретизма. Основа повествовательной прозы — в той специфической «постановке голоса», о которой говорил Лесков и которая должна ощущаться как в словах повествователя, так и в диалогах персонажей. Стилистический натурализм (передача устной речи рассказчика), как и всякий другой, знаменует собой отказ от условностей старого литературного канона.

Мы живем в эпоху сдвигов и неожиданных возвратов к отдаленным векам, к забытым традициям, к вопросам, которые людям XIX века казались давно и окончательно решенными. Мы многое начинаем как бы сначала — и в этом историческая сила нашего времени. Многое мы иначе ощущаем — в том числе и слово. Наше отношение к нему стало конкретнее, чувственнее, физиологичнее. Мы забываем о нем в кино, но зато с тем большим напряжением следим за ним в театре, в литературе, на эстраде. После кино стала пресной театральная мимика, но зато окрепло и обогатилось слово*). Мы хотим слышать его, осязать как вещь. Так «литература» возвращается к «словесности», повествование — к рассказыванию.

«МОСКВА» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Часть I — «Московский чудак». Часть II — «Москва под ударом». М., «Круг», 1926

На 28-й странице «Московского чудака» (первой части первого тома) дочь говорит матери: «Маман, говорите по-русски, а то простыни превращаются в *анвелопы* у вас».

Я уверен, так называемый читатель, дойдя до этих слов, самодовольно закроет книгу и, язвительно улыбнувшись, повторит ехидно: «Да-с, мосье, *анвелопы* у вас! Читайте сами».

А потом библиотекари, подсчитав по анкетам и требовательным листкам, признаться должны будут, хоть и смущенно: «Москва» А. Белого не читается».

Да и как же иначе? Прочитать «Москву» А. Белого — огромный труд, головоломнейшая задача. Зачем же читателю

мучить себя? Зачем ему немногие часы, остающиеся от государственной службы, отравлять такой тяжелой и бесполезной (бесплатной то есть) сверхурочной работой? Ведь не читает же он на сон грядущий (если не математик) дифференциальное исчисление? И какой же вывод отсюда? А никакого — кроме того, что дифференциальное исчисление нужно для математики, а математика нужна не менее бухгалтерии, хотя бухгалтеры ею и не увлекаются.

Почему же, наконец, не сказать: есть литература для читателя и есть литература для литературы? История потом переставляет все по-своему — это ее дело; я говорю о сегодняшнем. «Социальный заказ» может быть и *внутри* литературы — и с читательским или «даже государственным» может он не совпасть. В литературе, если она дело живое, творческое (а это ведь, кажется, так?) должны быть свои открытия и свои эксперименты, неожиданные и не для всех сразу понятные. Надо отличать этот заказ от моды, от «потрафления»: литературу от «Ленинградодежды».

Да, весь роман А. Белого написан словесными «анвелопами».

«Ропотень креп: кто-то крышу ломал; и — бамбанила: вывни ветров! Улыбнулося небо к закату: простором лазоревым; туча разинулась солнышком; день стал сиянским денечком: на миг искроигрием ледени бросились в нос все предметы... И дождь, Сверкунчишко Терентьевич, затеньтеренькал по крыше; и стал переулочек не Табачихинским, а Сверкунчихинским; Камень Петрович стал Камнем Перловичем; камни и крыши испрыскались дождичком. Забирюзовились воздуха».

Где же читателю добраться сквозь эти «анвелопы» до фабулы? Он и до смысла слов не доберется. У кинорежиссеров есть хороший термин, магически уничтожающий всякий оригинальный замысел: *не дойдет*. Что было бы, если бы этим принципом жило искусство? Оно действительно так и не *дошло* бы до нас, как не доходят многие фильмы.

А если он, минуя все «анвелопы» (добираясь до содержания), и доберется наконец до фабулы, то что же его ожидает? Банальная схема уголовного романа — профессор, документы, шпион-негодяй. Не стоило трудиться.

Ну и что же?

А то, что, конечно, роман А. Белого — событие огромной литературной важности, которое можно приравнять только к какому-нибудь научному открытию. Здесь А. Белый не только эволюционирует, развивая свои прежние принципы, но и смело вступает на путь, намеченный удивительной про-

зой Хлебникова. Это уже не просто «орнаментальная проза» — это совершенно особый словесный план, это своего рода выход за пределы словесных тональностей: нечто по основным принципам аналогичное новой музыке. Уже нет «описания» как такового (с разделением на «слово» и «предмет»), как нет и «повествования». Вы оказываетесь в совершенно своеобразной, чисто словесной атмосфере, которая кажется неразложимой. Откровенно метризованная (даже в диалоге!), проза эта, насыщенная новообразованиями и всевозможной словесной игрой, кажется абсолютно в себе замкнутой — абсолютным словом.

Роман А. Белого обращен к литературе — и этим он сразу страшно повышает наш сегодняшний уровень. Пусть читатель с негодованием отбросит эту книгу — он будет прав, но литературе этого жеста бояться нечего. Я согласен на дискуссию: нужно ли писать только такие вещи, которые нравятся «читателям»? Иначе говоря: можно ли понимать «социальный заказ» как заказ «читательский»? Или у литературы, как и у всякого другого искусства, есть свои исторические заказы, которые до читателя «не доходят» и не могут «дойти»? Еще иначе говоря: анкета или история?

О «ПРОСТЫХ ВЕЩАХ» И АЗБУЧНЫХ ИСТИНАХ

В «Убежище Монрепо» Салтыков пишет о своем времени: «Представьте себе, что вы нечаянно попали в комнату, наполненную баснописцами. Собралось множество Езопов, которые ведут оживленный разговор — и все притчами! Ясно, что тут можно сойти с ума».

Картина жуткая и фантастическая, но именно так чувствую себя я, когда «нечаянно» попадаю в дискуссию с некоторыми современными критиками. Они обо всем говорят притчами, и спорить с ними можно только Езоповым языком.

В ответ на мою статью об А. Белом, в которой я затронул вопрос о понятии «социального заказа», Инн. Оксенов учит меня «простым вещам» («Веч. Красная газета» от 1 декабря <1926>)*. Однако на самом деле вещи эти оказываются далеко не простыми даже для Оксенова, а действительно азбучные истины ему недоступны, потому что все вопросы он превращает в притчи.

Поговорим об азбучных истинах.

Известно, что литература не просто «непрерывно дви-

гается вперед», как думает Оксенов, а рождается в процессе сложных диалектических отношений. Известно, что ни в какой момент нет *одной* литературы, а есть сложное соотношение борющихся школ и направлений. В этой борьбе, которая до массового читателя не доходит и не интересует его (потому что ему нужна «готовая», отстоявшаяся литература), действуют законы внутрিলитературной эволюции.

Но читателя тоже нет единого — ведь сам писатель есть свособразный и самый квалифицированный читатель. Наткнувшись на этот вопрос, Оксенов решает в духе притчи: «Интересы передового читателя-общественника в области формы *не могут* быть реакционными, они совпадают с интересами непрерывно двигающейся вперед литературы... «Социальный заказ» — тот, с которым литература *должна* считаться, — исходит от социальных групп, делающих историю».

Ну, уж это совсем не такие «простые вещи», как это кажется Оксенову, — здесь без азбучных истин, до которых он еще не дошел в своих «литературных зарисовках», никак не обойтись. Известно, что именно «передовым общественникам» свойственна резкая консервативность художественных вкусов и враждебность по отношению к новым, непривычным формам искусства. Достаточно взять любую современную анкету (хотя бы в журнале «На литературном посту»), чтобы убедиться, что те же Пильняк, Леонов, Маяковский и др. до сих пор решительно отвергаются нашими наиболее передовыми общественниками. Что же из этого следует? А ничего — кроме самой азбучной истины: они так далеки от литературы и так заняты своим делом, что читают только для отдыха, а все новое в искусстве — трудно. Такому читателю родственны и понятны скорее «классики» и эпигоны.

В своей статье я и хотел указать на то, что понятие «социального заказа» должно быть дифференцировано, что это — не «простая вещь». Необходимо отличать социальный заказ, диктуемый рынком (издатель, читатель и пр.), от социального заказа, являющегося результатом литературной эволюции, литературной борьбы. Необходимо отличать литературу от литературного быта. Иначе окажется, например, что «Иван Выжигин» Булгарина (вот уж он действительно «считался» с социальными группами, делавшими тогда историю!) значительнее «Полтавы» Пушкина, потому что читался он «от бар до слуг и от дворян до дворней» (Шаховской).

А главное — надо перестать думать и писать притчами, потому что даже для «простых вещей» нужны не столько нравочения, сколько азбучные истины.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ БЫТ

1

Мы видим не все факты сразу, не всегда видим одни и те же и не всегда нуждаемся в раскрытии одних и тех же соотношений. Но все, что мы знаем или можем знать, связывается в нашем представлении тем или другим смысловым знаком — превращается из случайности в факт известного значения. Колоссальный материал прошлого, лежащий в документах и разного рода мемуарах, только частично попадает на страницы (и не всегда один и тот же), поскольку теория дает право и возможность ввести в систему часть его под тем или другим смысловым знаком. Вне теории нет и исторической системы, потому что нет принципа для отбора и осмысления фактов.

Однако всякая теория — рабочая гипотеза, подсказанная интересом к самим фактам: она необходима для того, чтобы выделить и собрать в систему нужные факты, и только. Самая нужда в этих или других фактах, самая потребность в том или другом смысловом знаке диктуется современностью — проблемами, стоящими на очереди. История есть, в сущности, наука сложных аналогий, наука двойного зрения: факты прошлого различаются нами как факты значимые и входят в систему, неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем. Так одни проблемы сменяются другими, одни факты заслоняются другими. История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого.

Смена проблем и смысловых знаков приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности. Включение нового ряда фактов (под знаком того или другого соотношения) является как бы их открытием, поскольку существование вне системы («случайность»), с научной точки зрения, равносильно небытию.

Перед литературной наукой (а отчасти и перед критикой, поскольку их связывает теория) встал сейчас именно такой вопрос: литературная современность выдвинула ряд фактов,

требующих осмысления, включения в систему. Иначе говоря, требуется постановка новых проблем и построение новых теоретических гипотез, в свете которых эти выдвинутые жизнью факты окажутся значимыми.

Внимание исследователей литературы и критиков было в последние годы направлено, главным образом, на вопросы литературной «технологии» и на уяснение специфических особенностей литературной эволюции — внутренней диалектики стилей и жанров. Это было естественным следствием пережитого нами литературного подъема, закончившегося литературной революцией (символизм и футуризм). Подъем этот и закреплён огромной теоретической литературой, появившейся в течение последних 15 лет. Знаменательно и характерно, что *история* литературы в собственном смысле этого слова была оставлена в стороне, более того — самая ее научная ценность была взята под подозрение. Это понятно, если учесть, что актуальными, требующими анализа и обобщений, были вопросы: «как писать вообще» и «что писать дальше». Технологическое и теоретическое (в смысле изучения самых эволютивных тенденций) устремление литературной науки было подсказано самым положением литературы: нужно было подвести итоги пережитому подъему и осветить вопросы, стоявшие перед новым литературным поколением. Наблюдение над тем, «как сделано» или как может быть сделано литературное произведение, должно было ответить на первый вопрос; установление собственных, конкретных «законов» литературной эволюции — на второй.

И то и другое выполнено в той мере, в какой это было необходимо поколению, вступавшему в литературу 10 лет назад, и стало теперь в значительной степени уже достоянием университетской науки, предметом «учебы». История передала эти вопросы (как это всегда бывает) эпигонам, которые с отличным усердием (и часто на отличной бумаге), но без темперамента занимаются изобретением номенклатуры и показыванием своей эрудиции*).

Современное положение нашей литературы ставит новые вопросы и выдвигает новые факты.

Литературная эволюция, еще недавно так резко выступавшая в динамике форм и стилей, как бы прервалась, остановилась. Литературная борьба потеряла свой прежний специфический характер: не стало прежней чисто литературной полемики, нет отчетливых журнальных объединений, нет резко выраженных литературных школ, нет, наконец, руководящей критики и нет устойчивого читателя. Каждый пи-

сатель пишет как будто за себя, а литературные группировки, если они и есть, образуются по каким-то «нелитературным» признакам — по признакам, которые можно назвать литературно-бытовыми. Вместе с тем вопросы технологии явно уступили место другим, в центре которых стоит проблема самой литературной профессии, самого «дела литературы». Вопрос о том, «как писать», сменился или, по крайней мере, осложнился другим — «как быть писателем». Иначе говоря, проблема литературы как таковой заслонилась проблемой писателя.

Можно сказать решительно, что кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование. Изменилось профессиональное положение писателя, изменилось соотношение писателя и читателя, изменились привычные условия и формы литературной работы — произошел решительный сдвиг в области самого литературного быта, обнаживший целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся условий. Произведенная революцией социальная перегруппировка и переход на новый экономический строй лишили писателя целого ряда опорных для его профессии (по крайней мере в прошлом) моментов (устойчивый и высокого уровня читательский слой, разнообразные журнальные и издательские организации и пр.) и вместе с тем заставили его стать профессионалом в большей степени, чем это было необходимо прежде. Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму, а между тем самое понятие литературного «заказа» оставалось неопределенным или противоречило представлениям писателя о своих литературных обязанностях и правах. Явился особый тип писателя — профессионально действующего дилетанта, который, не задумываясь над существом вопроса и над самой своей писательской судьбой, отвечает на заказ «халтурой». Положение осложнилось встречей двух литературных поколений, из которых одно, более старшее, смотрело на смысл и задачи своей профессии не так, как другое, младшее. Случилось нечто, напоминающее нам положение русской литературы и русского писателя в начале 60-х годов, но в гораздо более сложных и незнакомых формах.

Естественно, что при таком положении особую остроту и актуальность получили именно вопросы литературно-бытового характера, и самая группировка писателей пошла по линии этих признаков. На первый план выступили

факты не столько эволюции (как она, по крайней мере, понималась прежде), сколько *генезиса*, а тем самым перед литературной наукой встала новая теоретическая *проблема* — *проблема соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта*. Проблема эта не входила в построение прежней историко-литературной системы просто потому, что самое положение литературы не выдвигало этих фактов. Теперь их научное освещение стоит на очереди, потому что иначе самый процесс литературной эволюции в том виде, как он совершается на наших глазах, не может быть понят.

Иначе говоря, перед нами заново стоит вопрос о том, что такое историко-литературный факт. История литературы должна быть заново оправдана как научная дисциплина, необходимая для уяснения современных литературных проблем*). Бессилие сегодняшней критики и ее частичный возврат к старым изношенным принципам объясняется в значительной мере бедностью историко-литературного сознания.

2

Традиционная историко-литературная система строилась без принципиального различия самых этих понятий — эволюции и генезиса, принимая их за синонимы, как она обходилась и без установления того, что такое историко-литературный факт. Отсюда наивная теория «преемственности», «влияния», отсюда же наивный индивидуально-психологический биографизм.

Преодолевая эту систему, исследователи последних лет отказались от традиционного историко-литературного материала (в том числе и биографического) и сосредоточили свое внимание на общих проблемах литературной эволюции. Тот или другой историко-литературный факт служил, главным образом, иллюстрацией к общим теоретическим положениям. Историко-литературные темы как таковые отошли на второй план. Если старые работы историков литературы часто отличались беспринципным смешением разнородных, неизвестно чем между собой связанных фактов, то в новых мы видим обратное явление: принципиальное отбрасывание всего того, что не имеет непосредственного отношения к проблеме литературной эволюции как таковой. Это было не только полемикой, но и необходимостью, более того — историческим долгом: таков должен был быть научный пафос нового поколения, прошедшего путь от символизма к футуризму.

Эволюционирует не только литература, но вместе с ней и литературная наука. Научный пафос меняет свое направление соответственно тому, как меняются самые соотношения живых литературных фактов и проблем. Настал момент, когда пафос должен быть направлен на перегруппировку старого материала и ввод в историко-литературную систему новых фактов. История литературы заново выдвигается — не просто как тема, а как научный принцип.

Обращение к литературно-бытовому материалу вовсе не означает отхода от литературного факта или от проблемы литературной эволюции, как это кажется некоторым. Это означает только включение в эволюционно-теоретическую систему, как она была выработана в последние годы, фактов генезиса — по крайней мере тех, которые могут и должны быть осмыслены как исторические, связанные с фактами *эволюции и истории*. Для изучения общих законов литературной эволюции, особенно в их приложении к проблемам технологии, вопрос о значении многообразных исторических связей и соотношений был второстепенным или даже посторонним. Теперь именно этот вопрос является центральным.

Литературно-бытовой материал, столь осязаемый в наши дни, лежит неиспользованным, хотя, казалось бы, именно он должен был лечь в основу современных литературно-социологических работ. Дело в том, что до сих пор в этих работах не поставлена проблема самого историко-литературного факта, а тем самым не сделана ни перегруппировка старого материала, ни ввод нового. Вместо использования под новым смысловым знаком сделанных прежде наблюдений над специфическими особенностями литературной эволюции (которые ведь не только не противоречат подлинной социологической точке зрения, но поддерживают ее) наши литературные «социологи» занялись метафизическим отысканием *первопричин* литературной эволюции и самых литературных форм. Перед ними оказались две возможности, которые уже достаточно использованы и никакой новой историко-литературной системы не создают: анализ произведений с точки зрения классовой идеологии писателя (пусть чисто психологической, для которого искусство — самый неподходящий, самый нехарактерный материал) и причинно-следственное выведение литературных форм и стилей из общих социально-экономических и хозяйственных форм эпохи (например, поэзия Лермонтова и хлебный вывоз в 30-х годах) — путь, который неизбежно лишает литературную науку и самостоятельности, и конкретности и менее всего может

быть назван «материалистическим». Недаром еще Энгельс в своих письмах 1890 года предостерегал от этого пути и негодовал на такого рода попытки: «Материалистическое понимание истории имеет теперь множество таких друзей, для которых оно является предлогом не изучать истории... фразеология исторического материализма (а все можно сделать фразой) служит многим немцам из молодого поколения только для того, чтобы возможно скорее сконструировать свои собственные, относительно весьма небольшие, исторические знания и далее храбро двигаться вперед... Чего всем этим господам не хватает, так это диалектики. Они постоянно видят здесь причину — там следствие. Они не видят, что это пустая абстракция, что такие метафизические полярные противоречия в действительном мире существуют только во время кризисов, что весь великий процесс происходит в форме взаимодействия».

Неудивительно, что литературно-социологические попытки последних лет не только не привели ни к каким новым результатам, но явились даже шагом назад — возвращением к историко-литературному импрессионизму. Никакое изучение генезиса, как бы далеко оно ни шло, не может привести нас к первопричине, если только имеются в виду научные, а не религиозные задачи. Наука вообще не объясняет, а только устанавливает специфические качества и соотношения явлений. История не может ответить ни на одно «почему», а только на вопрос — «что это значит».

Литература, как и любой другой специфический ряд явлений, не порождается фактами других рядов и потому не сводима на них. Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности. Отношения эти меняются в связи с изменениями самого литературного факта (см. статью Ю. Тынянова «Литературный факт»* в «Лефе», 1924, № 2), то вклиниваясь в эволюцию и активно определяя собою историко-литературный процесс (зависимость или обусловленность), то принимая более пассивный характер, при котором генетический ряд остается «внелитературным» и как таковой отходит в область общих историко-культурных факторов (соответствие или взаимодействие). Так, в одни эпохи журнал и самый редакционный быт имеют значение литературного

* Вошла в книгу статей «Архаисты и новаторы» (Л., 1929).

факта, в другие такое же значение приобретают общества, кружки, салоны. Поэтому самый выбор литературно-бытового материала и принципы его включения должны определяться характером связей и соотношений, под знаком которых совершается литературная эволюция данного момента.

3

Поскольку литература не сводима на другой ряд и не может быть простым его порождением, нельзя думать, чтобы все ее конструктивные элементы могли быть генетически обусловлены. Историко-литературный факт представляет собой сложное образование, в котором основную роль играет сама *литературность* — элемент настолько специфический, что его изучение может быть плодотворным только в плане собственно эволюционном. Четырехстопный ямб Пушкина, например, невозможно (не только в причинном плане, но и в плане обусловленности) связать ни с общими социально-экономическими условиями николаевской эпохи, ни даже с особенностями ее литературного быта; но переход Пушкина к журнальной прозе и, таким образом, самая эволюция его творчества в этот момент обусловлены общей профессионализацией литературного труда в начале 30-х годов и новым значением журналистики как литературного факта. Связь эта, конечно, не причинная; это — использование новых литературно-бытовых условий, отсутствовавших прежде: расширение читательского слоя за пределы придворного и аристократического круга, появление рядом с книгопродавцами особых профессиональных издателей (как Смирдин), переход от альманахов, имевших «любительский» характер, к периодическим изданиям коммерческого типа («Библиотека для чтения» Сенковского) и т. д. В связи с этим историко-литературное значение получает и страстная полемика вокруг вопроса о писательской профессии и о «торговом направлении нашей новой словесности» (знаменитая статья Шевырева «Словесность и торговля», где речь идет, выражаясь нашими современными терминами, о «заказе» и «халтуре»). Эти факты ведут нас к более раннему моменту — к неожиданному для книгопродавцев коммерческому успеху альманаха «Полярная звезда» (1823) и поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1824). Вокруг этой поэмы явилась даже целая «внелитературная» полемика, в которой приняли участие и литераторы (Булгарин, Вяземский) и книгопродавцы. В журналах еще в 1826 году гонорар представлял

редкое исключение. Булгарин, узнав, что в «Московском Вестнике» Погодин собирается платить гонорар, писал ему: «Объявление ваше, что вы будете платить по сту рублей за лист, есть несбыточное дело». Пушкин точно характеризует перемену в положении литературы и писателя, когда в 1836 году пишет Баранту: «Литература стала у нас значительной отраслью промышленности всего около 20 лет. До этих пор она рассматривалась только как занятие изящное и аристократическое...»

Вместе с этим выходом в «промышленность» писатель 30-х годов выходит из прежней зависимости от стоящего у власти класса и делается профессионалом. Журналы 50-х и 60-х годов — определенные формы профессиональной организации писателей, влияющие на самую эволюцию литературы. Они стоят в центре литературной жизни, их редакторами-издателями становятся сами писатели. Отношение к вопросу о литературном профессионализме приобретает принципиальное значение и отделяет одни писательские группы от других. Характерным и значительным в литературном смысле оказывается теперь обратный процесс: выход из литературной профессии во «вторую профессию», как это было у Толстого, у Фета. Ясная Поляна, в которой замкнулся Толстой, противостояла тогда редакции «Современника», с кипевшей в ней литературной жизнью, как резкий бытовой контраст, как вызов писателя-помещика писателю-профессионалу, «литератору» (каким стал, например, Салтыков). Можно сказать, что роман «Война и мир» явился вызовом не только по отношению к журнальной беллетристике того времени, но и по отношению к «журнальному деспотизму», на который в 1874 году И. Аксаков жалуется Н. Лескову: «Полагаю, что довольно только знакомить читателей, посредством журналов, с началом труда, а потом подавать его отдельно. Так сделал граф Лев Толстой с своим романом».

Вот отдельные иллюстрации к понятию литературного быта и к вопросу о соотношении его с фактами эволюции. Формы и возможности литературного труда как профессии меняются в связи с социальными условиями эпохи. Писательство, ставшее профессией, деклассирует писателя, но зато ставит его в зависимость от потребителя, от «заказчика». Развивается мелкая пресса (как это и было в 60-х годах), выдвигается фельетон, снижаются высокие жанры. В ответ на это литература, по законам своей эволюционной диалектики, делает обходное движение: рядом с Некрасовым оказывается Фет, «классовость» которого является способом

литературной борьбы с журнальной поэзией; рядом с Салтыковым или Достоевским — Толстой, о «классовости» которого в начале 60-х годов свидетельствует Фет: «...сама дворянская литература дошла в своем увлечении до оппозиции коренным дворянским интересам, против чего свежий, неизломанный инстинкт Льва Толстого так возмущался». Для истории литературы понятие «класса» важно не само по себе, как в экономических науках, и не для определения «идеологии» писателя, которая часто не имеет никакого литературного значения; оно важно в своей литературной и литературно-бытовой функции и, следовательно, тогда, когда самая «классовость» выдвигается в этой своей функции. Для русской поэзии XVIII века, насквозь служебной, «классовость» писателя нехарактерна, как, с другой стороны, она нехарактерна или безразлична для русской литературы конца XIX века, развивавшейся в среде «интеллигенции». Как социальный заказ не всегда совпадает с литературным, так и классовая борьба не всегда совпадает с литературной борьбой и литературными группировками. С терминами и понятиями чужих, хотя бы и близких, наук надо обращаться осторожно и честно. Не для того литературная наука с такими усилиями освобождалась от обслуживания истории культуры, философии, психологии и т. д., чтобы стать служанкой юридических и экономических наук и влачить жалкое существование прикладной публицистики.

Современность привела нас к литературно-бытовому материалу, но не с тем, чтобы увести от литературы и поставить крест на сделанном в последние годы (я разумею литературную науку), а с тем, чтобы заново поставить вопрос о построении историко-литературной системы и понять, что значат совершающиеся на наших глазах эволюционные процессы. Писатель сейчас нащупывает свои профессиональные возможности. Они неопределенны, потому что спутаны в сложный узел самые функции литературы. Вопрос стоит остро: рядом с сугубым профессионализмом, уводящим писателя в мелкую прессу и в «переводничество», растет тенденция освободиться от него развитием «второй профессии», не только чтобы зарабатывать хлеб, но чтобы чувствовать себя профессионально независимым. Мы, исследователи литературы и критики, должны помочь распутать этот узел, а не запутывать его еще крепче, придумывая искусственные группировки, загоняя в тупик «идеологии» и навязывая публицистические требования. Пути и средства такой критики исчерпаны, пора заговорить о литературе.

ПИСАТЕЛЬСКИЙ ОБЛИК М. ГОРЬКОГО

1

Львом Толстым закончился не только целый период русской литературы, идущий от 40-х годов, но и нашел свое предельное выражение облик русского писателя XIX века. Ясная Поляна была последним убежищем этой могучей династии. Уход Толстого был не только семейным, но и социальным актом — отречением от своей власти в предчувствии новой эпохи — эпохи войн и революций.

Уже с 70-х годов русская литература стала терять свое прежнее, исключительно высокое положение. Толстой сохранил свою власть тем, что ушел от журналов, с их редакционной суетой и полемикой, и сделал свою Ясную Поляну неприступной литературной крепостью, а себя — литературным магнатом, не зависящим от редакторов, издателей, книжного рынка и пр. Это было последнее усилие русского писателя сохранить свое значение — значение «властителя дум».

За пределами этой крепости русский писатель превращался в журналиста, в газетного работника, в поставщика на заказ. Русская литература обростала «прессой». Писательство становилось распространенным занятием, массовой профессией, обслуживающей разнообразные вкусы и требования общества. Качество культуры превратилось в количество — неизменный, постоянно действующий закон истории. Начавшись «Современником», русская литература кончала свой длинный путь «Нивой».

Если в 1845 году Белинский должен был признать и одобрить появление «беллетристики» как словесности второго сорта, необходимой в качестве общедоступного чтения, то к концу 70-х годов критики заговорили уже о другом — о том, что круг читателей расширяется, что «мелкая пресса» приобретает важное значение, что литература должна ответить на новые требования книжного рынка. «Русский читатель просто избалован русской литературой, а русская

литература избалована своей историей, сосредоточившей все свои силы на разработке более или менее высоких форм творчества» («Отечественные записки», 1877).

Период, когда можно было говорить о литературе как явлении монолитном (в противоположность западной, где давно существовала и бульварная литература, и пресса самых разнообразных видов), явно отходил в прошлое. Дело шло уже не о создании литературы «для легкого чтения», как в 40-х годах, а о дифференциации, о расслоении литературы по каким-то разным признакам, целям и потребностям. Самое представление о писательстве стало неопределенным — поскольку каждый мог стать писателем, если не имел более определенных занятий.

Так начала складываться литература 80-х и 90-х годов, среди которой появление Максима Горького было наиболее шумным и наиболее характерным.

2

Горький обучался литературе на ходу и вошел в нее смелостью, которую внушила ему сама история*). Появление его в рядах русской писательской интеллигенции было не простым и не обычным фактом. Самый псевдоним его — «Максим Горький», — который теперь звучит для нас не хуже всякого другого, имел тогда, в 90-х годах, особый смысл — смысл вызова, смысл дерзкий, нарушающий традиции. Это был не просто псевдоним — это был жест нового человека, явившегося депутатом от темных масс, с буйного Поволжья. В этом псевдониме слышался новый голос, новый тембр; он должен был принадлежать человеку, появление которого в литературе могло произвести панику — или, по крайней мере, скандал.

Так и было. Успех Максима Горького вначале имел не столько литературный, сколько социальный характер. В русской литературе явился какой-то самовольный писатель, самоучка, не интеллигент, не земец и даже не разночинец. Важно было не столько то, что он писал о «босьяках», сколько то, что он сам жил в этой среде и из нее вышел. Важно было, что он видел, знал и умел делать то, чего русский писатель не видел, не знал и не умел делать. За его рассказами с самого начала стояла легенда об его жизни. Открытки с его изображением покупались нарасхват — этот человек с простым лицом рабочего и в простой блузе не напоминал никого из русских писателей. Публика не давала ему проходу,

«глазая» на него. Не только у Толстого (о чем он сам писал), но и у публики был к нему особый «этнографический интерес». Недаром его литературным успехам сопутствовали всевозможные скандалы — вроде столкновения с публикой в Художественном театре. Недаром в разных городах стали появляться лже-Горькие, а репортеры гонялись за Горьким по пятам. Его разглядывали и изучали как редкость. Это была, конечно, слава, но слава рискованная, созданная любопытством толпы к новой разновидности русского писателя. Она сама по себе не открывала Горькому доступа в настоящую литературу, которая была делом так называемой «интеллигенции». Наоборот, интеллигенция имела основания сторониться от этого неожиданного пришлеца.

В русской писательской интеллигенции уже наметилось тогда два слоя. Один, верхний, создал замкнутую литературную группу, получившую название «декадентов», а позже — «символистов». Враждебная в отношении к «земцу», группа эта, опираясь на философию и религию, стала развивать новую поэзию, возрождая забытые эстетические традиции и спасая литературу от «прессы», от злобы дня — группа «аристократическая», предпочитающая формы меценатства формам профессионального труда. Из другого слоя, обращенного именно к общественнику, к земцу, вышла группа новых прозаиков, не объединенная никакими литературными принципами, опирающаяся, главным образом, на публицистику и работающая на старом, достаточно художочном материале, — группа промежуточная, хотя и почтенная.

Но закон исторического контраста требовал какой-то неожиданности, какого-то выкрика: верхнему слою должен был противостоять не промежуточный слой, а нижний. Высокой и сложной философской поэзии должна была противостоять «плохая литература», сильная своей наивностью, банальностью, доступностью. Нужна была в этот момент не столько новая литература сама по себе, сколько новый облик писателя, новая писательская судьба.

3

Горький стал знаменитостью прежде, чем успел оглянуться на русскую литературу и на то, как он выглядит в ней. История точно насильно втокнула его в ряды русских писателей, имея на то какие-то свои виды и беря риск на себя. Он стал старательно описывать природу и изображать гениальных босяков — оказалось, что это «красочно» и что

это нужно. На развалинах прозы и стиха Горький заговорил полустихами о море, о проститутках, о людях, опустившихся на дно, — с многословием, преувеличением, с прикрасами, метафорами, с крикливым лиризмом. Оказалось, что это — «романтика», которой обрадовались. В 70-х годах все это описывалось этнографически, без размаха — как в романе некоего П. Зарубина «Темные и светлые стороны русской жизни» (1872), где автор предупреждает, что «предлагаемое сочинение, в строгом смысле, не имеет обычной формы романа» и что он изображает здесь русского человека в мещанской обстановке — «как общественного деятеля, как семьянина, как торговца и промышленника на Волге и, наконец, как самостоятельного мыслителя-самоучку». Горький развернул именно последний пункт зарубинской программы и сделал мещанина-босняка романтическим героем.

Уже прославившись, Горький стал задумываться о своей писательской судьбе. Шум стихал, а работа только началась. Слава пришла так быстро и так странно, что нужно было обдумать свое дальнейшее поведение, потому что от поведения в такой судьбе должно было зависеть многое. Нужно было учиться не только писать, но и быть писателем. Писать учили Горького многие — быть писателем с «судьбой» учиться было не у кого, кроме Толстого.

И вот — Горький начинает зорко следить за Толстым; точно хочет выведать у него какую-то тайну. Он и восторгается, и разоблачает, радуясь своим неожиданным наблюдениям и открытиям: Толстой — хитрый старик, колдун, вяло говорящий о боге, озорник, пересышающий свою речь неприличными словами. И тем не менее он — великий, он — человек с судьбою и с поведением. Горький оглядывает его со всех сторон и в разных положениях — он изучает его жесты, руки, пальцы. Он настороженно следит за отношением Толстого к себе и обиженно записывает: «Его интерес ко мне — этнографический интерес. Я в его глазах — особь племени мало знакомого ему — и только».

И вот — Горький уже не бунтарь, пришедший, чтобы оскорбить «русскую интеллигенцию» и ее литературу. Его тревожит проблема своего писательского самосохранения. Он сам становится «интеллигентом», разделяя его общественные идеалы и его судьбы в борьбе за них. Легенды сменяются длинными автобиографическими романами. К Горькому привыкли — и казалось, что скоро начнут отвыкать.

Однако история имела на него действительно свои особые виды, и к Толстому он приглядывался недаром —

наступали дни, когда все стало зависеть от «поведения». Интеллигенция того верхнего слоя, который создал «символизм», оказалась беспомощной и разбитой, — революция была для нее трагической неожиданностью и крушением всего дела. Горького революция испугала, поскольку грозила снести самые идеалы общественности и культуры, им уважаемые, но трагедии для него в ней не было. В его крови не было тех бацилл, которые отравляли других, прошедших сквозь «декадентство» и познавших соблазны мистических грез и склонений над безднами. Менее сложный, менее интеллектуальный, сильный ощущением связи с темной массой русского народа, гордый своей верой в человека и его разум, Горький оказался *заместителем русской интеллигенции* — представителем и ходатаем за нее перед суровым судом революции.

И вот — на этой высоте своего нового поведения встреча с Блоком, который уже на краю гибели и как потусторонний судит Горького и в его лице — «русскую интеллигенцию». После «Воспоминаний о Толстом» самое замечательное у Горького — это его «Воспоминания и заметки из дневника», а среди них — страницы о Блоке. Они плохо понимали друг друга. Горькому кажется, что Блок говорит в бреду, а Блок не столько не понимает, сколько не верит Горькому, не хочет верить: «Вы прячетесь. Прячете ваши мысли о духе, об истине. Зачем?». Блок в это время уже одержим гневом и жаждой гибели, а Горький знает только одно — Человек, и потому одержим жаждой самосохранения. Это — разговор двух культур, если не двух пород. И побежденная судит победителя. Блока мучит и вопрос о сознании: «Мы стали слишком умны для того, чтобы верить в бога, и недостаточно сильны, чтобы верить только в себя. Как опора жизни, существует бог и я. Человечество? но — разве можно верить в разумность человечества после этой войны и накануне неизбежных и еще более жестоких войн?» А Горький развивает перед ним мысль о том, что мертвая материя претворяется в психическую энергию и превратит весь мир в чистую психику. «Не понимаю», — мрачно повторяет Блок. И вот — Горький защищает русскую интеллигенцию, а Блок ее поносит...

Да. История имела особые виды на Горького. Пафос самосохранения, хотя бы и неосознанный, хотя бы и догматический, хотя бы и несколько лукавый («Вы прячетесь»),

оказался нужным. Трагическое сознание, в котором была сила Блока, неизбежно приводит к гибели — и тем вернее, чем героичнее это сознание. А в истории есть эпохи, когда нужны люди, которые не столько думают об истине, сколько верят в разумность человечества и представляют себе будущее не как трагическую безысходность, а как апофеоз разума. Если истина одна, то Блок — ее безумный рыцарь, а Горький — ее верный слуга.

КНИГА О ЖИЗНИ

В. ШКЛОВСКИЙ. ТРЕТЬЯ ФАБРИКА

М., «Круг», 1926

О Шкловском мне никогда еще не приходилось писать. Трудно писать о близком и знакомом для чужих. Но помимо нас есть «литература», которая пишется для чужих. Если принято писать о врагах, то почему не принято писать о друзьях? Тем более что последние книги Шкловского написаны как будто только для друзей и ждут от них ответа. Писать письма я разучился — мне некуда их вставить, как это делает Шкловский.

Как принять «Третью фабрику»? Как выглядит она «в товаре»?

В ней есть то, что сейчас очень важно, — писательская личность. Есть голос. Это на экран не перенесешь — и книга Шкловского крепко входит в литературу, минуя сценариста. Она написана человеком, который достаточно имел дело с кино, чтобы знать, где начинается литература и в чем она нуждается. «Не хочется острить. Не хочется строить сюжет. Буду писать о вещах и мыслях. Как сборник цитат».

Да, книга сейчас уходит из быта — ее нужно заново оправдать, заново привлечь к ней внимание. Люди заняты своей судьбой и кинематографом — зачем им читать рассказы или романы, хотя бы и авантюрные, хотя бы и пролетарские? О судьбе своей они ничего нового не узнают, а забыться, отдохнуть гораздо легче в кино.

Интересно читать письма (хотя бы от своей бабушки к дедушке), воспоминания, биографии — все то, где предполагается живой человек, стоящий перед вопросом о своей судьбе. Литература должна сейчас соблазнить читателя тем,

что в ней говорится всерьез о самой «жизни», а не о том, как «Марья Ивановна, всхлипывая, разливала чай и смотрелась в чисто вычищенный самовар».

«Мне не нужна сегодня книга. Жизнь проходит мимо меня и берет меня в провожатые на день. Жизнь, я хочу говорить с тобой, открыв створки». На самом деле створки, конечно, сжаты; на самом деле Шкловский не может не острить и не играть сравнениями, но он говорит о себе, о своей судьбе, о своей работе, о своих друзьях.

Книга написана как будто для друзей — так много в ней домашнего и кружкового. Шкловский идет от Розанова, сплетая его со Стерном, с Толстым, с Сервантесом. Может быть, так и надо, чтобы читатель сейчас не чувствовал, что книга написана для него. Он не хочет быть заказчиком. Право, стихи о хулиганах не нужны читателю — ему довольно газетной хроники. Он хочет сам найти книгу. Зачем ему «нанимать» себе писателя, когда он не знает, что ему делать с собственной судьбой?

Шкловский в этой книге патетичен и грустен, чего в прежних его книгах («Сентиментальное путешествие» и «Зоо») не было. Если и было, то рядом с иронией. Здесь иронии нет. «Я живу плохо. Живу тускло, как в презервативе. В Москве не работаю. Ночью вижу виноватые сны». Это — как из интимного письма.

Литература сейчас — как развалины дома. Надо увезти кирпич, а на месте дома устроить сад, потому что новый дом строить не из чего. Пусть люди походят и подышат воздухом, забывая о жилплощади и не думая о том, что здесь стояло здание.

Писателю теперь надо писать о себе — о своей жизни, о своей профессии. Хотя бы для того, чтобы ее признали наконец «несвободной». И вот Шкловский пишет о несвободе искусства, хотя и в другом смысле. Отныне имеют свою литературу и красный слоник его сына, и студенческий сюртук, и многое другое — потому что все это написано о судьбе.

Человек, думающий о своей судьбе и вспоминаящий свое прошлое, — вот современный литературный герой. Все остальное кажется литературщиной или сценарием. Когда человек говорит о себе, то он задумчив, грустен, серьезен, патетичен. А в литературе сейчас это нужно, потому что на месте старого дома надо строить сад.

Анекдот и биография — вот что осталось нам от литературы. Остальным завладела жизнь и кинематограф. Писателю

отведен маленький участок, пустырь. И вот он говорит «слоновым голосом»: «Время не может ошибаться, время не может быть передо мной виноватым».

Да, время повернулось — литературу надо начинать заново. Писать о вещах и мыслях. «Былое и думы». Я думаю, что книга Шкловского будет выглядеть «в товаре» странно, но она дает то, что нужно: голос человека, думающего о своей судьбе. И в этом смысле она — поступок.

О ВИКТОРЕ ШКЛОВСКОМ

Виктор Шкловский — один из немногих писателей нашего времени, сумевший не сделаться еще «классиком». Это выражается не только в том, что у него до сих пор еще нет «собрания сочинений» и его не предлагают, вместе с покойными Тургеневым и Достоевским, подписчикам журнала, но и в том, что его многочисленно, ожесточенно и непочтительно обсуждают.

Он печатается уже 15 лет — и все эти 15 лет он существует в дискуссионном порядке. Если бы сейчас действовало бюро вырезок и Шкловский вздумал бы обратиться к нему, то на это дело пришлось бы посадить специальную барышню, и из самых бойких. Каждый день в какой-нибудь газетной заметке или журнальной статье Шкловского «ругают». Дело доходит до того, что у Шкловского учатся для того, чтобы научиться его же ругать.

При этом обсуждают не столько его идеи, стиль или теории, сколько что-то другое — его самого: его поведение, тон, намеки, манеру. Он существует не только как автор, а скорее как литературный персонаж, как герой какого-то ненаписанного романа — и романа проблемного.

В том-то и дело, что Шкловский — не только писатель, но и особая фигура писателя. В этом смысле его положение и роль исключительны. В другое время он был бы петербургским вольнодумцем, декабристом и вместе с Пушкиным скитался бы по югу и дрался бы на дуэлях; как человек нашего времени — он живет, конечно, в Москве и пишет о своей жизни, хотя, по Данте, едва дошел до ее середины. В другое время его называли бы «властителем дум»; в наше строгое, скупое время его назовут, пожалуй, «властителем фразы» — до такой степени манера его вошла не только в литературу, но в письмо, в быт, в разговор, в студенческие рефераты.

Хвалить Шкловского в печати редко кто берется, потому что каждому пишущему (в том числе — и рецензенту, как бы он ни подписывался — Жорж Эльсберг или Я. Николаев*) надо прежде всего освободиться от него. На него жалуются как на несправедливость судьбы. Он обидел многих: одних тем, что, не зная английского языка и немецкой науки, сумел возродить Стерна, других — тем, что, написав замечательные работы по теории прозы, оказался не менее замечательным практиком. Это особенно раздражает «беллетристов». Пока человек ходит в теоретиках, беллетристы смотрят на него спокойно и свысока. Шкловский сумел не стать беллетристом, но тем не менее доставил им много неприятностей своими книгами. Людям, не связанным с ним профессиональной или исторической дружбой, трудно переносить его присутствие в литературе.

Шкловский совсем не похож на традиционного русского писателя-интеллигента. Он профессионален до мозга костей — но совсем не так, как обычно русский писатель-интеллигент. О нем даже затрудняются сказать — беллетрист ли он, ученый ли, журналист или что-нибудь другое. Он — писатель в настоящем смысле этого слова: что бы он ни написал, всякий узнает, что это написал Шкловский. В писательстве он физиологичен, потому что литература у него в крови, но совсем не в том смысле, чтобы он был насквозь литературен, а как раз в обратном. Литература присуща ему так, как дыхание, как походка. В состав его аппетита входит литература. Он пробует ее на вкус, знает, из чего ее надо делать, и любит сам ее готовить и разнообразить. Поэтому он профессионально читает книги, профессионально разговаривает с людьми, профессионально живет. Не профессионален он только, когда спит — и потому (несмотря на скрип рецензентских перьев) спит крепко, не так, как обычно спят русские литераторы и беллетристы.

Старому поколению русских интеллигентов Шкловский в свое время пригрозил ОПОЯЗОм — так, как сто лет назад будущие русские «классики» пригрозили академикам и шишковистам своим «Арзамасом».

Новое поколение борется с Шкловским, потому что оно должно придумать что-нибудь свое. Это, конечно, лучшее

* См. рецензию на книгу В. Шкловского «Материал и стиль в романе Л. Толстого «Война и мир» в журнале «На литературном посту», 1929, апрель (№ 7).

доказательство того, что Шкловский — человек, воплотивший в себе дух своего поколения.

Если он еще не «классик» (как хотя бы, например, Леонид Гроссман), то только потому, что он относится к числу не настоящих, а будущих русских классиков.

КОНСПЕКТ РЕЧИ О МАНДЕЛЬШТАМЕ

1. Вопрос о *судьбах и путях* советской поэзии стал очередным¹. Вечера поэтов как симптом: не парад и не выставка, а переключка². «Есть ли еще порох в пороховницах?»

Победа прозы. Но победа предполагает существование побежденного. И побежденный требует реванша. Проза без стиха беспомощна, косноязычна. Потому что стих — лаборатория речи. «Зависть» поэзии к прозе. Попытка прозы вернуть в себя стих³.

2. Острота *вопроса о поэзии* и в частности — о лирике. Поэзия о поэзии и о поэте — у Маяковского, Есенина⁴, Пастернака, Мандельштама. Затемненность и трудность проблемы *стиховой речи*. Метод *называния* — с надеждой на злободневность слова, на то, что слово само вывезет путем ассоциаций с современностью. Расчет на то, что читатель знает, на знакомое слово, на знакомый смысл, на *ожидаемое*, точное слово⁵. Но одним называнием поэзия не может жить, потому что она — активный метод созидания смыслов, метод словесного строительства. Ее работа должна идти на неиспользованных, неточных словах — на колеблющихся признаках, на иносказании. Это требует изобретательства.

3. Другое — жанры. Смерть Маяковского и Есенина была

¹ Стал в последнее время все больше и больше тревожить критику (III).

² Не парад и даже не выставка, не музей. Это — голоса новорожденных. Они хотят жить (III).

³ Зависть к прозе, которая охватила поэтов. Опыты поэм и эпосей, которые строятся на эффекте прозаической речи и на ощущении материала, документа (Сельвинский). Необходимость восстановления поэтической речи как особого явления (IV).

⁴ У Есенина — осложнена личной эмоцией, биографизмом (III).

⁵ А поэзия должна строиться на неожиданностях — на сопряжении далеких рядов, на неточных, неиспользованных словах — на словах, которые богаты второстепенными смыслами, колеблющимися признаками, которые окружены сложной семантической атмосферой. Это требует изобретательства, создания словаря, открытия словесных пластов (IV).

смертью систем с их главными жанрами — одой и элегией. Высокое и низкое в оде Маяковского — «площадной, митинговый жанр»¹. У Есенина узкое «я» — как письма по почте (Тынянов). Баллады Тихонова, песенные и романсные опыты Асеева и Сельвинского. Потом — прорыв в лирике и стремление к поэме, к эпосе². Ода существует по инерции³ — и не двупланная, как у Маяковского (героическое и комическое), а «голая», хвалебная⁴. Все эти жанровые полюсы исчерпаны. Лирическое «я» стало почти запретным⁵.

4. Между тем без жанрового строительства у поэзии нет масштабов. Без лирического «я» нет голоса. *Стиховая интонация* требует мотивировки, идущей от «я». Для лирики необходимо ощущение внутренней биографии⁶ и связанного с этим волнения. Для восстановления иерархии и масштабов нужен *высокий стиль* и *высокий жанр*. Поэзия — «*высокая болезнь*».

5. *Мандельштам и Пастернак* — этим соотношением заменилось прежнее: Маяковский — Есенин. В этом новом соотношении важно имя Хлебникова. Новаторство в области метра и рифмы исчерпано прежними школами. Теперь дело идет о новаторстве семантическом и синтаксическом⁷. У Пастернака — пафос преодоления слов: к предметности, к запаху, к цвету, к теме (романтическое начало) — средствами часто дурного вкуса. У Пастернака — мускульное напряжение, как у атлета, для того, чтобы вырвать из слова вещь. У Мандельштама — филологизм, химия слов, не слова, а тени слов (классическое начало), не предметы, а визионерство. Слова звучат непривычно-торжественно — как цита-

¹ Площадной жанр, которому грозит фальцет (Тынянов) (III)*).

² Поиски жанров. Нужен высокий стиль. Опыты описательной поэмы у Тихонова, у Заболоцкого. Баллада Тихонова и Асеева. Переход у Асеева к фельетону (III). Трудное положение советской поэзии. Прерывистое и затрудненное дыхание. Причина этого — затемненность проблемы стихового языка, отсутствие ощущения жанров и преобладание прозы (IV).

³ Как хвалебная к разным годовщинам (IV).

⁴ Опыты голой хвалебной оды — на крике. Расчет на тему (III).

⁵ Личная поэзия (лирика) стала почти запретной. Один Пастернак, характерно назвавший ее «высокой болезнью», напрягал все стилистические мускулы, чтобы сопротивляться давлению. Поэзия больна именно «высокой болезнью» — отсутствием высокого стиля, высоких жанров. А без нее нет поэтических масштабов — нормального соотношения жанров (IV).

⁶ Внутренней биографии — того «я», проблема которого стоит теперь так остро. Узкое «я» Есенина невозможно. Нужно расширенное «я» (IV).

⁷ Зато новаторство в области семантики — открыто. В стихе оно непременно связано с «гармонией». Стягивание далеких слов. Создание смыслов неожиданным соседством слов. Игра на словесных тенях (III).

ты¹. Пастернак и Мандельштам — как Лермонтов и Тютчев².

6. «Умная» высокая поэзия. Философские медитации³. Сгущенные оды. Биологизм как визионерство и как широкий семантический круг для «я». Биологизм его не антиисторичен и потому не асоциален⁴. Архаичность (Батюшков) и смысл этого⁵. *Драматизм* и *трагизм*⁶. *Эволюция* Мандельштама.

7. Формула «мастерства» — беспринципность. Мастер — Кирсанов, а у Мандельштама в лучших стихах — борьба с мастерством. Как всякий большой поэт, Мандельштама нужно преодолеть, а не «учеба». Горделивый разговор с эпохой⁷.

«К сожалению — хорошая форма». Это то понятие формы, которое ведет к эстетизму. Форма не может быть хорошей или плохой. Она или *есть* или *ее нет*, потому что ее надо каждый раз заново создавать. Форма — это понятие системы. Система не может быть плохой или хорошей, — если она система. Если говорят о «мастерстве», это значит, что системы

¹ У Пастернака — ставка на приближение к вещи, на схватывание вещи. Поэтому у него чувствуется мускульное напряжение — он жонглирует словами до тех пор, пока они, на глазах у публики, становятся вещами. У Мандельштама обратное явление: сначала кажется, что он говорит о предметах, но потом оказывается, что предметы превращаются в слова: его «волы» — книжное понятие, а не вещь. Отсюда его филологизм, его любовь к чужой речи. Если у Пастернака — почти цирковой фокус, то у Мандельштама — химический опыт. Мандельштам приглашает читателя как бы в лабораторию (III). Необходимость иносказания, «чужой речи» (IV)*.

² Это — вроде Тютчева и Лермонтова: соотношение философских медитаций с лирикой (III). Привести Тютчева: «И распротысь с тревогою житейской И кипарисной рощей заслонясь, Блаженной тенью, тенью елисейской Она заснула в добрый час». «Елисейской» звучит совсем по-мандельштамовски, и так же «иностранным» звучит — «в добрый час» (прозаизм) (IV).

Классический филологизм Мандельштама. Романтическое начало Пастернака — вихревой стиль (III).

³ Поэзия Мандельштама дает новую высокую поэзию — поэзию высокого стилового напряжения. Жанрово — это новые опыты «умной поэзии», философской медитации (IV).

⁴ Но, пожалуй, сверхсоциален. Это происходит потому, что для поэзии высокого стиля актуальное должно найти незлободневные выражения (IV).

⁵ Поэзия цепляется за стиховую культуру XIX века. (...) Мандельштам — Тютчев и Батюшков (III). Скажут: стихи Мандельштама архаичны. Это так, но это значит, что нужно признать право на архаичность (IV).

⁶ Драматизм и трагизм Мандельштама противостоит безличной, равнодушной поэзии. Это важно, потому что определяет систему (IV).

⁷ Сложные счеты с эпохой (IV).

нет, потому что иначе неоткуда явиться этому понятию. «Мастер» — понятие эстетское, т. е. именно свойственное людям, для которых искусство — любованье, а не потребность. «Мастер» — понятие типично буржуазное: буржуазия этим словом допускает искусство жить. В культуре социализма слово «мастер» должно вернуться на свое место — к станку, где оно есть простой термин квалификации, и не кокетничать метафорой. Поэты не будут ходить толпами и при социализме. Их будет немного — и давать им квалификацию не придется. Если ученый делает открытие в математике, — его не назовут «мастером математики». Поэт — *изобретатель* словесных систем, словесных орудий*). Пусть он «служит классу», но он не должен думать об этом, потому что для этого дела он должен чувствовать себя вождем (II).

Понятие «мастерства» недостаточное и непринципиальное. Это — плехановщина. Понятие мастерства предполагает предварительное принятие поэтической системы — оно может быть результатом ощущения системы (IV).

Ссылаться на «мастерство» — это отписка, это идти по линии наименьшего объяснения. Это — отношение, как к музейной ценности (IV).

Мандельштам, конечно, возрождение акмеистической линии, обогнувшей футуризм. Пастернак — эклектик, как Лермонтов: футуризм с символизмом (вихревой стиль). Футуризм еще не сказал своего последнего слова. И дальше, может быть, какие-то новые побеги футуризма (от Хлебникова) окажутся заново — в виде монументальных жанров, далеких от лиризма. Путь идет к восстановлению борьбы за поэзию (IV).

О МАЯКОВСКОМ

Маяковский был признан не сразу: ему как новатору пришлось пройти через долгий искус читательского непонимания. Сборник «Простое, как мычание» (1916), уже содержащий стихи о войне и поэму «Облако в штанах», вызвал у многих критиков не только недоумение, но и злобу, негодование. Мне запомнилась одна статья, автор которой решительно заявлял, что в стихах Маяковского нет ничего, кроме «самодовольства», и с возмущением жаловался, что

они «поражают барабанную перепонку и действуют на мозг».

В 1918 году, после появления поэм «Война и мир» и «Человек», я напечатал в одном маленьком журнальчике статью о Маяковском — «Трубный глас»; она начиналась словами: «Кажется, теперь уже никого не испугаешь и не свергнешь в обморок, если скажешь просто: Владимир Маяковский — настоящий, большой поэт». Это не значило, что Маяковский понят и признан; эти слова были иронической выходкой против «обывателя», которому было тогда не до поэзии и не до Маяковского. Я цитировал возглас Маяковского: «Это не лира вам!» — и писал: «Вы скажете — не поэт? Пусть «крикогубый Заратустра». Но признаемся — поэзией «лиры» мы можем любоваться, но жить ею, дышать ею уже не можем».

Около этого времени я познакомился с Маяковским: он придавал большое значение новой разработке поэтики и внимательно следил за беседами и спорами в нашем теоретическом кружке. Выпады критики, конечно, мало действовали на него — он знал им цену; но вопрос о дальнейшем пути и тем самым о читательском понимании тревожил его. Он нуждался в читателе — в широкой творческой опоре, потому что поэзия была для него делом жизни, а не способом «эпатирования». Он был «футуристом» скорее всего в том смысле, что смотрел не столько в настоящее, сколько в будущее. «Я, обсмеянный у сегодняшнего племени, как длинный скабресный анекдот, вижу идущего через горы времени, которого не видит никто» («Облако в штанах»).

История поставила перед Маяковским задачу огромной важности и трудности. Он должен был изменить не только поэзию, но и самое представление о ней и о поэте, что было, пожалуй, еще труднее.

В числе всевозможных противоречий, накопленных русской жизнью и культурой XIX века, было одно очень болезненное, дожившее до революции: противоречие «гражданской» и «чистой» поэзии, противоречие поэта-гражданина и поэта-жреца. Исторический конфликт вождей «Современника» (Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Щедрина) с представителями «чистого искусства» возник не случайно: он был выражением глубоких социальных противоречий, определившихся к концу 50-х годов. Знаменитая формула Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» — достаточно характерна в этом смысле. Еще характернее слова Тургенева о стихах Некрасова — что «поэзия в них и не ночевала». Рядом с понятием «поэ-

зии» явилось понятие «поэтичности» как отбора особых тем и слов, противостоящих злобе дня.

Усилия Некрасова были направлены на преодоление в собственном творчестве противоречия между «гражданской» и интимной тематикой. Социальная тема вместе с «злобой дня» вошла в интимный мир поэта — в мир его личных страданий и радостей. В таких вещах, как «Рыцарь на час» или «Балет», явилось не только новое слово, но и новое «я» поэта. В «Балете» заложено много взрывчатого поэтического материала — и отсюда, из этих смелых ходов и резких контрастов, должна была явиться в будущем новая поэтическая система. Но Некрасов не мог снять противоречие в понимании поэзии вообще, уничтожить самую почву, породившую конфликт, — этому мешала действительность, история. Вместе с обострением социальных противоречий этот исторический конфликт рос и углублялся: эпоха символизма подтвердила его наличие. Гражданские стихи символистов (Брюсова, Сологуба) были крахом их поэтической системы — и только Блок мучительно искал выхода из этого исторического тупика. Поэма «Двенадцать» была взрывом собственной системы, трагичным для символизма и для самого поэта.

Революция должна была снять это противоречие — и история поручила это ответственное и трудное дело Маяковскому. Он должен был избавить русскую поэзию от затяжной душевной болезни, принявшей хронический характер. Он не боялся трудных положений и задач, хотя бы они грозили катастрофой. «Это время трудновато для пера, но скажите вы, калеки и калекши, где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоптанней и легче?»

Маяковский с самого начала вступил в решительную борьбу с традицией поэтичности: «Из любви и соловьев какое-то варево» («Облако в штанах»). Ода и элегия вступили в новый бой, но вопрос шел уже не о жанре, а о самом понятии лирики и лирического «я» поэта:

«Нами лирика в штыки неоднократно атакована, ищем речи точной и нагой» («Юбилейное»).

В «Юбилейном» Маяковский связывает с собой и со своим поэтическим делом два имени, которые казались прежде несоединимыми: Пушкина и Некрасова. Это очень знаменательно. Он берет из всего XIX века две цельные системы, в которых вмещается весь мир — без разделения на «высокое» и «низкое»: «Евгений Онегин», «Домик в Коломне» и «Медный всадник» — это преодоление всякой поэтической условности.

Маяковский — вовсе не «гражданский» поэт в узком смысле слова: он создатель новой поэтической личности, нового поэтического «я», ведущего к Пушкину и Некрасову и снимающего их историческую противоположность, которая была положена в основу деления на «гражданскую» и «чистую» поэзию. Маяковским снята сама эта противоположность.

Его «я» грандиозно, но не романтической грандиозностью, при которой высокое «я» противопоставлено низкому миру действительности, а иной грандиозностью, вмещающей в себя весь этот мир и ответственной за него.

Ответственность за мир порождает у Маяковского замечательную тему, на которую не обращено должного внимания, — тему «должника»:

Поэт
 всегда
 должник вселенной,
платящий
 на горе
 проценты и пени.
Я
 в долгу
 перед Бродвейской лампионией,
перед вами,
 багдадские небеса,
перед Красной Армией,
 перед вишнями Японии —
перед всем,
 про что
 не успел написать.

Отсюда — страстный морализм, отсюда же — страшная сила гнева и насмешки, отсюда же — сложность личной интимной темы: «Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне». Это уже не просто борьба оды с элегией, а борьба за новое понимание поэзии и поэта. С этой точки зрения соотношение Маяковского и Есенина имеет глубочайший исторический смысл.

Советская поэзия после Маяковского — трудная проблема не потому, что идет вопрос о ямбе или не о ямбе: не в этом дело. Вопрос идет о новом «я», о новой индивидуальности поэта — так же как после Пушкина, Лермонтова. К этому вопросу присоединяется вопрос о роли поэзии, об ее положении.

В поэме «Облако в штанах» Маяковский восклицал: «Слушайте! Проповедует, мечась и стенья, сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!» Это был уже вызов традиции: крикогубый Заратустра — это пророк, но не жрец и тем более не «демиург» символистов. Проходят годы — и Маяковский

начинает неустанно твердить всюду и всегда, что «поэзия — производство: труднейшее, сложнейшее, но производство». Он заявляет от лица своих единомышленников, поэтов и теоретиков: «Мы — единственные, которые не хотят творчество спекулятивно окружить художественно-религиозным поклонением» («Как делать стихи»).

Это была принципиальная позиция, и позиция рискованная. История ставит перед нами сложные алгебраические задачи со многими неизвестными, а мы часто пытаемся решить их арифметическими правилами. Тезис Маяковского мог приводить ко всякого рода упрощениям и извращениям: философия могла подменяться логикой. Если поэзия — производство, то она должна не «создавать» или «изобретать», а выделять вещи, которые требуются; если поэт — профессионал, как и всякий другой, то его дело — обслуживать повседневность и быстро исполнять очередные «заказы». Эта, казалось бы, неопровержимая логика могла опутать человека, решившего порвать с традициями и противоречиями XIX века.

Но опутать Маяковского было не так просто: он работал методами высшей математики, а не правилами арифметики. Эта аналогия взята мною у Маяковского: «Человек, впервые формулировавший, что «два и два четыре», — великий математик, если даже он получил эту истину из складывания двух окурков с двумя окурками. Все дальнейшие люди, хотя бы они складывали неизмеримо большие вещи, например, паровоз с паровозом, все эти люди — не математики... Не надо отчетность по ремонту паровозов посылать в математическое общество и требовать, чтоб она рассматривалась наряду с геометрией Лобачевского» («Как делать стихи»).

Маяковский всегда искал открытия новых истин в поэзии, хотя бы они получались из материала самой простой, «грубой» действительности, из языка РОСТА или фининспектора. Поэзия была для него «производством» только в том смысле, в каком всякое производство опирается на открытия и изобретения, не только удовлетворяя привычные потребности, но и создавая новые потребности и вещи. Для производства радиоаппаратуры надо было сначала изобрести беспроводный телеграф. Маяковский работал «на производстве», но как изобретатель, как математик, а не как чернорабочий. «Это утверждение, — как говорил Маяковский, сравнивая поэта с математиком, — отнюдь не умаляет труда человека, складывающего паровозы». Те, кто, пользуясь словом «производство», хотели превратить его в чернорабочего, или не понимали, с кем имеют дело, или сознательно

старались остановить его бурную изобретательскую деятельность, боясь ее последствий для себя.

Маяковский открыл новые смысловые возможности для поэзии и создал новую поэтическую систему образов, ритма, языка, звучания и интонации. Когда-то Лев Толстой писал о Пушкине: «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства». Маяковский перешагнул через этот «камень преткновения», доказав, кстати, что ничего «предвечного» в распределении предметов поэзии нет и что «известная иерархия» — дело истории и традиции. В его системе, вместившей самую актуальную «злобу дня», все «низкое» стало высоким.

Система Маяковского, как убедительный факт, решила поставленную историей задачу: старое противоречие русской поэзии было снято. Отныне спор о «гражданской» и «чистой» поэзии, о «вечном» и «злободневном», о «низком» и «высоком» стал архаическим. Это не значит, конечно, что на месте этого противоречия не возникли другие, порожденные новой действительностью. Но дело, порученное историей и революцией Маяковскому, было им сделано.

НАДО ДОГОВОРИТЬСЯ

Вопрос о нашем литературоведении и нашей критике стал сейчас явно злободневным. О нем говорят и в журналах, и в научных институтах, и в издательствах, и в вузах, и на писательских собраниях, и в частных беседах. Заговорила о нем и «Литературная газета». Это очень хорошо; надо только позаботиться, чтобы обсуждение этого важного вопроса не превратилось в бесплодное говорение. Надо помнить, что вопрос этот выдвинут самой жизнью и связан с новыми задачами нашей культуры в целом.

Нынешнее состояние литературоведения осознается самими литературоведами как не соответствующее задачам нашего времени, как неполноценное. Тем самым это состояние уже нельзя назвать нынешним: в сознании самих литературоведов и критиков (а иной раз и в их работах) есть уже представление о новой стадии, в которую должна вступить сейчас наша наука. Речь идет, таким образом, не о том, что наши литературоведы и критики о чем-то забыли, или чего-то не поняли, или

над чем-то не задумались и что поэтому их надо срочно про-светить на этот счет, а совсем о другом: нам надо договориться о некоторых принципах и о вытекающих отсюда организа-ционных мерах.

Статья Гр. Гуковского очень симптоматична и даже пока-зательна, но не более того. Она, к сожалению, проникнута «просветительской» тенденцией, в данном случае совершенно излишней и искажающей действительное положение. На-пример: «Мы, историки литературы, — пишет Гуковский, — слишком часто вели свою работу кабинетно или, в лучшем случае, кружково». Не видел я что-то за последние годы ни этих кабинетов, ни этих кружков — наоборот: мы работали слишком на ходу, в шуме, в суете, на заказ. Или: «Мы работали врозь, не задумываясь над тем, каков итог, какова цель, какова устремленность нашей работы» и т. д. Странно: кабинетно — и не задумываясь? Где же завелись у нас такие легкомысленные и малосимпатичные литературоведы? Я что-то не встречал их. Наоборот: все озабочены именно итогами, целями и вопросом о жизненной необходимости нашей науки.

Статья Гуковского написана отчасти в тоне исповеди, а отчасти, наоборот, в духе проповеди, с обилием научной тер-минологии и вместе с тем с довольно элементарными пропи-сями, вроде того, что «без народа нет полноценной личности», или что «без общей истории нет смысла частного события», или, наконец, что художественное произведение, писатель и литературное направление суть «диалектические единства, вполне реальные и конкретные». Такого рода истины ведомы каждому литературоведу, и не в них вопрос. Однако один из этих афоризмов приложим к статье самого Гуковского, по-скольку она написана в явном противоречии с ним: «Без общей истории нет смысла частного события». Это бесспорно вообще и в частности в отношении к вопросу о нашем литера-туроведении; а Гуковский рассуждает так, как будто нынеш-нее состояние нашей науки зависит от каких-то профессио-нальных, психологических и организационных недочетов — от того, что некоторые «мы» о чем-то забыли, или над чем-то не задумались, или работали «недостаточно планово», врозь. Он впадает даже в административный тон. «Работать в 1945 году так, как мы работали в предвоенные годы, мне кажется, уже нельзя», — заявляет он. Что значит это странное «нельзя»? Разве мы работали плохо и теперь нам нужно опомниться и постыдиться? Нисколько. Всякому ясно, что после войны мы вступили в новую стадию, в новую эпоху для всей науки в целом и что предвоенная работа ото-

шла в прошлое. Весь вопрос в том, чтобы верно осознать эту новую историческую стадию, чтобы не оказаться вне «общей истории», чтобы добиться полноценности.

Гуковский думает, что для полного успеха нам не хватает, главным образом, «плановости»: «вернуть науку лицом к интегральным проблемам» и «договориться о плане исследований, о плане серии капитальных трудов, посвященных отдельным писателям, эпохам, «стилям», общим концепциям развития русской литературы и литературы вообще» — таковы его советы. Стоит это сделать (и сделать это можно, как думает Гуковский, при помощи административных и организационных мер) — и все пойдет прекрасно. «Есть и люди, есть и мысли, есть и материалы», — говорит он бодро в заключение. Повернуть и запланировать — вот и все*).

Мне думается, что на самом деле все это гораздо сложнее и тоньше. Ведь сами по себе эти «интегральные проблемы» не существуют, как не существует сама по себе и литературная наука. Их постановка возникает из научной работы, из наблюдений над материалом, из самой действительности. К этим проблемам нельзя стать ни лицом, ни спиной. Другое дело, что самый уровень науки может понизиться, так что проблемы эти не ставятся заново, а как бы считаются раз навсегда разрешенными. Такие явления в истории нашего литературоведения предвоенных лет иногда наблюдались, особенно в пору расцвета вульгарно-социологических теорий. В таком случае дело не в этих «интегральных проблемах» самих по себе, а именно в их новой постановке. А для этого необходимо прежде всего обратиться к теоретическим основам нашей науки — к тем ее основам, которые связывают литературоведение с философией (эстетикой), с искусствоведением, с лингвистикой. Если нужно и можно сейчас «вернуть» нашу науку, то прежде всего в эту сторону. Новое решение всех «интегральных проблем» (стиль, направление и пр.) зависит от того, как понимать художественное мышление и его продукт. Вульгарно-социологический метод трактовал художественное творчество как процесс пассивный, ничего специфического в себе не содержащий. От такого понимания наше литературоведение отошло, но никаких новых работ, обоснованных марксистско-ленинской теорией культуры и идеологии, не появилось. Теперь для этого наступила пора, но сделать это не так просто. Это требует и сил, и времени, и многих других условий.

Что касается вопроса о «плановости», мне кажется, что мы пока еще не нашли достаточно гибких и вместе с тем дейст-

венных, принципиально правильных форм планирования научной работы. Сравнительно просто и легко планировать труд — гораздо труднее планировать творчество. Там, где труд играет основную и решающую роль, там планирование более или менее удастся. Таково, например, положение с коллективными работами по истории литературы и критики в наших институтах. Это очень важные для педагогических целей работы, но это не исследования, а в полном смысле слова «труды» — подведение научных итогов. В них нет и не должно быть ни особенной оригинальности, ни чрезмерной новизны, ни тем более спорных положений — они, во всяком случае нежелательны. Природа научно-исследовательской работы совсем иная: она связана и с преодолением неожиданных трудностей, и с длительными размышлениями и поисками, и с ростом темы или ее изменением, и с целым рядом других процессов, неизбежно сопровождающих человека на пути научного творчества. Метод планирования такого рода работ должен, по-видимому, отличаться от метода, применяемого к работам педагогического или научно-популярного типа, но совсем не в том направлении, о каком говорит Гукковский. Во всяком случае вопрос этот требует специального и очень серьезного обсуждения.

Я согласен с тем, что литературоведение должно сейчас сблизиться с критикой и с современной литературой. Их разобщение вредно отзывается особенно на критике, которая за последние годы явно обеднела мыслью. За это дело должен взяться Союз писателей, но оно тоже не простое. Тут тоже надо и договориться и договорить не только об организационной, но и о принципиальной стороне дела. Есть области литературоведения, по самой своей природе очень далеко отстоящие от критики. Проще говоря: все ли литературоведы могут и должны быть членами Союза писателей? Это остается неясным, а между тем это один из очередных вопросов.

Необходимо, наконец, приложить все усилия, чтобы скорее добиться выхода в печать литературоведческих работ — книг и статей. У каждого из нас лежат в столах рукописи, своевременное появление которых помогло бы нам договориться и договорить гораздо легче, чем печальные дискуссии без печатных работ, вслепую. Кажется, что человек замолчал, забыл, не задумался, не понял и отвернулся от «интегральных проблем», а у него написано 25—30 печатных листов, в которых он обо всем подумал и обо всем говорит, вплоть до этих проблем. Людей, правда, мало, времени тоже мало, но мысли и материалы есть.

ОТВЕТ НА АНКЕТУ К IV МЕЖДУНАРОДНОМУ СЪЕЗДУ СЛАВИСТОВ

Вопрос № 21. Как произошел переход от романтизма к реалистической литературе в славянских странах в XIX веке?

Вопрос поставлен не как научная проблема, а как вопрос на экзамене — с предполагаемым готовым ответом. Не ясно, о чем идет речь: о теориях романтизма или о художественных произведениях? Одно дело — теоретические трактаты, эстетические теории, литературные «манифесты», «школы», «направления» и т. д., другое — само искусство эпохи (и не только литература, но и живопись, и музыка, и театр), отражающее не те или иные теории, а действительность своего времени. Между теориями и самим искусством есть, конечно, историческая связь, но нет и не может быть полного слияния. Одна из специфических особенностей искусства (и художественного творчества) заключается в том, что оно не порождается и не поглощается никакой философской системой, а представляет собой отражение жизни во всей ее сложности и противоречивости. Научное обсуждение вопросов о романтизме и реализме (№ 19, 20, 21, 22) требует коренного пересмотра традиционной и совершенно обветшалой системы историко-литературных понятий, доставшихся нам от старой немецкой философии и давно утративших свое прежнее содержание. Где у Пушкина, Гоголя или Мицкевича «переход от романтизма к реализму»? Это знают только авторы школьных учебников. На материале славянских литератур еще яснее, чем на материале литератур немецкой или французской, видно несоответствие этих понятий и схем реальному процессу возникновения и воздействия художественных произведений. Вместо предложенных вопросов надо поставить другие — как, например: 1) каково было понятие «романтизма» в философской и критической литературе славянских стран? 2) влияли ли теории романтизма на творчество славянских писателей, и если влияли, то как? 3) есть ли сходные черты в художественной эволюции славянских писателей эпохи романтизма и каковы их отличия от эволюций западноевропейских писателей того же времени?

Отмечу еще, что имеется вопрос о роли Горького в развитии славянских и неславянских литератур (28), а нет того же вопроса в отношении Пушкина, Гоголя, Мицкевича, Льва Толстого.

КОММЕНТАРИИ

Первые два раздела этого сборника работ Б. М. Эйхенбаума занимают книги «Молодой Толстой» и «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки». В третий раздел вошли статьи и рецензии разных лет, в основном не переиздававшиеся.

Тексты печатаются по первым прижизненным публикациям и — если работа включалась в авторские сборники («Сквозь литературу», «Литература», «Мой временник») — по этим изданиям. Статьи «О художественном слове» и «О «простых вещах» и азбучных истинах» печатаются впервые, по рукописи. О тексте выступления Эйхенбаума о Мандельштаме см. с. 531.

Текст, выделенный Эйхенбаумом, набран курсивом; текст, выделенный авторами цитируемых им произведений, — разрядкой.

Архив Эйхенбаума хранится в ЦГАЛИ — ф. 1527. Многочисленные ссылки на этот фонд в комментариях даются сокращенно — указываются только номера описи и единицы хранения (напр.: 1.245). Знак * отсылает к авторским подстрочным примечаниям, знак *) — к комментариям. Цифры отсылают к авторским затекстовым примечаниям в I и II разделах.

Комментарии к книге «Молодой Толстой» и статьям «О Чехове», «Надо договориться» написал А. П. Чудаков; к статьям «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе», «Лесков и современная проза», «Литературный быт», «Писательский облик М. Горького», «Книга о жизни», «О Викторе Шкловском», «О Маяковском», «Ответ на анкету к IV Международному съезду славистов» — М. О. Чудакова; комментарии ко всем другим статьям и книге «Лермонтов» написал Е. А. Тоддес.

Составители и комментаторы признательны за содействие директору ЦГАЛИ Н. Б. Волковой и сотрудникам Архива К. Н. Кириленко, В. П. Коршуновой, Г. Д. Эндзиной и благодарят тех, кто оказывал разного рода помощь в подготовке этой книги, — О. Б. Акимову, Ц. М. Воскобойник, Л. Д. Гудкова, Б. В. Дубина, Н. А. Жирмунскую, М. Н. Левина, А. Л. Осповата, А. Е. Парниса, Б. Н. Равдина, С. А. Рейсера, В. Н. Сажина, Р. Д. Тименчика, М. Ш. Файнштейна, Л. С. Флейшмана, Н. И. Харджиева, О. И. Черепову, М. А. Чудакову, С. С. Шведова, Е. И. Шубик, Н. Я. Эйдельмана.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Книги Б. М. Эйхенбаума:

СЛ — Сквозь литературу. Л., 1924.

Лтр — Литература. Л., 1927.

МВ — Мой современник. Л., 1929.

ОП — О поэзии. Л., 1969.

ОПр — О прозе. Л., 1969.

ПИЛК — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

РМ — журнал «Русская мысль».

РМв — газета «Русская молва».

СЗ — журнал «Северные записки».

МОЛОДОЙ ТОЛСТОЙ

Впервые: Пг.— Берлин, изд. З. И. Гржебина, 1922, 156 с.

Работа Э. над Толстым, растянувшаяся на 40 лет и обнявшая поэтапно все творчество писателя и важнейшие проблемы его поэтики, биографии, текстологии, сразу началась с исследования, осмысливавшего творческий путь Толстого целиком.

Подробные свидетельства работы над ним — в дневнике Э. за июль — август 1918 г. («Вопр. лит-ры», 1978, № 3, с. 308—314). 21 ноября Э. сообщил В. М. Жирмунскому: «Сейчас продолжаю Толстого и пишу главу о «Войне и мире» и об «Анне Карениной». О работе Э. над Толстым упоминает в своем письме к нему от 25 декабря 1918 г. Г. А. Леман (1.725). «О Толстом осталось написать последнюю главу», — сообщил Э. Жирмунскому 9 февр. 1919 г. (Письма к этому адресату хранятся у Н. А. Жирмунской). Статья под заглавием «Творчество Л. Н. Толстого» была опубликована в качестве предисловия к изд.: Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность. Пг., ГИЗ, 1922, с. 1—43, с авторской датой «1919 г.»; с мелкими разночтениями, под заглавием «О Льве Толстом» вошла в Лтр. Ее первые четыре главы — сжатое изложение мыслей, развернутых вскоре в «Молодом Толстом». Идеи остальных глав нашли разнообразное отражение в последующих статьях и книгах Э.

Работа над Толстым продолжалась интенсивно. 22—23 ноября 1919 г. в «Жизни искусства» (№ 299—300) была напечатана статья Э. «О Льве Толстом», 10—11 декабря там же (№ 314—315) статья «Лабиринт сцеплений» — о «Фальшивом купоне», через год в этой же газете (23—25 ноября, № 613—615) — «О кризисах Толстого»; первая и последняя вошли в СЛ. 2 окт. 1919 г. был заключен договор с З. И. Гржебиным на книгу о Толстом объемом от 10 до 12 листов, рукопись какой Э. обязан был представить в январе 1920 г. (1.726).

Но постепенно интересы Э. все более сосредоточиваются на раннем творчестве Толстого. 11 января 1920 г. он делает в Доме искусств доклад

«Молодой Толстой» («Дом искусств», 1921, № 1, с. 69; Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 485). В этом же году в Неофилологическом обществе он прочел доклад «Толстой в поисках формы», где «вскрыл интересную картину напряженного искания писателем форм творчества в I период его литературной деятельности» («Бирюч», сб. II, Пг., 1920, с. 286).

Книга «Молодой Толстой» писалась в тяжелых условиях разрухи и гражданской войны (см.: Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Пг.— Берлин, 1923, с. 300—331). Закончена она была в июне 1921 г. (дата авторского предисловия) и вышла в свет в начале апреля 1922 г. (запись в дневнике 5 апреля. 1. 245).

Художественное новаторство первых же произведений молодого Толстого предопределило внимание критики к его поэтике. В статьях П. В. Анпенкова, К. С. Аксакова, А. А. Григорьева, А. В. Дружинина, Н. Г. Чернышевского, Н. Н. Страхова достаточно рано были раскрыты, объяснены такие важные черты толстовского художественного изображения, как «диалектика души», «беспощадный анализ душевных движений» и «микроскопичность» этого анализа, принцип резкой «индивидуализации» в обрисовке персонажей, «исследовательский» характер толстовского повествования, изображение мира через восприятие персонажа и др.

Особое место в изучении поэтики Толстого, как и русской литературы XIX в. в целом, занимает «критический этюд» К. Леонтьева «Анализ, стиль и веяние. О романах графа Л. Н. Толстого» (первоначально — «Рус. вестник», 1890, № 6—8, отд. изд.— М., 1911), явивший опыт первой в отечественном литературоведении работы, целиком посвященной исследованию стиля писателя, притом на фоне предшествующей литературной традиции. Эту «необычайно смелую, предвосхитившую многое» (СЛ, с. 63) книгу Эйхенбаум высоко ценил и считал важнейшей для своих будущих исследований о Толстом. «Тут указана,— заключал он свою первую опубликованную статью о писателе,— задача работы над творчеством Толстого, осуществление которой — впереди» (СЛ, с. 66). Напоминание об этой «замечательной незаслуженно забытой книге» К. Леонтьева Г. Винокур отмечал как особую заслугу Э. («Леф», 1923, № 1, с. 241).

В статьях 1918—1920 гг. были сформулированы некоторые положения, развитые в «Молодом Толстом» (а затем и в более поздних работах Э.), — о Толстом как «ликвидаторе романтической поэтики», об учителях Толстого — писателях XVIII в. — Руссо, Стерне, Франклине, Бюффоне, Тёпфере. Эти положения восходят к собственным позднейшим высказываниям Толстого о влиянии на него названных писателей и мыслителей. Здесь проявилась общая для молодой филологии 20-х гг. черта — опора ее на указания самих писателей и современной им критики и придание таким указаниям решающего и дефинитивного значения (концепция «архаистов» у Ю. Н. Тынянова, «сентиментального натурализма» в работах В. В. Виноградова).

Идея о Толстом-«архаисте», высказанная в статьях и книге применительно к чисто литературным пристрастиям писателя, позднее будет по-

ниматься исследователем более широко, как особое положение Толстого в русской общественной и литературной жизни на протяжении почти шестидесяти лет: «Упорно отстаивая свою архаическую позицию, он, со стороны и издавдала, но тем более зорко, как бы в бинокль, вглядывался в детали малейших движений эпохи, как полководец вглядывается в движения неприятельских войск. Ясная Поляна была для него удобным углом зрения — точкой, с высоты которой он оглядывал и измерял ход истории. Сила его позиции заключалась в том, что, противопоставляя себя эпохе, он не отворачивался от нее <...> Основным правилом было: во что бы то ни стало — деятельное участие в жизни» (МВ, с. 110—111). В книге «Лев Толстой. Шестидесятые годы» (Л.— М., 1931) Толстой будет назван «социальным архаистом» и обоснована разница «между системой *архаистической* и *архаической* (отсталой). Архаистическая система — не просто элемент, оставшийся от уже преодоленного и доживающего свой век явления, а наоборот — заново восстающая и имеющая основания для нового успеха, хотя и коренящаяся в прошлом, сила <...> Только при такой позиции можно было в 60-х годах написать «Войну и мир», а в 70-х — «Анну Каренину» (с. 15—17). Ср. ранее различие архаистического и архаического у Тынянова («Архаисты и новаторы», с. 126).

Уже в первых статьях была высказана одна из центральных идей последующих работ Э. о Толстом: и в таких жанрах, как «Исповедь», он остается художником, разлагающим «собственную свою душевную жизнь по законам своего художественного творчества» (СЛ, с. 65; так же потом исследователь будет рассматривать и его дневники), в основе всех духовных кризисов, сопровождавших Толстого, его «отходов» от литературы лежат художественные искания. «Толстой всегда был художником и никогда не переставал им быть — менее всего тогда, когда отрекался от своего искусства и писал религиозно-нравственные статьи» (Лтр, с. 19). В конце «Молодого Толстого», говоря о первом кризисе художника, на время «ушедшего» из литературы, Э. заметит, что «на самом деле Толстой не уходил», и его статья «Кому у кого учиться писать» (1862) — «литературный памфлет» (с. 129). Позже («Пушкин и Толстой», 1936), он сформулирует это еще определеннее: «В этом движении от исторического романа к эпосе большую роль сыграла работа Толстого в яснополянской школе, далеко вышедшая за пределы чистой педагогики. Некоторые страницы его педагогических статей обращены прямо к литературной современности» (ОПр, с. 187; ср. «Лев Толстой. Шестидесятые годы», ч. II, гл. 1).

В основу «Молодого Толстого» и статей 1918—1920 гг. легли идеи раннего ОПОЯЗа, Толстой выступает как разрушитель установившихся канонов: он «отворачивается от отцов и возвращается к дедам» (с. 39, ср. Лтр, с. 23 — одна из главных опоязовских эволюционных идей); «переломы» в его творчестве — это смена до конца использованных приемов новыми и т. д. «В творчестве Толстого, — отчетливо и прямолинейно формулирует Э., — перед нами происходит процесс нового затруднения <...> канонизированных

форм путем, с одной стороны, их разложения и смешения, с другой — путем возрождения старых, уже давно забытых традиций» (с. 50). Столь же характерна для формальной школы постановка таких вопросов, как соотношение стиха и прозы, размывание «строгой архитектоники» (ср. идеи «фрагмента» у Тынянова), структура описания (портрет, обрамление), мотивировка и выпадение из нее и т. п. Как и в других работах этих лет, происходило развитие опоязовских идей, приложение их к еще не изучавшимся сторонам художественного текста. В частности, как справедливо замечает А. Ханзен-Лёве, Э. «переносит раннюю дефиницию Шкловского — остранение как основной прием создания нового видения и новой оценки — в повествовательную перспективу фиктивного героя, который как «аутсайдер» оправдывает своей позицией, детерминированной фабулой, «мелочность», «бессюжетность», монтаж своей парадигматической передачи. Это перекладывание повествовательного аспекта в досознательную перспективу остранения притягивает внимание непосредственно к «впечатлениям», возникающим в процессе восприятия первичной ступени по принципу смещения и уплотнения. Их монтаж разлагает сюжет (моноперспективный, конвенциональный) и фабулу, превращая их в алогическую последовательность ассоциаций — ее Толстой одним из первых реализует в русской прозе в виде «потока сознания»¹.

Центральная мысль первой части книги, посвященной дневникам, сформулирована так: «Словесное выражение не дает действительной картины душевной жизни, мы должны не верить ни одному слову дневника и не поддаваться соблазнам психологического толкования». Это очень близко к словам из знаменитой — и программной — статьи «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1918—1919): «Ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы не можем и не имеем никакого права видеть в подобном отрывке что-либо другое кроме определенного художественного приема» (ОПр, с. 321). Ср. о «нейтрализации душевных эмоций» как «основном эстетическом законе словесного искусства» (Лтр, с. 247).

При всей полемической крайности очевидна эвристическая ценность этого положения: оно говорило о необходимости изучения структуры художественного целого и препятствовало прямым заключениям от художественного текста к психологии автора и обратно. Дневники Толстого, таким образом, рассматривались Э. не как документы интимной душевной жизни, но как факты художественного творчества, как лаборатория и отправной пункт психологического анализа Толстого, проявившегося уже в его первых вещах.

В книге впервые была раскрыта указанная еще в статьях одна из

¹ Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus den Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978, S. 283.

доминирующих особенностей поэтики Толстого — сочетание «генерализации» и «мелочности» (как и в других случаях, исследователь опирался на дефиниции самого Толстого). Но это открытие связывалось в ней с другою глубокою мыслью — о непримиренности, «дерзкой парадоксальности» сочетания этих противоположных принципов как новом художественном качестве толстовской прозы.

В рецензиях на книгу, кроме обычных упреков, адресованных скорее формальной школе в целом (отсутствие психологической интерпретации описанных приемов, их связи с мировоззрением писателя, схематизм и т. п.), отмечалось, что Э. дает много ценных указаний о приемах молодого Толстого» (Дегтяревский И. Последние поиски в области методологии литературной критики. — «Жизнь», 1922, № 3, с. 176). «Можно соглашаться или не соглашаться с автором в выводах, — писал другой рецензент (С. Д.), — но нельзя не признать его заслуги в смысле постановки общих вопросов». Тот же рецензент считал важной и повторял мысль Э. об «искажении» душевной жизни при ее фиксации в дневниках, ибо «всякое оформление душевного содержания в слове, через посредство самонаблюдения, есть уже искажение, есть уже стилизация подлинной душевной жизни. При анализе психологическом исследователь должен быть крайне осторожен, чтобы не впасть в ошибку, приняв словесную формулу за подлинную психологию» («Родной язык в школе», 1923, № 3, с. 115). Из общего хора выделялась критика «слева» — с характерных для формальной поэтики 20-х гг. антипсихологических позиций. Л. Кириллов (Г. О. Винокур) полагал, что Э., «явно увлекшись дневниками Толстого, придает им значение не только литературного произведения, произведения словесного, но и психологическое <...>, все же считается с дневниками как с показателем художественных намерений и планов Толстого. <...> А истинно научная поэтика возможна лишь на почве окончательной ликвидации психологизма» («Накануне», 1922, 30 июля, № 11, с. 9). Но в целом в этой и особенно в вышедшей на следующий год рецензии Г. Винокур высоко оценил книгу Э.: «Думаю, что не преувеличу, если скажу, что она получит в будущем значение поворотного пункта в изучении толстовского литературного наследия» («Леф», 1923, № 1, с. 241).

Насколько можно судить по недавно опубликованным записям А. П. Скафтымова 20-х гг., он полемизировал с Э. по многим пунктам концепции, подчеркивая «роль тематической, идеологической тенденции» в ранней прозе Толстого («Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги саратовской филологической школы». Саратов, 1984, с. 137—140). Позже Скафтымов оспаривал утверждения Э. о сходстве психологического изображения и стиля Толстого и Стендаля. Не называя книги Э., Скафтымов спорит именно с нею. «Казалось бы, Стендаль и Толстой близки по исходным задачам своего искусства <...>. Однако <...> круг их понимания и связанные с этим способы литературного оформления настолько далеки, что в типологической характеристике литературных стилей они в отношении психологического рисунка едва ли могут быть поставлены в

общие скобки. <...> Стендаль целиком остался при тех способах и литературных приемах, которые были выработаны прежней литературой» (Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 165—167; ср. с. 530 — комментарий; см. также примеч. к с. 471, 472). Следует отметить, что во второй книге Э. подчеркивает иной аспект высказанных в «Молодом Толстом» утверждений: «Но сравнительно скромный метод Стендаля получил в руках Толстого совсем другой характер <...>» («Лев Толстой. Пятидесятые годы», с. 181; ср. наст. изд., с. 120).

На совсем другом материале (речевых стилей конца XVIII — начала XIX в.) к некоторым сходным выводам о генезисе и характере поэтики Толстого пришел В. В. Виноградов, подтвердив основные положения работы Эйхенбаума — об архаичности направленности поэтики Толстого, об отношении к романтизму и др. (см. Виноградов В. В. О языке Толстого. 50—60-е годы. — «Литературное наследство», т. 35—36, М., 1939).

Книга оказалась ценной новыми фактами — не по причине особой их изобильности (в этом отношении она не идет ни в какое сравнение с последующими книгами Э. о Толстом), но в том смысле, что они были введены в свете отчетливых теоретических положений, обеспечивших их активную жизнь в науке. Это была та обеспеченность «общей теорией», о которой ученый писал в предисловии (см. с. 34) и через шесть лет в статье «Литературный быт» (см. с. 428).

«Молодой Толстой» был задуман как первая часть «большой работы о Толстом» (с. 34). Такая работа автором была в значительной мере осуществлена: в 1928 г. и 1931 г. вышли две книги, доводящие исследование творческого пути Толстого до выхода в свет «Войны и мира», к 1940 г. была закончена третья книга («Семидесятые годы»); в 1941—1942 гг. Э. работал над четвертым томом (рукопись пропала во время эвакуации), работа продолжалась до последних лет жизни ученого.

Но все это были уже совсем другие книги — по замыслу, целям, методологии. Э. много размышлял над принципами «монографии об отдельном писателе». «Традиционное деление монографии на «жизнь» и «творчество», — пишет он в 1926 г., — окончательно устарело. «Жизнь» как проблема личности совершенно посторонняя историко-литературному изучению. В монографии об отдельном писателе как общая задача должна быть показана история его работы в окружении своего литературного времени — решение им исторических задач соотносительно с другими решениями и в связи с обусловливающими его работу фактами. Отсюда вывод: 1) должны быть выяснены литературные проблемы и принципы (конструктивные принципы) эпохи и отношение к ним данного писателя; 2) должны быть выяснены литературно-бытовые условия времени и положение среди них данного писателя» («Материалы к лекциям о Толстом в ГИИИ» — 1. 44). Ср. с. 434—436.

Первая книга из нового замысла — «Лев Толстой. Пятидесятые годы» — хронологически вмещала «Молодого Толстого» и как будто должна была отчасти совпасть с нею по материалу. Но этого не произошло. Факты (некоторые из них, естественно, повторяются) были поданы под другим углом

зрения; в свете теории «литературного быта» жизнь и творчество Толстого были рассмотрены под знаком «исторической судьбы, исторического поведения» (Предисловие, с. 6). В очередной раз к молодому Толстому Э. вернулся в 1945—1946 годах. Судя по дневниковым записям 40—50 гг. (ЦГАЛИ; частично: Контекст. 1981. М., 1982, с. 272—302), несколькими написанными разделам — «Толстой-студент», «Толстой на Кавказе», «Толстой в «Современнике» (опубл. в кн.: Эйхенбаум Б. Семидесятые годы. М., 1974) и статье 1958 г. (см. ОПр) это была опять — еще раз — совсем другая книга.

В последнем, что писал Э. о Толстом (возможно, одним из последних его текстов вообще) — в опубликованных посмертно заметках о 90-томном собрании сочинений («Русская литература», 1959, № 4; частично — в ОПр), — среди «трудных и очень важных для понимания Толстого проблем» (ОПр, с. 117) снова названа проблема: «молодой Толстой».

Тексты Толстого Э. цитирует главным образом по изданиям, указ. в примеч. 1 и 27. Отличия от текстов, принятых в современных изданиях, в большинстве случаев нами не оговариваются.

*С. 34**. См. примеч.* к с. 313.

*С. 41**. В следующей книге Э. эту запись рассматривает также как «полную разобщенность между характером записей и характером жизни» («Лев Толстой. Пятидесятые годы», с. 21). Но в поздней, лишь начатой книге она трактуется уже совершенно иначе: «Это целый университет на дому по индивидуальной программе, составленной с явным практическим уклоном» («Семидесятые годы», с. 230).

*С. 47**. «Воспоминаниями о студенческой жизни» статью Н. П. Загоскина Э. называет вслед за П. И. Бирюковым. В указ. поздней монографии (с. 339) он вносит поправку: «Н. П. Загоскин учился в Казанском университете в 70-х годах (род. в 1851 г.) и потому никак не мог «вспоминать» о студенческих годах Толстого».

*С. 55**. В Юбилейном издании это место читается иначе: «...увлекался сначала в генерализацию, потом в мелочность» (т. 46, М.—Л., 1934, с. 121).

*С. 57**. «Типология» здесь употребляется в смысле «изображение типов» (ср. с. 78, 84). Точка зрения о «нетипическом», а «индивидуальном» принципе изображения героев у Толстого восходит еще к А. В. Дружинину, писавшему о «Двух гусарах»: «Граф Толстой, рисуя два типические лица, вовсе не представляет их образцами целого данного сословия <...> каждое из двух лиц живет своей собственной индивидуальной жизнью, разнообразною, как всякая жизнь человеческая» (Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983, с. 116). Лишь обозначенная в «Молодом Толстом», дальнейшее развитие эта точка зрения получила в статье Э. 1936 г. «Пушкин и Толстой»: «Во всей литературе, связанной с принципами натуральной школы и ее главы Гоголя (в том числе и у Достоевского), человек изображается как тип: он наделяется резкими, определенными чертами, сказывающимися в каждом его поступке, в каждом слове — даже в фамилии. Не только Чичиковы и Ноздре-

ны, но и Раскольников, и Свидригайлов, и Карамазовы носят свои фамилии не как простые условные обозначения, а как характерные и характеризующие их прозвища. Совсем иное — Пьеры, Андреи и Наташи Толстого: это семейные обозначения индивидуальностей, с которыми читатель знаком интимно, которых он ощущает в той или иной степени похожими на себя. Это не типы, ограниченные узкими пределами своей общественной среды или профессии, и даже не характеры, так или иначе замкнутые кругом отведенных им по психологической норме чувств и переживаний, а очень свободно переходящие от одних чувств и мыслей к другим индивидуальности, не отгороженные друг от друга никакими сложными перегородками, — «текущие», как любил говорить Толстой о людях. Этот принцип «текучести» приводит нас скорее всего именно к Пушкину» (ОПр, с. 176).

С. 67*). Из современников наиболее отчетливо эту особенность внутренних монологов Толстого сформулировал В. В. Стасов, выделяя здесь Толстого из круга всех русских писателей: «Он один дает в романах и драмах настоящие монологи именно со всей неправильностью, случайностью, недоговоренностью и прыжками» («Лев Толстой и В. Стасов. Переписка 1878—1906 гг.» М., 1928, с. 265). Всесторонне проблема семантико-синтаксических особенностей внутренней речи в изображении Толстого, свободной «от старых литературно-книжных условностей», «от логико-синтаксических и предметно-смысловых форм литературного выражения», рассмотрена в работе В. В. Виноградова «О языке Толстого» («Литературное наследство», т. 35—36. М., 1939, с. 179—189).

С. 67*). Ср. рассмотрение этой записи под другим углом зрения в книге «Лев Толстой. Пятидесятые годы»: «Дело тут не в «двойственности», как принято говорить, а в двойном процессе или в двух процессах сознания, из которых один перерабатывает материал, доставляемый другим (...). У Толстого соотношение этих процессов и сила каждого из них страшно обострены; это вносит своеобразные черты и в его жизнь, и в его творчество, и в их взаимодействие» (с. 150).

С. 72*). О связях Толстого со Стерном и Тёпфером см.: Попов П. С. Стиль ранних повестей Толстого («Детство» и «Отрочество»). — «Литературное наследство», т. 35—36. М., 1939.

С. 88*). В современных изданиях: «...светскостью, желанием...».

С. 92*). В статье «О Льве Толстом» употреблялось два термина: «острашение» и «опрощение»; в рукописи статьи предпочтение, отдаваемое последнему, обосновывалось: у Шкловского Толстой служит «иллюстрацией для общезстетической теории (...)». Историко-литературная постановка вопроса требует несколько иного подхода и иного термина — поэтому мы говорим об «опрощении» (1. 12). Уже при публикации статьи в качестве предисловия (1922) это примечание было снято.

С. 95*). Ср. возражение Скафтымова: «Находят сходство в стиле Толстого и Стендаля, но это — очевидное недоразумение. Говорят о простоте в стиле Стендаля. (...) Стендаль не прост. Он декламирует (...). И фразы персонажа и все ремарки автора (...) строятся в тоне откровенной риторической

приподнятости (...). Стендаль далек от бытовой конкретности, и его выражение душевных состояний устремляется всегда на проторенные пути риторической декламации. Толстой по-новому подошел к реальному идейному и душевному наполнению жизни, открыл сложность и пестроту душевных состояний» (Указ. соч., с. 180—181).

*С. 97**. Оспаривая мнение о Стендале как предшественнике Толстого в использовании внутреннего монолога, Скафтымов замечал: «Такой способ обнаружения персонажа настолько был распространен в литературе XVIII и первой половины XIX века, что нет надобности в этом случае Толстого связывать непременно со Стендалем. Это одинаково свойственно и Руссо, и Мариво, и Прево, и Бенжамену Констану, и Мюссе, и др. А главное, монолог у Толстого имеет совсем иной вид. Ни логически упорядоченные сочетания условных или альтернативных суждений, ни фразеологическая стройность декламации не могли удовлетворить его художественных требований. Его монолог стремится приблизиться к наибольшей иллюзии живого процесса эмоционально-мыслительного акта как сложного клубка сталкивающихся мыслей, чувств и разнообразных побуждений» (Указ. соч., с. 179). См. примеч. к с. 61, 95.

*С. 113**. В цит. записи Л. Я. Гуревич Э. опустил следующую фразу Толстого: «Тогда форма была неотделима от содержания именно потому, что ее нужно было создавать известной напряженной внутренней работой, в которой содержание пробивалось наружу».

*С. 135**. Статья считается принадлежащей Н. Г. Чернышевскому.

ЛЕРМОНТОВ

Опыт историко-литературной оценки

Впервые — Л., Гос. изд-во, 1924, 168 с.

Первые статьи Э., связанные с изучением Лермонтова, появились в печати в 1914—1915 гг. (см. примеч. к с. 142, 162). В последующие годы работа над Лермонтовым была частью его широких стиховедческих занятий и все более тесно связывалась с деятельностью ОПОЯЗа. С другой стороны, Э. углублялся в лермонтовскую текстологию, сверяя печатные тексты с рукописными (в работе над «Молодым Толстым» он не имел подобной возможности). Дневниковая запись от 20 июля 1918 г. хорошо показывает обе эти стороны его интересов. Здесь сначала изложен спор с упоминаемым в предисловии к книге акад. Н. А. Котляревским по поводу текстов академического собрания сочинений, в частности — стихотворения «Они любили друг друга так долго и нежно...» (надо напомнить, что маститый оппонент Э. был автором выдержавшей пять изданий монографии о Лермонтове, против которой выступил Блок в статье «Педант о поэте»). Затем Э. записал: «Когда шел от Котляревского — шел на улице «Они любили друг друга так долго и нежно». Чудесная

вень! Конец холодит, как, должно быть, горный воздух. И как интересна мелодика! (...) Я начинаю очень любить и по-новому чувствовать Лермонтова. Брик прав — это совсем не пушкинский стих. Скорее связь с Жуковским» (1. 245). Позднее Э. отмечал, что его книга «Мелодика русского лирического стиха» (1922), один из разделов которой посвящен Лермонтову, находится «в некоторой связи с работой Брика о ритмико-синтаксических фигурах» (см. наст. изд., с. 395). Именно изучение лермонтовского стиха создало основу, на которой был построен «опыт историко-литературной оценки» — опыт, отвечавший стремлению ОПОЯЗа к выработке нового подхода к литературной эволюции.

«Проблема историко-литературной монографии стоит сейчас очень остро», — писал Э. в рецензии на книгу В. В. Гиппиуса «Гоголь» (Л., 1924). Критика в ее адрес дает дополнительное освещение тем принципам, которым следовал сам Эйхенбаум в «Лермонтове». Отдавая должное Гиппиусу, он в то же время отмечал, что «автор явно избегает так называемой «односторонности» и предпочитает быть расплывчатым. (...) Он говорит о «чувстве жизни», об «эстетическом индивидуализме» и, конечно, о «двойственности» Гоголя. (...) Научное исследование и философское истолкование остаются непримиренными и мешают друг другу, взаимно ослабляя остроту проблем (...)» («Русский современник», 1924, № 3, с. 268, 269). Все это прямо перекликается с «Лермонтовым» (с. 142—144), вплоть до иронии по поводу «двойственности»; очень характерно, что в том же ироническом перечислении фигурирует «чувство жизни» — понятие, употреблявшееся самим Э. в доопоязовский период (с. 8—9 и 309). Понятие «односторонность» четко поясняется записью 20-х гг. ученицы Э. «Идя в любую культурную деятельность (науку, искусство, философию), надо помнить: что легко — то плохо (...) обзавестись же теоретически широкими горизонтами и восприятием не в пример легче, чем сконструировать и использовать систему плодотворных односторонностей» (*Гинзбург Л.* О старом и новом. Л., 1982, с. 382).

В 1923 г. Э. сделал несколько докладов по книге. В сб. «Атений» (организован в том же году Ю. Г. Оксманом; вышел в 1924 г.) он дал статью «Лермонтов как историко-литературная проблема» — сжатое изложение монографии. Вопрос об издании монографии был решен зимой 1924 г. 25 января Э. записал в дневнике: «Г. Е. Горбачев «наконец вернул мою рукопись (...) написав в отзыве, что это хорошая книга — что она написана на строго формальной основе и очень полезна для марксистов. Надо полагать, что это ускорит печатание» (1.245). В апреле ГИЗ снял авторское предисловие и заменил его редакционным, написанным, как явствует из дневника Э., Горбачевым. В наст. изд. авторское предисловие печатается по корректурному тексту (на нем 6 мая 1924 г. Э. сделал надпись об устранении предисловия по решению руководителя ГИЗа И. Ионова. — 2.15). О К. И. Халабаеве, посвящение которому имеется в этом тексте, см. во вступ. статье Э.

в кн.: *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. М., 1959, с. 6—7; в конспекте речи Эйхенбаума к 25-летию «Библиотеки поэта» (1958) Халабаев назван «романтиком текстологии» (2.99). 7 мая Э. записал в дневнике: «Председателем отделения языка и литературы в университете назначен вместо Щербы Горбачев. А на днях выйдет «Русский современник», где я посмеиваюсь над его книгой,— это хорошо» (1.245; имеется в виду помещенная в № 1 журнала статья «В ожидании литературы» с полемикой против «Очерков современной русской литературы» Горбачева). 30 июня 1924 г. Э. писал Г. О. Винокуру: «Книга о Лермонтове выйдет в июле. На корректуре обложки стояло: «Опыт историко-революционной оценки». Едва успел поправить — так бы и пошло» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 345). 6 февраля 1925 г. Э. занес в дневник важный для него отзыв: «Томашевский по телефону прочитал мне листы из письма Якобсона и Богатырева (из Праги) <...> они очень хвалят книгу о Лермонтове» (о других отзывах см. далее).

Книга, будучи прежде всего опытом последовательного компактного описания всей эволюции писателя с формальной точки зрения, оказалась единственной и в деятельности ОПОЯЗа (ср. статью Э. о Толстом, 1918 и статью Ю. Н. Тынянова «Пушкин», написанную в 1928 г. для энциклопедического словаря Гранат), и в лермонтоведческой практике Э., принявшей в ближайшее десятилетие преимущественно текстологическое и комментаторское направление (при этом идеи книги оттесняются в лекционно-педагогическую сферу «литературной учебы» — ср. изложение доклада Э. в кн.: Беседы с начинающими писателями. Л., 1934, с. 33—34). Статьи общего характера, написанные им в конце 30-х гг., значительно отличаются от книги по методу. Лишь в конце 50-х гг., в работе о «Герое нашего времени», оказавшейся последним законченным сочинением ученого, он отчасти возвращается к идеям книги. Они повторены в описании положения русской прозы до Лермонтова и в характеристике его романа на этом фоне (ср. с. 257—263, 267 и всю последнюю главку книги — со с. 236—243, 265—266, 274—277 и др. в сб. Э. «Статьи о Лермонтове», 1961).

Влияние книги значительно и очевидно. Из работ современников автора следует упомянуть прежде всего раздел о Лермонтове в «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX веков» В. В. Виноградова (1-е изд. — 1934), где широко использованы наблюдения Э. (притом что его концептуальные положения сглажены), и известную статью Л. В. Пумпянского «Стиховая речь Лермонтова» (Лит. наследство, т. 43—44. М., 1941). Для позднейшего литературоведения книга сохранила свое значение и как общий очерк поэтики Лермонтова, и благодаря постановке различных вопросов (в большинстве затронутых уже в «Мелодике стиха»), которые выходят за рамки этого очерка и могут относиться к самому разному стихотворному материалу. Среди них, в частности, вопрос об использовании поэтом готового материала и о «самоповторениях» (ср.: *Бем А.* «Самоповторения» в творчестве Лермонтова. — В кн.: Историко-литературный сб. Посвящ. В. И. Срезневскому. Л., 1924; в пушкинистике 20-х гг. этот вопрос

рассматривался и по-разному решался в известных работах М. Гершензона, В. Ходасевича, М. Гофмана и — более близкие к Э. имена — Б. Томашевского, Вас. Гиппиуса). См. новейшую статью: *Аринштейн Л. М.* Реминисценция и автореминисценция в системе лермонтовской поэтики. — Лермонтовский сб. Л., 1985 (на с. 27—28 автор не прав, говоря о подходе Э. к этому вопросу и, в частности, полагая, что он видел в реминисценциях нечто «принижающее» Лермонтова, — Э. специально предупреждал против такого понимания, см. с. 154). Для «историко-литературной оценки» Лермонтова важна работа В. Э. Вацура в том же сборнике.

В дальнейших комментариях мы приводим лишь немногие лермонтоведческие сведения. Нужные справки читатель может навести в «Лермонтовской энциклопедии», обратившись к статьям об упоминаемых в книге произведениях и писателях, к обзорным статьям «Стихосложение», «Издания», «Рукописи» и др. (и почти всюду при этом встретив ссылки на труды Э.), а также к списку «Основная литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова». Цитируемые тексты и датировки у Э. не всегда совпадают с принятыми в современных изданиях Лермонтова и др. авторов.

*С. 140**). *Иванов-Разумник.* История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в. СПб., 1907; изд. 5-е — 1917.

*С. 142**). Подробнее см. с. 377—379.

****). В «Мелодике стиха» сходное суждение распространялось и на пост-символистскую поэзию (см. ОП, с. 408). Возможно, появление «Сестры моей — жизни» Пастернака (1922) побудило Э. ограничить это суждение и отнести его главным образом к символистской эпохе. В письме к В. Б. Шкловскому от 25—29 июня 1925 г. Э. замечает, что, работая над кн. о Лермонтове, думал «то о Тихонове, то о Пастернаке» (ЦГАЛИ, 562, 1. 783). Уподобление Пастернака Лермонтову см. в конспекте речи Э. о Мандельштаме (с. 448, 449). Любопытно, что, упоминая о Лермонтове в «Охранной грамоте», Пастернак присоединяется к одному из основных тезисов книги Э. — о «пользовании готовым материалом»: «(...) Северянин, лирик, изливавшийся непосредственно строфическими, готовыми, как у Лермонтова, формами (...)» (*Пастернак Б.* Воздушные пути. М., 1982, с. 268). Ср. об Э. и Пастернаке в статье И. П. Смирнова, указ. на с. 500.

*****) Имеются в виду очерк *Д. С. Мережковского* «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908; см. Полн. собр. соч., т. XVI. М. 1914) и кн. *А. Закржевского* «Лермонтов и современность» (Киев, 1914), которую Э. рецензировал в СЗ, 1915, № 2.

*С. 144**). С подходом, изложенным во введении, полемизировал А. И. Ромм, признавая в то же время, что «Лермонтов как явление индивидуальное и пока еще диалектически неуясненное охарактеризован (...) довольно правильно и оценен с тонким и верным в к у с о м» («Чет и нечет». Альманах поэзии и критики. М., 1925, с. 43—44); эти похвалы также полемичны,

поскольку Э. утверждал, что изучает поэта не как «индивидуальное событие» и вне «предпосылок вкуса».

***) Этим термином пользовался В. В. Виноградов в статье «О символике А. Ахматовой» («Лит. мысль», 1. Пг., 1922); полемику Э. по этому поводу см. ОП, с. 145. Ср. ПИЛК, с. 253; *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 36—37 и 377; *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980, с. 317—318.

*С. 147**). «А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата» (письмо к П. А. Вяземскому, 1826).

*С. 148**). *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 36—37.

***) Там же, т. XII, М., 1956, с. 84.

*С. 149**). Это преувеличенное суждение было оспорено коллегой Э. по ГИИИ К. А. Шимкевичем в рец. на книгу («Русский современник», 1924, № 4, с. 261). Он же отметил, что автор делает упор на отзывы Шевырева, ориентируется на «возрождаемую критическую линию». Ср. запись в дневнике Э. от 11 февр. 1922 г.: «Надо собрать все Шевырева. Надо устанавливать потерянные традиции» (1. 244). Позднейшая его рец. на подготовленное М. И. Аронсоном издание Шевырева отражает тот же интерес, но в ином контексте, в соответствии с изменившейся литературно-академической ситуацией («Литературное обозрение», 1940, № 16).

***) Ср. подобные «читательские» метафоры в критике Э. доопоязовского периода — с. 323.

*С. 152**). *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, с. 547.

***) *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1952, с. 402.

***) *Белинский В. Г.* Указ. соч., т. IV, 527.

*С. 157**). Там же, т. VIII. М., 1955, с. 340.

*С. 161**). *Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life* (London, 1830). Цит. заметки Лермонтова связаны с чтением этой книги.

***) О работе В. Б. Шкловского «Тристрам Шенди» Стерна и теории романа» (Пг., 1921) см. с. 392. Если в «эпоху Карамзина» в России преобладало влияние «Сентиментального путешествия», то к 30-м гг. «стернианство в духе «Тристрама Шенди» «было уже явлением, глубоко пустившим свои корни» (*Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 249, ср. с. 5—7).

*С. 162**). Как отметил Г. А. Бялый, «это была постоянная мысль Б. М. Эйхенбаума, и он настойчиво утверждал ее в разное время и по разным поводам» (ОП, с. 15—16). Первая ее формулировка (со ссылкой на Ф. Бальденшпергера) относится к 1914 г. — см. с. 298. 19 окт. 1914 г. Э. писал отцу о предстоящей публикации «небольшой, но очень принципиальной моей статейки о литературных влияниях» (1. 284). Эта статья — «К вопросу о «западном влиянии» в творчестве Лермонтова» («Северные записки», 1914, № 10—11) — была рецензией на кн. С. И. Родзевича «Лермонтов как романист» (Киев, 1914). В том же направлении пересматривали традицион-

ные представления о влияниях Ю. Н. Тынянов, Г. А. Гуковский, иначе — В. В. Виноградов (указ. соч., с. 45—62).

** В полном объеме вопрос о «художественном воздействии поэзии Байрона на поэзию Пушкина» был рассмотрен в замечательном труде В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», который вышел из печати незадолго до книги Э. (тогда же, к 100-летию со дня смерти Байрона, появилась статья Э. «Байрон в русской поэзии» — «Жизнь искусства», 1924, 22 апр.). Сходство заглавий в статьях, предворявших появление этих двух книг (см. выше о статье Э. в «Атенее»), выглядит простым совпадением, но по сути весьма неслучайно: оба автора противопоставляли историко-литературный подход на основе данных поэтики — биографическому, психологическому и др. Тем не менее (и вопреки столь несомненной с ретроспективной точки зрения близости) в те годы они выступали как оппоненты, оказавшиеся на разных флангах формальной школы (см. с. 395, 510 и 512). Характерны следующие оценки в дневнике Э. (28 апр. 1924 г.): «Третьего дня заходил В. М. Жирмунский — принес мне свою книгу «Байрон и Пушкин». Я просмотрел. Многого нельзя читать — пересказы разных поэм по мотивам. Способность «мусолить» материал осталась, но есть хорошие страницы. Очень интересна и талантлива книга Тынянова «Проблема стихотворного языка» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245).

С. 164*). *Белинский В. Г.* Указ. соч., т. IV, с. 198.

С. 165*). Это определение здесь ошибочно.

С. 166*). *Григорьев А.* Соч., т. 1. СПб., 1876, с. 149.

С. 167*). *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967, с. 222.

** Ср. об этом же в статье «О. Генри и теория новеллы» (Лтр, с. 167). Э. рецензировал 12-й сб. «Фиорды» (РМв, 1913, 28 апр., № 135).

С. 169*). «Сын отечества», 1825, № 1. Ту же статью автор цитирует на с. 172.

С. 170*). А также у поэтов XVIII в., в частности у Державина.

С. 172*). Сопоставление с английским текстом см.: *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, с. 107—108.

С. 176*). *Vogüé M. E. de. Le roman russe.* P., 1886 (многократно переиздавалось); *Duchesne E. Michel Jourievitch Lermontov. Sa vie et ses oeuvres.* P. 1910 (рус. перевод части этой книги указан в авторском примеч. на с. 166).

С. 185*). См.: *Лермонтов М. Ю.* Соч., т. 1. М.—Л., 1954, с. 347.

С. 209*). В отличие от лирики и прозы драмы рассмотрены в книге бегло, что было отмечено в рец. К. А. Шимкевича (см. примеч. к с. 149). В 50-х гг. Э. написал специальное исследование о лермонтовской драматургии, над которым продолжал работать до конца жизни (см. «Статьи о Лермонтове», с. 4—5, 125—220).

С. 219*). Так Э. называет астрофические фрагменты, ср. с. 189, 213.

С. 220*). Наиболее близкий источник в русской поэзии — 1-е «Подражания Корану» Пушкина.

С. 222*). См.: *Страхов Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, с. 49, 58.

С. 225*). Замечание о «грибоедовской группе» здесь достаточно произвольно: ни Рылеев, ни Полежаев не были связаны с Грибоедовым.

***) Из пушкинской надписи «К портрету Жуковского».

***) Ср. сходные метафоры на с. 373 и другой ряд метафорических характеристик лермонтовской поэзии в «Мелодике стиха», с оговоркой о «роскоши критического импрессионизма» (ОП, с. 409—410); ср. позднее в прологе «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянова о «брожении» в «слове и крови».

С. 226*). Эти утверждения не совсем верны. В русской поэзии конца XVIII и особенно нач. XIX в. (Батюшков) сложился сравнительно устойчивый лексико-фразеологический фонд эротических описаний; им пользовался и Пушкин (хотя и не ограничивался им в «Гавриилиаде»). Один из образов эротического стиля — поэма Карамзина «Илья Муромец», о «веселой эротике» которой Э. упоминал в статье «Старые поэты» («Биржевые ведомости», 1916, 4 ноября).

С. 229*). «Русалка» Лермонтова датируется 1832 г., тогда как баллада Гейне появилась в печати только в 1839 г. (*Федоров А. В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, с. 274).

С. 233*). *Белинский В. Г.* Указ. соч., т. IV, с. 545, 544.

С. 237*). См. ОП, с. 421—431. В отличие от Жирмунского, который приводил то же стихотворение как пример «композиционной упорядоченности <...> словесного материала» (*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975, с. 437—438), Э. стремился показать столкновение ритмико-синтаксического и смыслового факторов. См.: *Гаспаров М. Л.* Лермонтов и Ламартин. Семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...». — В кн.: Историко-филологические исследования. Сб. статей памяти акад. Н. И. Конрада. М., 1974.

С. 245*). Впоследствии Э. предположил, что начало II главы, присоединенное к тексту в старых изд. Лермонтова, не относится к поэме («Статьи о Лермонтове», с. 100—101). Это мнение принято в лермонтоведении.

С. 251*). В позднейших работах Э. утверждал, что эта парадоксальность связана с воздействием диалектики Шеллинга («Статьи о Лермонтове», с. 59, 231; ср. ОП, с. 186—192).

С. 257*). Цитируется письмо Пушкина к Бестужеву (Марлинскому) от 30 ноября 1825 г. (Ср. ОПр., с. 227) и статья «Три повести» Н. Павлова (1835).

***) Здесь, а также на с. 261 и 263 письма Марлинского цитируются по кн. И. И. Замотина, указ. в авторском примеч. 9.

С. 263*). *Когляревский Н.* Декабристы. Князь А. И. Одоевский и А. А. Бестужев-Марлинский. СПб., 1907.

С. 264*). Подобные же сопоставления «Княгини Лиговской» с Гоголем сделаны в работе 1958 г. о «Герое нашего времени» («Статьи о Лермон-

тове», с. 233—234). Более подробно об этом см.: *Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова. — Лит. наследство, т. 43—44. М., 1941, с. 544—554.

С. 265*). См. с. 178—179.

С. 275*). Ср. о Хлебникове и Веневитинове: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 594.

С. 276*). Это однотомное собрание вышло в 1926 г. и затем несколько раз переиздавалось. Если корпус собрания сочинений Лермонтова сложился к 1891 г. (см. с. 155), то современная их текстология и комментарий формировались в многочисленных изданиях, редактированных Э. в 20—50-х годах.

С. 279*). *Бестужев (Марлинский) А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1961, с. 78—79. Э. не вполне точен: Бестужев и до поэмы писал главным образом прозу; тот факт, что работа над поэмой была прервана, связан (по крайней мере, отчасти) с тем, что она велась в заключении, где автор находился после восстания декабристов. Цитату из Бестужева в «Парусе» Лермонтова, о которой Э. говорит в следующей фразе, указал впервые Л. П. Семенов («Филологические записки», 1914, № 5—6, с. 618).

С. 280*). Э. рецензировал 2-е изд. этой книги (РМ, 1914, № 6), а также другие работы И. И. Замотина.

С. 281*). Это наблюдение легло в основу более подробного сопоставления в работе ученицы Э.: *Сурина Н.* Тютчев и Ламартин. — В кн.: Поэтика, III, Л., 1927, с. 153—155.

***) В 30-х годах, редактируя издание «Academia», Э. датировал поэму 1839 г. Тем самым отменялось утверждение о переносе готовых кусков из «Сашки» в «Памяти А. И. Одоевского». Однако в настоящее время лермонтоведы предпочитают прежнюю датировку и соответственно то объяснение текстуальной близости поэмы и стихотворения, которое дано в книге Э.

С. 282*). Ср. аналогичные примеры из Некрасова — ОП, с. 50 (со ссылкой на Тынянова).

С. 283*). Э. рецензировал книгу А. Арюшкова «Звук и стих» (Пг., 192). — «Книга и революция», 1923, № 4.

***) См. ОП, с. 379—386.

С. 284*). Эта работа оставалась ненапечатанной при жизни автора; опубл.: «Вопросы лит-ры», 1964, № 10, с. 98—106.

***) См. ОП, с. 431—434.

РОМАН ИЛИ БИОГРАФИЯ?

(«Русская молва», 1913, 18 февраля, № 69)

Начальные замечания ясно характеризуют позицию критика как пост-символистскую. Однако следует учитывать, что в понимании театра Э. в это время следовал, как явствует из статьи «Действие или действо?» («Запросы жизни», 1912, 14 дек., № 50), концепции соборного театрального творчества

Вяч. Иванова — его «Предчувствиям и предвестиям» (1906, вошло в «По звездам», на которые и ссылался Э.). Самый же вопрос «роман или биография?» представляется не только, а для России и не столько реалией литературной жизни 900-х — нач. 910-х гг., но тоже «предчувствием» той рефлексии по поводу «конца» жанра, которая будет сопровождать европейский роман на протяжении последующих нескольких десятилетий. В этом смысле есть связь между полузабытой газетной заметкой и статьями Э. о путях русской прозы 20-х гг., когда вопрос о жанре романа обрел новую актуальность. Интерес этой заметке придает и то, что в позднейший, значительно более статичный период истории русской прозы (вплоть до наших дней) активность «биографического» романа и читательское внимание к нему почти постоянны.

Ближайший контекст заметки составляют несколько газетных и журнальных обозрений Э., главным образом французской литературы. 20 янв. 1913 г. он писал в РМв: «Новые романы не могут порадовать серьезного читателя» — и далее упоминал Р. Роллана, «разразившегося *десятым* и последним томом своего необычайного романа «Jean Cristophe». 28 февр. он писал (там же) о «неотразимой увлекательности» воспоминаний К. Фламариона, ставя их выше последних романов. «Но душа Франции — не в романе, а в поэзии, и особенно в театре» — следовало противопоставление «тусклым романам» драматургии Клоделя, которому Э. посвятил вскоре особую статью («О мистериях Поля Клоделя». — СЗ, 1913, № 9). 12 мая Э. сообщал в указ. газете о романе братьев Таро «Трагедия Равальяка», который «как бы подтверждает высказанное нами прежде мнение, что современный роман особенно сильно тяготеет к биографической форме. Это выражается не только в том, что героями многих современных романов, и главное — лучших, являются люди, действительно жившие, но и в самом характере изложения. (...) В такой форме возрождается прежний исторический роман, испортивший свою репутацию благодаря фантазиям Александра Дюма-отца».

Постсимволистские тенденции Э. видел в европейской перспективе. В одном из обзоров иностранных журналов он писал: «Искусство, пройдя через символизацию реальности, обращается к непосредственной реальности и в самом общении с нею начинает испытывать новый религиозный восторг» (это близко к тому, что подчеркивалось В. М. Жирмунским и вслед за ним Э. у немецких романтиков, с проекцией на современность, см. с. 293). «...Особенно остро ставится сейчас вопрос о том, как должно относиться искусство к жизни, что ему брать из нее и что отвергать. И потому, по видимому, сейчас особенно развивается лирика и драма, а роман как-то замирает. Это явление заметно и во Франции, и в Германии» («Северные записки», 1913, № 11, с. 212; здесь же Э. информировал читателя о создании парижского Театра старой голубятни Жака Копо и его манифесте). Наконец, в 12-м номере того же журнала (в очередном обзоре) он прямо вернулся к теме газетной статьи, говоря об увлечении романизованными биографиями: «Многие склонны отрицать художественное значение такой литературы, но присмотритесь ближе — это не случайное явление.

Здесь есть что-то от эпохи. У нас не пишут таких романов (хотя — романы Мережковского!) или, по крайней мере, не умеют их писать, но зато мы теперь увлекаемся письмами. Мы так устали от «литературы», что читаем и особенно увлекаемся заведомо нелитературным, не предназначенным для печати; мы ищем в письмах той правды, которая ускользает из-под пера «сочинителя» (с. 195—196; имеются в виду публикации писем Толстого, Чехова, вероятно и сб. «Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX века», составленный Ан. Чеботаревской, предисл. Ф. Сологуба, М. 1913). «Письма Чехова, письма Толстого были в этом году самым крупным литературным событием», — писал Э. к Л. Гуревич 24 ноября 1913 г. (ЦГАЛИ, ф. 131, л. 201). Ср. в журнале, издававшемся Ф. Сологубом: «Можно смело сказать, что письма Чехова не только лучше множества художественных произведений других писателей, но и произведений самого Чехова» («Дневники писателей», 1914, № 1, март, с. 50).

С. 288*). Ср. в позднейшей статье Э. «Проблемы киностилистики». — В кн.: Поэтика кино. Л., 1927, с. 23.

***) Русский перевод первых трех томов вышел в 1911—1912 гг. Это изд. рецензировал Ф. Степун — он оценил роман как выдающееся произведение, которое, однако, «недостаточно неразложимо в чисто художественном смысле» (РМ, 1912, № 10, с. 358—359, 4-я паг.). В 1912 г. вышел также перевод «Жизни Бетховена» Р. Роллана. Соотнесенность романа и биографии была тем более наглядна. Отношение Э. к Роллану, видимо, колебалось. В письме к Л. Я. Гуревич от 23 окт. 1915 г. Э., упомянув, что Роллана ценят в редакции создающейся «Летописи», замечает: «Ах, не люблю его!» (ЦГАЛИ, ф. 131, л. 201).

С. 289*). В цит. выше обзоре в СЗ, 1913, № 12, названы два вышедших к тому времени романа — «За человечество» и «В титанической борьбе».

***) «Гибель богов. Юлиан Отступник». (1-е изд. — СПб., 1896) — первая часть трилогии «Христос и Антихрист».

СТРАШНЫЙ ЛАД

(«Русская молва», 1913, 17 июля, № 213)

Уже в самом начале критической деятельности Э. определился его интерес к сказовой прозе, отличной от устойчивых беллетристических жанров. Предположение об исчерпанности возможностей романа (см. «Роман или биография?») внутренне связано с этим предпочтением прозы иного типа — имитирующей устную речь. Рецензируя «Рассказы» Ив. Новикова (М., 1912) и отмечая обращение автора к фольклору, Э. указал на само рассказывание, благодаря которому «мы как-то по-новому чувствуем (...) и ночь, и людей, и всю природу. А какое это наслаждение — заново пережить то, что уже устоялось, застыло!» («Запросы жизни», 1912, 30 дек., № 52, стлб.

3014). Здесь не случайна близость к позднейшим опоязовским основаниям литературно-критической оценки. Статьи о сказе, устном слове на фоне «письменно-печатной культуры» (СЛ, с. 152) были в числе первых опубликованных опоязовских работ Э. («Иллюзия сказа», «Как сделана «Шинель» Гоголя»), которому принадлежит честь постановки этих вопросов в русском литературоведении.

Рецензия Э. была одним из первых печатных откликов на «Уездное» (немного раньше И. Игнатов в статье, посвященной главным образом «Белому скиту» Чапыгина, писал о «талантливости, свежести, яркости» повести Замятина. — «Русские ведомости», 1913, 7 июня). Вскоре о Замятине заговорили широко. Еще более, чем Э., решительный поклонник Замятина Р. Григорьев (Крахмальников) поставил его героя, Барыбу, рядом с героем «Мелкого беса» Сологуба («Ежемесячный журнал», 1914, № 12, с. 84). Стиль, которому уделяет главное внимание Э., оказался приемлем и для общественной критики благодаря тематике и «провинциальному» колориту. Повесть ассоциировали с гоголевской традицией и в то же время помещали автора в ряд молодых прозаиков, печатавшихся в «Заветах» и сближенных в глазах критики своими художественными устремлениями — Леонида Добронравова, Ив. Вольнова, А. Терека (О. Форш), М. Пришвина (*Лундберг Е.* Литературный дневник. — «Современник», 1915, № 1, с. 214; о концепции «нового реализма» у редактора «Заветов» Р. В. Иванова-Разумника см. в статье А. В. Лаврова: ЛН, т. 92, кн. 2, с. 374). Но наиболее очевидной была для критики связь с Ремизовым. «〈...〉 На Ремизове оттачивал свой стиль Замятин. Но ремизовское он не просто перенял, а перевоплотил так, что «чужое» стало для него своим 〈...〉» (*Полонский В.* Заметки о молодых. Чапыгин, Никандров, Замятин. — «Летопись», 1916, № 3, с. 260—261). Между тем издатель «Летописи» А. Н. Тихонов к стилю Ремизова — Замятина относился негативно, что засвидетельствовано в мемуарах самого Ремизова со слов А. Н. Тихонова; и то же отношение к Ремизову как «отрицательному явлению» Тихонов высказал в разговоре с Э., о чем тот с неодобрением писал Л. Я. Гуревич 23 окт. 1915 г. (ЦГАЛИ, 131. 1. 201).

В 10-х гг. Э. следил за этим явлением как критик (см. также рец. на «Заметки о сочинениях Алексея Ремизова» А. В. Рыстенко (Одесса, 1913) — РМ, 1914, № 4), а в 20-х гг. искал его корни как историк литературы (ср. с. 413). Здесь его интересы пересеклись с пьесой Замятина «Блоха» — по мотивам Лескова. 20 ноября 1926 г. Э. участвовал в обсуждении выступления Замятина в Комитете современной литературы ГИИИ о работе над пьесой (см.: *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980, с. 329); статья Э. «Лесков и литературное народничество» опублик. в кн.: Блоха. Игра в 4 действиях Евг. Замятина. Л., 1927 (вошла в МВ). Этому предшествовало литературное общение Э. и его коллег с Замятиным в 1919—1921 гг. в Доме искусств и Доме литераторов и затем в упом. комитете и журн. «Русский современник» (см. ПИЛК, с. 463—464). 14 февр. 1924 г. Э. записал в дневнике о предстоящем обсуждении в комитете романа Замятина «Мы». «Он

давал мне рукопись. Вещь интересная, но вне злободневности она, конечно, много потеряла бы. Сатирическое освежение любовного романа» (ср. оценку Тынянова: ПИЛК, с. 156—157 и Шкловского в его кн.: Пять человек знакомых. Тифлис, 1927, с. 166—167). Обсуждение состоялось 17 февр. и 18-го Э. записал: «...были А. Н. Толстой, Н. Никитин, И. Груздев, А. Пиотровский, А. М. Эфрос (из Москвы) и из наших профессоров — Жирмунский, Кржевский, Казанский, Шимкевич, Богословский, А. Слонимский и др. Прошло довольно хорошо — оживленная беседа. <...> Сейчас иду на совещание о журнале (Замятин, А. Тихонов, А. Эфрос и др.) — «Русский современник», разрешение на который получено» (1. 245).

В архиве Э. сохранился набросок, связанный, по-видимому, с выходом в 1929 г. 4-томного собр. соч. Замятина. Приводим текст (1. 57; упоминаемые в конце наброска статьи Замятина см.: «Русское искусство», 1923. № 2; Писатели об искусстве и о себе. М., 1924 г.):

«Моя заметка об «Уездном» 1913 г.

Ранние вещи Замятина соотносятся с «бытовизмом» и противостоят ему. Вместо простого повествования — имитация сказовых интонаций и синтаксиса, вместо описаний — построение образа метафорами. Барыба — «утюг»: «Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху». Этот образ начинает распространяться и протягиваться: «Откальвает, как камни, слова», «Разгрыз какой-то камень» (1, 45). И конец: «Покачиваясь, огромный, четырехугольный, давящий, он встал и, громыхая, задвигался к приказчикам». Акцент явным образом переходит на построение образа и на речь. Провинциальная экзотика, как у Ремизова, мотивирует это.

Система, намеченная в «Уездном», подкреплена в повести «На куличках». Но сказ начинает уступать место другим элементам.

Идут мелкие рассказы — вроде «Письменно».

Система завершается в «Островитянах» и в «Ловце человека». Имитация сказовых интонаций, заменяющих простое повествование, оставлена в стороне. Акцент переходит на построение образа укреплением переходящих черт. Проза берет стиховые приемы — Замятин от Ремизова переходит к системе А. Белого¹. Замятин, как в кино, разыгрывает вещи — вроде пенсне миссис Дьюли. Эта смысловая игра вещами заменяет психологию, которая сведена до примитива.

Проблемы, идеи — весь интеллектуализм (Андреев) отброшен.

Революция дает Замятину материал для использования системы острашения. Так получается «Мамонт», где Петербург дан каменным морем, по которому плывут шестизэтажные корабли. (Этот образ повторен в автобиографии: «Веселая, жуткая зима 17—18 года, когда все сдвинулось, поплыло

¹ Ассоциации с прозой Белого возникали и в критике 10-х гг. Здесь Э., по-видимому, учитывает статью Шкловского (в указ. кн.) о зависимости приемов Замятина 20-х гг. от Белого.

куда-то в неизвестность. *Корабли-дома*¹, выстрелы, обыски, ночные дежурства, домовые клубы»). Особенно ярко это остранение в «Пещере», где начало описано так, как будто речь идет о ледниковом периоде. Сюжет рождается из этих смысловых столкновений.

Система Замятина получает почти математическую точность. Он становится теоретиком собственной системы, противопоставляя ее другим. Появляется статья «Новая русская проза» (1923). Искусство слова определяется здесь так: «Это живопись + архитектура + музыка». Старыми традициями Замятин считает тонкую станковую живопись, быт, психологизм. Цитата из конца статьи — с. 66—67. Статья «О литературе, революции, энтропии (и о прочем)» (1924). О «большаке русской литературы» (73) и дальше до конца — защита *эллиптичности*. «Рассказ о самом главном» дает предельное осуществление этой системы.

«Ела» и «Наводнение» (сопоставить с «Чревом»). Эротика».

С. 290*. Реальный комментарий к первому из этих имен Замятин дал в статье о себе в сб.: Как мы пишем. Л., 1930, с. 31. Следует учесть также имя Барыба в книге стихов С. Городецкого «Ярь» (1907, 1910). Отсюда оно попало в «Декларацию заумного языка» А. Крученых.

С. 291*. Эта фраза не совсем ясна (фамилии — двор); возможно, дефект газетного текста. В «Крестовых сестрах» фигурирует Бурков двор (от фамилии Бурков; Балкашинский двор в «Уездном» — от фамилии Балкашин).

В. ЖИРМУНСКИЙ. НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ И СОВРЕМЕННАЯ МИСТИКА. СПб., 1914 (*«Заветы», 1913, № 12*)

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Вып. I—V. М., 1912 (*«Заветы», 1914, № 2*).

ОБ ИСКУССТВЕ И ХУДОЖНИКАХ. РАЗМЫШЛЕНИЯ... ИЗДАНИЕ А. ТИКОМ. М., 1914 (*«Северные записки», 1914, № 7*)

Эти три рецензии важны в нескольких отношениях. В них прежде всего наглядны поиски литературоведческой позиции. Они прямо связаны с ближайшим литературно-академическим окружением Э., куда входили и рецензируемые авторы: В. М. Жирмунский, которого Эйхенбаум в эти годы,

¹ Ср. в прозе Э.: «ковчег Дома литераторов. Каюты и палубы Гиза» (МВ, с. 46).

согласно его позднему свидетельству, «любил и даже (...) боготворил» (дневник, 15 марта 1928 г.), и Ф. А. Браун, рано оценивший Э. (см. прочувствованные слова о нем в письме Э. к родителям, 1909. — Встречи с прошлым. М., 1984, вып. 5, с. 135—136); ср. о них в МВ, с. 37.

Немецкий романтизм (сквозная тема рецензий) получил в литературном сознании 10-х годов специфический статус возрождаемой ценности — его стали воспринимать как забытый источник, из которого черпала русская духовная культура XIX в. и все значение которого вновь открывается в символизме. Новейшее искусство вообще нередко описывалось как неоромантическое, в том числе. С. А. Венгеровым в «Истории русской литературы XX века» (под его ред., т. I. М., 1914), где он откликнулся на статью Ф. А. Брауна в «Истории западной литературы» и на книгу Жирмунского (с. 22—23).

Эта книга (сразу вслед за ней появились статьи Жирмунского по тем же и близким вопросам — см. РМ, 1913, № 11, 1914, № 5) вызвала всеобщий интерес и множество рецензий. Первым журнальным откликом была рец. Э. 16 ноября 1913 г. Жирмунский писал ему: «Я очень рад (...), что будет замечка именно от Вас, потому что по Вашему письму я полагаю, что Вы подойдете к самому «сердцу» вопроса» (1. 432). Но и другие рецензенты подчеркивали то же, что Э. Д. Философов назвал книгу «своевременной и необходимой» («Речь», 1914, 6 (19) янв.). Как писала Л. Я. Гуревич, «не научные достоинства этой книги, каковы бы они ни были, вызывают такой интерес к ней (...), а то, что она отвечает насущной потребности нашей литературы в переживаемый ею момент, является, можно сказать, органическим явлением нашего времени». Гуревич оценивала книгу с ретроспективной точки зрения: «А для тех из нас, кто начал жить сознательной духовной жизнью еще раньше, чем струи личного чувствования и мышления слились, к концу XIX в., в общее течение «молодой», символической литературы, — как страшно близки и понятны кажутся и самые первые брожения романтического чувства, первые постижения романтического сознания! Как живо встают в памяти (...) 80-е годы XIX столетия, когда мы казались себе такими одинокими среди людей, которые упорно звали нас жить и работать «на земле» (...), тогда как нас мучила жажда бесконечного, терзали вопросы, которые Михайловский назвал «праздными вопросами» (...). Мы тогда прилеплялись душой к Тютчеву, а о родстве своем, через него, с иенскими романтиками и не подозревали» (РМ, 1914, № 4, с. 102, 104). Над книгой сошлись, таким образом, деятели разных этапов русского эстетического обновления. «Ваша статья (...) просто замечательна, — писал Э. к Гуревич 21 апр. 1914 г., — (...) Имейте в виду, что в полном от нее восторге сам Виктор Максимович (...)» (ЦГАЛИ, 131. 1. 201). См. письмо Жирмунского Гуревич о ее рец.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 г., Л., 1978, с. 26—27. Работы Жирмунского были внимательно прочитаны Блоком.

О романтизме писали и философы, в частности Ф. А. Степун, С. Л. Франк, работами которого Э. тогда специально интересовался (ср. ретро-

спективную автохарактеристику Н. А. Бердяева: «Я русский романтик начала XX века» — и его аналогию между русским культурным ренессансом и немецким романтизмом). Степун, еще несколькими годами ранее сопоставлявший немецкий романтизм и славянофильство (РМ, 1910, № 3), рецензировал кн. Жирмунского (СЗ, 1914, № 2) и также счел ее актом осознания, поддерживав новую трактовку романтического мирозерцания. Из этой трактовки исходит и М. И. Ливеровская в статье «Каролина Шеллинг» (РМ, 1914, № 1). То, что было достоинством книги для одних, представлялось слабостью для других, придерживавшихся общественнической точки зрения. «Пишет не историк о вопросе, объективно им изученном, но романтик о романтиках, мистик о мистиках», — отмечал К. Тиадер («День», 1913, 24 окт.). Традиционные представления выразились в рецензии П. Когана, который видел в книге «новое талантливое подтверждение общественной несостоятельности современного символизма»; в ней, «как и во всех символических усилиях наших дней, последние слабеющие приливы мистических волн, все еще ударяющихся в скалы общественности» («Современный мир», 1914, № 9, с. 116). Характерный выпад по адресу Когана — против «тяжелой артиллерии» публицистического литературоведения — содержится в заметке Э. о собр. соч. Октава Мирбо («Русская молва», 1913, 14 марта, № 92). Позднее Э. критиковал «курсовые», как он называл работы этого типа, труды Когана, в том числе о романтизме («Русская школа», 1916, № 12, с. 23), а в 20-е гг. полемизировал с ним уже «вокруг вопроса о формалистах».

Новое отношение к немецкому романтизму выразилось и в издании ряда памятных, предпринятом московским издательством К. Ф. Некрасова. На выход книги Ваккенродера — Тика одновременно с Э. откликнулся Жирмунский (РМ, 1914, № 7) — рецензии близки по основным мыслям. Тогда же изд-во Некрасова выпустило роман Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген» и в 1915 г., отвечая на бурное увлечение Гофманом, — «Принцессу Брамбиллу» (оба издания рецензировал Жирмунский). Стихи в романе Новалиса перевел Вас. Гиппиус. Ему же принадлежит перевод комедии Тика «Кот в сапогах», опубликованный в 1916 г. со статьей Жирмунского, где вновь отмечено, что «современный нам символизм (или неоромантизм) представляет удивительные аналогии с романтизмом конца XVIII и начала XIX века» (см. в его кн.: Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981, с. 80). В предисловии к роману Гиппиус затрагивал и некоторые формальные вопросы, которых не касается в рецензиях Э., — они войдут в центр его интересов позднее (ср. ОП, с. 342—344). Пока же не могла не привлечь внимания Э. полемика Гиппиуса с П. Н. Сакулиным (участвовавшим в издании Ваккенродера — Тика) об Одоевском и иенских романтиках (РМ, 1914, № 12, 1915, № 6, «Вестник Европы», 1915, № 3). 1 октября 1914 г. Э. записал в дневнике: «Читал «Русские ночи» Одоевского — замечательно и интересно и глубоко все, что он говорит о *слове*. Ему нужно было быть филологом. Читал и Новалиса» (1.244). Через несколько лет цитаты из Одоевского (см. с. 339, 340) попадут у Э. в контекст совсем иного подхода к литературе, чем тот, ко-

торый он стремился выработать в рецензиях. Но две высказанные в них мысли займут в этом будущем контексте центральное положение: об отсутствии прямой причинной связи между общественными и художественными явлениями (ср.: Лтр, с. 286—287) и о подчиненности иностранных влияний потребностям данной национальной литературы (см. примеч.* к с. 162).

*С. 292**). Отношение автора к акмеизму и футуризму (он здесь имеет в виду сб. «Пощечина общественному вкусу», 1912) в дальнейшем изменялось. Здесь он разделяет широко распространенное в тот момент неприятие акмеистических манифестов и самого именованя новой поэтической группы. Несколькими месяцами ранее в заметке под заглавием «Memento» (где он предлагал выступлению акмеистов аналогию из французской литературы) Э. писал: «(...) Новую поэзию творят и будут творить не акмеисты» (РМв, 1913, 15 июля). Но уже в 1914—1915 гг. акмеисты, прежде всего Ахматова, выдвигаются для него в ряд наиболее актуальных современных поэтов (см. с. 6, 499). Ср. оценку Жирмунского, до его известной статьи «Преодолевшие символизм» — в связи с предполагавшимся сотрудничеством в РМв он писал Э. 20 марта 1913 г.: «(...) Особенно для меня было бы интересно написать об «акмеистах». Я их всех знаю — можно было бы соединить с этим обсуждение их сборников (...) в общем я отношусь к ним отрицательно» (1. 432). Одновременно с данной рец. Э. написал заметку о футуризме (о чем сообщал Л. Я. Гуревич 18 дек. 1913 г., колеблясь, отдать ли ее в РМ или в «Речь»). Текст заметки нам неизвестен. Неприятие футуризма у Э. (см. с. 11, 12) продолжалось до 1916 г., признание происходило одновременно и в связи со сближением с ОПОЯЗом. Но в конце 1913 г., говоря в рец. о том, что символизм завершил свой путь и занял место в «непрерывной традиции», Э. еще не готов сопоставить с ней новое поэтическое поколение.

*С. 294**). Эти замечания направлялись против К. Тиандера (см. выше), но его имя было снято редакцией, сильно сократившей рецензию. «Остатки у меня не сохранились — я там говорил о романтическом характере всякого художественного творчества» (письма Э. к Жирмунскому от 12 ноября и 30 декабря 1913 г.; хранятся у Н. А. Жирмунской).

*С. 295**). В журнальном тексте к этой фразе было сделано редакционное примечание: «По вопросу об историко-литературных методах мы уже имели случай высказаться; см. «Заветы», 1913, № 5, с. 145—149». Имеется в виду статья Р. В. Иванова-Разумника «Литература и общественность».

*С. 296**). Выпуски «Истории» составили 4 тома (1912—1917).

*С. 297**). Другой рецензент А. Гвоздев писал о статье Вяч. Иванова: «лучшее, что сказано о Гете в русской литературе» («Речь», 1914, 10(23) февр.).

*С. 300**). Ср. в рец. Н. Л(ернера): «Хорошо сделали издатели, что сохранили старый перевод (...) с ним отчасти связан генезис нашей эстетической терминологии» («Речь», 1914, 5 мая). Предприятие К. Ф. Некрасова начало свою деятельность в 1912 году и быстро завоевало репутацию высококультурного издательства.

«СОФИЯ», Журнал искусства и литературы. 1914, январь, № 1 («Русская мысль», 1914, № 1)

15 декабря 1913 г. Э. писал Л. Я. Гуревич: «Сегодня я был у П. Б. Струве — он вчера пригласил меня телеграммой. Взял у него журнал «София» — буду писать экстренную заметку о нем для январской книжки» (ЦГАЛИ, 131. 1. 201).

Рецензия показательна тем, что Э. ставит древнерусское искусство, которое никогда не было в центре его интересов, в один ряд с явлениями новой русской культуры. Ряд выстраивается по признакам, основным для Э. первых лет работы: забытое, утерянное либо непонятое, нуждающееся в новом прочтении и освобождении от стереотипов обыденного интеллигентского сознания. Об этих стереотипах современник писал: «Тысячелетней русской истории как будто не существовало. Допетровская Русь была неизвестна <...>» (Чулков Г. Годы странствий. М., 1930, с. 126); ср. цитируемую Э. статью «Возраст России». П. П. Муратов за несколько лет до «Софии» отмечал: «У нас нет должной исторической перспективы» (РМ, 1910, № 1, с. 94). Через несколько лет о том же писала редакция «Аполлона» (1915, № 6—7, с. 94) в связи с кончиной виднейшего деятеля «ретроспективизма», знатока русского искусства Н. Н. Врангеля. Редактор «Софии» много занимался иконописью, которая была представлена на упоминаемой в рец. выставке древнерусского искусства (февраль — июнь 1913; ок. 200 икон, главным образом из собраний И. С. Остроухова, Н. П. Лихачева, С. П. Рябушинского).

Выставка стала событием, и, возможно, именно поэтому редактор РМ счел необходимым немедленно откликнуться на появление журнала, посвященного древнерусскому искусству. Н. Н. Пунин писал:

«<...> склонившись и обнажив голову, стояли мы перед сокровищницею огромных художественных богатств <...>. Считать ли теперь день и год открытия Московской выставки днем и годом начала нашего возрождения или это — только последний луч навсегда закатившегося солнца?» («Аполлон», 1913, № 5, с. 39, 41). В печати середины 10-х годов этот вопрос был не риторическим, а дискуссионным, как и вопрос о том, можно ли говорить о единой «органической» традиции, соединяющей древнерусскую и послепетровскую культуру, чем был так увлечен Э. Пунин считал, что открытое заново древнерусское искусство должно указать пути находящемуся в застое искусству современному. Об этом он писал в «Аполлоне» и позже (1913, № 10), продолжая ту статью, с которой полемизирует Э. (полемику с Пуниним см. и «София», № 2, с. 64; Пунин отвечал на нее рецензией на весь этот номер «Софии» — СЗ, 1914, № 3, с. 113).

Московская выставка продемонстрировала то непостоянство социального места искусства, о котором впоследствии Э. писал уже с опоязовской точки

зрения (см. с. 66; ср. известные работы Ю. Тынянова, Я. Мукаржовского). На глазах произошло превращение исторической и культовой ценности в эстетическую и вмешательство ее в современность уже в этом качестве (в № 2 «Софии» П. Сухотин в статье «Древнерусская повесть» попытался распространить переосмысление на литературу). Соотношения художественного и культового Э. коснулся потом в рец. на «Историю русской литературы до XIX в.» (т. 1. Допетровская эпоха. М., 1916) под ред. А. Е. Грузинского («Биржевые ведомости», 1917, 6 янв.).

«Хороший журнал — эта «София», — записал Блок 28 мая 1914 г. о четырех первых номерах (Записные книжки. М., 1965, с. 230). Рецензируя последний, шестой номер, Пунин писал: «Среди многих обид, принесенных искусству войною <...> прекращение молодого журнала тоже горькая обида <...>» (СЗ, 1914, № 12, с. 175).

С. 300**). XV археологический съезд, июль — август 1913 г.

***) Выставка «Ломоносов и елизаветинское время» работала в Петербурге в 1912 г.

С. 302*). «Пламенно принимается» и (выше) «чувство жизни» — реминисценции книги В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика».

***) Этому был посвящен № 3 «Софии».

С. 304*). См. кн.: Диесперов А. Блаженный Иероним и его век. М., 1916.

**) В цит. выше письме к Л. Я. Гуревич Э. писал: «<...> в «Софии» есть статья Грифцова о Державине — бестолковая, но «знаменательная». Я прочитал ее и мне еще сильнее захотелось изучить русский XVIII век. Вот Грифцов все-таки чуть-чуть приоткрыл тайну державинской прелести, но только чуть-чуть» (ЦГАЛИ).

С. 305*). «Москва наряду с Новгородом, естественно, должна сделаться столицей русской художественной истории», — писал П. Муратов («София», № 2, с. 6). Мифологизированная антитеза Москвы и Петербурга как двух культурных начал, восходящая к Петровской эпохе и многократно варьированная в литературе XIX в., была широко распространена в 10-х годах, от искусствоведческих статей, где «модернизованно-провинциальная» Москва противопоставлялась «аристократическому» Петербургу (Тугендхольд Я. Московские выставки. — «Аполлон», 1913, № 3), до утверждений о различной окраске криминальных происшествий в двух столицах (см. статью С. Патрашкина в СЗ, 1913, № 3). Позднее Э. прибегнул к этой антитезе в очерке «Душа Москвы» («Современное слово», 1917, 24 янв.), в рецензии на сборники Вс. Рождественского и Е. Полонской («Книжный угол», 1921, № 7). Ср. также ОП, с. 75, МВ, с. 133.

НОВОЕ В ОБЛАСТИ «ПУШКИНИЗМА»

(«Русская мысль», 1914, № 7)

Ю. АЙХЕНВАЛЬД. ПУШКИН, М., 1916

(«Русская школа», 1916, № 4)

Первой литературоведческой работой Э. была «высочившая еще среди занятий анатомией» (МВ, с. 39) статья «Пушкин — поэт и бунт 1825 года» («Вестник знания», 1907, № 1, 2). В последующие годы, выступая как профессиональный критик, Э. оставался далек от специально пушкиноведческих штудий, но внимательно следил за ними — не в академическом плане, а с точки зрения актуальных потребностей современной культуры, интересов того эстетического и филологического обновления 1900—1910-х годов, которое вызвало, в частности, пересмотр наследия пушкинской эпохи. «Пушкинизм» значим для него прежде всего как явление живой литературной современности. Столь же показательно, что рецензия на «Пушкинист» (помещенная в журнале сразу вслед за обзором Брюсова «Год русской поэзии») открывается декларацией, в которой рядом с Пушкиным поставлен Тютчев, выдвинутый эпохой символизма. Программное выступление (которое и делает рецензию характерным документом критической мысли 10-х гг.) отражало роль семинария С. А. Венгерова как литературно-филологического центра, не только продолжавшего академическую традицию, но и открытого новым веяниям. Позднее Э. выступал в семинарии с докладами о Тютчеве и Державине (1916, тогда же опубли.; вошло в СЛ), о мелодике стиха, рецензировал II вып. «Пушкиниста» и составленный А. С. Поляковым библиогр. указатель «Труды профессора С. А. Венгерова» («Речь», 1916, 7 ноября; 1917, 3 июня).

В рец. 1914 г. следует особо отметить замечания об индивидуализме (по поводу статьи А. С. Долинина), фиксирующие весьма важный для Э. мировоззренческий тезис: в тот момент он был убежден, что русская культура завершила свой «декадентский» период со всеми его приобретениями и потерями и новое поколение интеллигенции, начавшее действовать в 10-х годах, должно взамен «индивидуалистического» критицизма выработать иное, жизненно-строительное отношение к ценностям культуры в ее прошлом и настоящем.

К кругу характерных явлений начала века, выполнивших свою роль и уже не соответствующих новым потребностям, Э. относил критический импрессионизм Ю. И. Айхенвальда. В рец. на его «Силуэты русских писателей» (вып. II, изд. З. М., 1913) Э. писал: «Первое издание «Силуэтов» (1906) было некоторым событием. Требовалась реакция против устаревших методов истории литературы, против многотомных, тяжелых и вместе с тем односторонних трудов, в которых совершенно тонула индивидуальность

писателей и игнорировалась художественная эмоция читателей. «Силуэты» Айхенвальда и были такой реакцией. (...) Но момент этот прошел. Книга Айхенвальда утратила смысл протеста, потому что исчезли охранители старых заветов. Сама по себе, вне атмосферы протеста, она остается как бы в безвоздушном пространстве...» (РМ, 1913, № 9, с. 330; считаясь с популярностью «Силуэтов», журнал вскоре, в № 11, поместил сочувственную статью Б. Грифцова «Метод Ю. И. Айхенвальда»). Рецензия заканчивалась пожеланием Айхенвальду «более крупной, систематической работы», но вышедшая спустя три года книга о Пушкине вызвала еще более суровую оценку Э. (ср. рец. В. Ходасевича: «Сахарный Пушкин». — «Русские ведомости», 1916, 9 ноября). Одновременно он писал о другом пушкиноведческом сочинении: «Теперь труднее чем когда-либо сказать, на долю какого поколения выпадет счастье — написать книгу о Пушкине. Чем усерднее развивается пушкиноведение, тем сложнее становится задача цельного истолкования» (РМ, 1916, № 4, 4-я паг., с. 1). Рецензируя книгу Д. Дарского о Фете «Радость земли» и отмечая среди прочих влияний усвоение автором «эстетического импрессионизма» Айхенвальда, Э. заявлял: «Перед нашим поколением стоит новая и огромная задача — преодолеть двойственность академического бесплодия и «журнальной» науки. История нашей литературы требует новых серьезных сил. (...)». Последние десятилетия подготовили почву для действия этих новых сил. (...)» (там же, № 9, 4-я паг., с. 1). Резкость выступления против Айхенвальда объясняется не только неприятием его «метода сердца» (выражение Ю. Балтрушайтиса), но и тягой Э. к методологическому обновлению.

С. 306*). Имеется в виду лекция (читанная в разных городах) и статья «Тайна Тютчева» («Русское слово», 1914, № 43), вызвавшие бурную полемику (против Д. С. Мережковского высказались, в частности, Брюсов, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, П. Б. Струве). Позднее Э. и Ю. А. Никольский выступили против кн. Мережковского «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев» («Северные записки», 1915, № 4).

С. 308*). Точку зрения А. Л. Бема (ранее его статья печаталась в сб.: Пушкин и его современники, 1911, вып. 15) тогда же поддержал Венгеров (в предисл., цитированном Э.) и впоследствии В. М. Жирмунский (в пользу влияния Байрона). В. Л. Комарович, также участник семинария, в 30-х гг. поставил под сомнение решения и Сиповского, и Бема и заново выдвинул вопрос о Пушкине и Шатобриане. Ср.: Мильчина В. А. Шатобриан в русской литературе первой половины XIX в. М., 1979.

***) Ср. с. 162, 298.

С. 309*). Имеются в виду статьи: «Повести Белкина» — в кн.: Пушкин. Соч. под ред. С. А. Венгерова, т. IV. СПб., 1910; Отрешенный (К психологии творчества Федора Сологуба). — «Заветы», 1913, № 7; «Тихие зори» (Рассказы Б. Зайцева). — «Речь», 1912; 1 окт.

***) Этот термин, и в эстетическом и в биографическом планах важный для Э. (по-разному в доопоязовский и опоязовский периоды — см. вступ.

статью), заимствован из работ В. М. Жирмунского о немецких романтиках (см. СЛ, с. 9; см. в наст. изд. рец. на кн. «Немецкий романтизм и современная мистика»). Через страницу после комментируемой статьи в журнале следует рец. Жирмунского на «Об искусстве и художниках» Ваккенродера — Тика (в русском изд. 1914 г.), где он говорит о поэтах-романтиках и их «новом чувстве, которое должно было перестроить всю жизнь последующих поколений» (Э. также рецензировал это изд. — см. с. 298).

С. 311*). Соль этого выпада в том, что ранее Айхенвальд много писал по философии, сотрудничал в сборниках «Вопросы философии и психологии», перевел сочинения Шопенгауэра (т. 1—4. М., 1900—1910).

***) Это противопоставление подробнее развито в статье того же года о Державине (СЛ, с. 8—9).

****) Т. е. эссе, первоначально входившее в состав «Силуэтов русских писателей».

С. 312*). Читано в виде доклада в Религиозно-философском обществе в дек. 1913 г.; отд. изд. — Пг., 1915.

О ЧЕХОВЕ

(«Северные записки», 1914, № 7)

«Чехов велик, — писал Э. отцу 18 ноября 1906 г., побывав в Художественном театре на «Вишневом саде», — и эта пьеса будет со временем классической» (1.277). Но если для его литературной наставницы Чехов «единственный современный из классиков», а возврат к нему «и особенно понятен, и особенно плодотворен» (Гуревич Л. Литература и эстетика М., 1912, с. 33) — она писала Э. 2 июля 1914 г. из Мариенбада, где посещала К. С. Станиславского: «Сегодня 10 лет со смерти Чехова. Мы заказали панихиду по нем в русской церкви, и такая это была трогательная панихида, тихая, среди тех только, кто знал его, в маленькой церкви на горе» (1.406), — то появившаяся в это же время статья Э. начинается с утверждений противоположных высказанным в кн. Гуревич и в целом носит не апологетический, а аналитический характер. Она является одной из первых его попыток анализа художественного мира писателя и первой на материале русской литературы.

В статье отразились некоторые распространенные в 10-х гг. XIX в. взгляды на личность и творчество Чехова — мнение о его «натурализме» (ср.: Гроссман Л. Натурализм Чехова. — «Вестник Европы», 1914, № 7; то же в его кн.: От Пушкина до Блока. М., 1926), об отсутствии в его творчестве «целостной картины жизни во всем ее многообразии». (Фидэль. Новая книга о Чехове. Ложь в его творчестве. СПб., [1909], с. 33), об отталкивании от настоящего во имя мечты о будущей прекрасной жизни. Близок Э. и к повторявшимся в юбилейный год мыслям о том, что о Чехове

«хочется говорить <...> не как о писателе <...>, а как о человеке» (*Айхенвальд Ю.* Памяти Чехова.— «Речь», 1914, 2 июля, № 177; ср. о том же: *Кванин С.* Письма Чехова. Уединенно верующий. М., 1914, с. 12). Вместе с тем Э. отметил одну из существенных сторон поэтики Чехова: его мир «не актуально-созданный им мир», но мир без явно выраженной авторской преобразующей активности, существующий «будто бы объективно», «как он есть». Это положение связано с теми философско-эстетическими поисками, которые составили главное содержание работы Э. 1914—1916 гг. (подробнее см. с. 9—11, ср. с. 492).

*С. 313**. Посвящено Раисе Борисовне Броуде (1889—1946), жене автора с 1911 г.**) 2 авг. 1893 г. См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма в 12-ти т. М., 1974—1983. Т. V, с. 220. Далее указываются том и страница по этому изданию.***) Еще в 1906 г. Ф. Д. Батюшков отмечал, что ни об одном русском писателе в такой короткий срок «не появилось <...> такого количества воспоминаний о нем, рассказов о встречах с ним, случайных разговоров и подхваченных на перо «словечек» <...> (На памятник Чехову. СПб., 1906, с. 3). Текстурально эти слова через четыре года повторил в своем предисловии к сборнику воспоминаний и статей о Чехове издатель одного из первых собраний писем писателя В. А. Брендер (О Чехове. М., 1910, с. VIII). Ср.: «Про другого писателя можно сказать, что «он имел большое значение» <...> — писал М. Новиков.— Чехов же был дорог нам, как бывают дороги отец, мать, сестра, близкие друзья» А. П. Чехов. Сб. статей. М., 1910, с. 154).

^{4*)} В. 1912—1914 гг. вышли т. I—IV шеститомного издания «Писем А. П. Чехова» под ред. М. П. Чеховой (в 1913—1914 гг. появилось 2-е изд. т. I—II). Каждый том вызывал многочисленные рецензии.

^{5*)} Ср.: «Сейчас — бегут с обратным шумом волны» — и Чехов должен отойти» (Антон Крайний (З. Н. Гиппиус). А. П. Чехов.— «День», 1914, № 177).

^{6*)} *Колтоновская Е.* Чехов как новатор.— «Речь», 1914, 7 июля, № 182.

*С. 314**. 25 ноября 1892 г. (V, 133).

*С. 315**. Из воспоминаний И. А. Бунина: «боялся <...> одного только Толстого <...>— Вы только подумайте, ведь это он написал, что Анна (Каренина) сама чувствовала, видела, как у нее блестят глаза в темноте! Серьезно, я его боюсь...» (О Чехове. Из записной книжки.— «Русское слово», 1914, 2 июля, № 151. В другой редакции: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960, с. 522).

^{***)} А. С. Суворину, 24 февраля 1893 г. (V, 174). Ср. в письме от 13 февр. 1893 г.: «Читаю Тургенева. Прелесть, но куда ниже Толстого!» (V, 171).

*С. 316**. 30 дек. 1902 г. (XI, 106).

^{***)} Из того же письма С. П. Дягилеву. ^{***)} Из записной книжки Чехова (XVII, 77).

*С. 317**. В рассказе Чехова «Холодная кровь» (1887).

- ***) Неточная цитата из письма к Суворину от 10 янв. 1892 г. (IV, 343).
- ****) Л. С. Лишиновой, 13 авг. 1893 г. (V, 224).
- 4*) 25 ноября 1892 г. (V, 133).
- 5*) А. С. Суворину, 28 февр. 1892 г. (IV, 366) и 9 июля 1889 г. (III, 223).
- 6*) Н. Н. Оболонскому, 4 июня 1889 г. (III, 222).
- 7*) И. Л. Леонтьеву (Шеглову), 24 окт. 1892 г. (V, 122).
- 8*) Из рассказа «Княгиня» (1889).
- С. 318*). «Дидя Ваня», финал 4 д.
- **) См. примеч. к эпиграфу.
- ****) Из рассказа «Святою ночью» (1886).
- 4*) А. С. Суворину, 30 мая 1888 г. (II, 277).
- 5*) А. С. Суворину, 4 мая 1889 г. (III, 202—203).
- 6*) Из указ. воспоминаний Бунина.
- 7*) *Айзенвальд Ю.* Памяти Чехова. — «Речь», 1914, 2 июля, № 177.
- С. 319*). 9 мая 1892 г. (V, 69) и 18 янв. 1895 г. (VI, 15).
- **) Рассказ «Володя» (1887).
- С. 320*). Л. А. Авиловой от 27 или 28 апр. 1892 г. (V, 58).

ФРАНЦУЗСКИЕ ЛИРИКИ XVIII ВЕКА М., 1914

(«Северные записки», 1914, № 12)

Сборник, в котором были представлены 23 автора, привлек внимание не только как очередное историко-литературное издание Брюсова. «Ведь если,— писал П. Филиппович,— находят довольно сочувственный отклик у современного читателя попытки стилизации в духе 18-го века (напр., стихи М. Кузмина), то еще более должно удовлетворять ознакомление с живым источником подобных произведений» («Вестник Европы», 1915, № 5, с. 440). И. Н. Розанов напоминал о попытке реабилитировать русскую поэзию того же столетия — «Сборник любовной лирики XVIII века», сост. А. А. Веселовской, со статьей Н. Н. Врангеля (СПб., 1910) — и отмечал своевременность подобного же обращения к французской литературе, с которой столь тесно связаны были русские поэты («Голос минувшего», 1915, № 4, с. 281).

Пересмотр культурного наследия, особенно XVIII века как первоначальной эпохи новой русской литературы, «побежденной» вторым ее столетием,— одна из основных тем поисков Э. 1912—1916 гг. Под этим углом зрения он рецензировал целый ряд изданий, в том числе известную книгу И. Н. Розанова «Русская лирика. От поэзии безличной — к исповеди сердца» («Заветы», 1914, № 1), и позднее написал статьи о Державине и Карамзине. Отсюда и его критика по поводу включения в сб. французской лирики современных переводов (они были выполнены Брюсовым, в том числе стихотворения упомянутых в рец. авторов, С. Бобровым, П. Сухотиным и др.) —

пересмотр предполагал возобновление в литературной памяти возможно большего количества текстов самой эпохи. Будущий соратник Э. по ОПОЯЗу В. В. Томашевский в своей рец. (содержавшей краткий очерк французской поэзии XVIII в.) призвал полностью обновить традиционные представления, «а не только повторять «пастушескую» характеристику, правда, в благожелательном духе» («Аполлон», 1915, № 6—7). Э. относится к традиции сложнее. Эстетически он никак не связан с «суровым приговором историков литературы» и, несомненно, сочувствует словам Брюсова (в предисл. к сб.): «До сих пор существует этот мир «ложноклассических» пастушек и будет существовать, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один поэт». С другой стороны, признание «своеобразного очарования» этого мира не совпадает ни с эстетизмом Брюсова, ни, скажем, с «сентиментальным ретроспективизмом» (выражение А. Бенуа) Н. Врангеля, который писал в сб. Веселовской о «красивом дурмане» старой поэзии: «Любовная лирика XVIII в. — не отражение жизни, но и не ложь. Это сон о жизни, греза о действительности». Сходство фразеологии оттеняет различие: Э. нужны философические категории (противопоставление «дух — душа» см. также в статье «О Чехове») и нужно понимание того, как искусство нечто берет из реальности и нечто отвергает (ср. обзор в СЗ, 1913, № 11, цит. на с. 476). Поэтому несмотря на неприемлемость для него традиционных («общественнических») представлений о поэзии XVIII в., он признает за ними определенные права. Этим рецензия выделяется в критике Э. первых лет его работы.

Война обостряла эту сторону его эстетической рефлексии. В связи с вводными фразами данной рецензии следует напомнить рец. Э. на «Колчан» Гумилева («Русская мысль», 1916, № 2), а также статьи, прямо связанные с войной, — «Проблема «вечного мира» (там же, 1914, № 8—9), «Поэма о войне» («Речь», 1916, 23 мая, № 140 — о «Странствии к Ватерлоо» Р. Соути, 1816). Во второй из статей высказаны некоторые важные для Э. мысли о войне, которые он напряженно обдумывал в эти годы, опираясь, в частности, на Толстого и Вл. Соловьева. В архиве сохранилась приготовленная к печати статья «Потомки Фауста», начинающаяся словами: «Прошел еще только месяц с начала войны, а мы все — совсем другие» (1.3); главная тема ее: порождение культурой антикультурной силы — националистического «варварства».

С. 320**). 30 июля 1915 г. Э. писал Ю. А. Никольскому: «В мире все — ценность. Но есть ценности высшие, самостоятельные, а есть — монеты. Душа — ценность только по отношению к Духу, а не сама по себе (...) Философия — только Дух, а искусство — душевно-духовная деятельность. (...) Но когда душа сама по себе, то — Надсон (любите его?), Алухтин. Вот почему, когда нет полной национальной жизни, нет полноты народного Духа, то нет и гения, нет и искусства настоящего. (...) Всю историю искусства можно построить на соотношении души с Духом и их отношении к миру» (ГПБ, ф. 1160).

Рецензия показательна для Э. как критика определенно постсимволистского направления. Критическая оценка строилась в этой рецензии в связи (скрытой от читателя) с работой Э. над философски обоснованной «теорией поэтического знания», тезисы которой он заявил вскоре в нескольких статьях (см. с. 10). Ср.: «Сущность поэтического творчества (...) в художественном знании, которое руководит поэтом на всем его пути через реальности его эмпирического опыта» (СЛ, с. 8—9); ср. также о «гносеологических размышлениях» Карамзина (СЛ, с. 41—42), с использованием, как и в рецензии, терминов Канта, которого Э. в это время изучал. С другой стороны, Брюсов в недавней печатной автобиографии сообщил о своих занятиях в молодости философией, в том числе Кантом (История русской литературы XX века. М., 1914, т. 1, с. 107, 108). В цит. статьях Э. опирался на Франка и Лосского; в рецензии он апеллирует к романтическому представлению о поэте-пророке, что согласуется с его неоромантическими склонностями первых лет работы (характерно и то, что рядом с Пушкиным назван Веневитинов — ср. с. 299).

И это обращение к традиционному эстетическому представлению, и философские ходы полемически проецируются здесь на символистскую теорию поэзии. Так, Эллис, считая задачей искусства прозрение ноуменов, «познание вселенной как системы платонических идей», усматривал «центральную идею, правящую всем стройным миром лирики Брюсова», именно в стремлении «слиться с сущностью всех явлений и коснуться таинственного средоточия вселенной» (Эллис. Русские символисты. М., 1910, с. 5, 170, 191). Это соответствовало декларации самого Брюсова об искусстве как откровении, как «приотворенных дверях в Вечность», «ключам тайн» (Собр. соч., т. 6, М., 1975, с. 91, 93). Э. близок к такому пониманию сущности и целей поэзии, но думает о новом пути к ним, отличном от путей символизма. Для сравнения приведем суждения, перекликающиеся с рецензией, но исходящие из символистского круга и лишенные негативного смысла. Яркая характеристика, тоже тяготеющая к философским уподоблениям, принадлежит Э. Гиппиус: Брюсов — «природно-замкнутый, природно-самодовлеющий, в себе-совершенный круг. (...) Мир с ним не смешивается, и он не смешивается с миром (...)» (РМ, 1910, № 2, с. 16, 17, 2-я паг.). Задолго до Э. И. фон Гюнтер отмечал, что Брюсов творит в области феноменов, а не ноуменов, но не подвергал сомнению его авторитет («Аполлон», 1911, № 3, с. 67). Именно это делает Э., явно не желающий говорить ни о «формальных достижениях», ни о какой-либо эволюции Брюсова, высшей точкой которой считался «Венок».

Что же касается темы «поэт-пророк», то следует иметь в виду, в частности, такие тексты и факты, как цитируемое Э. («Ты на воле!») послание Брюсова «К. Д. Бальмонту», со строкой «Мы пророки... Ты — поэт!», сочувствен-

но повторенной Блоком (Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1962, с. 581), слова самого Блока в 1910 г. о символистах: «были «пророками», пожелали стать «поэтами» (там же, с. 433) и реакцию на них Брюсова (т. 6, с. 176—177), который позднее, как раз в 1915 г., использовал их в статье о Блоке (там же, с. 431).

С. 321*. Э. варьирует распространенные (и сохранившиеся в позднейшей критике) оценки поэзии Брюсова как «холодной». «Это характерно, что в его стихах мы часто находим слово «стынуть»: он стынет и на нежном ложе, и у дверей рая и в жизнь вообще. Он — певец холода <...>» (*Айхенвальд Ю. Валерий Брюсов. М., 1910, с. 6*). Ср., например, об «убийственном холоде его эротики» (*Мочульский К. Валерий Брюсов. Париж, 1962, с. 93* — и затем приводятся стихи о «смутной алчбе», которые цитирует ниже Э.). Ср. те же метафорические характеристики, но с иными акцентами: «Как часто холод его кажется огнем! Не все знают, что и холод жжется. Огонь же Брюсова спрятан слишком глубоко — я сомневаюсь, я не верю, что его видели многие...» (*Гиппиус З. Литературный дневник. СПб., 1908, с. 378—379*).

С. 323*. Концовка рецензии проецируется на сложные, в 10-х гг. в основном враждебные отношения Брюсова и Бальмонта (сравнительно недавним эпизодом была их полемика в газ. «Утро России», 1913, июнь — август, по поводу прозы и первого тома собр. соч. Брюсова). В последней фразе Э. обыгрывает мотивы стихотворений Брюсова «Оправдание земного» и Бальмонта — «Мир должен быть оправдан весь...» (ср. об «абсурде оправдания» у Бальмонта: *Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 110—115*).

К. БАЛЬМОНТ. ПОЭЗИЯ КАК ВОЛШЕБСТВО. М., 1916

(«Русская мысль», 1916, № 3)

К ВОПРОСУ О ЗВУКАХ СТИХА

(«Биржевые ведомости», 1916, 7 окт., утр. вып.)

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СЛОВЕ

(ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 10)

РЕЧЬ О КРИТИКЕ

(«Дело народа», 1918, 12 мая, № 40)

БОЛДИНСКИЕ ПОБАСЕНКИ ПУШКИНА

(«Жизнь искусства», 1919, 13—14 дек.,
№ 316—317, 16 дек., № 318)

Рецензия на кн. Бальмонта — первое обращение Э. к проблеме звукового строя стиха. Для 10-х годов характерно, что филологическую тему выдвигает сам поэт. Э. подходит к ней с позиции, выраженной в статьях о

школьном преподавании и о Державине (см. с. 11). — он указывает на метафизические основания различного отношения к слову. Через несколько месяцев аналогичные вопросы, идущие от молодого поэтического поколения, вызывают у него уже иную, гораздо более гибкую реакцию и несколько сдвигают его ответ от «слова» к «звуку», хотя еще не меняют его точку зрения в целом.

В октябре 1916 г. в статьях Э. появились имена его будущих единомышленников, в том числе незнакомого (или малознакомого — см. МВ, с. 38, 46) студента Тынянова, упомянутого им в отчете о собрании университетского Пушкинского кружка («Бирж. вед.», 1916, 18 окт., утр. вып.). Направление «Сборников» резко отличалось от того философско-эстетического подхода, который намечился в статьях Э. о школьном преподавании, Державине, Тютчеве. В статье, напечатанной через два месяца после рецензии, он сближает свой подход с проблематикой «Сборника», стремясь обнаружить соотношение философии и поэтики у Карамзина (см. ОПр, с. 210—213).

В течение последующих полутора лет сочувственная, но независимая и внешняя по отношению к «Сборникам» позиция Э. изменилась. «О художественном слове» (дата в рукописи: апрель 1918) — первая статья, в которой он полностью следует направлению «Сборников».

Он исходит здесь из различия поэтического и практического языков, выдвинутого Л. П. Якубинским и В. Б. Шкловским. Этой идеей он заинтересовался еще в 1916 г. и поддержал ее в рецензии и в «Карамзине» (ср. те же цитаты из Карамзина, что и в статье 1916 г., — с. 330, 338, 342). Следует отметить также пассаж о книжной и устной речи в статье И. Ф. Анненского «Бальмонт-лирик», цитату из которой Э. взял энниграфом к публикуемой работе 1918 г. (см.: *Анненский Инн.* Книги отражений. М., 1979, с. 93, 94). Эта работа, расширяющая круг известных до сих пор раннеопозовских текстов, предваряет программную статью Э. «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1918 — февр. 1919) и одновременно «первому очерку» знаменитой «Мелодики русского лирического стиха» (ОПр, с. 306; ОП, с. 327).

В конце 1919 г. в смежных номерах «Жизни искусства» появились еще две его статьи, ставящие вопрос «как сделано?», — о «Фальшивом купоне» Толстого («Лабиринт сцеплений» — в № 314 и 315, 10 и 11 дек.) и «Болдинские побасенки». Обе рассматривали сюжетное построение — в отличие от работы о Гоголе, у которого, согласно Э., стиль доминировал над сюжетом (стиля «Повестей Белкина» Э. касается в статье «Иллюзия сказа», 1918; вошло в СЛ). Как и работа о «Шинели», обе статьи в «Жизни искусства» при всей их погруженности в материал имели для автора и его единомышленников прежде всего теоретическое значение. В этом качестве статья о «Повестях Белкина» связана с позднейшей работой «О'Генри и теория новеллы» (см. ЛТр). Иначе (но также с теоретическим уклоном)

поставлен вопрос о пушкинской прозе — в плане соотношения ее со стихом — в статьях 1921—1922 гг.: «Проблемы поэтики Пушкина» (в конспективном виде сюда включены соображения из статьи 1919 г.: см. ОП) и «Путь Пушкина к прозе» (см. ОПр; новейшая работа М. Ю. Лотмана под тем же названием ставит целью проверку концепции Э.— см. сб.: Пушкин и русская литература. Рига, 1986).

Присоединение к ОПОЯЗу не было выбором только научного пути. Концовка статьи 1918 г. и «Речь о критике» показывают тесную связь между этим выбором и общей переориентацией Э. в культуре во время революции. Художественное слово должно изучаться по-новому не только потому, что старые методы неудовлетворительны, но и потому, что социальный катаклизм вообще изменил соотношение слова и культуры. «Речь о критике» примыкает к обширному массиву текстов этой эпохи, говоривших о «кризисе культуры». Один из них привлек внимание Э. вскоре после того, как была написана рецензия на опоязовский сборник, и сохранился в его архиве среди газетных вырезок (1. 857) — это отчет Чужого (Н. Е. Эфроса) о лекции возвратившегося из-за границы А. Белого в Камерном театре («Речь», 1916, 27 окт.). Белый говорил о надвигающейся катастрофе и развивал излюбленные мысли (они легли в основу нескольких сочинений, опубликованных в последующие годы) — о «великом разрыве между жизнью сознания, ставшего сухим и формальным, и сознанием жизни, ставшим темным, непросветленным. (...) Сознание опуталось выпрядаемой из себя паутиною понятий, формальных, жизни чужих и для жизни мертвых (...) Так и живое слово стало мертвою номенклатурой, из которой вытекли все соки». Эта критика «формализма» культуры велась в русле кардинальной для Белого темы жизнетворчества. Любопытно, что в появившейся в той же газете 7 ноября 1916 г. рецензии Э. на II вып. «Пушкиниста» чисто эстетический вопрос — о пересмотре традиционной диады «содержание и форма» — ставится с таким же напряжением: «Надо, чтобы изменилось само сознание — чтобы самая форма перестала быть формальным понятием». В «Речи о критике» находим уже прямые инвективы против культуры, что в принципе сходно с Белым (ср. особенно: «Мы были глухи и слепы — и в жизни и в искусстве»), но стилизовано теперь в футуристическом духе (с мотивом «варварства» ср. о «дикаре» в «О художественном слове», а также в МВ, с. 40: «Против культуры шла природа»). Если в рецензии футуризм еще трактуется как «явление порядка скорее психологически-языкового, чем эстетического», то здесь Э. использует именно его эстетическую установку и в целом его позицию в культуре. Тогда же была написана восторженная статья о Маяковском («Трубный глас» — см. ОП). У Маяковского слова «как бы впервые рождаются» (с. 339), культура «сдвинулась с какой-то своей мертвой точки» (с. 343) — таков, по Э., поэтический и общекультурный контекст обновления, происходящего в филологии (внушающего и новое, «как бы впервые» прочтение Пушкина).

Эта связь зафиксирована и в дневниковых записях Э. о беседах с

О. М. Бриком (см. также с. 15—16). 23 авг. 1917 г.: «Много говорили о Маяковском — он подтвердил мои выводы». В записи от 26 авг., по-видимому, соединено сказанное Бриком и собственные мысли Э. после разговора с ним: «В искусстве всяком есть элементы *прикладные* — чистое искусство есть идеал («актуальная бесконечность»). Кувшин для художника — не просто кувшин, но все-таки — кувшин. Футуризм в этом смысле — революция, попытка вместо вписывания бесконечных многоугольников сразу схватить круг (заумный язык)¹. Здесь идея напала на реальность и не захотела с ней считаться (как всегда в революции). Происходит возвращение, но не к старому. Без следа это не проходит» (ср. о зауми в рец. на опоязовский сборник и позднее в статье «Теория «формального метода»). В записи 27 авг. 1917 г. особенно отчетливо сближены научные поиски и понимание революции как «социального творчества» — в противовес тому, что «для значительной части нашей интеллигенции нужны были только политические реформы, а когда история размахнулась дальше, — они стали врагами революции». (Другая фаза осмысления событий представлена будет статьей «Миг сознания» — «Книжный Угол», 1921, № 7.) Далее Э. набрасывает здесь конспект лекции: «Через понятие социального творчества как творчества не только новой материальной, но и духовной культуры — к тому, что размах должен идти и вширь, и вглубь. Оправдав таким образом в их глазах самую тему — к тому, что искусство есть нерв жизни. О литературной революции, предварившей революцию социальную (футуризм). Выяснить, в каком смысле футуризм — движение революционное. Идея поэтического слова, «заумного языка». Дальше — о том, что в основе своей словесной искусство всегда было заумным языком. На футуристах показать главные элементы этой революции и, установив разницу между языком практическим и поэтическим (звуки, ритм, образы, синтаксис), перейти к рассмотрению отдельных вопросов. (...) Весь цикл назвать «Что такое литература?» (1. 245).

С. 325*). См. о Ритмическом кружке под руководством А. Белого (в его кн.: Воспоминания о А. А. Блоке. München, 1969, с. 649, 661; Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929, с. 71 и др.), о занятиях в Обществе ревнителей художественного слова (сообщения В. Чудовского в «Русской художественной летописи», 1911, май, № 10, с. 156; 1912, февр. № 3, с. 39—40). Восторженный отзыв о «Символизме» содержится в письме Э. к родителям от 4 мая 1910 г.: «На днях вышла необыкновенно интересная книга статей Андрея Белого — я купил ее и положительно поглощен ею. Главное содержание книги — анализ стихотворного ритма. Много совсем нового, в высшей степени интересного и важного. Многое из того, о чем я думал

¹ Ср. то же сравнение в ином, акмеистическом контексте: «Метод *приближения* имеет большое значение в математике, но к искусству он неприменим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не *artis mente*. Искусство знает только квадрат, только круг» (*Городецкий С.* Некоторые течения в современной поэзии. — «Аполлон», 1913, № 1, с. 46).

и чем интересовался, есть там. Это чуть ли не первая настоящая книга по теории слова на русском языке, и я не сомневаюсь, что она сделает эпоху. Все приемы прежней критики — исторической, публицистической, психологической, импрессионистической — должны отойти в сторону или бросить свой отвратительный дилетантизм и войти в состав других, более общих наук. А настоящая критика должна быть эстетической, критикой формы, критикой того, как сделано. Одним словом — это замечательная книга» (1.279).

С. 334*). Неточная цитата из «Цыган».

С. 346*). Ср. интерпретацию, которая отправляется от данной статьи Э. и противопоставлена его пониманию новеллы: *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика». — В кн.: Контекст. 1973, М., 1974 (то же в его кн.: О художественных мирах. М. 1985). Ср. также: *Петрунина Н. Н.* Первая повесть Пушкина («Гробовщик»). — «Русская литература», 1983, № 2; *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, гл. 3.

С. 347*). Цит. текст отличается от принятого в современных изданиях Пушкина.

О ПРОЗЕ М. КУЗМИНА

(«Жизнь искусства», 1920, 29 сент., с. 359.

Печатается по СЛ)

К 15-летию литературной деятельности М. А. Кузмина газ. «Жизнь искусства», в которой он часто выступал, заказала несколько статей о нем. 9 сент. 1920 г. секретарь редакции П. Плетнев писал Э.: «Нам было бы очень ценно иметь от Вас статью о прозе Кузмина, так как мы уже имеем статьи о его театре, поэзии, музыке (...)»; он просил статью «к 15—16-му сего месяца» (1. 723). В той же газ. были опубл. следующие материалы: *Я. Пуцин.* Необходимый парадокс (М. А. Кузмин и «Жизнь искусства») — (рядом со статьей Э.); *В. М. Жирмунский.* Поэзия Кузмина (7 окт.); *И. Глебов.* Музыка в творчестве М. А. Кузмина (12 окт.). 5 окт. газета опубликовала отчет Э. Голлербаха о юбилейном вечере в Доме искусств 29 сент., открытом речью А. Блока — от имени Всероссийского союза поэтов (см. Собр. соч. т. 6, с. 439—440); далее выступили Н. Гумилев — от изд-ва «Всемирная литература» (для которого Кузмин редактировал в это время соч. А. Франса), Э. — от Дома литераторов, В. Чудовский — от Дома искусств, С. Алянский — от изд-ва «Алконост», В. Шкловский, В. Ховин. Дневниковую запись Кузмина о вечере см. в публикации К. Н. Суворовой: ЛН, т. 92, кн. 2, с. 163.

Еще в 1913 г. Э. высказал мысль об изменении романного жанра (каким он сложился во второй половине XIX в.) и тогда же заинтересовался прозой иного — сказового типа (с. 288, 289, 477). К 1919—1920 гг. относятся идеи Э. о борьбе и взаимодействии стиха и прозы в литературной эволюции (см. с. 500) и предсказание близкой победы прозы в современной литературе.

Помеченная сентябрем 1922 г. статья Кузмина «Парнасские заросли» обрамлена ссылками на этот прогноз: в начале автор замечает, что предсказания Э. еще не сбылись, а в конце — что «у поэзии, как у истории, возможно колесо. Вернее, у литературы. И я думаю, что скоро оно повернется в сторону прозы» (Завтра. Сб. I. Берлин, 1923, с. 115, 122): Пытаясь понять, какой будет эта будущая проза, Э. предположил, что значение получат сюжетные, авантурные формы (с. 35; позднее он изменил свое мнение). Статья о Кузмине связана с кругом этих идей и гипотез. «Апсихологизм и анатурализм», как писал о Кузмине В. Чудовский («Аполлон», 1911, № 2, с. 64), теперь мог представляться еще более актуальным. В этом смысле на фоне «эстетской» стильности Кузмина признаками потенциального развития, динамики были, с точки зрения Э., и «неряшливость и туманность», неоднократно ранее отмечавшиеся в критике (напр., в восторженной, но с негативной оценкой некоторых страниц в «Нежном Иосифе» статье Вяч. Иванова — «Аполлон», 1910, № 7, в резко отрицательной рец. С. Парнок на роман «Плавающие-путешествующие» — СЗ, 1915, № 4; ср.: *Гуревич Л.* Литература и эстетика. М., 1912, с. 123—128).

Проза Кузмина давала ряд отличных от господствующей традиции возможностей, во многом благодаря владению как «западным», так и «русским» стилевыми регистрами — важнейшая и заслужившая общее признание черта искусства Кузмина (за которой Блок усматривал исконную коллизию западничества и славянофильства — см. т. 5, с. 293—294). Э., с одной стороны, отмечает способствующую литературному обновлению способность «иностранный» взгляда на «русский» материал, а с другой, утверждает, что Кузмин соприкасается с Ремизовым через Лескова. Любопытно, что здесь не сработало постоянное опоязовское стремление выявлять противоборствующие стилевые тенденции, — в данном случае сближение их повело к определенному смещению контуров описываемого явления. Кузмин в отличие от Ремизова (которого высоко ценил) целиком ориентирован на книжную, литературную речь. «Начитанность Кузмина в русской старине, — писал впоследствии Ремизов, — не заронила ни малейшего сомнения в незаблестности русской книжной речи: Карамзин и Пушкин. Следуя классическим образцам, он добирался до искуснейшего литературства: говорить ни о чем». В произведениях Кузмина, «написанных как будто под Лескова», Ремизов пронизательно разглядел ту же «прекрасную ясность по Гроту и Анри де Ренье». (*Ремизов А.* Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949, с. 45; его же. Встречи. Петербургский буерак. Париж, 1981, с. 177—178). Ср.: Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 120—127.

Начальная фраза статьи могла быть повторена автором и через много лет, пожалуй, с заменой «еще» на «уже». В условиях сегодняшнего активного освоения литературного наследия начала века она может быть повторена в том виде, в каком сказана в 1920 г. Изучение творчества М. Кузмина (изд. Д. Мальмстада и В. Маркова; *Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин — Блоковский сб., II. Тарту, 1972; *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахмато-

ва и Кузмин — «Russian Literature», 1978, VI—3) должно будет вестись, в частности, в аспекте, намеченном Э., — с тем, чтобы выяснить место Кузмина в истории русской прозы.

С. 349*). Три книги рассказов Кузмина (М., 1910, 1913).

**) Ср. с. 368—369.

С. 350*). Оба афоризма и цитата в предпоследнем абзаце — из статьи Кузмина «Раздумья и недоумения Петра Отшельника» (в сб.: Петроградские вечера. Кн. 3. Пг. 1914).

РОМАН-ЛИРИКА

(«Вестник литературы», 1921, № 6—7)

Отношение Э. к поэзии Ахматовой сложилось задолго до этой рец. В мае — июне 1915 г. им была написана статья об Ахматовой для СЗ, однако журнал отказался ее напечатать, после чего Э. письмом в редакцию (от 22 июня) поставил вопрос о прекращении своего участия в журнале (1. 274). 1 июля в письме к Ю. А. Никольскому Э. передает характерный разговор с издателем СЗ С. И. Чацкиной: «⟨...⟩ С. И. все объясняла мне, что я слишком о *стиле* говорю, а надо о содержании. Ну, тут я хохотал и кричал — «неприемлемо, неприемлемо!». Так и раскланялись» (ГПБ, ф. 1160). Статья была отдана в «Аполлон», но и оттуда возвращена и направлена автором в РМ (письмо к Л. Я. Гуревич от 13 июля). Однако там в № 7 печаталась статья Н. В. Недоброво «Анна Ахматова», и попытка Э. не удалась. 30 июля он написал Никольскому: «Чудак Струве! Получаю вчера вдруг открытку от секретаря — предлагает от имени П⟨етра⟩ Б⟨ернгардовича⟩ написать статью о последних сборниках Моравской. Решили, значит, что я теперь специалист по женской поэзии. Я ответил, что меня творчество Моравской сейчас не интересует ⟨...⟩» (ранее в РМ, 1914, № 2 была рец. Э. на стихи для детей М. Моравской «Апельсиновые корки»). Он продолжал писать об Ахматовой и, готовясь к докладу в университетском романо-германском кружке, сообщал тому же адресату 5 дек.: «Ахматова — на 32-м листке!» Доклад состоялся 9 дек.; «Может быть, напечатаю его», — писал Э. в тот же день отцу (1. 285). Тексты статьи и доклада остаются неизвестными. Известно заглавие статьи, упомянутое в письме к Никольскому от 22 июля 1915 г. — «Земное питье» (цитата из стих. «Столько просьб у любимой всегда!», впервые опубликованного под одной обложкой со стихами Э. — «Гиперборей», 1913, № 5).

Поэзия Ахматовой воспринималась Э. как «иное» и «новое» (если вспомнить концовку рец. Э. на Брюсова) в сравнении с символистами отношение к «земле». Он находился под обаянием «очаровательной Ахматовой» (письмо к Л. Я. Гуревич от 11 янв. 1914 г.; здесь же среди впечатлений

от Цеха поэтов: «Гумилев, как всегда, парнасен»). «На Рождестве я побывал в Царском Селе — у Ахматовой и Гумилева, — писал Э. Гуревич 15 янв. 1916 г. — Какая она хорошая, глубокая (...). Читала стихи будущего сборника, где она о «ребеночке» говорит, и Христовой невестой называется — гораздо дальше «Четок», в самую глубину. А Гумилев пуст и сборник его — тоже» (ЦГАЛИ, 131. 1. 201; рецензируя «Колчан» в РМ, 1916, № 2, Э. оценил книгу Гумилева далеко не столь решительно).

Уже после «Четок» существовало два мнения, которые Б. Садовской передал так: «Ахматову упрекают в однообразии, в том, что она мало ищет; но чего же искать поэту, нашедшему себя (...)» («Современник», 1914, кн. 14—15, с. 231). После «Подорожника» и «Anno Domini» говорили (в частности, М. Кузмин — осторожно и Брюсов — резко) о самоповторениях Ахматовой, «неизлечимо больной зарей вчерашнего «Вечера» (В. Чудовский — «Начала», 1921, № 1, с. 210). Э. отводит саму возможность подобной оценки, что особенно значимо на фоне постоянного стремления опоязовцев обнаружить динамику, эволюционное движение. Напротив, ассоциации с прозой, неоднократно возникавшие в критике, он подхватывает и ставит в опоязовский контекст. Они варьировались от отзыва Брюсова на «Вечер»: «В ряде стихотворений развивается как бы целый роман (...)» (РМ, 1912, № 7, с. 22, 3-я паг.) — до сравнения с новеллами Мопассана в известной лекции К. Чуковского «Ахматова и Маяковский» («Дом искусств», 1921, № 1, с. 27); ср. утверждение Мандельштама о том, что «генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии» (1922; см.: День поэзии. 1981, с. 198). Особенно важной для Э., несомненно, была статья В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (РМ, 1916, № 12), где о стихотворениях Ахматовой, в частности, говорилось как о «новеллах в извлечении»; в 1918 г. Жирмунский писал, что «Четки» — это роман в стихах, повествующий о том, что заполняло каждый день» (цит. по его книге: Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 300, 324); ср. в его поздней книге «Творчество Анны Ахматовой» (1973) о «сюжетном характере ранней лирики», ее новеллистичности (с. 120, 99), с упоминанием (как у Чуковского) новелл Мопассана.

Намеченная в рец. концепция «романа-лирики» связана (хотя эта связь здесь не демонстрируется) с давней мыслью Э. об исчерпанности жанра романа (см. с. 288) и с его убеждением в том, что расцвет поэзии должен смениться в ближайшем будущем преобладанием прозы. Такое предсказание было сделано им в нач. 1920 г. в докладе о молодом Толстом (см. с. 503), затем через полгода в докладе «Поэзия и проза» (Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971. Публ. Ю. М. Лотмана. Ср. статью И. Смирнова в: *Revue des études slaves*, 1985, t.57, f. 1). С этой точки зрения, ахматовская лирика, с одной стороны, сама готовит приход прозы, «соответствует» ей, а с другой — мысль (оставшаяся в рец. не совсем ясной) о гипотетическом «новом романе» может быть понята в смысле воздействия подобной лирики на будущую прозу.

Сближение Ахматовой и Маяковского у Э. полемично по отношению к указ. статье Чуковского, который резко противопоставил эти имена. Шкловский, отвергнув это противопоставление как «фельетонное», писал, что двух поэтов объединяет «жажда конкретности, борьба <...> за вещи с «маленькой буквы», за вещи, а не понятия,— это пафос сегодняшней поэзии» («Петербург», 1922, № 2, с. 18).

Вскоре после опубликования рецензии Э. выступал на вечерах Ахматовой — 21 окт. и 12 ноября 1921 г. («Летопись Дома литераторов», 1921, № 1, с. 7; № 3, с. 8). Тезисы рецензии развиты в кн. Э. «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923). «Подорожник» был подарен ему с надписью: «Милому Борису Михайловичу Эйхенбауму в знак дружеского расположения. Ахматова. 1921. 27 октября. Петербург» (библиотека Чудаковых).

С. 352*). Ср. о таких стихотворениях, как «Я с тобой не стану пить вино...», «Со дня Купальницы Аграфены...»: «Когда читаешь подобные слова, то невольно соглашаешься с тем критиком, который услышал в поэзии Ахматовой тона частушки <...>» (Айхенвальд Ю. Поэты и поэтессы. М., 1922, с. 62). В. В. Виноградов, чей подход к поэтике Ахматовой в целом отличался от эйхенбаумовского, отмечал влияние частушки на композицию ее стихотворений (Литературная мысль, 1. Пг., 1922, с. 121). Частушка (жанр позднего происхождения) привлекла внимание как явление современной словесности в 1900—1910-х гг. (см., напр., статьи З. Гиппиус и А. Дермана в РМ, 1911, № 9, с. 27—28, 3-я паг.; 1914, № 5), значительнейшим явлением ее «канонизации» были «Двенадцать» Блока. Мандельштам указывал на использование Ахматовой более общего принципа фольклорной поэтики — «параллелизма народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме «в огороде бузина, а в Киеве дядя» — и называл ее стихи причитаниями («Русское искусство», 1923, № 4, с. 80). Ср. об ахматовских «частушках» и «причитаниях» в кн. 1923 г. (ОП, с. 114—116).

***) В книге подчеркнуты текучесть, изменяемость этого образа, «невязка душевных состояний» (ОП, с. 145—146).

****) «Когда в тоске самоубийства...»

4*) Е. Лисенков, обозревая оформление «Подорожника», книг М. Кузмина, Г. Иванова, отмечал непривычность книжной графики М. Добужинского, «колючесть этого орнамента <...> всех этих щетинок, стрелок и запятушек» (Завтра, I. Берлин, 1923, с. 130).

СУДЬБА БЛОКА

(в сб.: Об Александре Блоке. Пб., 1921;
вошло в СЛ, Лтр. Печатается по СЛ)

В рукописи дата: сентябрь 1921 г. (I. 24). В СЛ и Лтр текст сопровождается примечанием: «Речь на вечере памяти Блока в Доме литераторов». Этот вечер состоялся 22 октября 1921 г.; кроме Э. выступали с воспоминаниями

Р. В. Иванов-Разумник, Е. И. Замятин, К. И. Чуковский («Летопись Дома литераторов», 1921, 21 ноября, № 1, с. 7).

Отношение Э. к поэзии Блока сложилось в начале 10-х годов. 22 мая 1912 г. он писал родителям: «Очень увлекаюсь Блоком и ненавижу Брюсова. Тютчев и Блок — мои идола» (1. 281); ср. рец. на книги Брюсова в наст. изд. Во многих статьях, появившихся после смерти поэта (и в дальнейшем, вплоть до недавних исследований), путь Блока рассматривался в ключе, заданном самой «трилогией» его лирики. Э. стремился подойти к поэту не изнутри, следуя за превращениями его символов, а извне — пытаться выявить фазы движения всего символизма. Таков «сверхличный план» (с. 364), в котором он отождествляет судьбу Блока с судьбой его лит. направления, в чем Э. мог опереться на формулу самого поэта: «Я... сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство)» (Собр. соч., т. 5. М. — Л., 1962, с. 429—430; глубоко личное отношение к поэту выразила непримиримая полемика с Э. и Тыняновым Вл. Вейдле: По поводу двух статей о Блоке. — Завтра. Сб. I. Берлин, 1923; ср. ПИЛК, с. 438—439). Этот подход отличает статью Э., в частности, от соседней в сборнике статьи Б. М. Энгельгардта, несмотря на существенное сходство некоторых мыслей. Одна из них выражена Энгельгардтом так: «В символическом импрессионизме нисходившее в мир слово как бы попало в ловушку» — реальность «осталась вне творческого захвата» (с. 29, 30). Общий для обеих статей мотив — трагическая обреченность поэта в этом столкновении слова и мира (не поэта и «черни»). Но у Энгельгардта «слово» — категория не столько филологическая, сколько религиозно-философская. Так же, хотя и с большей долей филологии, были окрашены первые три главы особенно важной для Э. работы В. М. Жирмунского; дальнейшие главы были отведены конкретному описанию стиля. С тогдашней точки зрения Э., эта неоднородность возрождала старый дуализм содержания и формы, — что и вызвало его критику («Методы и подходы». — «Книжный угол», 1922, № 8, с. 21—23).

Как отметил И. Груздев, уделивший в своей рец. основное внимание статьям Э. и Тынянова, «сборник несколько нестройный и разноголосый» («Книга и революция», 1922, № 3, с. 85). О том же, впрочем, предупреждало и предисловие «От издательства» к сб. Эта любопытная двусторонняя заметка прямо комментирует слова Э. о глубокой связи его поколения «с символизмом как принципом духовной культуры» (с. 357), говоря, что одни авторы «видят себя в тяжелой роли эпигонов» (подразумевался главным образом Вл. Пяст), «воодушевляемых надеждой передать векам ценности, в которых разочаровался их знаменосец»; другие — и здесь предисловие затрагивало позиции не только Энгельгардта и Жирмунского, но в определенной мере и Э. — «переживают мучительный кризис, пытаются преодолеть в себе то, что оказалось непреодолимым для поэта, и в горниле протекающих во внешнем мире катастрофических событий выковать новый мир автономных

ценностей». Ср. то, что Э. говорит о Блоке на с. 364, и, с другой стороны, опоязовский подход к искусству как автономной сфере культуры.

Э. совершил научный и социокультурный выбор в том же 1918 г. (с. 495, 496), на который приходится кульминация блоковского максимализма, ставшего одной из основных тем статьи. Смерть Блока и Гумилева, писания А. Белого в «Записках мечтателей» сделали кризисным 1921 г. На этот раз филологическое кредо («автономная ценность») не претерпело изменений, но на научное сознание Э. все большее воздействие начинает оказывать императив Истории (см. с. 27). Рефлексия над судьбой символизма в революции сыграла здесь особую роль. В этой связи с Э. полемизировал издатель журнала «Книжный угол» Виктор Ховин (см. о нем: «Russian Literature», 1976, № 2, с. 109; Э. печатался еще в первых номерах в 1918 г.). В мае — июне 1920 г. в устных альманахах Дома литераторов Ховин обрушился на № 1 «Записок мечтателей», где была опубликована статья Блока «Русский денди», а затем выступил против Э. Оба противника представляли для него старую культуру, ответственную за все катастрофы, начавшиеся с мировой войной. «Русский денди» — это признание в том, что цветение символизма дало в результате только «бедного молодого человека», отравленного «теургическим бредом жрецов отвлеченной религии», а Э., толкующий на фоне происходящего о внутренних законах истории литературы, не понял, что «Россия, так же как и весь мир, пережила поистине геологический переворот» (Ховин В. На одну тему. Пг., 1921, с. 89, 70; Э. не назван по имени, но названа тема доклада в Доме литераторов, ясно на него указывающая, — «Молодые годы Толстого», см. с. 460). Согласно Ховину, Э. предсказывал в этом докладе появление «нового нигилизма», «нового Писарева». Ховин заявлял, что принимает на себя эту роль, оставляя Э. в рядах обанкротившейся «российской интеллигенции», т. е. вместе с символизмом. В то же время между этой «левой», футуристической критикой символизма и рефлексией Э. есть существенные точки соприкосновения. Главная из них — убеждение Э. в том, что культура «сейчас — под судом» («Методы и подходы»). Он ставил чуждую его оппоненту проблему нового оправдания культуры, но оба они «судили» символизм как ее часть.

Тот же смысловой узел — в статье Э. «Миг сознания» («Книжный угол», 1921, № 7), появившейся одновременно со статьей о Блоке и связанной с ней тематически (с гораздо более сильным акцентом на Истории) и текстуально. Э. писал: «Говорил мне когда-то мой друг — человек, которого каждый нерв нашей эпохой сделан, — говорил, что мировая война наша есть порождение символизма: люди перестали *ощущать* мир, людей, вещи. Если бы *ощущали* — не могли бы воевать. И в чем-то он прав» (имеется в виду, вероятно, Шкловский). Слова о связи «исторических судеб наших» с символизмом (с. 357) комментируются следующей фразой из рукописи «Мига сознания»: «Устами Белого говорит все поколение, *все мы*, во всем одинаково виноватые и ни в чем не повинные, потому что — следствие, не знающее причин (...)

» (1, 23). Ховин полемизировал с «Мигом созна-

ния» в том же № 7 своего журнала (открывавшемся его заметкой «У могилы поэта»), опять-таки атакуя «интеллигентское» понимание событий. Г. О. Винокур, внимательно и сочувственно следивший за работой опоязовцев, в данном случае не согласился с Э., но, рецензируя сб. о Блоке, отнес его статью к наиболее интересным («Новый путь» (Рига), 1922, 25 янв.). Позднее он выделил ее в СЛ как попытку синтеза опоязовской науки и критики в духе доопоязовских работ Э., отметив, что «тема статьи выходит уже собственно за пределы самой поэзии, самой литературы» («Русский современник», 1924, № 2, с. 294).

Счет символизму предъявляли и с другого фланга литературы. В статье «Смерть Блока» Г. Адамович писал, что основой отхода постсимволистского поэтического поколения от Блока «было недоумение: призрак ли вся окружающая нас жизнь и не сумасшедший ли дом — весь мир? Блок склонялся сказать: да. (...) Другие ответили: нет» («Цех поэтов», кн. 3. Пг., 1922, с. 49; с Адамовичем полемизировал А. Пиотровский. — «Книга и революция», 1923, № 11—12, с. 12). Мысль, сходную с трактовкой «игры трагических страстей», предлагаемой Э., находим у Н. Оцуца: «Лирика Блока имеет все свойства трагедии при одном постоянном действующем лице (сам поэт)» («Цех поэтов», кн. 3, с. 42).

У Э. этот ход мыслей связан с большой статьей «Трагедии Шиллера в свете его теории трагического» (1917; опубл. в сб., составленном главным образом авторами символистской и скифской ориентации: Искусство старое и новое. Пб., 1921). Отсылки к «Валленштейну» (с. 362, 364) имеют в виду сцены, рассмотренные в этой работе (СЛ, с. 82, 122, 124). Еще важнее, что в ней в зачатке содержится такое понимание судьбы художника, которое положено в основу статьи о Блоке: «Наиболее трагическим зрелищем представляется нам самое его (Шиллера) искание новой трагедии» (СЛ, с. 151). В 1919 г. Э. опубликовал статью «О трагедии и трагическом» — на том же материале, но с боевым экскурсом в современную литературу. В те же годы он редактировал переводы из Шиллера для изд-ва «Всемирная литература» и сам перевел трагедию «Пикколомини». Известны заметки Блока об этом переводе (Собр. соч., т. 6, с. 472; другие упоминания об Э. см. в томе «Записные книжки», по указателю; их контакты были связаны и с блоковской редактурой сочинений Лермонтова для изд-ва Гржебина, 1920 — в этом изд. выражена благодарность Блока Э. за текстологические справки). Следует напомнить, что в Петрограде в это время шло несколько шиллеровских пьес; Блок написал «вступления» к «Разбойникам» и «Дон Карлосу». Фигура Шиллера проходит через всю статью «Крушение гуманизма». С другой стороны, с Шиллером могли ассоциироваться «германские» черты поэта, о которых неоднократно говорили современники, например, Гумилев, писавший по поводу «Ночных часов» о «шиллеровской красоте», «шиллеровской человечности» Блока («Аполлон», 1912, № 1, с. 69, 70).

354*). Цитата из стих. Блока «Тишина цветет».

***) Об инциденте, вызванном этой рецензией, см. ЛН, т. 92, кн. 3,

с. 822—823 (примеч. 122). С. П. Бобров подтвердил свою позицию в статье «Символист Блок» («Красная новь», 1922, № 1). Соединявший в себе качества брутального критика и пронизательного стиховеда, Бобров неоднократно рецензировал работы опоязовцев, в частности «Мелодику» Э. («Печать и революция», 1923, № 2). В дискуссии о формальном методе выступил резко против Э. (там же, 1924, № 5).

С. 356*. О «глухом, монотонном» чтении Блоком своих стихов см. Лтр., с. 227. О «северных» и «морских» чертах облика поэта ср. в воспоминаниях В. Зоргенфрея, Б. Садовского (Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1980, с. 10—11, 14, 50), В. Пяста (Встречи. М., 1928, с. 236—237), а также в указ. томе ЛН, с. 801 и примеч. 125.

С. 357*. Имеется в виду соответственно В. Брюсов, Р. Иванов-Разумник (скифство), А. Белый.

С. 358*. О «страже порога» как мистическом термине см. в речи А. Белого в сб.: Памяти Александра Блока. Пб., 1922, с. 24; его же. Воспоминания о А. А. Блоке. München, 1969, с. 723.

С. 359*. Ср.: «(...) Темы — лишь ноты его тем, где сплетаются: мистика, философия, огневое гражданское чувство с метафорой, мифом и ритмом (...)» (Белый А. Воспоминания о А. А. Блоке, с. 9).

С. 364*. Ср. слова М. Кузмина об этом очерке в рец. на «Записки мечтателей» (№ 2—3): «В противоположность Белому, Блок утверждает себя как служителя искусства, как поэта, и его прозаические страницы производят поэтическое, несколько неопределенное, волнение, как слова значительного и искреннего человека» («Жизнь искусства», 1921, 29 июня — 1 июля).

С. 366*. Вместо этой фразы в рукописи было: «1921 год для нас — уже год двух смертей» (1.24).

О ШАТОБРИАНЕ, О ЧЕРВОНЦАХ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(«Жизнь искусства», 1924, 1 января, № 1)

К началу декабря 1923 г. редактирование журнала «Жизнь искусства» «фактически взяли на себя», так писал Тынянов Шкловскому 5 дек. 1923 г., ОПОЯЗ и «серапионы» (ПИЛК, с. 548). В первом номере за 1924 г. появились (он вышел 1 января), вместе со статьей Э., статьи о кино Тынянова (за подписью Ю. Ван-Везен), К. Федина, В. Каверина. Вместе они представляли собой как бы единое боевое выступление с заостренной, близкой к фельетону, постановкой проблем современного искусства.

Наводнение книжного рынка переводной литературой было связано с ясно обозначившейся в 1918—1922 гг. и многократно отмеченной современной критикой утратой традиционного места литературы в обществе, привычных взаимоотношений писателя (как «властителя дум») с читателем и

поисками нового места и новых взаимоотношений. Фельетонный ход Э.— переименование русских беллетристов — оказался точным предвидением. Уже в первой половине 1924 г. печатался (в 10 выпусках, с предисл. Н. Мещерякова) роман М. Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» под псевдонимом Джим Доллар, обыгранным во вступительном очерке: «Джим Доллар, его жизнь и творчество». Полтора года спустя Э. писал в связи с появлением 3-й части романа: «(...) дикая реклама романа, который изготовила Мариэтта Шагинян под псевдонимом «Джим Доллар». Сегодня роман этот начал печататься в «Вечерней Красной» — газетчики специально кричат: «Вечерняя Красная! Начался роман «Международный вагон!» Я прочитал это начало — пойдет, очевидно, детективный роман. Пока удивили меня выражения — «попурый грудью», «подслеповатый глазами» — плохой перевод!» (1 окт. 1925 г.; 1. 245). Фактом того же рода мистификации стал роман тогда почти еще неизвестного С. С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю», выпущенный в 1926 г. издательством «Круг» в серии «Романы приключений» (представленной только книгами иностранных авторов) под псевдонимом Пьер Дюмель. В предисловии Заяицкий пояснял: «Пьер Дюмель — непримиримый враг буржуазной культуры, и роман его является сатирой на быт и идеологию отжившего класса» (с. 5). Эта установка сохранялась и в последующих романах-мистификациях. В 1927 г. в той же серии вышел роман «Атлантида под водой» под псевдонимом Ренэ Каду и с подзаголовком: «Единственный авторизованный перевод с французского О. Савича и В. Пиотровского». На обложке книги издательство обнажало мистификацию: «Французского писателя Ренэ Каду выдумали два известных русских беллетриста, которые выдумали также и самих себя. Их настоящие имена читатель узнает только после их смерти...» Одной из последующих книг этого рода стал «Блэф. Поддельный роман», вышедший в 1928 г. под псевдонимом Рис Уильки Ли с предисловием, подписанным А. Толстым. О мнимо переводных романах: *Вулис А. Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20—30-е годы*. Ташкент, 1965. Непременными чертами этих романов были: повествователь-иностранец (тот, кто написал или рассказал «перелагаемую» автором предисловия историю), побывавший в России во время революции либо направляющийся в нее (фигура, актуальная для общественного быта этих лет), и фабульно-сюжетная схема приключенческого или детективного «западного» романа. При этом, как отмечено было в рецензии Н. К. (Н. Коварского?) на «Месс-Менд», «место ловкого сыщика, защищающего святую собственность, занимает рабочий или агитатор, с успехом борющийся против своих врагов, место деклассированного босняка — фашист или полицейский» («Рус. современник», 1924, № 2, с. 287). Третью группу (после переводной и мнимо переводной) составила отечественная литература на иностранном материале (М. Козырев в упомянутом Э. романе, И. Эренбург и т. п.).

Э. пронизательно различил в «тяге к *чужому*» — поиски большой формы, требующей сюжета, который не удавалось до определенного момента

выстроить на отечественном материале. Об этих же затруднениях писал и Ю. Тынянов: «Самой трудной была всегда для русской литературы большая форма на национальном материале. Чтобы создать *русский* роман, Достоевскому пужно было мессианство, Толстому история, Андрею Белому — глоссология «перспектив, пересекаемых перспективами». Самым легким путем для романа — был роман экзотический. Этот роман дает (дает ли?) теперь Эренбург. Здесь — верный прицел, но здесь — и линия наименьшего сопротивления. Только поборов здесь Эренбурга, русский роман выйдет на большую дорогу» («200 000 метров Ильи Эренбурга» — «Жизнь искусства», 1924, № 4).

Одним из первых о возрождении остросюжетной поэтики заговорил близкий к ОПОЯЗу теоретик «Серапионовых братьев» Л. Лунц. Он отмечал, что литературу приключений в России традиционно считали «несерьезным», бульварным видом творчества, «терпели скрепя сердце для детей», — и утверждал, что современные прозаики «презрели фабулу», «взяли у Достоевского и Толстого все, кроме фабулы». Открыто заостряя литературные задачи, он призывал «перегнуть палку в другую сторону» — «учитесь интриге и ни на что не обращайтесь внимания: ни на язык, ни на психологию» («Беседа», 1923, № 3; ср. ПИЛК, с. 465—466).

Поиски сюжетности и сюжетобразующего героя приводили многих писателей начала 20-х гг. к фигуре иностранца или квази-иностранца (эмигранта, тайно посещающего Россию), чье присутствие позволяет другим персонажам ясней увидеть примелькавшуюся и потому неразличимую повседневность (рассказы А. Соболя; характерен, в частности, рассказ О. Савича «Иностранец из 17-го №». — Современники, 1, М., 1923). Такой герой стал одним из возможных выходов из промежуточного состояния современной «большой формы», описываемого в статье Э. Фигура «иностранца» была использована М. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита», задуманном, видимо, в середине 20-х гг. и начатом под названием «Копыто инженера» в 1928 г.

Э. отделяет обстоятельства книжного рынка (в тот момент второстепенные, на взгляд критика-исследователя) от путей литературной эволюции, чем фельетон отличается от позднейших статей о литературном быте, где два эти ряда объединяются.

С. 366**). Обыгрывается название изд-ва «Всемирная литература» 1918—1924).

***) Очерки Н. Н. Никитина «Сейчас на Западе. Берлин — Рур — Лондон» (Л.— М., 1924), печатавшиеся в сентябре — нач. октября 1923 г. в «Петроградской правде», вызвали в литературной среде ироническое отношение, отразившееся, в частности, в рец. Е. Замятина (указав многочисленные ошибки в употреблении иноязычных слов, рецензент заключал: «...и всем становится ясно, что этот испытанный борец за пролетариат, этот сановник и полпред, осаждаемый интервьюерами... — только Ник. Никитин, талантливо имитирующий М. А. Чехова в «Ревизоре». Серапионовы

братья должны сохранить за ним этот титул: «Полпред Ник. Никитин» — звучит хорошо». — «Рус. современник», 1924, № 2, с. 288) и в новогодних частушках Ю. Тынянова, которые В. А. Каверин привел в письме к Л. Лунцу от 14 янв. 1924 г.: «Ник. Никитин посетил Англию инкогнито, И Европа вся дрожит, В рог бараний согнута».

С. 368*). Роман Б. Пильняка «Голый год» (1921) и рассказ О. Брика «Не попутчица» («Леф», 1923, № 1).

***) Имеется в виду роман К. Федина «Города и годы», вышедший отдельным изданием в 1924 г., но ранее печатавшийся в отрывках.

ПОЭЗИЯ ФЕДОРА СОЛОГУБА

(«Жизнь искусства», 1924, 19 февраля, № 8)

7 янв. 1924 г. Э. намечал в дневнике ближайшие работы, среди них — «речь о Сологубе к чествованию <...> О Сологубе надо сказать что-то вроде того, что он единственный из того поколения сохранился — перехитрил историю. И это потому, что он начал рано — тогда, когда еще не было «школы» (80-е годы). Как Жуковский. Белый сгорел, Блок погиб. А Сологуб пишет». 13 янв. Э. записал: «11-го заседание юбилейного комитета по чествованию Сологуба (были Волынский, Раз(умник)-Иванов, Замятин, Эрберг, В. Рождественский, Кубасов, П. Медведев). Будет 28-го в Александринском театре. Мне поручено говорить о поэзии Сологуба». 25 янв. он зафиксировал в дневнике, что в связи с траурными днями «юбилей Сологуба перенесен на 11 февраля». 19 февр. Э. записал о состоявшемся 11-го юбилее: «Я читал свою речь — говорят, хорошо. В перерыв между I и II отделением был интересный разговор с Сологубом. Он нагнулся ко мне (мы сидели на сцене за столом, между нами был Волынский) и сказал: «Ваша речь мне очень понравилась». На мое «спасибо» и слова о том, что я беспокоился, придется ли она ему по душе, он сказал, что она на фактах. «А я, знаете, люблю точность. Мне всегда было трудно писать романы, п. ч. надо быть точным в языке действующих лиц, а как ни стараешься — сбиваешься на свой язык». Когда я сказал, что произвел большую работу и что у меня накопилось материала на целую книгу, то Сологуб сказал: «Что ж — напишите. Будет очень приятно». Потом заговорил о том, что «стариковская психология» отличается от молодой — смотришь на себя как на объект, ценишь отношение людей к себе как к вещи, которая нужна другим». Всем этим разговором он меня очень тронул и заинтересовал. Ужасно нелепо и бестолково говорил Волынский» (1, 245). О праздновании 40-летия лит. деятельности Сологуба см. также: Ежегодник РО ПД на 1977 г. Л., 1979, с. 146, ср. с. 143.

«Стихи Федора Сологуба — богатый материал для ревнителей «формального метода», — заметил в одной из рецензий Г. Чулков (Феникс, кн. I. М., 1922, с. 185). Формалисты, однако, писали о нем немного (см., напр., наблю-

дения В. М. Жирмунского в «Композиции лирических стихотворений», которые, возможно, подразумевал Чулков). И Э. в речи о Сологубе в значительной мере основывался на своем доопоязовском опыте критика поэзии (именно к этому его вскоре стал призывать Г. Винокур, см. с. 17, 18). Но подчеркивание эволюционных перепадов в истории поэзии, конечно, тесно связано с комплексом опоязовских идей. Некоторые полемические отклики вызваны как раз этими замечаниями Э. (см. фельетон И. Стрельникова — «Жизнь искусства», 1924, 4 марта, № 10; ср. скрытую полемику Винокура: Чет и нечет. М., 1925, с. 30).

Парадокс литературной биографии Сологуба таков, что набросанный Э. силуэт одинокого путника (ср. написанную к 60-летию поэта статью А. Горнфельда «Темный путь» в его книге «Боевые отклики на мирные темы». Л., 1924) совпадает с тем образом, который виделся современникам и в 10-е, и в 900-е годы, причем широкая популярность романа «Мелкий бес» не нарушала этой особой, уединенной позиции поэта (правда, как писал П. Наумов, существовал Сологуб «для всех» и Сологуб «для немногих» — «Аполлон», 1911, № 10, с. 67. Блок сравнивал Сологуба «для немногих» с Тютчевым и Баратынским. — Собр. соч., т. 5, с. 285; ср. аналогии с Жуковским и Фетом у Э.). Евг. Лундберг (От вечного к преходящему. Берлин, 1923) статью о лирике Сологуба начал той же фразой, что и статью в журнал десятилетием раньше (РМ, 1912, № 4): «Голос Сологуба звучит так издали, что требуется некоторая остановка мысли, чтобы вспомнить, что поэт еще среди живых». По словам Блока, «он принадлежит к нестареющим в повторениях самого себя» (т. 8, с. 152).

С. 369*). Имеется в виду стих Жуковского «Лебедь».

С. 371*). Тютчев. «От жизни той, что бушевала здесь...»

***) Страх Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, с. 223.

С. 373*). Ср. об «архаико-фольклорной традиции» у Сологуба, в частности в «Елисавете»: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977, с. 44—46.

***) См., напр.: Чулков Г. Дымный ладан. — В его кн.: Статьи. СПб., 1911; там же отмечено, что у Сологуба «очень редки метафоры».

****) Излюбленный иронический выпад Э. — ср. с. 144, 469.

С. 374*). Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1912, т. 10, с. 178, 175, 176.

ТЕОРИЯ «ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА»

(«Червоный шлях», 1926, № 7—8. Печатается по Лтр.)

Среди опоязовцев именно Э. (особенно после отъезда В. Б. Шкловского — см. с. 529) нес обязанность изложения взглядов общества в печатных и устных дискуссиях: 10 дек. 1922 г. он сделал доклад о формальном методе

в Вольной философской ассоциации (1. 27). Наиболее известное выступление такого рода датировано в рукописи 17 сент. 1923 г. (1. 33); с небольшими изменениями опубл.: «Вокруг вопроса о «формалистах» (Обзор и ответ)» — «Печать и революция», 1924, № 5 (редактирование номера закончилось 1 сент.). Там же с Э. полемизировали П. Н. Сакулин, А. В. Луначарский, С. П. Бобров, П. С. Коган, В. Полянский (П. И. Лебедев-Полянский), а в № 2 за 1925 г. (с. 298—302) — А. Г. Горнфельд. Ср. также: *Блюменфельд В.* Между двумя методами. — В сб.: На путях искусства, М., 1926. 27 мая 1924 г. Э. прочел в университете доклад «Современное положение вопроса о формальном методе». В этот день он записал в дневнике: «Народу было много и вышло все очень недурно — и торжественно, и живо. Возражали А. Пиотровский, Жирмунский, <П. Д.> Жуков, <Я. А.> Назаренко и <С. А.> Золотарев. Из них дельно говорил только Пиотровский» (1. 245). В марте 1925 г. Э. и Шкловский выступали на диспуте «Искусство и революция» в Колонном зале Дома союзов; участвовал также Маяковский. Материалы диспута см.: «Известия», 1925, 15 марта (пристрастно-фельетонное изложение мнений опозовцев); «Красная новь», 1925, № 3.

25 апреля 1925 г. Э. выступил в ГИИИ с докладом, текст которого через два дня послал Б. А. Лезину, редактору харьковских сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (1907—1923), издание которых предполагалось возобновить (ЦГАЛИ, ф. 287, л. 30). В апреле 1926 г. Э. провел в Харькове три вечера на ту же тему. Издание сборников не состоялось. В журнале статья была напечатана в переводе на украинский язык, рядом со статьями А. Шамрая «Формальный метод в литературе» и З. Чучмарева «Социологический метод в истории и теории литературы». Poleмику с Э. см. в статьях В. Бойко (там же, 1926, № 11—12) и А. Машкина («Красное слово», 1927, № 2—3).

Статья является ценным документом историко-научного самосознания и в этом качестве получила в последние десятилетия широкое признание наравне с основными работами Э. и его единомышленников.

Однако ретроспективное ее прочтение должно учитывать и ту интерпретацию формального метода, от которой Э. отделяет себя в самом начале статьи (прим. на с. 375). Здесь он отмежевывается прежде всего от В. М. Жирмунского, отношения с которым были очень важны для него (ср. с. 8, 15). Сближение с Брикком и Шкловским в 1917—1918 гг. и вступление в ОПОЯЗ постепенно привело Э. к отходу от Жирмунского, а в 1922 г. к научному разрыву с ним. Летом этого года расхождение выявились полностью. О создании ОПОЯЗа и отношениях его с Жирмунским см. ПИЛК, с. 288, 442—443, 454, 504—505, 535—536; ср. наст. изд., с. 494. Жирмунский дал свой, как записал Э. в дневнике 26 янв. 1925 г., «обзор формального метода. Статья дельная и будет иметь, вероятно, значение. Мне уделено очень много внимания» (1, 245) См.: V. Zirmunskij. Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft. — Zeitschrift für slavische Philologie, 1924, Bd. 1. H. 1—2.

С. 375*). Аналогичные соображения о понятиях метода и принципа более подробно были высказаны еще в статье «О принципах изучения литературы в средней школе» (1915): «Метод, если он не ограничивается выполнением общелогических, обязательных для всякой работы предписаний, есть всегда практическое обнаружение того, что за ним мыслится как принцип, как основание. <...>. Спор о методах может быть целесообразным только при наличии принципиального согласия» (цит. по сб.: Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1983, с. 139). Тот же ход мыслей — в заметке «5=100» («Книжный угол», 1922, № 8, с. 39), в наброске доклада о формальном методе, 1922 (1. 27), в предисловии к СЛ (с. 4) и др.

С. 377*). Эту книгу рецензировал Шкловский: «Летопись», 1916, № 11.

**) См.: Жирмунский В. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии. — Поэтика, II, Л., 1927 (вошло в его кн.: Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981). «Ренессанс и барокко» Вёльфлина по выходе русского перевода Е. Лундберга (СПб., 1913) был охарактеризован И. Пуниным как книга исторического значения (СЗ, 1914, № 2, с. 190). В янв.-февр. 1919 г. Э. штудировал «Основные понятия истории искусства», занося свои соображения в дневник. «Продолжаю Wölfflin'a. Все время напрашиваются аналогии с построением истории литературы. Выработать систему основных понятий и подвергнуть анализу литературу, каждый раз рассматривая явление с одной точки зрения — высасывая все, что для этого есть» (1. 246). В дневнике за январь — февраль 1925 г. имеются записи о чтении немецких филологов: «Странное впечатление — точно немцы от нас отстали. Возьматься с какими-то старыми, ненужными проблемами» (13 янв.); «Как у них все иначе! «Эстетическое направление» (Вальцель, Штрих, Гундольф) — это что-то пережитое нами» (6 февр.) (1. 245).

С. 378*). В аналогичном пассаже в статье 1916 г. «Державин» названо также имя А. Л. Волынского (СЛ, с. 6). Помимо названных у Э. (к этим именам первого ряда, несомненно, должно быть присоединено имя И. Анненского) активную роль сыграла деятельность тех лиц и кружков, которые упомянуты Жирмунским в кратком очерке движения молодой филологии, открывающем его кн. «Вопросы теории литературы» (1928); здесь был назван и Э. доопоязовских лет. Материалы по литературно-филологической жизни этих лет см.: Тименчик Р. Д. Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов. — В кн.: Тыняновский сборник. Рига, 1986.

**) Ср. у А. Белого о состоянии критики и академической истории литературы в конце XIX — нач. XX в.: «Символизм», с. 597—606.

С. 379*). Веселовский А. Н. Собр. соч., т. I. СПб., 1913, с. 30.

С. 382*). Э. ввел это противопоставление в свои работы, в частности об Ахматовой (см. ОП, с. 119—120).

С. 383*). См. также: Белый А. Поэзия слова. Пб., 1923, с. 132—134. По свидетельству А. Белого, Блок «весь расцвел, когда я ему рассказал о моем толковании его аллитерации 3-го тома «т, р, д (тр — др)»: «Трагедия трезвости». В этой связи Белый полемизирует с «учеными специалистами», ана-

лизирующими приемы и ритмы наших творчеств» (Лит. наследство, т. 92, кн. 3. М., 1982, с. 798—799, 806—807. Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова). Он, несомненно, имел в виду статью Э. «О звуках в стихе» («Жизнь искусства», 1920, 22—23 янв., № 349—350). Ср. замечание Э. о том, что в «Символизме» звуковые явления стиха описывались, но, в отличие от позднейших работ Белого, не истолковывались, и иронический пересказ Белым мнения неназванного оппонента: «...хорошо, что вы ее (аллитерацию) выследили, но плохо, что вы ее истолковываете как «трагедию трезвости». Э. не упоминает следующее по времени сочинение Белого, отчасти связанное с той же темой, — «Глоссолалия. Поэма о звуке» (1923), в предисловии к которой автор предупреждал о неприменимости к ней научной критики. Насмешливое упоминание о «поэме» — в фельетоне Э. «Вечная история», подписанном прозрачным криптонимом («Жизнь искусства», 1924, № 1; авторство указано в кн.: *Дмитриев В.* Скрывшие свое имя. М., 1977, с. 197). Ср. ОП, с. 473. Современная поэтика, разграничивая «поэтическое» (в том числе авторское) толкование и научное описание, исходит из того, что звуки в стихе могут семантизироваться и образуют определенный уровень в иерархии художественного смысла.

С. 394*). Позднее опубликовано: «Новый Леф», 1927, № 3—6.

С. 395*). Приводим большую часть неопубликованной рец. Э. на эту книгу по машинописи, сохранившейся в его архиве (1. 14); легко увидеть, что оценка книги здесь выше, чем в статье, хотя суть возражений та же:

«(...) В. Жирмунский известен своими работами по истории немецкого романтизма. Но со времени своей последней книги («Религиозное отречение в истории немецкого романтизма», 1918 г.) он самостоятельно эволюционировал в сторону вопросов теоретической поэтики и естественно сблизился с группой ОПОЯЗа. В новой своей работе он и выступает в качестве такого теоретика. Книга его — сжатый обзор приемов лирической композиции. Исходя из того общего положения, что «первоначальными факторами композиции в стихотворении» являются ритм и синтаксис (здесь он сходится с О. М. Бриком, на которого и ссылается), Жирмунский устанавливает основные «типы композиционного членения» (...)

По характеру своему книга Жирмунского — не столько исследование, сколько описание и классификация. Новых теорий или проблем здесь нет, но много новых наблюдений. Автор сам определяет свою работу как «предварительное описание и первоначальную классификацию» типов лирической композиции. Он сознательно отказывается от подробного рассмотрения некоторых попутно возникающих проблем (например — о «мелодии стиха»), считая своей основной задачей «описание, т. е. морфологию композиционных приемов независимо от их стилистических функций». В качестве такой систематики книга эта должна оказать большое влияние на все последующие работы по изучению лирической композиции. Ясность и последовательность анализа вместе с обширностью материала — огромные достоинства этой книги. Темная область композиции начинает прояснять-

ся — мы можем оперировать точными терминами вместо расплывчатых психологических обозначений. Ориентация на лингвистику, характерная для всего этого направления, придает работе большую убедительность и точность.

Как работа описательная, книга Жирмунского не вызывает особенных принципиальных возражений. Против фактов спорить нельзя — самые противники «формального метода» должны будут, во всяком случае, считаться с этой книгой и пользоваться ею хотя бы как учебником. Но для меня остается вопросом, достаточно ли указание на *связь* ритма с синтаксисом для построения *теории композиции*. Иначе говоря — можно ли понимать «морфологию» как чистое «описание»? Признаки для классификации неизбежно оказываются настолько общими, что явление упрощается. Остается потребность в более теоретических основаниях, которые дали бы возможность утончить самую «морфологию». Взаимное *соответствие* элементов, из которых слагается стихотворение, есть аксиома, которая слишком бедна, чтобы на ней строить классификацию. Автору приходится нередко отступать от поставленной им себе основной задачи и говорить о «стилистической функции» того или другого приема. Самое понятие *приема* как будто неразрывно связано с понятием *функции*, и потому вряд ли плодотворно такое понимание морфологии по отношению к художественному произведению. Я боюсь, что при такой тенденции «формальному методу» суждено стать опорой не столько для научных построений, сколько для учебных руководств. Не хотелось бы, чтобы нас постигла судьба Потемби. Не хотелось бы, чтобы из наших будущих учеников вышли составители учебников по теории словесности, где к старым параграфам о метафоре и метонимии прибавлены будут параграфы об анафоре, концовке, стыке и т. д. Не потому, чтобы я был вообще против учебников, но потому, что раньше должна развернуться и окрепнуть научная теория — тогда пусть составляют учебники, если они нужны. А между тем основной принцип работы Жирмунского — то, что первоначальными факторами композиции являются ритм и синтаксис, — нельзя назвать «научной теорией», потому что теоретически это у него не освещено и не развито. Указание на «связь» ритма с синтаксисом недостаточно в качестве теоретического положения. Что же это за «связь»? Что чем определяется? Или они одинаково подчинены третьему? Или мыслимы различные случаи?

Но здесь, по-видимому, — принципиальная разница между нами в самом воззрении на существо «формального метода». Об этом свидетельствует первая фраза Жирмунского: «Изучение композиции имеет целью выяснить те художественные принципы, которыми определяется в произведении искусства его внешнее построение, распределение или расположение в нем художественного материала». Раз композиция принимается как «внешнее» построение, значит, естественно, изучение ее сводится к чистому «описанию», а общая теория сохраняется для изучения «внутреннего построения». Будем ожидать выхода обещанной в примечаниях книги «Основы поэтики»,

чтобы выяснить, насколько справедливы мои соображения о научной плодотворности такого метода».

*С. 396**). Это утверждение мало соответствовало взглядам Б. В. Томашевского. Для современной поэтики характерно стремление связать метрику с семантикой (К. Ф. Тарановский, М. Л. Гаспаров и др.).

*С. 399**). Характеризуя научный путь Э., Р. О. Якобсон цитировал «Мой временник»: «К лингвистике я не был подготовлен моим прошлым» (с. 36) — и отмечал, что вера в ненужность для поэтики поддержки лингвистики несла в себе угрозу упадка (Jakobson R. O. Selected Writings. The Hague — Paris — New-Jork, v. V, 1979, p. 553). О спорах 20-х гг. по поводу соотношения поэтики и лингвистики см., в частности, ОП, с. 336—337; *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980, с. 317—320. Этот вопрос снова встал в центр обсуждений в конце 50-х — нач. 60-х гг., когда поэтика вступила в полосу подъема, тесно связанного с достижениями лингвистики.

*С. 406**). Ср. наст. изд., с. 143.

****). Все неизданные из перечисленных далее работ были напечатаны в ближайшие годы. Э. не упоминает здесь важных статей Г. О. Винокура, отошедшего в 1924 г. от поэтики.

*С. 408**). В статье намечены два этапа пути ОПОЯЗа (1916—1919 и 1919—1925). Продолжением поисков школы была статья Ю. Н. Тынянова «О литературной эволюции», тогда как работы Э. второй половины 20-х гг. шли уже в измененном направлении (см. «Литературный быт»). Известные тезисы Тынянова и Якобсона и последовавшие организационные попытки возобновить деятельность общества (пер. пол. 1929 г.) завершают историю ОПОЯЗа (см. ПИЛК, с. 282—283 и 530—536).

ЛЕСКОВ И СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА

(Лтр)

Ожидая выхода двух своих первых книг и ведя переговоры с издателями о сборнике статей 1916—1922 гг., Э. записал в дневнике 24 янв. 1922: «Работать дальше: Некрасов (для сборника), Лесков, Сенковский, Вельтман». 4 мая 1922 г. в дневнике отмечена первая встреча с А. Н. Лесковым: «Был у сына Лескова — Андрея Николаевича. Военный. 55 лет. Коренастый, маленький, лысый, живой. Любит рассказывать и немножко по-актерски». Далее на протяжении всего мая идут записи о регулярной работе над архивом и беседах с А. Н. Лесковым. «Сегодня подал С. Ф. Ольденбургу, — записывал Э. 22 мая 1922 г. — записку для Кубу об А. Н. Лескове — думаю, что удастся выхлопотать ему академический паек. Тогда дело будет совсем устроено — я смогу спокойно присесть за работу о Лескове»; тут же упомянута встреча с М. К. Лемке, который «с презрением говорит о Лескове» (1. 244).

3 апр. 1923 г. в перечне своих разнородных «обязанностей и долгов» Э. упоминает рецензию на только что переизданную книгу А. Волынского «Н. С. Лесков» и с сокрушением заключает «а за всем этим — работа по Лескову, которая стоит. Смотрю и недоумеваю — что за положение!» По рецензии («Книга и революция», 1923, № 2) можно понять, что в это время Э. думал об исследовании большого размера, связанном с одновременным деятельным участием в изданиях сочинений Лескова. Он писал, что «история творчества Лескова и его историко-литературное положение автором не освещено — между тем именно эти вопросы требуют теперь разрешения», что «ощущается острая потребность в основательной научной монографии о Лескове. На очереди — издание «забытых» вещей Лескова (...) и сохранившихся рукописных материалов». Подчеркивая, что именно сейчас «Лесков становится живым и нужным для нас писателем», Э. продолжал то «оживление» русской классики, выведение ее за пределы хрестоматий, которое он начал в 10-х годах статьями о Карамзине и Державине. Однако 19 апреля 1923 года дневниковая запись о беседах с П. В. Быковым, лично знавшим Лескова, и о сообщаемых разными лицами сведениях по биографии и творчеству писателя засвидетельствовала и некоторую растерянность исследователя перед обилием материала: «А как же с работой о Лескове? Работа над материалом растет и множится — не кончится ли это тем, что работы-то я и не напишу? Является ряд отдельных сложных тем — как «Лесков и польские писатели», «Лесков и Бурнашев», «Лесков и Селиванов». Как быть? А сколько еще материала в непрочитанных статьях! А вопрос — «Лесков и Даль»? Надо хорошенько подумать — превращаться в «лесковиста» или «лесковца» я не хочу — это не по мне. А между тем как совладать с таким огромным и неразработанным материалом? А еще рукописи, письма... Может быть, написать сначала тематическую работу без развертывания специальных историко-литературных экскурсов? Или дать как с Толстым — один период?» (1. 245) — т. е. одной из возможностей представляется ему книга типа «Молодой Толстой» — насыщенная теоретически. Затруднения были связаны с тем, что Э. оказался в ситуации, сильно отличавшейся от той, которая определяла его работу над книгами о Толстом или Лермонтове. Теперь перед ним было литературное явление, которое прежде изучения (или параллельно с ним) еще должно было быть восстановлено и представлено современному читателю в возможно более полном объеме (задача, не решенная до настоящего времени).

В эти же дни направление работы в какой-то степени уяснилось: «По-видимому, надо сделать так: прочитать весь материал и, не углубляясь в историко-литературные проблемы, дать систему художественных приемов Лескова — теоретическую характеристику, как первую часть работы. Остальные вести по историко-литературным темам — так, чтобы в результате получилось исследование всей этой линии прозы, от ее основных традиций. Тогда работа будет постепенно расширяться, а Лесков будет сам по себе отделен» (23 апр. 1923).

Задумывалась, как видим, большая историко-литературная монография. Однако еще в январе 1924 года, как явствует из дневника, работа над Лесковым не была начата, хотя материалы архива все время остаются в поле зрения Э. Рецензируя осенью 1924 года отдельное изд. повести «Амур в лапоточках» («Русский современник», № 3), Э. высказывает соображения, использованные впоследствии в статье. Но все сильнее другие работы теснят обширный замысел. 24 июня 1924 г. Э. записывает: «Шкловский убеждает вернуться к работе над Толстым и написать полное исследование, а Лескова отложить на будущее». Э. склоняется последовать этому совету. Существенна, однако, дальнейшая запись: «Но надо готовить и теоретическую работу из области прозы» — и это нестемляемо-важное для Э. направление мысли связывается на ближайшее время именно с Лесковым.

В последующие дни Э. принимает решение, определившее его работу на много лет вперед: писать три тома исследования о Толстом; «над Лесковым вести работы попутно, поскольку это нужно для курса и для статьи, которую нужно написать к февралю 1925 г. (30 лет со дня смерти)» (28 июня 1924 г.). Это первое упоминание о замысле данной статьи. Намеченный срок завершения соблюсти, видимо, не удалось. «Со статьями дело стоит», — записывает он 6 февр. 1925 г., упоминая и статью о Лескове (1. 245). Насколько привлекательна была для Э. «лесковская» линия прозы, видно из свидетельства современницы, описывающей его лекции 1925—1926 гг. как «откровенное чтение вслух избранных мест из Даля и Лескова. Никому другому такая метода не сошла бы с рук, — надо было иметь лекторское обаяние Эйхенбаума» (*Гинзбург Л.* О старом и новом. Л., 1982, с. 388).

Ход работы над статьей остался незафиксированным — после цитированной записи дневник был прерван до 2 сент. 1925 года. В Лтр (согласно записи от 23 апр. 1927 г. книга вышла в этом месяце) Э. указал, что статья публикуется впервые, а датировал ее 1925 годом.

В поэтике прозы интересы Э., начиная со статьи о «Шинели», сосредоточились главным образом на повествовательной форме. Историческое ее рассмотрение, намеченное еще в статье «Иллюзия сказа» (1918; см. СЛ; ср. также предисловие Э. к «Рассказам веселого мастерового» Н. Зубилина. М.; Пг., 1923, под ред. М. Зощенко), вело Э. к представлению о постепенном отрыве европейского романа от повествования как рассказывания, о вытеснении его описанием и диалогом. Возникшее в этой связи внимание к периферийной, лежащей в стороне от работы великих романистов последней трети века линии русской прозы проявилось еще в ранних рецензиях Э. (с. 290, 477), и не только у него: «Целый огромный угол русской литературы, куда свалены, как старые «запечатленные» иконы, все эти Писемские и Лесковы, куда значительной долей бытия своего отошел Достоевский и куда всецело примыкает Ремизов, не скоро еще дождетя своего признания», — писал Б. Садовской в рец. на Ремизова («Современник», 1912, № 5, с. 300). Но оно пришло уже через несколько лет, в первые пореволюционные годы. «Лесков был канонизирован в великого писателя. Сказ и

образ заполнили произведение и стали в нем организующим принципом. Эти две линии часто скрещиваются. Андрей Белый, Замятин и Пильняк принадлежат сразу к обеим» (*Шкловский В.* Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис, 1926, с. 3—4).

Возведение стилевых поисков молодой прозы к Лескову стало общей темой критики. Говоря о Пильняке и Серапионовых братьях, Кузмин замечал: «Приемы же их довольно известные и довольно старые: Гоголь, Лесков, Ремизов, Белый и все это как-то через Замятина» (Кузмин М., Условности. Пг., 1923, с. 159). В то же время широко распространявшиеся сказовые формы вызвали отрицательные оценки — как со стороны критики, стремившейся разглядеть «прятавшихся» за сказом авторов, так и тех, кто, близко и сочувственно наблюдая работу молодых беллетристов, сомневался, что «линия сказа с ее неизбежным задержанием событий и ее институтом немудрых рассказчиков может удовлетворить многосложности фактов и той многозначительности мысли, которые явятся, как мне думается, содержанием новой художественной прозы» (*Груздев И.* Лицо и маска.— Серапионовы братья. Берлин. 1922, с. 236). Как перспективные здесь указаны как раз те черты прозы, которые Э. отодвигает (заметим, что в 1922 г. и в нач. 1924 г. (см. с. 35 и 368) Э. еще говорил о возможности развития «сюжетных форм»): сложная фабула («прием, никогда не преобладавший в русской литературе»), «накопление диалога (прием Достоевского) или строгая форма описания событий, сжатого до последнего предела,— таков рассказ И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» <...>

Прогноз Э. был подтвержден только работой Зоценко, последовательно осуществлявшего свою сложную литературную задачу. В тот момент, когда Э. отрицал возможность развития романа (он усомнился в ней еще в 1913 г., а затем все более утверждался в этом сомнении — с. 288, 367, 22), уже намечился поворот в сторону им же отмеченной «инерции» 70—90-х гг. XIX в., мимо позднейших явлений русской прозы. Точно так же в начавшейся еще в 10-х годах борьбе, условно говоря, чеховско-бунинской и ремизовской линий развития прозы побеждала и в 30-е годы победила (вплоть до нач. 60-х годов) традиция разработанной письменно-книжной речи. Прогноз Э., сделанный в категориях литературной эволюции, был резко скорректирован разраставшимся и усиливавшимся воздействием на нее факторов «литературного быта» (см. одноименную статью Э. в наст. изд.).

Независимо от этого стройная и емкая концепция двух типов русской прозы сохраняет свою объяснительную силу. Что же касается понимания самого сказа, то идеи Э. вызвали к жизни целую литературу по этой проблеме, начиная с известных работ В. В. Виноградова.

После статьи 1925 года Лесков оставался для Э. актуальной темой. 21 янв. 1927 года он записал в дневнике: «Передо мной темы: лит. быт, Толстой, Лесков» (1, 245). Он дал яркий историко-литературный портрет писателя для «Избр. сочинений» в изд. «Academia» (1931; см. ОПр) и

небольшие статьи для отдельных изданий «Леди Макбет Мценского уезда» (1930) и «Левши» (1931).

Переориентация прозы сказалась в определенной мере и в потере общественного интереса к Лескову; «лесковская» линия заглохла и у Э.

С 50-летием со дня смерти Лескова связаны статья Э. в «Звезде», 1945, № 3 (см. ОПр) и помеченная в автографе маем того же года статья для однотомика, готовившегося в Лениздате; на гранках ее надпись Э.: «Все изменения и поправки — вынужденные» (2. 54); кн. вышла в 1947 г. без статьи Э. На ее основе написана статья «Трудный рост» («Орловская правда», 1957, 17 марта), в виде доклада прочитанная на конференции, посвященной писателям-орловцам в янв. 1957 г.; характерна для отношения к Лескову в это время мысль: «Пора решить, что вина Лескова перед революционной демократией — искуплена» (2. 87). Ср. работу А. А. Любичева «Лесков как гражданин» (опубл. посмертно: «Север», 1977, № 2), написанную в связи с выходом собр. соч. Лескова 1956—1958 гг., одним из редакторов которого был Э.; экземпляр этой работы сохранился в его архиве (1. 901). О работах Э. по Лескову см. статью Ж.-К. Меркадэ в «Revue des études slaves», 1985, t. 57, f. 1.

С. 409*). Статью Э. об этом писателе, см. РМв, 1913, 10 февр.

С. 415*). Э. рецензировал постановку этой пьесы: «Жизнь искусства», 1924, 20 мая, с. 8—9.

С. 418*). 23 апр. 1923 г. Э. записал, что был в редакции «Былого» — у П. Е. Щеголева; «Щеголев, между прочим, сказал мне, что в Москве Мещеряков отклонил печатание избранных вещей Лескова — несвоевременно. (...) У Щеголева в руках (вероятно, от Быкова) есть экземпляр «Жития одной бабы» с позднейшими огромными сокращениями Лескова (вычеркнуты целые страницы)» (1. 245).

С. 419*). Вошло в 7-й т. собр. соч. 50-х гг.

С. 424*). См. об этом статью Э. «Проблемы киностилистики» — в сб. под его редакцией: Поэтика кино. М. — Л., 1927, с. 23.

«МОСКВА» АНДРЕЯ БЕЛОГО

(«Красная газета». Веч. вып. 1926, 18 ноября, № 273)

О «ПРОСТЫХ ВЕЩАХ» И АЗБУЧНЫХ ИСТИНАХ

(ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 57)

«Литературная эволюция (...) как бы прервалась, остановилась», — писал Э. в основной из своих статей о литературном быте (см. с. 429). Заметка о романе А. Белого и ответ И. Оксену предвзвешивают их и, так сказать, комментируют это «как бы», четко указывая, что на самом деле эволюционное движение продолжается, хотя и не имеет читательского резонанса и такого влияния на саму литературу, как в предыдущую литературную

эпоху. Более того, требование отличать литературу от литературного быта, по сути дела, противоречит установке на «включение в эволюционно-теоретическую систему <...> фактов генезиса» (с. 432; о терминах см. с. 523). Иной (еще и за счет постановки вопроса о читателе) поворот темы, чем в других «литбытовых» работах, естественно, связывается с Белым, чьи «литераторские вопли» несколькими годами ранее, по-видимому, и обратили Э. к различению литературы и лит. быта (М. Чудакова). В этом смысле фельетонные и полемические заметки 1926 г. скрыто, биографически ассоциируются с патетическим и трагическим эссе «Миг сознания».

Обе точки зрения, о которых пишет Э., прослеживаются во множестве откликов на «Москву», начиная с отчета о вечере Белого в Ленинграде, вызвавшем огромный интерес. Арк. Селиванов, восторженно отзываясь об авторском чтении романа, писал: «Да, вчера мы были на празднике, и, выходя в белую ночь, утомленные, но с освеженной, «озонированной» душой, может быть, немногие из нас поймали себя на невеселой и не праздничной мысли о том, что, пожалуй, долго еще необыкновенное искусство Андрея Белого будет счастьем лишь для немногих» («Красная газета». Веч. вып., 1926, 7 июня). Общие положения статьи И. Оксенова «О социальном заказе, Б. Эйхенбауме и Андрее Белом» ясны из ответа Э. По поводу самого романа Оксенов писал: «Петербург» Андрея Белого явился ответом на запросы буржуазной интеллигенции <...>. Теперь Белому осталось, по-видимому (как полагает Б. Эйхенбаум), выполнять только «внутрилитературные» заказы. Только напрасно Б. Эйхенбаум раздаёт заказы от имени литературы, не справившись предварительно, что нужно литературе наших дней. Одному Б. Эйхенбауму известно, почему невнятица и юродство А. Белого, доводящего в «Москве» до абсурда свои «петербургские» приемы, «страшно повышает наш сегодняшний уровень». А мы-то думали, что «Москва» уводит нас лет на пятнадцать назад, и даже дальше, к эпохе издания «Симфоний», от которых в «Москве» не меньше, чем от «Петербурга»! Реакционнейшую форму Б. Эйхенбаум пытается выдать за новое слово, чуть ли не за литературное откровение!» Это было едва ли не самое резкое осуждение романа. Оно некоторым образом противоречило редакционному примечанию к рецензии Э., где выражалось согласие «лишь с оценкой формальных достоинств романа А. Белого» и обещана была «особая статья», посвященная разбору содержания романа. Теперь оказывалось, что после признания «формальных достоинств» редактор лит. отдела газеты в обещанной статье объявляет ту же форму «реакционнейшей». «Эпопея Андрея Белого «Москва» уже подверглась очень убогим и дешевым нападкам,— отмечал А. К. Воронский,— а жаль: это высокая, большая литература. Нельзя отделяться хлесткими словечками, выписывать с подхихикиванием вырванные из контекста фразы» («Красная газета». Веч. вып., 1927, 7 янв.; статью 1928 г. о Белом см. в его кн.: Избр. статьи о литературе. М., 1982). Критик З. Штейнман, говоря о необходимости «известной читательской культуры», тут же подчеркивал: «Но не той «культуры», о которой писал недавно Б. М. Эйхен-

баум, не способности расшифровывать «анвелопы» Андрея Белого <...>» (та же газ., 1927, 25 янв.).

Признавали, впрочем, что роман более удобочитаем, чем предыдущая проза Белого; советовали читателю «отбросить мистическую шелуху авторских заверений, и тогда книга останется тонкой историко-бытовой сатирой» (С. Пакентрейгер в «Печати и революции», 1926, № 7, с. 207). Один из критиков описывал ситуацию очень сходно с Э. (но без сходных выводов), утверждая, что на заявление специалиста «Белый — громадное явление литературы» читатель ответит: «Я прохожу мимо, занятый делом, а памятник пусть стоит во всем своем величии» — или скажет автору: «Тебе ли, человеку до потопа, учить меня, ребенка революции, мнению о мире...» (Левидов М. Простые истины (О читателе; о писателе). М.—Л., 1927, с. 63; детьми революции объявили себя и члены лит. группы «Содружество», куда входил и И. Оксенов.— Указ. газ., 1926, 10 дек.). Упомянутый в заметке Э. «квалифицированный читатель» был представлен рецензией К. Локса: «Вот на этой странице хочется воскликнуть — великолепно! На следующей зевнешь и проямлишь: косноязычие, скука... А в целом признаешь этот сумасшедший словесный эксперимент, где художник вполне свободен и не боится брюзгливых окриков: «Назад к Пушкину, к Тургеневу!» («Красная новь», 1926, № 11, с. 238). Любопытно, что Локс увидел в сюжете «Москвы» «дань нынешним исканиям авантюренности в романе». Э. к этому времени в отличие от начала 20-х гг. (см. предисл. к «Молодому Толстому») перестал видеть в авантюренности средство обновления прозы (см. с. 423); использование же «банальной схемы» связано с тем, что у Белого стиль доминирует над сюжетом (как и у Гоголя — согласно общему мнению опозовцев, а также В. В. Виноградова). Наконец, еще одна рец. интересна в сравнении с заметками Э.

Н. Я. Берковский также затрагивает вопрос о слове и предмете у Белого, но сверх того заявляет некое должное направление движения литературы. «Предметный мир у Белого, как в философии Платона, — вторичен, у Белого он отблеск не вечных идей, но фонетики <...>. Современные стилевые устремления исходят из принципов совершенно обратных — не стиль рождает «вещь», а «вещь» приказывает стилю». Соответственно, по Берковскому, стиль романа Белого — «антитеза должному» и заставляет «усилить патрули вокруг современной прозы <...>. А канон нового искусства — реализм — вблизи своего отрицания — индивидуалистической орнаментики — врежется в таблицы крепче» («Жизнь искусства», 1926, № 49, с. 7). Здесь «квалифицированная» оценка и понимание стилевых тенденций текущей литературы принимают уже нормативный характер.

О себе как «скорее композиторе языка <...> чем писателе-беллетристе в обычном смысле этого слова» Белый говорил в позднейшем (1933) интервью (День поэзии. М., 1972, с. 269—272).

С. 426*). Основное утверждение И. Оксенова: «<...> литературная форма обусловлена социально в такой же мере, как и т. н. «содержание». Поэтому

истинный «социальный заказ» — понятие, включающее не только идеологический, но и формальный момент. Поэтому в подлинном выполнении «социального заказа» неизбежно должны совпадать (...) интересы и читателя и литературы. Литературная форма может быть революционной или реакционной так же, как и содержание (тематика, идеология) произведения».

ЛИТЕРАТУРНЫЙ БЫТ

*(«На литературном посту», 1927, № 9,
под заглавием «Литература и литературный быт».
Печатается по МВ)*

Первый, по-видимому, документальный след замысла этой принципиальной для Э. и рубежной для его научной биографии работы — в дневниковой записи от 2 сент. 1924 г.: «На дачу приезжал Витя Шкловский — очень советовал взяться за работу по истории «литературного труда» в России, общий план которой я ему рассказал». Через полгода, 24 янв. 1925 г., Э. записывает: «Приехал Витя — собрались вечером у меня (ОПОЯЗ). Витя хорошо говорит о том, что мы должны заново писать непонятные работы — как лисица, которая сворачивает резко вбок, а собака продолжает нестись дальше». И спустя еще более полгода, 25 сент. 1925 г.: «Собираюсь предложить издателям план книги «Литературный труд». Написал сегодня объяснительную записку» (1. 245).

Книга «Литературный труд. Материалы по истории литературного труда и быта в России» предполагалась как коллективная работа под редакцией Э.; составителями должны были стать все трое опоязовцев. В объяснительной записке говорилось о двух томах, «около 50 п. л.». Работа членилась на хронологические отделы (в каждом — статья, материал, комментарий) и охватывала время от XVIII в. до начала XX в. (1. 47). 4 окт. 1925 г. Э. записал в дневнике: «Подтверждается то, о чем я говорил на диспуте в Москве и писал в статье: марксисты возвратили науку к старому индивидуально-психологическому изучению (индивидуальная изменчивость)¹. Надо взяться за работу по литературному быту — чистые и высокие темы надо оставить про запас, для себя. В этой работе надо показать тоже, как нет простой каузальности, — выяснить взаимную обусловленность» (Тыняновский сборник. Рига, 1986, с. 108). Будущая работа должна была, таким образом, отклониться от теоретических тем, но по-прежнему противостоять элементарным утверждениям о прямой социальной обусловленности литературных явлений. Отзвук новой проблематики — в написанном,

¹ Имеется в виду диспут о формальном методе в марте 1925 г. и статья «Вокруг вопроса о формалистах» или «В ожидании литературы».

видимо, в начале 1926 года предисловии к сб. «Русская проза» (Л., 1926). Оно кончается рассуждением о современном писателе, который «работает ощупью — неуверенный в значении своего дела, растерявший читателей и сам растерявшийся среди многообразия и противоречивости предъявляемых к нему требований» (с. 8). 26 июня 1926 года А. Н. Тихонов (глава издательства «Круг») пишет Э.: «Литературный быт» — если под оным разумеется то, о чем Вы говорили со мной в Москве, — мы не прочь издать» (1. 725). Но договор на книгу был заключен не с «Кругом», а с ГИЗом — 16 сент. 1927 г., т. е. через несколько месяцев после опубликования комментируемой статьи. К этому или более раннему времени относятся «Заметки для книги», сохранившиеся в архиве Э. Эти, несомненно, черновые и потому несколько выпрямляющие и огрубляющие ход мысли исследователя наброски заслуживают внимания.

«Формальный метод привел к технологической точке зрения (Шкловский — «как сделано») и отрицанию нужности истории. С другой стороны, он же привел к тому, что каждое литературное произведение должно изучаться в соотношении с другими, со своей эпохой. Получился новый тупик — стало неясно, «как изучать». Диалектические законы эволюции, выдвигавшиеся в наших историко-литературных работах, естественно, обесценивали работу над прошлым, потому что они одинаковы. Другой интересный факт — историко-литературная беллетристика, как у Тынянова. По выходе «Кюхли» кто-то правильно сказал, что это — современный тип историко-литературной монографии. Историческая наука в целом переживает кризис. Рядом с этим — интерес к мемуарам, к деталям быта (отсюда и беллетристика), к личности, к биографии, который захватывает даже обывательские круги. Выдвижение литературной личности в литературе (Есенин, Шкловский). Нечего скрывать — перед нами заново встают самые, казалось бы, примитивные, а в сущности — основные вопросы.

История, поскольку в ней есть момент отбора, изучает, конечно, не прошлое, а то в нем, что важно и понятно для нас. Характерно для исторического интереса то, что в центре стоит проблема генезиса. Дело не в том, чтобы «объяснить» факт, а в том, чтобы факт был в полноте — как факт.

История литературы должна строиться на соотношении литературы и литературной жизни» (1. 47).

Первым развернутым выступлением, выдержанным под новым углом зрения, стала статья «Гоголь и «дело литературы», напечатанная 4 марта 1927 г. в веч. «Красной газете» («порядочно изуродованная» в начале и в конце, как отметил Э. в день ее выхода в дневнике). В это же время начата работа над основными двумя статьями по теме «лит. быта». 10 марта 1927 г. Э. записал: «Набрасываю статью для «Звезды», но не знаю еще, как выйдет. Хочется написать не статью, а книгу. Не знаю, как распределить материал в статье, как распланировать. Ведь в основе-то моей работы лежит совершенно научный, теоретический вопрос, не для журнала (...). Статью надо

написать в связи с современным положением писателя (см. статью Шкловского в «Новом Лефе») — но как ввести исторический материал? Например, материал 1854—64 гг. Попутно с современными проблемами или особо, как дополнительный взгляд в прошлое? Я начал было так, но не очень нравится, п. ч. приходится начинать с 20-х годов (Пушкин), а комкать этот материал досадно». 22 марта: «Работаю над статьей о быте». Записи показывают, что в этот момент имеется в виду только одна статья. Однако замысел раздвоился. 6 апр. 1927 г. Э. записал: «29 марта юбилейное заседание нашего разряда в Институте истории искусств. Мы с Тыняновым выступали — я о литературном быте, он о литературной эволюции. Была тьма народу. 31-го я послал эту статью в журнал «На литературном посту» (от них была телеграмма) — не знаю, как они это переживут и как напечатают». Это и была статья «Литература и литературный быт». 23 апреля Э. записал, что статья «принята — пойдет в ближайшем номере. Сейчас пишу для «Звезды». После этих двух статей надо сесть за книгу» (1. 247). Второй была статья «Литература и писатель» («Звезда», 1927, № 5).

Статьи весны 1927 г. были обращены к литературной современности, должное осмысление которой прямо вело, по мысли автора, к изменению характера исследовательской работы. По сути дела, речь шла о коренном пересмотре тех самых принципов, которые годом раньше столь убедительно были изложены в «Теории формального метода». Резче всего это выразилось в смещении основных опоязовских понятий историко-литературной сферы — «эволюция» и «генезис» (ср. ПИЛК, с. 271, 408, 526), в теоретически опасном обещании включить в «эволюционно-теоретическую систему <...> факты генезиса». Проблема социального статуса писателя с большой пронизательностью была различена ученым в толще изменившегося литературного быта, где действовали новые люди и пересматривали свое положение литераторы, заявившие о себе в 1900-е и 1910-е годы. Э. сумел найти для этой ситуации, до сих пор описываемой лишь на языке газетных перебранок, аналитические определения. Однако та же литературная современность уже повлияла и на работу Э., вытесняя ее главный, теоретический аспект, который теперь подменялся некоторым компромиссом между специфической литературностью (угол зрения ОПОЯЗа) и условиями бытования литературы (см. особенно с. 434). Работа исследователя оказывалась в прямой зависимости от текущего литературного процесса. Обнаружилась парадоксальная связанность теоретика и историка возможностью наблюдать «динамику форм и стилей» в современной литературе. Давая точный диагноз изменившемуся социальному положению литературы и в этом смысле становясь в ряд достижений исследователя, статьи 1927 г. в то же время засвидетельствовали неосознанный тогда до конца им самим отказ от попыток построения теоретически обоснованной истории литературы.

В конце 1927 г. Э. еще надеется писать книгу о лит. быте (письмо к Шкловскому от 30 декабря 1927 г. — Тыняновский сборник, 1986, с. 114), которую издательство ждало к марту 1928 г. (1. 728).

Семинар под руководством Э. в ГИИИ, о работе которого (с января 1928 г. по апрель 1930-го) любезно сообщил нам С. А. Рейсер, намечал издать хрестоматию по лит. быту и сборник статей. В семинаре были прочитаны, в частности, доклады: Ц. Вольпе. Современный пасквиль; Ф. Напельбаум. «Русский архив» 1873—1882 гг.; Г. Тизенгаузен. Сатирическая пресса 1860-х гг.; Л. Шептаев. Проблема социальной мимикрии у Решетникова; В. Н. Орлов. Лит. быт. Обзор новых работ; С. Рейсер. К спорам о монтаже; Е. Боронина. Москва и Петербург (эта работа о «литературной борьбе двух городов» в 20—50-х гг. XIX в. готовилась к печати; Э. высоко оценил ее во внутренней рец. от 13 февр. 1930 г. — ГПБ, ф. 709, оп. 1, № 86; с текстом рец. нас ознакомил А. Л. Осоват). Некоторые из учеников с разной степенью резкости выступили против концепции Э. (Вольпе Ц. Теория литературного быта. — В кн.: За марксистское литературоведение. Л., 1930; Ухмылова Т. К. Против идеалистической реакции проф. Б. М. Эйхенбаума. — В кн.: Литература. Труды Ин-та новой русской литературы, т. 1. Л., 1931).

С начала 1928 г. замысел книги Э. о лит. быте все более и более втягивается в книгу о Толстом, пронизанную «литбытовой» проблематикой. Книга вызвала критическое отношение Тынянова и Шкловского и острую полемику с Э. в пражских тезисах Тынянова — Якобсона, направленных на оживление затухавшей теоретической работы. Работы Э. 1928—1929 гг., богатые по материалу и проникновенные по языку («так хорошо писать не умеет у нас никто» — из письма Шкловского Тынянову; указ. сб., с. 118), перешагивали через теоретические задачи, перед которыми остановился ОПОЯЗ в середине 20-х годов, и это с ощущением безнадежного «общего оползня ОПОЯЗа» (Р. Якобсон) было замечено и Тыняновым и Шкловским.

Книга о литературном быте осталась не написанной (как и книга Тынянова о литературной эволюции). Ее в точном смысле заместил в конце концов «Мой современник» (1929), куда были собраны и теоретические статьи (к статьям 1927 г. присоединено под названием «Литературная домашность» предисловие к кн. М. Аронсона и С. Рейсера «Литературные кружки и салоны», Л., 1929), и очерки конкретных литературных судеб (от Гоголя до Горького) под характерным заголовком «Дело литературы».

О «литбытовых» работах Э. см. статьи А. Ханзен-Лёве в «Revue des études slaves», 1985, t. 57, f. 1 и М. Чудаковой в «Тыняновском сборнике» (Рига, 1986).

*С. 429**. Намек на сборники ГАХН «Ars poetica» («на отличной бумаге») и «Художественная форма» (М., 1927); см. ПИЛК, с. 515.

*С. 431**. Здесь понимание «истории литературы», в сущности, совсем иное, чем в «Теории «формального метода» (с. 389—390, 401—407), где ясно показано также, что ОПОЯЗ не брал «под подозрение» историю литературы (см. с. 429), а стремился ее преобразовать.

ПИСАТЕЛЬСКИЙ ОБЛИК М. ГОРЬКОГО

(«Красная газета». Веч. вып. 1927, 30 декабря, № 351.

Печатается по МВ)

20 марта 1919 г. Э. записал в дневнике: «Во «Всемирной литературе» чествовали пятидесятилетие Горького. Были: Блок, Гумилев, Е. И. Замятин, Чуковский, Браун, Батюшков, Волинский, Зин. Венгерова и мн. др. Говорили речи: Браун, представитель конторы, представитель типографии «Копейка», Батюшков, Зин. Венгерова и Даманская (от переводчиков). Чай с пирожными — главный пункт!» (1. 246). К этому же году относится и одно из первых обращений Э. к творчеству Горького — в статье «О Льве Толстом», где подчеркивалась деканонизаторская роль его «Воспоминаний» о Толстом (СЛ, с. 62—63).

Семь с лишним лет спустя он сам готовился к участию в чествовании Горького. 21 декабря 1927 г. Э. записал, перечисляя срочные дела: «Надо (<...>) придумать статью о Горьком» (1. 245). Слово «придумать» характерно — как всегда, Э. стремился найти нетривиальный подход к теме в момент, когда появлялись уже первые признаки канонизации и «облика» и творчества писателя.

Еще в 1915 г. Э. получил приглашение в горьковский журнал «Летопись». 23 окт. 1915 г. он описывал Л. Я. Гуревич свои переговоры с А. Н. Тихоновым, зав. литературным отделом и издателем: «Предлагают мне стать у них критиком, предлагают в первую же книжку написать статью. Беседа с Тихоновым не произвела на меня радостного впечатления. В комнате — фарфоровая ваза, Беклин (<...>). На мне они остановились благодаря статье о Мережковском» (совместное с Ю. Никольским выступление против Мережковского: СЗ, 1915, № 4). «Надеются, что меня можно сделать «своим» (<...>). И все-таки я не верю в будущее журнала, который хочет быть универсально-руководящим, а не просто культурным. Руководящий — так в своей области, а иначе — культурный». Несмотря на эти колебания, имя Э. появилось 15 ноября 1915 г. в объявлении о подписке на «Летопись». Однако Э. в журнале не печатался; ни тогда, ни позже он не был связан с Горьким узами личного знакомства, в отличие от Шкловского или Тынянова, состоявшего с Горьким в переписке; известно лишь одно письмо Э. к Горькому с вопросом об отношении Л. Толстого к Берви-Флеровскому (ответ Горького от 14 марта 1933 г. опубл.: «Лит. современник», 1937, № 6, с. 28—29). Несомненно, однако, он имел возможность неоднократно наблюдать Горького на многочисленных петроградских вечерах и заседаниях первых послереволюционных лет.

Еще в марте 1927 г. в Москве прошли вечера, посвященные Горькому в связи с 35-летием литературной деятельности и близящимся 60-летием (в Доме печати и Политехническом музее); переиздавались романы Горького; журналы и газеты начали печатать «Жизнь Клима Самгина». В октябре «Известия» и «Правда» публиковали приветствия Президиума Академии

наук, ГИЗа, Пушкинского дома. Появились и юбилейные статьи (И. Оксенова — 30 сент. в «Красной газете», веч. вып., и В. Друзина — 27 дек. в «Жизни искусства»).

26 дек. 1927 г. состоялось торжественное заседание, устроенное клубом научных работников, Академией наук и Союзом писателей. На заседании выступили Н. С. Державин, В. Н. Тонков, С. Ф. Ольденбург и Э., японский писатель У. Акита. Сообщения о заседании были опублик. в веч. «Красной газете» (27 дек.), «Ленинградской правде» и «Известиях» (28 дек.). «Речи Ольденбурга и Тонкова, выступления литераторов — как сказал мне один из академиков — исторические, да и весь вечер, по настроению публики и впечатлению, — исторический», — писала Горькому 30 дек. 1927 г. Е. П. Леткова (ЛН, т. 70, с. 271). Через несколько дней «Красная газета» опубликовала выступление Э. с несколько отстраняющимся от автора редакционным предисловием (воспроизведено в МВ, с. 134).

К моменту работы Э. над выступлением важные и, несомненно, близкие ему слова о Горьком-писателе были сказаны Тыняновым в «Литературном сегодня» (1924; см. ПИЛК, с. 165—166, ср. с. 145) и Шкловским — в статье «Новый Горький» («Россия», 1924, № 2), «О Пешкове-Горьком» (веч. «Красная газета», 1926, 13 авг.) и др., собранных в книге «Удачи и поражения Максима Горького» ([Тифлис], 1926). Оба автора особенно высоко оценили последние мемуарные, дневниковые произведения Горького (таким же было и суждение тонкого критика К. Локса в его статье «Новый и старый Горький»: «...мне кажется, он отошел от «литературы» в собственном смысле слова <...>, чем больше стирается грань между рассказом в старом смысле слова и подлинным документом или наблюдением, тем острее и подлиннее развивается повествование» («Печать и революция», 1926, № 3, с. 85). Это обстоятельство могло повлиять на замысел статьи, дав возможность Э. свести художественную оценку, совпадающую с уже высказанными, к немногим фразам. Еще в большей степени замысел статьи был обусловлен тем, что для самого Э. вопросы поэтики отодвинулись к 1925—1926 гг. на второй план — они вытеснились интересом к «делу литературы», поведению писателя (см. статью «Литературный быт»). Ситуация вхождения Горького в литературу описывается им поэтому не с собственно литературной, а с литературно-бытовой ее стороны, и описание это оказывается очень близким к тому, которое будет предложено в следующем году для уяснения другого литературного дебюта — в статье «Литературная карьера Л. Толстого» («Толстой вошел в литературу провинциалом, человеком неопределенной эпохи, отсталым «дикарем», «автодидактом» (как его назвал Тургенев), хотя и с титулом графа. Никакой связи с людьми и культурой 40-х годов у него не было. Но именно это и помогло ему занять особую позицию»; МВ, с. 110). Статья о Горьком не случайно начинается словами о Толстом, в котором Э. видит писателя с «судьбой», с «поведением». Писательская судьба самого Горького, как мало какая иная, давала пищу актуальным для Э. этого времени размышлениям о нередком преобладании признаков «поведения» и «облика»

над непосредственно художественными признаками в формировании литературного явления в контексте эпохи, о «социальном характере» успеха писателя.

Второй фигурой для сопоставления был избран Блок. При этом главный мыслительный ход статьи Э. («История имела особые виды на Горького»), вполне соответствующий месту императива Истории в его собственной работе этих лет, зависим в какой-то степени от юбилейного приветствия Блока в 1919 г., начатого словами: «Судьба возложила на Максима Горького, как на величайшего художника наших дней, великое бремя. Она поставила его посредником между народом и интеллигенцией...» (VI, с. 92 — сравним это со словами Э. о Горьком как «представителе и ходатае» за интеллигенцию. Особенно важным представляется в статье Э. наименование ее героя «заместителем русской интеллигенции», аналогичное тому признанию, которое спустя год сделает в одной из своих статей М. Зощенко: «Я временно замещаю пролетарского писателя» (подробная интерпретация этих слов в кн.: Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979); и в том и в другом случае четко указан промежуточный, но оттого не менее насущный, характер данного культурного явления).

Вопрос об отношении Горького к интеллигенции был для Э. связан с ретроспективным осмыслением своего собственного социокультурного и биографического поведения как «интеллигентского». Слова Блока, сочувственно приведенные Горьким в мемуарной статье о поэте: «Вызвав из тьмы дух разрушения, нечестно говорить: это сделано не нами, а вот теми», — связывались для него с собственными размышлениями 1921 г. («А История — это мы, мы все, мы сами» — статья «Миг сознания»; см. с. 27; Тыняновский сб. Рига, 1986, с. 104) и последующих лет. Блок и Горький были для Э., как и для других заинтересованных наблюдателей, фигурами, вызывавшими наиболее напряженные размышления над судьбой отечественной интеллигенции в переломные годы.

С другой стороны, Блок писал в свое время о тех самых чертах «писательского облика» Горького, на которых останавливается Э. См. статью «О реалистах» (1907), посвященную тем писателям, группировавшимся вокруг изд-ва и сборников «Знание», о которых Э. несколько уклончиво говорит как об «опирающихся, главным образом, на публицистику» («за всеми плевками и банальностями Горького прячется та громадная тоска, «которой нет названья и меры нет». И великая и искренность — такая, какой просто не может быть уже у людей большой культуры <...>» (V, с. 102). Взаимоотношения Горького и Блока неоднократно рассматривались: см. статью И. Вайнберга в сб. «В мире Блока» (М., 1981), ЛН, т. 92, кн. 3, с. 823, прим. 131.

С. 438*). В газетном тексте статьи — «эпоха»; в МВ — «природа»; печатается согласно авторскому исправлению в экземпляре МВ, подаренном Ю. Г. Оксману (см. с. 30).

О ВИКТОРЕ ШКЛОВСКОМ

Мой современник. Л., 1929

В конце 1927 г. В. Б. Шкловский писал Э.: «Собственный большой привет с 28 годом — больше 14 лет» (1. 649). Он датировал таким образом их знакомство, сыгравшее столь важную роль для обоих. Оно произошло вряд ли ранее февраля 1914 г.: из письма Э. к Л. Я. Гуревич от 9 февр. (про вечер футуристов накануне) ясно, что Э. говорит о впервые увиденном человеке (см. с. 12). Отношение Э. к футуристам в тот момент исключало сближение с ними. Дружба со Шкловским, оказавшаяся пожизненной, началась позже. В 1917—1918 гг. Шкловский, активный участник войны и революции, в Петрограде бывал наездами. Летом 1918 г. в дневнике Э. появляются записи, свидетельствующие о заражающем воздействии того, кто ярко выразил новые филологические тенденции. 22 июля: «Заходил В. Б. Шкловский — читал черновик своей работы о «сюжетосложении». Очень интересно и очень талантливо! <...> Сильно расшевелило меня — стал думать о своей работе»; 28 июля: «Заходили ко мне сегодня В. Б. Шкловский и В. Э. Сеземан. Шкловский весь занят своей работой о сюжете (прелестно это в нем!) <...>» (1. 245). К этому времени Э. уже сблизился с ОПОЯЗом (см. с. 15—16).

Начало интенсивного научного и дружеского общения относится, видимо, к зиме 1918—1919 гг., когда Шкловский возвратился в Петроград (с помощью, как рассказано в «Сентиментальном путешествии», А. М. Горького и Я. М. Свердлов). В МВ (с. 46) есть фраза: «Виктор Шкловский, остановивший меня на улице; Юрий Тынянов, запомнившийся еще в Пушкинском семинарии». (И далее резюмирующее слово — «ОПОЯЗ»). Упоминание о Шкловском, возможно, имеет в виду тот же эпизод, что описан в «Сентиментальном путешествии», где автор вспоминает первый день оттепели после тяжелейшей зимы 1918—1919 г.: «Я вышел. Теплый западный ветер. На встречу вижу идет мой друг, завернутый в башлык, в плед, еще во что-то, за ним санки, в санках моток, в мотке его девочка. Я остановил его и сказал: «Борис, тепло, — он уже сам не мог чувствовать». И там же: «В это время я кончал свою работу, Борис — свою. Осип Брик кончил работу о повторах, и в 1919 году мы издали в издательстве «ИМО» книгу «Поэтика» <...>» (изд. 1923, с. 247—249). Статья Э. о «Шинели», вошедшая в «Поэтику», датирована в рукописи февр. 1919 г. (ОПр, с. 306).

Дневник 1919—1920 гг. Э. ведет с большими перерывами, но и немногие имеющиеся записи говорят о частых встречах со Шкловским — активнейшим в это время деятелем ОПОЯЗа и наиболее предприимчивым реализатором научной продукции кружка. «Книг я издал довольно много, больше, конечно, своих, — пишет он в «Сентиментальном путешествии». — Перед самым побегом выпустил из печати «Мелодику стиха» Эйхенбаума <...> Бумагу

нам дал Ионов в долг». Книга Э. вышла 10 февр. 1922 г. 19 февр. Э. и Шкловский выступали на пушкинском заседании Вольной философской ассоциации — запись, сделанная Э. в этот же день, хорошо передает атмосферу совместных выступлений членов ОПОЯЗа в самой высокой точке его боевого периода. «Много народу. Мы трое. Тынянов еще без техники — тянет и не дает выпукло, что со временем придет. Я говорил об «Онегине» и прозе. Шкловский был нервен от холода и Вольфильской атмосферы — ругался вовсю, острил. Досталось Разумнику. Потом пошли возражать всякие глупости. Мы все ругались и скандалили. Говорил, между прочим, Петров-Водкин — дружески, но бестолково» (1. 244); об этом же заседании см. воспоминания В. Г. Голицыной в кн.: Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983, с. 74). Вынужденный отъезд Шкловского за границу в начале марта 1922 г. был для Э. ощутимым уроном. Готовя доклад для Вольфилы о формальном методе (10 дек. 1922 г.), он писал о февральском заседании: «Тогда с нами был наш веселый друг и брат по ремеслу Виктор Шкловский, теперь отсутствующий. Мне хочется прежде всего назвать его имя, чтобы подтвердить нашу с ним неразрывную связь в научной работе и выразить пожелание, чтобы он скорее мог вернуться к нам» (1. 27). Вышедшая в феврале 1923 г. кн. Э. «Анна Ахматова» имела посвящение: «Другу Виктору». После отъезда Шкловского Э. взял на себя его роль в публичном отстаивании позиции ОПОЯЗа. Будучи в Берлине, Шкловский предлагал друзьям издать сборник по теории стиха (см. «Вопросы литературы», 1984, № 12, с. 188), но этот замысел не осуществился.

Возвращение в Россию осенью 1923 г. описано в «Третьей фабрике». Шкловский поселился в Москве; в первых же письмах к нему Тынянов призвал «сорганизовать Опояз» и «издавать Сборники по теории поэтического языка», утверждая, что «заварил издательство» (ЦГАЛИ, 562. 1. 722). Однако и эти планы не были реализованы. Шкловский увиделся с друзьями после почти двухлетнего перерыва в конце янв. 1924 г. 31 янв. Э. записал в дневнике: «Приехал Витя. Стал совсем мужчиной — полный, сильный. В остальном — такой же. Чудак и замечательный. Прочитал его «Zoo» — прекрасная вещь. Так никто не умеет писать. Не боится теории и свободен от нее. Вечером был второй раз у меня с Юрой. Повеяло стариной, ОПОЯЗом <...> В общем произвел на меня большое и очень хорошее впечатление. Замечательное существо. Таких других нет». 1 февр.: «Уговаривал меня написать статью о стиле Ленина — надо, говорит, принимать заказ, но сделать так, чтобы это входило в свою работу. Так горячо говорил, что я, кажется, попробую» (1. 245). 13 февр. О. Брик уже писал опоязовцам из Москвы: «Леф потрясен известием, что вы готовите 4 статьи о Ленине, и умоляет выслать их в кратчайший срок для напечатанья в своем 5-м номере» («Уч. зап. Тартуского ун-та», 1970, вып. 251, с. 13; ПИЛК, с. 507). 25 марта Э. записал: «Сегодня заходили Витя и Тынянов. Упаковали статьи о Ленине — завтра поедут в Москву»; видимо, их повез Шкловский. И снова восторженные слова о нем: «Веселый, живой, умный — какая прелесть. И как красиво живет».

После этого Шкловский бывал в Ленинграде только наездами. Э., остро переживавший кризис опоязовской методологии и «промежуток» (как он его называл) в своей работе, растянувшийся на три года (с. 19, 21), видел и изменения в положении и поведении Шкловского. «Он несколько растерян, — записывал Э. 25 янв. 1925 г., — не совсем знает, что ему делать. Стал совсем мужчиной — крепкий, сильный, энергичный, а настоящего дела для него нет. Кругом — казенщина. Жалко смотреть». Рецензия на книгу Шкловского относится к этому кризисному «промежутку» в биографии Э. Он формулирует проблему литературного быта, а с другой стороны, обдумывает возможности обращения к беллетристике — под прямым воздействием примера Тынянова и особенно Шкловского, демонстрировавшего естественность, видимую простоту писания. Шкловский «Третьей фабрикой» давал решение вопроса «как быть писателем» (см. с. 430), показывал, что «писателю теперь надо писать о себе». Сверх того она представилась рецензенту и как воплощение его собственной мечты о книге, которая была бы «одновременно и работа, и поступок» (запись 15 дек. 1925 г. — Тыняновский сб. Рига, 1986, с. 112).

Рефлексия Э. не выходила за пределы дневника и писем — Шкловский же сделал ее литературной темой. Один из критиков писал о нем: «...позирующий Гамлет из ОПОЯЗа, готовый через минуту превратиться в самоотверженного Дон Кихота, жертвующего жизнью за лучшее качество литературного волокна» (обыграна метафора Шкловского «писатель — лен на стлище»). «Это книга человека, потерявшего целевую установку. Жизнь идет тяжелым и безжалостным шагом. Вчерашний теоретик и исследователь принужден писать фельетоны и работать в кино. Книги остаются недописанными. Тонкое орудие употребляется не по назначению» (Лежнев А. Современники. М., 1927, с. 135, 134). «Назначение» Шкловского обсуждалось (с его участием) на диспуте «Леф или блеф» 27 марта 1927 г., из материалов которого видно, что «Третья фабрика» оказалась в фокусе борьбы между Лефом, группой изд-ва «Круг» (А. Воронский) и РАППом (Маяковский Вл. Полн. собр. ооч., т. 12. М., 1959, с. 345—346). Маяковский, выступая против Воронского и утверждая, что «мы бы уговорили Шкловского сделать изменения» (в его книге, вышедшей в «Круге»), в то же время спорил с О. Бескиным, обрушившимся на «Круг» и Шкловского в статье «Кустарная мастерская литературной реакции» («На лит. посту», 1927, № 7). Для точки зрения «беллетристов», упоминаемых Э., показательна рец. Веры Инбер, писавшей, что автору «Третьей фабрики» «очевидно, не хватает четвертой. Той, что вырабатывает беллетристов» («Вечерняя Москва», 1926, 2 дек.). Младопоязовцы откликнулись на книгу учителя брошюрой Т. Грица «Творчество Виктора Шкловского (о «Третьей фабрике»)» (Баку, 1927).

В 1928—1929 гг., когда работа над книгой о Толстом во многом сняла для Э. напряженность состояния «промежутка», его внимание к работе Шкловского не ослабевает, она остается возможным примером для подражания: «Я еще когда-нибудь и в самом деле напишу что-нибудь «беллетристическое» — не роман, конечно. Мне кажется, что Витя прав и что сейчас бел-

летристика Вени (В. А. Каверин) или Юры — это более легкий путь, путь к удаче, к публике. Революционером остается все-таки Витя (...)» (запись 7 марта 1928 г. — Тыняновский сб., с. 115). Ср. на с. 444 замечание о Шкловском как герое ненаписанного романа, — хотя «Скандалист» В. Каверина был уже опубликован.

МВ и стал до некоторой степени попыткой этого «беллетристического», но «не романа». Вошедшая в МВ статья о Шкловском была не только ярким литературным портретом (именно такого Шкловского хотели видеть во главе обновленного ОПОЯЗа Тынянов и Р. О. Якобсон — см. ПИЛК, с. 283), но и в определенном отношении (там, где речь идет о теории и практике) идеальным автопортретом и, наконец, «идеализацией» действительного положения бывших опоязовцев. То, что заметил Э. в Шкловском в 1925 г. — «не совсем знает, что ему делать», — чувствительно сказалось в 1930-м в статье «Памятник научной ошибке».

Статья Э. предназначалась сначала для сборника о Шкловском. «Спешно провожу книжку о тебе в Изд-ве писателей. (...) Боря пишет о тебе, я тоже», — сообщал Тынянов Шкловскому в начале 1929 г. (ПИЛК, с. 569; там же набросок его статьи). Сборник издать не удалось. Как и Э., Тынянов считал «писательские» книги Шкловского одним из возможных путей построения новой прозы.

КОНСПЕКТ РЕЧИ О МАНДЕЛЬШТАМЕ

*(День поэзии. Л., 1967. Печатается с дополнениями по рукописи:
ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 71)*

В архиве Э. сохранились четыре наброска выступления на вечере О. Мандельштама, состоявшегося 14 марта 1933 г. в Политехническом музее в Москве. Наброски частично повторяют друг друга (поэтому простое их воспроизведение нецелесообразно), но в них есть также интересные различия и вариации — интересные не только тем, что показывают процесс работы исследователя, но и тем, как они связаны с литературно-общественной обстановкой и как учитывают положение самого поэта. Нами взят за основу один набросок, состоящий из пронумерованных тезисов, озаглавленный и помеченный датой вечера. К соответствующим местам этого текста даются под строкой дополнения и вариации из трех других набросков (условно обозначаем их: II, III, IV); повторения не воспроизводятся. Далее отдельно печатаются те фрагменты, которые не имеют соответствий в «основном» наброске. (Две цитаты из текста, не вошедшего в «День поэзии», приведены Ю. М. Лотманом в кн.: Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971, с. 476, 479—480).

В рукописи — беглая карандашная приписка Э.: «Сегодня — большой праздник советской культуры. Советская культура чествует память К. Маркса. Я хотел бы, чтобы и этот скромный вечер прошел под знаком этого праздника». (Отмечалось 50-летие со дня смерти К. Маркса.)

Э. познакомился с Мандельштамом в нач. 1914 г. (см. с. 6). Он писал о нем в кн. «Анна Ахматова» (ОП, с. 84—85), отмечал его влияние в рецензии на «Лето» В. Рождественского и «Знамя» Е. Полонской («Книжный угол», 1921, № 7), в предисл. к посмертному сборнику молодого петроградского стихотворца (Максимов Н. Стихи. Л., 1929). «(...) Ты тайный акмеист», — писал ему Шкловский 18 окт. 1929 г. (1. 649).

Вечера Мандельштама 10 ноября 1932 г. в редакции ЛГ, 3 марта 1933 г. в ленинградском Доме печати и 14 марта того же года в Москве были, по-видимому, связаны с деятельностью оргкомитета ССП. В ноябре 1932 г. проходил пленум оргкомитета (Э. выступал на собрании писателей в Ленинграде, о чем сообщалось в ЛГ 17 ноября), подводивший итоги полугода после известного апрельского постановления ЦК ВКП(б). С любезного разрешения Н. И. Харджиева приводим выдержку из его письма к Э. (между 10 и 15 ноября 1932 г.) о вечере Мандельштама: «Зрелище было величественное. Мандельштам, седобородый патриарх, шаманил в продолжение двух с пол. часов. Он прочел все свои стихи (последних двух лет) — в хронологическом порядке! Это были такие страшные заклинания, что многие испугались. Испугался даже Пастернак, пролепетавший: «Я завидую Вашей свободе. Для меня Вы новый Хлебников. И такой же чужой. Мне нужна несвобода». Адресант назвал часть выступавших: Д. Святополк-Мирский, М. Зенкевич, М. Левидов, А. Жаров. «Некоторое мужество проявил только В. Б. (...) Молодняк «отмежевывался» от Мандельштама. А Мандельштам назвал их «чикагскими» поэтами (американская рекламная «поэзия»). Он отвечал с надменностью пленного царя или... пленного Поэта» (1. 625). На следующий день в ЛГ появилась статья А. Селивановского «Разговор о поэзии», в которой среди тех, кому надо помогать, был назван Мандельштам, а 23 ноября ЛГ опубликовала три его стихотворения. В февр. 1933 г. состоялся второй пленум оргкомитета; тогда же в Ленинграде проходила поэтическая дискуссия, в центре которой было выступление Н. Тихонова и его недавняя статья «Школа равнодушных». Он, в частности, отмечал отсутствие «внутренней биографии» в стихах молодых поэтов. Э. также затрагивает эту тему (ср. и о «равнодушной поэзии», с. 448). В феврале же 1933 г. в Политехническом музее состоялись вечера А. Белого.

О вечере Мандельштама в газетном отчете С. Гехта говорится: «Он декларировал свою связь с временем, свою неотъемлемость от революции. Попробуйте оторвать его от нее, попытайтесь отрезать его от эпохи, ничего не выйдет! Так заявлял Осип Мандельштам и в своих внезапных репликах и в целом цикле стихов, который он прочел. (...) Он заявил: «Можно не беспокоить читателя постоянными и назойливыми воспоминаниями (напоминаниями?) о слиянии твоим с эпохой и все же быть современником, как и все другие». Здесь же очень любопытное свидетельство о реакции поэта на некоторые тезисы речи Э.: «...он напал на Эйхенбаума, речь которого слушал (по собственному его признанию) через замочную скважину. (...) В речи Эйхенбаума было много спорных (и очень спорных) положений, но он не

выступал против Маяковского, как говорил об этом Мандельштам» («Вечерняя Москва», 1933, 16 марта).

Выступление Э. прямо продолжает ряд опоязовских идей (о природе стиха, взаимодействии и борьбе стиха и прозы, динамике жанров и стилей) и этим необычно для 30-х гг., что лишь подчеркивается социологической окраской рассуждения о мастерстве, в своей основе совершенно опоязовского. Очевидно, насколько близок здесь Э. к Тынянову — «Проблеме стихотворного языка» и особенно «Промежутку»; идеи этой статьи (где, в частности, шла речь о начавшемся преобладании прозы) он заново вводит в действие спустя девять лет после ее появления. Иным был в это время взгляд Шкловского на творчество Мандельштама: в статьях «О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко» (ЛГ, 1932, 17 июля) и «Путь к сетке» («Лит. критик», 1933, № 5) он критиковал «огромного поэта» за литературность, «сеткой отделяющую нас от мира». Прочитав первую из этих статей, Тынянов писал Шкловскому (лето 1932 г.): «Осипа Мандельштама ты учишь писать стихи. Если он по твоим советам будет писать, — стихи, может, его и напечатают в «Литературной газете»? Пристроишь?» (ЦГАЛИ, 562. 1. 723). Подход Э. афористически выразился в его замечаниях о форме и художественной системе (с. 448—449). Ср.: Sheldon R. Shklovsky and Mandelstam.— Russian and Slavic Literature. Cambridge, Mass, 1976.

С. 447*). См. ПИЛК, с. 176, 501; Тыняновский сборник. Рига, 1984, с. 101.

С. 448*). Сравнение Мандельштама и Пастернака особенно близко к Тынянову — см. ПИЛК, с. 187—191.

С. 449*). Ср. об «орудиях поэтической речи» в «Разговоре о Данте».

О МАЯКОВСКОМ

(«Литературная газета», 1940, 14 апреля, под загл. «Дело жизни»;

«Известия», 1940, 14 апреля под загл. «Традиции гражданской поэзии»; Предисловие.— В кн.: Маяковский. 1930—1940.

Статьи и материалы. Л., 1940). Печатается по ОП

Личное знакомство Э. с Маяковским относится к 1916 г. Первое упоминание — в дневнике 20 авг. 1918 г.: «Вчера было 4-е заседание секции по стиху¹. Я прочитал свой старый доклад о мелодике. Спорили с Бонди — нервный, но не стойкий и не горячий ум. С Брикком во многом сошлись. Потом был у него и ужинал вместе с его женой, Лилей Юрьевной, и Маяковским. Маяковский, между прочим, ругал Тютчева — говорил, что нашел только 2—3 недурных стихотворения: «Громокипящий кубок с неба» и «На ланиты огневые». В воскресенье еду к ним на дачу» (1. 245; запись от 25 авг. о воскресной встрече опубли.: «Вопр. лит.», 1978, № 3, с. 314). Статья Э. о Маяковском

¹ Секция Пушкинского общества, созданного на основе семинария С. А. Венгерова.

«Трубный глас» (1918) была одним из первых развернутых свидетельств перелома в его подходе к поэзии и прозе, совпадавшего с изменением в отношении к футуризму (см. с. 495). Спустя несколько лет Э. смотрит на Маяковского уже глазами современника, проделавшего за это время в чем-то общий с ним путь. Важная запись сделана в дневнике Э. в день встречи с Маяковским в гостинице «Европейская» 21 мая 1924 г.: «Были: Якубинский, Тынянов, Н. С. Тихонов, Пунин, Винокур и я. Пили вино и говорили о Лефе. Сильно ругался Пунин. Маяковский остроумен и очень приятен, но усталость чувствуется. Старой уверенности нет. Говорит, что когда читает публике свои старые стихи, то думает о другом. На вечере его третьего дня было совсем тяжело — он нервничал, злился, говорил придушенно, с трудом, а потом плохо, заученно читал из «150 милл.», о Мясницкой и бабе, о бабе у Врангеля и т. д., все старое. Скрутило и его — трудное положение. Завтра диспут. В «Лефе» решили сотрудничать (...) Маяковский в разговоре прочитал наизусть стих (отворение) Ал. Толстого (удивительная память)». В эти дни в Ленинграде состоялось несколько выступлений поэта. 25 мая 1924 г. Э. записывает: «22-го был диспут в Филармонии о Маяковском. Было нечто такое дикое и несуразное, что и описать нельзя. Сохраняю записки, которые мне подавались — для характеристики того, что там творилось. Меня Маяковский предложил в председатели и пришлось отдуваться». 11 июня Э. записал: «Надо будет на даче написать для «Жизни искусства» статью о Маяковском (в связи с его выступлениями). У Шкловского верная мысль — «отсутствием иронии болен сейчас Маяковский». И еще о том, что ни одна литературная школа не умирает естественной смертью. Особенно важно об иронии».

Через два года — впечатления более светлые. «В мае приезжал Маяковский, — записывал Э. 23 июня 1926 г., возобновляя дневник после перерыва, — провели у него в «Европейской» вечер — Тынянов, Якубинский, Н. Тихонов и я. Много смеялись. Маяковский в этот приезд был очень хорош — читал много нового (прекрасный «Разговор с фининспектором о поэзии»)» (1. 245).

Почти десятилетие спустя, в пятую годовщину гибели Маяковского, 14 апр. 1935 г., Э. делает наброски воспоминаний о поэте: «О молчаливости. Казался страшно сильным, а был хрупок. Пафос профессионализма, работы. «Трудное и важное поэтическое дело». Страшная потребность в признании *нужности* и полезности этого дела. (...) Трудность работы поэта — специфическая усталость от слова. Одаренность — не только власть, но и рабство. Сложные отношения со словом. Травмы». (Далее цитируется «Машину души с годами изнашиваешь», до «Амортизация сердца и души».) «Начал встречаться с Маяковским в 1916 г. В авг. 1918 — день в Левашове с Маяковским. Молчаливость». И далее — уже цитированная нами дневниковая запись о вечере Маяковского 1924 г. (1. 81).

Ранней весной 1940 года шла усиленная подготовка к 10-й годовщине со дня гибели Маяковского — под знаком замелькавшего во всех газетах высказывания, относящегося к 1935 году: «...был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Именно под этой шапкой была

помещена в ЛГ 15 марта 1940 г. статья С. Трегуба и И. Бачелиса с характерным названием: «Наверстать упущенное». «Только глухие к советской поэзии люди могут представить себе чествование памяти Маяковского в виде очередного юбилея», — заявляли соавторы.

Сборник со статьей (предисловием) Э. был сдан в набор 26 февраля 1940 года. Текст здесь сокращен по сравнению с сохранившейся в архиве правленной машинописью (1. 81) — так, отсутствуют абзацы 8—15; те же сокращения в ЛГ, где уже в течение нескольких месяцев шел поток публикаций о поэте. В «Известиях» статья публиковалась также с сокращениями (без первых трех абзацев). Полный текст опубл. в ОП.

1 апр. 1950 г., думая, возможно, о двадцатилетии, протекшем после гибели Маяковского, и десятилетия после своей последней статьи о нем, Э. сделал в дневнике запись: «У Маяковского, как и у Державина (я это когда-то сделал в статье), поэзию надо *добывать*, как золото, из песка. И так сделано сознательно, нарочно. Это, очевидно, характерно для эпохи. Этого требует *этика* художества — весь Маяковский, конечно, в остром чувстве морали, совести. Этим он велик — и этого ни на грамм нет у всех его подражателей» (1. 249; о Державине см. СЛ, с. 7—8).

НАДО ДОГОВОРИТЬСЯ

(«Литературная газета», 1945, 13 окт.)

ОТВЕТ НА АНКЕТУ

К IV МЕЖДУНАРОДНОМУ СЪЕЗДУ СЛАВИСТОВ

(Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958)

Выступлению в ЛГ предшествовала статья Э. «Поговорим о нашем ремесле» («Звезда», 1945, № 2), с которой оно тесно связано единым пониманием общественной и литературно-академической ситуации. Замечательно, что Э. усматривал в современности признаки того, что 30 лет назад Шкловский назвал «воскрешением слова»: «Слова сейчас приходится заново мерить и взвешивать. Их надо погружать в стих, чтобы проверить весомость значений и смыслов. Оттого, может быть, стихи сейчас берут верх. (...) Восстанавливать психику, сознание и творчество еще труднее, чем восстанавливать дома. Трудность в том, что мы ведь не просто возвращаемся к прерванному делу; мы начинаем свое дело заново, потому что увидели новый мир, новую действительность». В соответствии с этим Э. подчеркивал в журнальной статье, что литература есть открытие, а не «отображение», и что литературоведение вступило в стадию поисков. (Летом и осенью 1946 года, в изменившейся обстановке, статью упоминали в контексте негативном, в частности Н. Маслин в газ. «Культура и жизнь», 1946, № 5). Характерно начало статьи к 50-летию

со дня смерти Лескова: Э. утверждает, что юбилеи превращаются сейчас «в повод для пересмотра старых суждений, оценок и схем. Это естественно и необходимо: в наши дни такой пересмотр является выражением жизненной потребности <...>» («Звезда», 1945, № 3; ОПр, с. 346).

15 сент. 1945 г. в ЛГ появились «Заметки историка литературы», написанные Г. А. Гуковским. Он резко ставил вопрос о том, что в науке нет «цельного и связного понимания литературы», и указал на почти полное отсутствие обобщающих работ о творчестве крупнейших писателей. «Мы либо писали сверхнаучные исследования изысканных частных, рассчитанные только на специалистов, либо пробавлялись популяризацией уж совсем наивного толка. <...> О Пушкине есть несколько биографий и книга Н. Бродского, дающая не только биографию, но и анализ творчества, хороший, но несколько беглый, неразвернутый очерк. О Гоголе — две-три более или менее устаревшие небольшие книжки. О Тургеневе совсем ничего (маленькая популярная и устаревшая, хотя когда-то и неплохая, книжечка М. Клемана не в счет), книга Б. Эйхенбаума о Льве Толстом — крупное явление науки, но это — биография, а не книга о творчестве писателя; о Горьком, кроме популярных брошюр, есть только интереснейшая книга И. Груздева, доведенная до того периода, когда Горький напечатал свой первый рассказ, т. е. ничего не говорящая о творчестве Горького. Есть ли у нас книга, серьезная, большая книга о «Евгении Онегине», где бы научно раскрывалась идейная и художественная суть романа? Есть у нас такая книга о «Мертвых душах», «Войне и мире», о драмах Чехова, о «Климе Самгине»? Еще нет, нет и нет». Ср. подробнее, в том числе о работах Э., в кн. Гуковского «Изучение литературного произведения в школе», написанной в 1947 году, но изданной только в 1966 году (с. 60, 62—66). Здесь он включает в перечень и собственные работы 30-х годов.

Э. сначала набросал «Замечания на статью Гуковского». В частности: «Моя книга о Толстом — биография?» (За этим вопросом стоит многое — фраза Гуковского чувствительно напомнила Э. о коллизии перехода к «литбытовым» работам; см. с. 20). «Гуковскому хорошо известно, что последние годы все силы были брошены на коллективную работу — монографии лежали. Мой третий том лежит с 1939 г. — и это не единственный случай» (1. 174; имеется в виду третий том монографии о Толстом). В беловом автографе статьи (сент. 1945) — ряд отличий от газетного текста. «Нынешнее наше литературоведение (и критика в том числе), — писал Э., — находятся в состоянии нервного возбуждения. Это, конечно, лучше, чем апатия, но все же такое состояние нельзя считать благополучным или благоприятным для творческой работы. Иначе, однако, и не могло быть после всего пережитого <...>». На смену вульгарно-социологическим теориям «не возникло никакого определенного, ясного, заново обоснованного общей марксистско-ленинской теорией культуры и идеологии учения о литературе. <...> Надо признать, что надежды на помощь со стороны частных исследований не оправдались. Надо вернуться к постановке общих проблем <...> Нужна, мне думается, специальная конференция с участием философов, историков,

искусствоведов, языковедов и писателей». Ср. в другом варианте текста: «Строить науку надо заново, но не одно литературоведение» (1. 174).

В этом контексте неизбежно подразумевался вопрос о наследии поэтики 10—20-х годов. Сколько-нибудь разработанного решения Э. не имел — оно и должно было быть выработано в ходе предполагаемого теоретического пересмотра. С другой стороны, у Гуковского уже было свое решение — он вложил его в книгу «Пушкин и русские романтики (вышла в 1946 году), противопоставленную и частным исследованиям, и учебникам. Книга именно претендовала открыть ряд «новых работ», об отсутствии которых к моменту полемики упоминал Э. (см. с. 456). При этом Гуковский, несомненно, стремился заменить не только т. н. вульгарно-социологический подход, но и поэтику в смысле формальной школы. Он основывался более на 30-х, чем на 20-х годах. Э. участвовал в обсуждении книги в Пушкинской комиссии 9 и 12 апр. 1947 г. Отдав должное автору и ярко неординарной книге (среди конкретных замечаний: «Хорошо против школы Лившица, Фридендера и др.»), он высказал ряд острых возражений («О Веневитинове неверно»; «получается <...> что классицизм — плохое искусство» и др.; черновик протокола рукой Э., 2.53), которые в конечном счете клонились, можно думать, к тому же, что он высказал через 11 лет в ответе на анкету, — к необходимости пересмотра традиционных категорий.

Трагикомическое обстоятельство заключалось в том, что эта необходимость была осознана им ни более ни менее как в 1914—1915 гг. (см. с. 11; «Русская школа», 1915, № 12, с. 117; 1916, № 12, с. 23). 24 июня 1916 г. он совершенно определенно писал Л. Я. Гуревич, что «должна быть произведена полная перемена» терминологии, и подробно останавливался на философском происхождении термина «реализм» (ЦГАЛИ, 131. 1.201). На необходимости обновления терминологии настаивал он и в статье 1916 года о Державине (СЛ, с. 9). В фельетоне «Литература в средней школе» Э. писал: «Действительность как она есть» — господа, да ведь на первом курсе университета, из введения в философию или из логики, вы должны были усвоить себе, что слово «действительность» имеет самые разные значения и что только наивный первобытный ум может верить в какую-то общую для всех и всем очевидную «действительность» («Биржевые ведомости», 1916, 16 дек.). Ср. с. 314, 97, 402. В конце 50-х гг., когда в ходе общественных и литературных перемен понятие реализма подвергалось переосмыслению (ср.: *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959, гл. VI; его же. О языке художественной прозы. М., 1980, с. 348—349), Э. то и дело возвращается к этому вопросу, остро реагируя на многочисленные случаи литературоведческой инерции, будь то в применении к Пушкину (см. дневниковую запись 1957 г.: Контекст. 1981. М., 1982, с. 299), Лермонтову или другим писателям XIX в.

Работая над подготовкой собрания сочинений Тургенева, Э. 11 сентября 1957 года приводит в дневнике его слова «о новой школе французских романистов», ведущей «свое начало от Бальзака» и «получившей во Франции не

совершенно точное название *реалистической*», и замечает: «А что у нас-то сделали с этим «не совершенно точным названием»!» 10 марта 1958 года он делает гневно-раздраженную запись об обсуждении в Пушкинском Доме плана «теоретического сборника» (кавычки Э.) о «своеобразии русского реализма»: «Мне предлагается в этом сборнике статья под заглавием «Психологический анализ в реализме Лермонтова». Видали что-нибудь подобное? Полный распад сознания и науки». 12 марта еще одна запись того же рода: «(...) читал о стиле прозы Лермонтова. Идиотские рассуждения о реалистичности». Он энергично высказывает свои возражения и публично, оспаривая на совещаниях предложенную Н. Пруцковым программу «теоретического сборника». В это же время идет обсуждение проекта «Истории русской литературы» и Э. стремится обратить внимание на то, «что сейчас нет теоретических работ, на которые мы могли бы опереться (...) а строить теорию на ходу, рядом с историей романа и внутри ее, трудно; но это, конечно, не принимается во внимание, п. ч. речь-то вообще идет не о науке и не об истине». 24 апреля на обсуждении проспекта он спорит, в частности, с М. П. Алексеевым и затем записывает: «Коллектива нет — как возможен коллективный труд?» (1.250). Суждения этого рода были, вероятно, связаны с его живым воспоминанием о том замысле «коллективной истории русской литературы», который обсуждался им с Тыняновым и Шкловским в середине 1920-х гг. (ПИЛК, с. 519—520, 570). Летом 1958 года, читая «Историю зарубежной музыки XIX в.», Э. так резюмировал свои впечатления от главы «Романтизм как художественное течение»: «Пустые слова — без всякого настоящего смысла. Романтизм прогрессивный, романтизм реакционный — такая мертвая, схоластическая чепуха! «Пропагандировали отрыв искусства от жизни, воспевали мистику». Просто дикарство! И тут же — непонятные слова о «единстве художественного метода романтизма в целом». Ничего не понять — и сам автор, конечно, прежде всего ничего не понимает». 9 сент. Э. записал: «Окончательно понял, что «реализм» и «романтизм» — это постоянные *соотносительные* полюсы искусства, так что одно существует и получает настоящий смысл только на фоне другого» (1.250); ср. концепцию классического и романтического типов искусства у В. М. Жирмунского 20-х годов.

В отзыве на рукопись подготовленного в ИМЛИ I тома «Истории русской литературы» (25 января 1959 г.) он предлагал толковать в этом духе — типологически, а не исторически — известные рассуждения Горького о романтизме и реализме (2.105). 11 мая 1959 г., выступая в ИРЛИ по случаю 100-летия со дня смерти С. Т. Аксакова, Э. подчеркнул, что между ранним Аксаковым (театральным критиком) и поздним (прозаиком) «никакого «перехода от романтизма к реализму» (...) усмотреть нельзя (...) Исторический мост между двумя периодами его деятельности надо, видимо, искать (или строить?) без помощи этих понятий или вернее — терминов» (2.107).

Таков контекст ответа Э. на анкету к IV съезду славистов (Москва, 1—10 сент. 1958 г.). 29 авг. 1958 г. Э. записал в дневнике: «Вчера получил внезапную телеграмму из Института (от А. С. Бушмина): «Очень желательно ваше

участие в славянском Конгрессе, срочно сообщите согласие». Об этом не было никакого разговора — не последовал ли запрос со стороны славянских участников? Я ответил: «Затруднен неожиданностью приглашения <...>» (1.250). На съезд он не поехал. Вскоре после съезда, 8 окт. 1958 г., в ответ на приглашение Академии наук Польши на конференцию по поэтике Э. писал: «Я приложу все старания к тому, чтобы приехать на эту конференцию и выступить с докладом» (черновик, 2.122). Он не дожид до этой конференции (Варшава, 8—27 авг. 1960 г.), засвидетельствовавшей возрождение поэтики и сыгравшей стимулирующую роль в современном литературоведении. Последующие годы активизировавшейся историко-литературной и теоретической работы показали правомерность эйхенбаумовской — столь же острой, как и сорок лет назад, — постановки коренных научных вопросов.

*С. 456**. Гуковский писал: «Разве мы не можем выпустить в свет в течение ближайших пяти лет хорошей серии книг, посвященных глубокому истолкованию творчества Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева и т. д., и т. д., — вплоть до Горького и Маяковского? Можем».

СОДЕРЖАНИЕ

Наследие и путь Б. Эйхенбаума. <i>М. Чудакова, Е. Тоддес</i>	3
МОЛОДОЙ ТОЛСТОЙ	
Предисловие	34
I. Дневники (1847—1852)	
1. Приемы самонаблюдения и самоиспытывания	35
2. Круг чтения, формальные проблемы и первые опыты	48
II. Опыты в области романа	
1. «Детство» — стиль и композиция	68
2. Замыслы после «Детства»	85
III. Борьба с романтикой (Кавказ и война)	
1. Кавказские очерки. «Казаки»	91
2. Севастопольские очерки	110
Примечания	130
ЛЕРМОНТОВ. Опыт историко-литературной оценки	
Предисловие	140
Введение	142
Глава I. Юношеские стихи	
1. История печатания. Работа над поэмами. Жанры юношеской лирики	155
2. Вопрос об иностранных «влияниях». Ритмические опыты. Тщотение к стиховым формулам и сравнениям	165
3. Традиционность сравнений. Пользование готовым материалом	181
4. «Эмоционализм» и самоповторения	191
Глава II. Стихи второго периода (1836—1841)	
1. Драмы. Связь новых стихов с юношеским периодом. «Боярин и Орша»	202
2. «Мцыри» и «Демон»	212
3. Годы 1833—1835. Лирика 1836 г. Развитие декламационного стиля	225
4. Сюжетная лирика — баллады, романсы, новеллы. Фольклор. Комические поэмы	235
Глава III. Проза	
1. «Вадим». Поэма и роман	247
2. Русская беллетристика 30-х годов. Проблема организации литературного языка и повествовательной формы	254
3. «Княгиня Лиговская». — «Герой нашего времени»	264
Примечания	276
СТАТЬИ. РЕЦЕНЗИИ	
Роман или биография?	288
Страшный лад	289
В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика (СПб., 1914)	292
«История западной литературы» (Вып. I—V. Изд. товарищества «Мир», М., 1912)	294
Об искусстве и художниках. Размышления... изданные Л. Тиком (М., 1914)	298
«София». Журнал искусства и литературы (1914, № 1, январь)	300

Новое в области «пушкинизма»	305
Ю. Айхенвальд. Пушкин (М., 1916)	311
О Чехове	313
Французские лирики XVIII века (М., 1914)	320
Валерий Брюсов. Полн. собр. соч. и переводов. Т. III—IV (Пг., 1914)	321
К. Бальмонт. Поэзия как волшебство (М., 1916)	324
К вопросу о звуках стиха	325
Речь о критике	328
О художественном слове	331
Болдинские побасенки Пушкина	343
О прозе М. Кузмина	348
Роман-лирика	351
Судьба Блока	353
О Шатобриане, о червонцах и русской литературе	366
Поэзия Федора Сологуба	369
Теория «формального метода»	375
Лесков и современная проза	409
«Москва» Андрея Белого (М., 1926)	424
О «простых вещах» и азбучных истинах	426
Литературный быт	428
Писательский облик М. Горького	437
Книга о жизни	442
О Викторе Шкловском	444
Конспект речи о Мандельштаме	446
О Маяковском	449
Надо договориться	454
Ответ на анкету к IV Международному съезду славистов	458
КОММЕНТАРИИ	459

ПОДПИСИ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

На первом форзаце:

Предметы с письменного стола Б. Эйхенбаума: голова В. Шкловского, вылепленная Т. И. Сильман и подаренная Эйхенбауму; чернильный прибор из куска дерева от фрегата «Паллада», подаренный отцу Эйхенбаума его коллегами-медиками в Воронеже; шкатулка с надписью «От благодарных толстовцев ЛГУ» (1946); дневник и рукописи ученого.

На обороте первого форзаца: Б. М. Эйхенбаум — студент Военно-медицинской академии (1906) и удостоверение, выданное ему Наркомпросом (Петроград, 1919).

На втором форзаце:

Б. М. Эйхенбаум (1930-е гг.).

Б. Эйхенбаум, В. Шкловский и Ю. Тынянов среди студентов Института истории искусств (21 марта 1925 г. на вечеринке у Наппельбаумов; нижний ряд: К. А. Скипина, Б. М. Эйхенбаум, Л. Я. Гинзбург, Ф. М. Наппельбаум, Л. А. Покровская; второй ряд: Н. П. Сурина, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, С. Т. Гуревнин; третий ряд: Н. Л. Степанов, Н. А. Коварский, Т. А. Роболы, Н. П. Дмитриев, А. Г. Бармин).

XXXIX выпуск гимназии Гуревича в Петрограде, 1918 г.; во втором ряду в центре — директор гимназии Я. Я. Гуревич, крайний справа — Б. М. Эйхенбаум.

Б. Эйхенбаум среди участников семинара ЛГУ 23 мая 1925 г. (среди студентов — литературоведы В. А. Гофман, Л. Б. Модзалевский, О. А. Немеровская, писатель Г. О. Кукулин).

На обороте второго форзаца: автографы Б. М. Эйхенбаума.

Составители:
Ольга Борисовна Эйзенбаум
Евгений Абрамович Тоддес

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ ЭЙХЕНБАУМ
О ЛИТЕРАТУРЕ

Редактор *М. Я. Маллазова*
Художественный редактор *Ф. С. Меркуров*
Технические редакторы *Н. Г. Алексеева, Т. С. Казовская*
Корректоры *Л. Н. Морозова, А. В. Полякова*

ИБ № 5577

Сдано в набор 05.06.86. Подписано к печати 09.04.87. А 06642.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офс. № 2. Обыкновенная гарнитура.
Офсетная печать. Усл. печ. л. 28,56. Уч.-изд. л. 32,22. Тираж
20 000 экз. Заказ № 359. Цена 2 р. 20 к. Ордена Дружбы
народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва,
ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект
Ленина, 109

Эйхенбаум Б. М.

Э-34 О литературе: Работы разных лет.— М.: Советский писатель, 1987.— 544 с.

Б. М. Эйхенбаум (1886—1959) — выдающийся историк и теоретик литературы, критик, ученый с мировым именем.

В сборник вошли две книги — «Молодой Толстой» и «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки», а также статьи и рецензии, публиковавшиеся в периодических изданиях и научной печати 10—50-х годов. Сборник снабжен вступительной статьей и комментариями. Издание приурочено к 100-летию со дня рождения видного деятеля нашей культуры.

460300000—142

Э ————— 476—86

083(02)—87

ББК 83 ЗР7

Воспоминания о. пресвитера
(1840-е гг.)

Восп. 1840. О годах жизни отца пресвитера...
... в 1840 году...
... в 1841 году...
... в 1842 году...
... в 1843 году...
... в 1844 году...
... в 1845 году...
... в 1846 году...
... в 1847 году...
... в 1848 году...
... в 1849 году...
... в 1850 году...

... года жизни. Проще вам сказать, нежели мне говорить о событиях...
... в 1840 году...
... в 1841 году...
... в 1842 году...
... в 1843 году...
... в 1844 году...
... в 1845 году...
... в 1846 году...
... в 1847 году...
... в 1848 году...
... в 1849 году...
... в 1850 году...

... года жизни - памятно, пресвитером отцом; смерть его, когда он был еще в юности...
... в 1840 году...
... в 1841 году...
... в 1842 году...
... в 1843 году...
... в 1844 году...
... в 1845 году...
... в 1846 году...
... в 1847 году...
... в 1848 году...
... в 1849 году...
... в 1850 году...



