

---

ЧЕТ и НЕЧЕТ.  
АЛЬМАНАХ  
ПОЭЗИИ и  
КРИТИКИ.  
МОСКВА 1925

---

Чет и нечет



# ЧЕТ и НЕЧЕТ

АЛЬМАНАХ ПОЭЗИИ И КРИТИКИ

---

Авторское издание

МОСКВА

1925

Главлит 33.359. Москва, 1925 г.

Тир. 1.000 экз.

---

Государственная Типоцеч. Музсектора Госиздата. Колпачный 13, тел. 11-85.

Мы считаем излишним выступать с декларацией, определяющей наши ближайшие литературные задачи. Пусть читатель сам судит о том, что нас объединяет. Но мы не можем не сказать нескольких слов о своеобразном положении того литературного поколения, к которому мы принадлежим.

Поколение это формировалось в атмосфере, созданной футуризмом. Разрушительные тенденции этого течения были по существу тенденциями антикультурными. Самое понятие поэзии было извращено. Замуровав будущее, футуризм поставил неодолимую преграду между настоящим и прошлым. Замкнулись источники мировой поэзии. Темные стихии слова прорвались наружу и вышли из берегов.

Пробивая себе дорогу к настоящему искусству, мы вынуждены были выбирать между культурой и тем, что ей в некотором смысле противопоставляется. В борьбе за то, что в других условиях стояло бы перед нами, как данное, мы прошли жестокую школу.

Наше отгалкивание от футуризма не есть простое преодоление отжившего течения. Мы полностью отмечаем футуризм, как традицию.

Наследие прошлого живо для нас. Но мы не стилизаторы и не реставраторы. Вырвавшись из душного футуристического плена, мы с особенной силой ощущаем чистый воздух культуры прошлого. Но оно не может заменить нам настоящее и отвлечь нас от устремлений в будущее.



## ФИЛИПП ВЕРМЕЛЬ

Нет, не выпита мной до конца  
Прелесть нищей и скудной земли,  
Как черты дорогого лица,  
Милый север маячит вдали.

В темном запахе диких цветов,  
В ржавой сырости низких болот  
Слышу словно стенанье и зов,  
И задумчивый голос поет:

„Время сдвинулось, далью маня,  
Ты метнулся—и вдаль убежал.  
Ах, зачем ты покинул меня,  
Бедный пленник побережий и скал?

Ты не медли у тех берегов,  
Где разлучник стоит кипарис,  
В край туманов, болот и снегов  
Поскорее ко мне воротись.

Изогнется дорога—дуга,  
Зашумит темнолапая ель,  
Я тебе приготовлю снега,  
Словно взбитую пышно постель.

Будет сладко на ней почивать,  
Что за думы, мечтанья и сны!  
Не захочешь дремоту прервать  
Вплоть до северной нежной весны.

А когда запоют соловьи,  
С легким шумом прольются дожди,  
На убранства, на слезы мои,  
На мой розовый лик погляди“...

Вижу, вижу знакомый взор,  
В нем любовь, и томленье и дрожь.  
Темный, темный печальный простор,  
Ты куда меня увлечешь?...

Месяц встанет серпом, прошумят поезда,  
Промерцает над лесом звезда, —

И уж минула ночь, выступают из мглы  
Рядом с насыпью сосен стволы.

Пока сонное тело в кровати лежит,  
Душа насладиться рассветом спешит.

Не скрипнет дверь, не щелкнет замок, —  
Вылетает и бьется, как голубок.

То метнется по саду, то в рощу скользнет  
И предутренний воздух пьет.

Но по милому телу вдруг заскучав,  
Стремится обратно меж листьев и трав.

Высоко будет солнце, когда я проснусь,  
И томить будет странная грусть.

Выйду в сад, чтоб послушать жужжание пчел,  
Поглядеть, как шиповник зацвел,

И сквозь жаркое утро — бледный рассвет  
Разольет предо мною мерцающий свет.

Жаворонки.

Лишь с Невского свернешь, охватит сразу  
Такая тишина — прохожих мало,  
Уходит в даль пустынный ряд домов,  
Звучат шаги по тротуарам гулко.  
Я по каналам выхожу к Неве.  
Какой простор, какая даль! Сирены  
Поют, ползет с баржею парходик,  
Играют волны.

Скоро уж зима,  
Мороз и снег, и ветхим ледоколам  
От берегов навстречу иностранцам  
Придется выезжать далеко в море.

Я думаю о жизни моряков,  
О чужеземных городах и странах,  
Туманах, льдах... невольно мне на ум  
Приходит образ смелого норвежца.  
Я с детства помню: „Фрам“ меж бурь и льдов  
Гренландии, в мохнатой шапке Нансен...  
Но с этим именем теперь у нас  
Другие связаны картины, чувства  
Мучительные, свежие еще —  
И над Невой, как вихрь, встают виденья  
Полей, сожженных засухой, людей,  
Покинувших дома и вдали бредущих  
В отчаянии слепом и безнадежном...

## ФУТУРИСТЫ

Я мечтаний детских не нарушу,  
— Им ли я могу быть враг,  
Если юноше бубнил мне в душу  
Дикий и упрямый Пастернак.

Если, перелистывая книги,  
Меж обрывков и небрежных строк,  
Слышу тихий  
Хлебниковский шепоток.

Странные бессмысленные звуки,  
Странный и блаженный вид...  
Положивши на колени руки,  
Он стихи невнятно говорит.

Председателя земного шара  
Заглушенные слова,  
Звуки, числа, запах папирос... Недаром  
У меня тогда кружилась голова.

Темное тяжелое наследство  
Разве не вобрала кровь моя?  
О, мое мучительное детство,  
Вывусь ли?... Преодолею ль я?..

1923.

## А. В. ЧИЧЕРИН

Вялая свеча и жаркий чайник.  
За стеклом  
В лилово-черном раскачалась липа.  
Круглый дом  
Колелется от медленного скрипа,  
И дальний маятник  
Врывается, как гром.

Здесь встреча глаз упорна и глубока,  
А встреча рук прекрасна и нежна.  
Здесь светом памяти захваченная сбоку,  
В нас новой жизни кинута волна.  
Как черен мир в большом соседнем зале  
Просторы леса движутся и ждут.

Мы в тихом море. Мы сейчас причалим,  
Свободно мысли в воду упадут.

Так напряжено,  
Что разрывает и давит.  
Хвосты это или руки  
Сращены и свиты?

Силищей этого дерева  
Подымать бы камень,  
А его страстью и мукой  
Расшевелить слова.

*Т. И. К.*

Каждое окно для того только,  
Чтоб за ним загорелось крыло  
И, разбив занавеску невольно,  
Потолок океаном зажгло.

Чтоб душа запуталась в перьях,  
В искрах, дымах и льдах,  
И бродила в стремительной вере  
И блеснула в летучих снегах.

Твое тело бело, как свет.  
Так легки все движенья твои,  
Словно бег обостренных планет  
Расправляет его пути.

Словно в тихом пламени зорь,  
Каждый день освежающем мир,  
Через розовый редкий эфир  
Бурей мчится сверкающий взор.

И в надорванном шорохе тьмы  
Оперяется утренний дух,  
Дышет ветер, и влажны холмы,  
И деревья легки, как пух.

И в просторах летит весна...  
И вспененная жизнь горда...  
Ты прекрасна и ты ясна,  
Над тобою звенит звезда.

## ЛЕВ ГОРНУНГ

Не мы ли слышим песни рая,  
Когда на небе вечер тает,  
Когда Венера голубая  
Любимой девушкой ступает.

Шагов неровных и проворных  
Я слышу шелест над собою,  
И в тучах палевых и черных  
Она проходит голубою.

А я внизу, простой прохожий,  
Иду один путем тернистым,  
Томясь у праведных подножий  
По волосам ее душистым.

Что сказочней пылающего шара,  
Стоящего над дымным горизонтом,  
Когда вокруг пушистые деревья  
И белых крыш торжественный покой.

Идти и слушать ветер беспокойный,  
И видеть снег, развернутый пластами,  
И целый мир суровый и безлюдный  
Неутомимо чувствовать в душе.

Угрюмый Пан! В венке зеленом  
Я заключил пьянящий хмель.  
Меж пальцев флейта — с легким звоном  
Бежит стремительная трель.

И вьется в ней, не умолкая,  
Не обрываясь, не спеша,  
Моя упрямая и злая  
И сумасшедшая душа.

Не говори, что видит чудо  
Воображение твое,  
Когда рождается у пруда  
Сосен двойное бытие.

Так безмятежно и красиво  
Зеленый мир в воде исчез.  
Ныряет в зеркале залива  
Вершинами своими лес.

А чайки крыльями седыми  
Волнуют водный блеск слегка,  
Где колыхаются, как дымы,  
Оставив небо, облака.

# СЕРГЕЙ СПАССКИЙ

## РАССВЕТ

Метался день. Копыта били камень.  
Трамвай бряцал железом и стеклом.  
И билась ночь под гнутыми смычками  
В цветном кафе над залитым столом.

И отошла. Отвеелась. Довольно.  
Ни обольщений, ни обиды нет.  
Иду домой. Все просто. Все не больно.  
В просторном небе яснится рассвет.

Он просквозит молочно-синим паром  
И, легких листьев распустив волну,  
Как хорошо отчаливать бульварам  
В его внимательную вышину.

Да. Счастье—вот. Ему нельзя быть ближе.  
Его язык прозрачен и знаком.  
Оно молчаньем высветляет крыши  
И на лицо ложится ветерком.

## ПОЭЗИЯ И НАУКА.

1.—Наивное культурное сознание своим естественным и неприменным долгом считает преклонение перед наукой. Долг этот есть действительно долг, откуда-то раз навсегда предписанная добродетель, и выполняется он тем охотнее, с тем меньшими сомнениями, чем меньше есть в действительности у такого наивного сознания точек соприкосновения с подлинным научным знанием. „Перед словом „наука“ он благоговел самым бескорыстнейшим образом, тем более бескорыстным, что сам решительно ничего не знал“ (Село Степанчиково). Полковник Ростанев, который сам, как известно, „никогда и ничему не учился“, действительно и в переносном смысле жертвовал собою ради науки. Учебник минералогии в глазах его есть высшее откровение человеческой премудрости, университетский диплом, пусть даже и фиктивный—по меньшей мере мандат на бессмертие. „Человек науки, останется в столетии“—решает бесстрашный поборник знания, и отдает свою жизнь на растерзание любому встречному, которому не лень позабавиться на чужой счет.

Это неразборчивое, хотя и добродушное, уплотнение Пантеона в большей или меньшей мере встречается во все времена, и с ним не трудно мириться, пока разница, скажем, между методами Опискина и Гегеля остается самоочевидной, и для узрения ее не требуется специальной направленности внимания. Бывают за то эпохи, когда даже и такие расстояния, реально, конечно, никогда не исчезающие, перестают тем не менее сознаваться отчетливо и непосредственно: во времена культурных сдвигов и потрясений, когда старое рушится и спешно нужно очистить место молодому, особенно заметной становится эта

тенденция прибегать к покровительству научного знания, взывать к помощи научных авторитетов там, где это вовсе не требуется, и где для науки как строгого знания нет, собственно, надлежащего приложения. В убеждении, что наука „все может,“ последней навязывают такие задачи, которые она вообще решать не призвана; ученого насильно рядят в халат Фомы Фомича и настойчиво предлагают ему вмешаться в чужое личное дело. И уже совсем беда, когда этой—лестной, конечно, для неопытного самолюбия—подстановки не замечают сами ученые: научное знание в таких случаях неизбежно уклоняется от своего собственного пути, а живое культурное сознание остается при разбитом корыте, неосторожно положившись на чужие силы.

2.—Ведь вовсе не нужно быть „алогистом“ или „иррационалистом“, вовсе нет необходимости принадлежать к какой-либо из подобных „без—умствующих“ сект, чтобы оставаться при убеждении в предельности научного знания. Речь здесь идет, естественно, не о тех пределах, которые ставятся научной мысли, как и прочим формам социального творчества, самую меру наших человеческих способностей: эти преграды для научной мысли не являются принципиальными, и с ними смело можно не считаться, поскольку в тенденции, в идеале, такое препятствие есть величина бесконечно убывающая. В принципе же не существует в социальном мире таких ограничительных сил, которые могли бы помешать научной мысли сделать своим предметом решительно все, что она изберет. Нет такого явления действительности—все равно природной, психической или социальной—которое не могло бы быть сделано предметом соответствующей научной дисциплины. Нет, далее, таких препятствий, которые могли бы помешать научному знанию выполнить поставленную задачу до конца, нет ничего „неразрешимого“ для науки,—и в этом смысле научное знание действительно бесконечно и безгранично. Но для всего этого необходимо, тем не менее, одно условие, которое состоит в том, чтобы сама наука указала себе на ту конечную цель, к которой она стремится. Цель научного знания, его конкретная задача—вот те естественные границы, которыми сама же наука ограничивает себя для того,

чтобы остаться наукой. В том именно и состоит истинная научность, чтобы всегда точно знать, что делаешь, и не переходить пределов, за которыми науке делать больше нечего.

Легко, в самом деле, заметить, что если действительно в се — в самом всеобъемлющем смысле этого слова — может стать предметом соответствующего научного рассмотрения, — то самое это отношение научного знания между сознанием и предстоящей ему действительностью — не есть еще отношение единственно-возможное. Если мы наблюдаем ландшафт, то не только самый этот ландшафт как объективный предмет может стать целью научного описания и изучения, но и все прочие формы, в которых мыслимо наше переживание ландшафта — наше непосредственное им любованье, влияние его на наше устроение, наше утилитарное, эстетическое, религиозное и иное к нему отношение — все это в качестве совершенно объективных предметов может быть подвергнуто научному анализу. Но уже на этом примере мы убеждаемся, что самое отношение наше к ландшафту может быть весьма многообразно. Мы можем непосредственно любоваться данной картиной природы, или размышлять о преимуществах постройки жилища на ее фоне, совершенно независимо от того, что значит этот ландшафт для физика или географа. Точно также и отношение наше к поэзии, о которой мы собираемся говорить ближайшим образом, может быть отношением не только научного знания, но и отношением, напр., прямого переживания поэтического слова, переживания его морального, утилитарного, попросту — „житейского“, — совершенно независимо от того, что говорится о данном поэтическом факте в истории поэзии. Важно, конечно, не только само по себе это чрезвычайно ясное и бесспорное положение. Гораздо важнее подчеркнуть, что все эти „иные“, не-научные, возможные отношения между сознанием и действительностью, имеют свое законное право на самостоятельное культурное выражение. Важно, что сообщение о том или ином переживании поэзии или ландшафта, могущем в свою очередь, как сказано, стать предметом научного знания, возможно тем не менее не только в формах научного логического изложения, но и в иных внешних

знаках. Отсюда с несомненностью также следует, что только тогда эти многообразные не-научные переживания объективного предмета можно будет называть переживаниями действительно-культурными, когда каждое из них найдет для себя подлинное и свое собственное выражение, воплощенное в слове или ином культурном средстве.

3.—Поскольку мы имеем дело со словом как знаком или выражением некоторого смыслового содержания, следует точно различать между такими формами переживания слова, которые исходят из его понимания, т.-е. переживаниями интеллектуальными, и переживаниями чисто психологического порядка, внутренняя структура которых не зависит от конкретных форм словесного выражения, и для возникновения которых само слово есть лишь своего рода внешний, может быть и случайный повод. Эти психологические переживания в дальнейшем рассмотрении мы свободно можем оставить в стороне, поскольку соответствующая совокупность фактов целиком уходит в область субъективных психических и психо-физических процессов, со словом внутренне ничем не связанных и ничего нам о самом слове не говорящих даже тогда, когда переживания эти так или иначе выражены и описаны. Бесконечное разнообразие и крайняя текучесть переживаний подобного рода сами по себе говорят уже за то, что нам с ними делать, в сущности, нечего: нам достаточно лишь указать на эту чисто психологическую проблему для того, чтобы в дальнейшем с нею больше не считаться.

Что касается теперь понимания слова, то и оно, конечно, способно принимать самые разнообразные формы и имеет свои собственные многообразные вариации.

Нам не дано предугадать

Как наше слово отзовется--

писал Тютчев, и этим верно указал на центральную особенность того умственного акта, который мы называем пониманием. Действительно, слово допускает столь же бесконечное число возможных

го интерпретаций, сколь безгранична сама способность человеческого понимания. Легко, однако, заметить, что это разнообразие возможных пониманий слова ничего не имеет общего с той хаотической пестротой и текучей подвижностью, которыми характеризуются наши переживания психологические, служит ли для них поводом поэзия, или что иное. Сколь бы разнообразны ни были формы истолкования слова, в основе их все же лежит один и тот же смысл, раскрывающийся лишь сознанию с разных сторон в зависимости от направленности нашей мысли. Разнообразие интерпретаций есть таким образом не субъективно, персонально свойственное нам разнообразие отношений к предмету, а лишь многообразие самого смысла, на который направлено наше сознание, открывающее в нем то одну, то другую сторону. Рассмотрение, хотя бы неполное и приблизительное, этих различных возможных смыслов слова и далее—различных смыслов самого смысла—и даст нам ответ на вопрос о разных формах культурного переживания поэзии.

4.—Опуская все излишние подробности, припомним лишь два основных типа отношения к слову. В одном случае, перед понимающим стоит задача в смысловом многообразии слова отыскать какой-то один, точный смысл, который не допускал бы далее возможности различного его истолкования: это задача научной интерпретации слова, отношение к слову как к термину. В другом случае—самое это смысловое разнообразие принимается нами как нечто данное, и задача понимающего состоит в том, чтобы именно это многообразие в его целом довести до своего сознания. Это—есть интерпретация поэтическая, отношение к слову как к образу, символу. Слово научное, термин,—уже самим внутренним строением своим как бы предуказывает то конкретное направление, в котором его следует толковать, суживает возможное число смысловых его подстановок до минимума. О сознании, которое не в силах уловить этой терминологической тенденции слова мы говорим, что оно не способно к усвоению научной мысли. Наоборот, слово поэтическое, образное, по самому заданию своему есть выражение некоторого безмерного и безграничного—„символического“ смысла,

О таком сознании, которое не способно удержать в себе поэтический образ со всем нетронутым богатством его смысловых возможностей, и стремится „объяснить“ символ какой-либо частной его смысловой интерпретацией, мы говорим, что оно не понимает поэзии. Сюда, очевидно, относятся всякого рода аллегорические, автобиографические, публицистические и иные истолкования поэтического символа, превращающие поэзию—в басню, образ—в иносказание и т. п. Условившись, что такое истолкование поэзии не есть истолкование адекватное, мы и эти формы отношения к поэзии можем в дальнейшем оставить в стороне, отметив только, что все подобного рода интерпретации являются законными в той мере, в какой поэтическому слову ничто не мешает одновременно выполнять не только поэтические в собственном смысле, но иные—утилитарные всякого рода функции. Оставаясь же в пределах поставленной нами задачи, мы должны теперь спросить себя о различных возможных формах выражения тех переживаний поэзии, которые основаны на адекватном понимании поэтического слова.

Исходя, следовательно, из предположения, что символический смысл понят именно как символический, и что все незаконные, неадекватные смысловые подстановки символа устранены, мы снова в тенденции можем установить два основных типа выражения такого понимания. Символ может быть предметом понимания научного, и тогда результатом такого понимания будет наука о символе,—термин об образе. С другой стороны, поэзия остается предметом непосредственного, прямого поэтического (эстетического) ее переживания. Соответствующее понимание найдет, очевидно, свое собственное выражение, которое в тенденции, по крайней мере, явится некоторым родом образного изложения символического смысла, и в результате даст образ об образе. Получается как бы второй этаж смыслов, в котором повторяются те же отношения, что и в первом. Всякое литературное или иное культурное выражение эстетического переживания символа и явится таким образным высказыванием о поэзии.

5.—Но и на этом втором этаже не кончается еще акт понимания. Научное, эстетическое, или еще какое иное осмысление

поэтического образа—все это ведь только частные случаи, отдельные проявления нашей безграничной способности понимания, которые могут быть соподчинены какому-то более общему целому. Поскольку образ есть ничто иное как особая специфицированная разновидность смысла, постольку и образное понимание есть только разновидность понимания вообще, наравне с иной разновидностью его—пониманием научным. Понимание вообще—и есть тот наиболее широкий контекст, в котором могут быть соподчинены обе наши разновидности понимания. Этот контекст лежит уже целиком в плоскости философии, и соответствующая проблема предметом своим имеет, очевидно, культурное, т.-е. понимающее сознание, в его целом. Но самую философию снова можно понимать различно. С одной стороны мы говорим о философии как о научном знании, с другой же—никогда не перестанет быть законным то „философическое“ отношение к действительности, которое в неопределенно-широком житейском смысле термина философия принято противопоставлять философской науке. Это философическое отношение к действительности, которое в развернутом и широком виде именуется нами обычно „мировоззрением“, „миропониманием“ и т. п.,—повторяю, никогда не перестанет быть законным, но, разумеется, только до тех пор, пока оно не претендует на роль большую, чем ему принадлежит, в частности—не претендует заменить собой научное знание. По отношению же к поэзии, которая нас сейчас главным образом интересует, роль такого философически-мировоззрительного истолкования заключается очевидно в том, чтобы включить в этот широкий житейски-философский контекст то эстетическое осознание поэзии, которое наблюдало было нами во втором „этаже“ акта понимания, и осмыслить, таким образом, свое истолкование поэтического символа через общее свое культурное отношение к действительности. После этих совершенно необходимых, хотя и слишком, может быть, общих пояснений, ответ на последний вопрос—о формах выражения подобного истолкования поэзии в этом широком и, очевидно, предельном контексте, позволит уже нам сделать некоторые практические выводы и вернет нас к нашей исходной точке зрения.

Это, условно обозначаемое житейски-философским, понимание поэзии, как должно явствовать из всего предыдущего, является основанием такого переживания, которое нельзя, пожалуй, охарактеризовать иначе, как переживание свободное и индивидуальное в самом широком смысле этих терминов. Оно свободно и индивидуально потому именно, что та общая сфера мировоззрительных предпосылок, с которыми подходит к усвоению поэзии тот или иной индивид, читатель, скажем—ником решительно никому не может быть навязана и составляет в некотором смысле как бы „личное дело“ конкретного переживающего сознания, результат его собственного личного опыта. Нам не дано предугадать, какой конкретный путь изберет индивидуальное понимание для этого широкого осмысления воспринятого им поэтического образа, ибо путей этих такое же множество, сколько есть индивидуальных сознаний. Мы можем лишь сказать, что здесь пригоден буквально любой путь, если только исходной точкой его является отношение к образу именно как к образу, т. е. если усвоена самая эстетическая природа поэтического слова. Как способно отозваться поэтическое слово, об этом нам может поведать только тот, в ком оно—так или иначе, все равно как,—но отозвалось. Поэтому и внешние формы выражения того переживания, о котором идет речь, суть формы свободные и индивидуальные в том же широком смысле. Обычайнейшей формой такого выражения является литературное творчество в собственном смысле, т. е. не ставящее себе целью ни научной, ни утилитарной интерпретации поэтического слова, а просто повествующее о том, как слово это „отозвалось“ в данном индивидуальном сознании и понимании. Литературное творчество этого рода в общезнании именуется обычно „литературной критикой“. Термин этот требует некоторых особых пояснений.

б.—Литературную критику у нас принято противопоставлять научному изучению литературы на том основании, что критика производит оценки и выносит приговоры, тогда как научное изучение—стремится лишь к точному констатированию объективных фактов. Из этого противопоставления следуют обычно и дальнейшие выводы, смысл которых сводится к тому, что

критика „субъективна“, „импрессионистична“, произвольна, и т. п., тогда как наука—насквозь „объективна“ и кроме „установления факта“ не претендует ни на что большее. Поскольку под такими суждениями о критике имеется ввиду не только выражение тех психологических переживаний по поводу поэзии, которые были выше отведены, как не подлежащие нашему рассмотрению, все эти разговоры о субъективности и объективности—не более, чем пошлый вздор, основанный к тому же на совершенно превратном понимании научного знания,—по крайней мере, знания о слове. Мы достаточно выясняли уже, чем отличается научное понимание от житейского, и теперь с полным правом можем указать также и на то общее, что объединяет оба эти типа понимания. Общим здесь будет, очевидно, прежде всего самый акт п о н и м а н и я, которое, разумеется не может быть субъективным или объективным, а только верным или неверным. Если слово понято неверно, т. е. в противоречии с теми данными, какими мы располагаем для его интерпретации, то никакая марка „субъективности“ или „импрессионизма“ не спасет соответствующее толкование от того, чтобы просто вычеркнуть его из памяти. Иное дело, что понимание ставит себе разные цели, но об этом достаточно было уже говорено выше. Какие-бы, впрочем, цели оно себе ни ставило, оно невозможно и недостижимо, пока не произведена оценка понимаемого, т. е. именно та оценка, которая составляла когда-то важнейшую часть филологической науки, а в наше время выродилась в писание бойких рецензий в библиографических отдельчиках повременных изданий. Ученый не может не быть критиком, если хочет верно понять то, что ему надлежит понять. Для того, чтобы подвергнуть анализу поэму, первоначально критическим путем—т.е. путем оценки и приговора—ему надлежит еще убедиться, что перед ним действительно поэма, а не иной какой-либо вид литературной продукции, ибо в противном случае в изучаемый текст будет вкладываться то содержание, какое ему по самому заданию чуждо. Все отличие между научной, филологической критикой и тою разновидностью критики, которую условно можно называть литературной в широком смысле, опять таки сведется лишь

к той принципиально отличной направленности внимания, которое в конечном счете в одном случае упирается в философское знание, в другом—в философское в житейском смысле сознание.

По поводу упомянутых бойких рецензий и можно сказать те несколько заключительных слов, которые, по мысли моей, должны составить практические выводы из этого рассуждения. Поистине нестерпимо то исключительное высокомерие, с которым в наши дни те или иные представители науки пытаются своими методами предугадывать пути и судьбы русской поэзии, рассчитывая этим лишить критику „субъективности“ и „сблизить“ ее с наукой. Эта критика не знает ни печалей, ни радостей нашей поэтической жизни, — ведь она „объективна“. Современный поэтический кризис ее не трогает—это ведь „объективный факт“, это „закономерно“ и—о ужас,—„оправдывается историей“. Отношение к живой действительности как к архивной истории— вот вторая характерная черта подобного рода критики. Непосредственное живое понимание поэзии, при котором поэзия становится тем личным делом и интересом, о котором я писал выше—нам стало чуждо. Мы всё стали решать историческими аналогиями. Одна из таких аналогий гласит, что время наше предпушкинское, ибо символизм, футуризм и пр. есть факт параллельный тому богатству поэтических традиций, воспитавшись на которых Пушкин создал русский поэтический канон. Другая аналогия утверждает, что время наше—предфетовское, ибо Маяковский—современный Некрасов, рядом с которым должна где-то сбоку возродиться чистая лирика. Не станем уж говорить о том, насколько законно выдавать подобные порождения чистейшей абстракции за научные законы,—не это обидно. Обиднее всего, что во всех этих построениях сказывается все то же предельное неуважение к поэтическому искусству, которое иных наших критиков заставляет даже предписывать поэтам, все по тем же „научным законам“, с помощью каких рецептов и „приемов“ следует „делать“ сюжетную композицию и как „пересекать сюжетные планы“, какую „установку“—на личность, экспрессивную, или на тему—сюжетную, следует избирать для „мотивировки“ стихотворения, и т. п. Нет, нам непонятно уже,

что о поэзии можно и должно „болеть душой“, что поэтический талант можно оберегать и возвращать с тем заботливым попечением, которое так трогательно звучит в стихах восемнадцатилетнего Пушкина:

Наперстнику богов не страшны бури злые,  
Над ним их промысел высокий и святой,  
Его баюкают камни молодые  
И с перстом на устах хранят его покой.

Г. Винокур.

---

## ПОЭЗИЯ НАШИХ ДНЕЙ.

Если понятию „наши дни“ придавать чисто временной смысл, можно отметить большие поэтические достижения последнего времени. У нас есть целый ряд крупных поэтов. Таланты их не скудеют. Так, „Звезда“ Андрея Белого или стихи после „Звезды“ (см. „Стихотворения“ в изд. Гржебина) принадлежат может быть к лучшим его поэтическим произведениям. Не угасло и дарование Сологуба (см. „Свирель“ или „Россия“ № 2). Некоторые поэты, выступившие позже, развернулись только в самые последние годы. Волошин в последних стихах преодолел эстетизм прежних лет и нашел свои настоящие темы. То же следует сказать и об Ахматовой. Значительность ее таланта с ясностью определилась только в самое последнее время. Тесный круг ахматовского мира, очерченный „Четками“ и „Белой стаей“, остался далеко позади. Не говоря уже об Есенине, который растет на наших глазах, даже Ходасевич, поэт значительно более слабый, развился в своем роде и достиг известной художественной простоты. (Впрочем присущее ему глубокомысленное позерство—см. напр. стихотворение „An Mariechen“, „Русский Современник“ № 4—сильно понижает значение его поэзии). Как бы ни относиться к футуризму, как к идейному течению, следует признать, что творческий путь вышедших из него поэтов тоже еще не окончен. Только у Маяковского замечается некоторое падение лирической силы („Про это“), хотя в мелких вещах он по своему крепок и интересен. (см. „Юбилейное“ к Пушкину, „Леф“ № 2 (6)). Асеев после ряда более слабых по сравнению с „Оксаной“ стихов написал неплохую поэму „Лирическое отступление“ („Леф“ № 2 (6)). В особом положении Пастернак. Дав наиболее яркие образцы футуристической лирики, и будучи футуристичным по самой своей природе, он тем не менее тянется к искусству противоположному. Форма его стихов (но только форма) начинает терять свою специфичность. (см. „Темы и вариации“ или „Белые стихи“, „Россия“ № 3). Трудно судить о дальнейшем развитии Пастернака, но и его линия творчества совершает скорей восхождение.

Однако, такой подход к поэзии удовлетворить нас не может. Дело не в том, какие ценности были созданы в определенный промежуток времени, а в том, имеют ли эти ценности действительное значение для настоящего. Упомянутые выше поэты вышли из символизма, акмеизма и футуризма. Все эти течения изжили себя до конца. О первых двух и говорить неприходится. Что же касается футуризма, достаточно взглянуть на „Леф“ — объединение явно искусственное и, несмотря на весь свой задор, пропитанное запахом тления. Как человеку не дано двух жизней, так и поэтам, пережившим свои школы, пережившим свое время, как бы гармонически они ни развивались в своем творчестве, не дано двигать литературу вперед. То, что они создают в наши дни, относится к прошлому. Обогащая поэзию, их творчество не открывает горизонтов в будущее. Вот почему, несмотря на свои достижения, современной поэзии в настоящем смысле слова все эти поэты характеризовать не могут. Вот почему факт их существования и неоскудение их талантов не находится ни в каком противоречии с небывалым поэтическим кризисом нашего времени.

Действительно, если мы обратимся к тем поэтам, которые, казалось бы, должны были намечать новые пути для поэзии, — к поэтам, выступившим после расцвета футуризма, нам представится картина полного разложения поэзии. Молодые поэты безнадежно пытаются выйти из застывших канонов их предшественников. Литературу заполнили эклектики и эпигоны всевозможных школ и оттенков. Так как футуризм является последним по времени течением, естественно, что больше всего эпигонов приходится на его долю. Сюда относятся, прежде всего, все имажинисты (за исключением Есенина), которые, разумеется, не имеют никаких оснований претендовать на самостоятельное течение. Сюда же относится большинство молодых пролетарских поэтов, которых от футуристического канона не спасают попытки ввести в поэзию темы труда и революции. Бесконечное число отдельных поэтов перепевают Пастернака. Акмеизм имеет своих эпигонов в лице ленинградского „Цеха поэтов“, который и раньше отличался своей невыразительностью и бледностью и за последнее время не дал ничего нового, если не считать нескольких свежих строчек И. Одоевцевой в ее „Дворе Чудес“. Наконец, часть пролетарских поэтов старшего поколения подражает символистам. И как во время кризиса символизма в ходу были штампованные „символистические“ стихи, так сейчас имеется футуристический или футуро-акмеистический штамп, которым отмечена вся современная литература.

Из всей массы поэтов можно выделить только два имени: Тихонова и Казина. „Брага“ была действительно новой книгой.

Энергичный, хотя несколько суховатый стих Тихонова гармонировал с военно-революционными темами его баллад. Но теперь, как уже отмечено критикой, Тихонов впал в ученичество, и его последние стихи интереса не представляют. О Казине можно говорить более определенно. Казин—талант, может быть и небольшой силы, но очень подлинный. Его поэзия, в которой находит свое выражение непосредственное и наивное сознание, глубоко человечна. В непритязательных стихах „Рабочего Мая“ и последующих (см. напр. Красная Новь, № 7—8, 1924 г.) мы обретаем лирическую свежесть, утерянную поэзией нашего века. Но Казин стоит одиноко в литературе, и пути его творчества только смутно намечаются.

Итак, то истинно поэтическое, что создается в наши дни, относится к прошлому, все же, что относится к настоящему, за редкими исключениями не подымается над уровнем эклектизма и элигонства. Это состояние поэзии и объясняет все особенности переживаемого нами периода. Что же удивительного в том, что исчезли группировки и течения, если нет настоящих поэтов? Что же удивительного в этом внезапно наступившем зловещем умиротворении, которому напрасно радуются некоторые критики, если когти и зубы стариков отупели, а у молодых они так и не выросли?

Ф. Вермель.

## О ЕСЕНИНЕ.

Одна за другой вышли две книжки стихов С. Есенина: „Москва Кабацкая“ и „Стихи 1920—24 гг.“. И, думается, эти книжки обращают на себя внимание не только потому, что давно уже не видали мы новой книги хороших стихов хорошего поэта.

Может быть, на всем протяжении русской поэзии не было у нас такого покладистого поэта, как старый Есенин. Он не только позволял говорить о себе все, что угодно, он слушался и постоянно заваливал свой очень простой и настоящий талант всем, чего от него требовали. В первой своей книжке „Радунице“ 1915 года еще полуграмотный поэтически юноша уже умеет показать все, что требуется от „мужицкого сына“, принимаемого в литературных салонах в роли „почвы“. И все-таки, уже в этой детской книжке внимательный слух отыщет задатки будущего, простого и сильного голоса:

Все встречаю, все приемлю,  
Рад и счастлив душу вынуть.  
Я пришел на эту землю,  
Чтоб скорей ее покинуть.

Вторым этапом были „Скифы“ и „Наш Путь“, общество Иванова-Разумника и Андрея Белого. Каковы бы ни были пункты сродства, приведшие Есенина в это общество, но он оказался на высоте положения и здесь: очень хорошо подражал Ключеву, из всех сил старался встать в позу апокалиптического пророка, разрушал и созидал миры—а между тем упорно шел вперед технически и поэтически, разрабатывал образность, примитивные зародыши которой были еще в первой книжке. Весь есенинский имажинизм вышел из этих детских сравнений „Радуницы“:

По меже, на переметке,  
Резеда и риза кашки,  
И вызванивают в четки  
Ивы, кроткие монашки.

И опять сквозь истерические выкрики о новом Содоме, Егудииле, Саваофе и Исании, сквозь весь этот чужеродный вихрь, поднявший и закрутивший человека, прорываются совсем отличные, теперь по особому понятные строки:

Проплясал, проплакал дождь весенний,  
Замерла гроза.  
Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,  
Поднимать глаза...  
Кто-то сядет, кто-то выгнет плечи,  
Вытянет персты.  
Близок твой кому-то красный вечер,  
Да не нужен ты.

Последним из посторонних наплывов, подхватывавших Есенина, оказался имажинизм—самое боевое из бесчисленных „направлений“, на которые раздробилась московская поэзия в эстрадные и „кафэйные“ годы.

Еще в первом № „Скифов“ (1917) Есенин уже печатал такие стихи:

Тихо в чаще можжевеля по обрыву,  
Осень, рыжая кобыла чешет гриву.  
Над речным покровом берегов  
Слышен синий лязг ее подков.

А в „Нашем Пути“ (апр. 1918) мы уже читаем:

И шепчут про кусты  
Непроходимых рощ,  
Где пляшет, сняв порты,  
Златоколенный дождь. (Октоих, 3).

Сложное, затрудненное сравнение, Госпожа Большая Метафора, временами переходящая в Госпожу Большую Аллегорию (Господи, отелись!)—вот что сблизило Есенина с имажинистами, и сближение это было далеко не случайно.

Однако, в качестве имажиниста Есенин уже начал терять былую направленскую выправку. Почти все стихи его пятой книжки, „Трерядницы“, предварительно печатались в имажинистских сборниках, а между тем в этой книжке уже не надо искать примеров, в которых с выросшей простотой и силой звучат основные лирические темы „Москвы Кабацкой“, — темы элегической грусти по своей ли уходящей молодости, по гибнущей ли деревенской деревне:

Я последний поэт деревни,  
Скромнен в песнях досчатый мост.  
За прощальной стою обедней  
Кадящих листвою берез.

(Трерядница).

Мир таинственный, мир мой древний,  
Ты как ветер затих и присел.  
Вот сдавили за шею деревню  
Каменные руки шоссе.

(Москва Кабацкая).

Но и отдавшись третьему чужеродному наплыву, Есенин сделал все, что требовалось: скандалил на эстрадах, вставил в „Исповедь хулигана“ целых четыре неприличных слова (три из них в последней книжке пропущены почти без всякого ущерба для дела), пытался приблизиться к Шершеневичу,—но, разумеется, приблизился только к его оригиналу Маяковскому: „Вы, любители песенных блох“... „Полно кротостью мордищ праздниться“...

Апогей есенинского имажинизма—„Пугачев“. Здесь он с наибольшей старательностью проводит основной принцип имажинизма—образ во что бы то ни стало, везде и всюду,—доходя в этой погоне за образом до таких плоских иносказаний:

Клещи рассвета в небесах  
Из пасти темноты  
Выдергивают звезды, точно зубы,  
А мне еще нигде заснуть не удалось.

Очевидно, на этих то иносказаниях, на этой полной безобразности Есенин и понял всю нелепость поэтической работы на основе искусственно выделенного формального признака. После

“Пугачева” ему оставалось погибнуть или перестать быть имажинистом.

Есенин выбрал второе. Он вернулся к своей и больше ничьей лирической теме, выдержал свой собственный голос. Маленькая книжка „Москва Кабацкая“ однородна с начала до конца и продолжает, углубляя и развивая, настоящую есенинскую линию, линию самого чистого элегического лиризма в современной русской поэзии. Кончились все посторонние шквалы, ничто уже не подхватывает и не несет поэта, кроме собственного вдохновения.

Есенин утерял всякую поэтическую партийность. Его последние стихи нельзя назвать ни „правыми“, ни „левыми“. Да так теперь и должно быть: кончились те времена, когда у каждого поэта была своя поэтика, личная или групповая, когда тот, кто понимал и ценил Гумилева, не понимал Пастернака.

Думаю, читатель уже давно видит, что оцениваю я последние стихи Есенина очень высоко, так что дальнейшие похвалы излишни. С досадой приходится отметить несколько срывов. Так, 2 последнихopus'a „Стихов 1920—24 гг.“ („На родине“ и „Русь Советская“) местами впадают в плоский прозаизм, в слишком описательную обстоятельность. И совсем странно, что за прекрасной строфой:

Пуская ты выпита другим,  
Но мне осталось, мне осталось:  
Твоих волос стеклянный дым  
И глаз осенняя усталость

следует:

Я сёрдцем никогда не лгу,  
И потому на голос чванства  
Бестрепетно сказать могу,  
Что я прощаюсь с хулиганством.

Но это, конечно, только мелкие неудачи.

Удержится ли Есенин в своем трудном и почетном положении? Не подхватит ли его снова какая-нибудь чуждая сила? Никогда не надо брать на себя роль пророка, но мне все-таки хочется закончить эти строки стихами из той же „Москвы Кабацкой“:

Только сердце под ветхой одеждой  
Шепчет мне, посетившему твердь:  
Друг мой, друг мой! Прозревшие вежды  
Закрывает одна лишь смерть.

Александр Ромм.

## О СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИРИКЕ.

Для русского читателя французская поэзия до сих пор, пожалуй, обрывается на том моменте, когда период бури и натиска символизма, взбаламутивший спокойное море третьей республики, стал стихать, и новое течение, постепенно признаваемое, стало входить в свои берега. К дальнейшему относятся разрозненные сведения, впечатления и слухи: приезжал в Москву Поль Фор, Брюсов пропагандировал „научную поэзию“ Рене Гиля, промелькнули в „Весах“ имена Вильдрака и Дюамеля, докатились отзвуки манифестов Аполлинэра. Затем—война, революция, а после прорыва блокады—„Современный Запад“ с разрозненными переводами и отрывочными осведомительными статьями. Замечался некоторый интерес к дадаистам, как аналогии отечественному футуризму. Как всегда, знакомство с лирикой далеко отстало от осведомленности в области романа, новеллы и даже драмы.

Информация об отдельных послевоенных поэтических явлениях не имеет смысла, поскольку остается совершенной terra incognita весь период 1905—1914 гг. Дать же в нескольких строках обзор по символистическому периоду во Франции—немыслимо. Можно только указать, (конечно, односторонне) некоторые пути и характерные тенденции современной французской лирики.

Явление, которое прежде всего бросается в глаза,—это постепенное схождение на ист школ и направлений. Кроме дадаистов, тратящих пока что свои силы не на художественное творчество, а на эксперименты и эпатажирование, единственной ясно различимой группой являются поэты бывшего „Аббатства“ и унаимизма, по непонятным причинам привлечшие симпатии Гумилева. Исторической заслугой этой группы было то, что она выдвинула одного из крупнейших поэтов современности Жюль Ромэна. Сама же она упорно и систематически добивается разрушения французского стиха, продолжая этой своей стороной стремления верлибристов и Рене Гиля, а своей непроходимой скукой заставляя видеть в себе ничто иное, как иппохондрическое эпигонство младшей верлэновской линии.

Если кроме этих поэтов и дадаистов мы отделим еще крайних правых, чаще всего ограничивающихся звонкой риторикой и различаемых лишь по размерам дарования или бездарности, у нас останется безбрежное море французской лирики, в котором пестрящие ярлыки не имеют никакого существенного значения. Можно утверждать, что читатель, не усвоивший себе особенностей индивидуальных стилей, не заметит разницы между старым малармэанцем Пюлем Валери или молодым традиционалистом Жеральди и кубистами Сальмоном или Кокто. В основе

трех крупнейших поэтических объединений современной Франции („Clarté“, „La Pléiade“, „La Muse Française“) лежат принципы, не являющиеся собственно литературными. Группировка же отдельных авторов этой центральной группы по стилистическим признакам преждевременна и явится задачей будущего историка литературы.

Как насущнейшая задача, стоит сейчас ознакомление русской читающей публики с целым рядом имен, неизвестных ей даже по наслышке. Не касаясь второстепенных поэтов придется назвать Ж. М. Бернара, П. Ж. Тулэ, Жана Пеллерена (все три уже скончались), Франсиса Карко, Ги Лаво, Рожера Фрэна, Тристиана Дерэма, Вэрана, Шарля Дерэнна, Клингсора и др. Среди правых выделяются имена Пьера Камо, Поля Жеральди, и Винсента Музелли. Совершенно исключительны стихи кубиста Сальмона, а также стихи его соратника Кокто (после того, как он отказался от всякого рода фокусов), и, увы, до сих пор остается каким-то мифическим именем основатель и вдохновитель целого направления, поэт стоящий в одном ряду с Верлэном, Малармэ, Мореасом и Ромэном—недавно умерший Гильом Аполлинэр, автор сборников стихов „Alcools“ (1913) и „Caligrammes“ (1918), ряда романов, пьес, и книг о кубизме и о символистической поэзии.

Кто знает, что принесет русской лирике, в которой тоже сходятся на одном пути Ахматова и Есенин, Мандельштам и Лившиц, Ходасевич и Мариенгоф\*), ознакомление с этим быющим живою жизнью поэтическим слоем?

Пора пойти дальше переводных антологий Брюсова и Эренбурга.

Борис Горнунг.

**Н. Гумилев.** К синей звезде. Неизданные стихи 1918 года. „Петрополис“. Берлин, 1923 г. стр. 74 + 4 нен.

В эту книгу вошли стихотворения, которые были написаны автором в альбом во время его пребывания в Париже в 1918 г. Что книга не доработана—бросается в глаза при первом, даже беглом ее чтении, почему главную ценность она представляет для читателя, достаточно знающего творчество Гумилева на всем его протяжении. Сильно она отличается от других его книг своей ярко выраженной биографичностью, совершенно не свой-

---

\*) Редакция совершенно несогласна с этой оценкой современного положения русской поэзии.

ственной в таком чистом виде предыдущим сборникам. 10 стихотворений из этого цикла были в новой законченной редакции помещены в „Костре“ самим автором, да и вообще эта книга ближе всего стоит именно к этому сборнику. Она характерна, кроме того, цельностью своей общей темы. Это не отдельные стихотворения, а большая поэма одной несчастной любви.

Интересным и оригинальным по своей теме является стихотворение „В этот мой благословенный вечер“, в котором действуют персонажи поэзии Гумилева—Гондла, Мик, Дракон, Муза Дальних Странствований и др., под предводительством самого автора идущие вереницей к обиталищу девы, „для которой все мы рождены“:

И пошли мы пара вслед за парой,  
Словно фантастический эстамп,  
Через переулки и бульвары  
К тупику близ улицы Декамп.

Неужели мы вам не приснились,  
Милая с таким печальным ртом,  
Мы, которые всю ночь толпились  
Перед завешенным окном?

К лучшим пьесам мы склонны причислить: „Много есть людей, что полюбив“, „Лишь черный бархат, на котором“, „Так долго сердце боролось“ и следующее, которое мы приведем целиком:

Еще не раз вы вспомните меня  
И весь мой мир волнующий и странный,  
Нелепый мир из песен и огня,  
Но меж других единый необманный.

Он мог стать вашим тоже, и не стал,  
Его вам было мало или много.  
Должно быть плохо я стихи писал  
И вас несправедно просил у бога.

Но каждый раз вы склонитесь без сил  
И скажете „я вспоминать не смею,  
Ведь мир иной меня обворожил  
Простой и грубой прелестью своею“ (стр. 43).

Здесь, думается нам, заключена тема всей этой книги, грустной и задумчивой, как и „Костер“, от которого разгорелось и померкло искупительное пламя „Огненного столпа“.

Лев Горнунг.

**Мария Шкапская.** Кровь-руда. Издание второе. В. С. П. М. 1925. стр. 29. Земные ремесла. В. С. П. М. 1925. стр. 30.

Книжечки М. Шкапской производят досадное и неприятное впечатление. Дело, разумеется, не в темах, которые так упорно владеют этой поэтессой, (почему же аборт или половому акту не быть предметом поэзии?—писал же Пушкин: „Нет, я не до рожу мятежным наслаждением“), но любой теме нужно придать поэтическую значимость, а это то Шкапской и не удается. Потому все эти „кровавые женские лозы“, „вздыхаемые мечи“, безвкусные описания вожделиний, спариваний и рождений вызывают у читателя непреодолимое отвращение. Достаточно привести хотя бы следующие строчки: „Расчет случаен и неверен,— что обо мне мой предок знал, когда почти подобен зверю, в неолитической пещере мою праматерь покрывал“... („Земные ремесла“ стр. 10). До какой же степени надо утратить чувство художественного такта, чтобы эти опыты выдавать за поэзию?

Д. В.

## НОВИНКИ ПУШКИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Минувшая летом прошлого года 125-летняя годовщина со дня рождения Пушкина прибавила несколько книг к необъятной пушкинской литературе, качество которых, большею частью, весьма невысоко. Назовем книгу В. Ходасевича: „Поэтическое хозяйство Пушкина“ (изд. Мысль), посвященную вопросу о самоповторениях у Пушкина. Собранный Ходасевичем в этом направлении материал, независимо даже от его полноты и точности, представляет несомненный интерес для пушкинской стилистики. Но автор не пожелал ограничиться этой скромной задачей, и отнесся к своему материалу, как поводу для разного рода домыслов в области так наз. „психологии творчества“, иными словами—подверг его интерпретации с точки зрения самого грубого, порою просто шокирующего понимания пресловутой „автобиографичности“ поэта. В результате и получилось, что большую часть своей книги Ходасевич заполнил рассуждениями о прохождении беременности у швеи из Михайловского, которая, как оказывается, есть прототип Русалки. Коллекционеры донжуанских списков и прочих амулетов сего рода могут радоваться, но при чем здесь Ходасевич—понять не легко: прошлое его, во всяком случае, не давало повода предвидеть подобное падение.

Вышедший после долгих ожиданий первый сборник пушкинской комиссии О-ва Любителей Рос. Слов., под ред. Н. Пиксанова (Госиздат) также способен разочаровать самого доброжелательного читателя. За выделением несомненно интересной, хотя и поверхностной несколько статьи Л. Гроссмана об „онегинской строфе“, а также статей покойных М. Гершензона (Сны Пушкина) и Валерия Брюсова (Пушкин-мастер), все остальное в сборнике своей бесталанностью и явной ненужностью способно конкурировать с худшими образцами того своеобразного литературного жанра, который носит у нас гордое звание „пушкинианы“. Некоторые новые данные о пушкинском тексте, сообщаемые в сборнике, не спасают положения, тем более, что преподносятся они прямотаки в варварском изложении (статьи Бельчикова, Баранова).

Особо следует отметить книгу В. Жирмунского: „Байрон и Пушкин“ (изд. Academia). Книга эта не принадлежит к лучшим работам автора, который не сумел отчетливо поставить своей темы, и избрал чрезвычайно спорный и явно недостаточный метод для установления зависимости русской „романтической поэмы“ от байроновой поэзии. Вышедшая в и—ве Сабашниковых книжка Б. Модзалевского: „Анна Петровна Керн“—есть расширенное и отличающееся некоторыми удачными исправлениями переиздание старой статьи автора на эту тему, напечатанной в венгеровском издании Пушкина. Совсем недавно в и—ве О-ва политических котржан вышла книжка С. Штрайха, посвященная Пушину. В книге перепечатаны Записки Пуштина о Пушкине, даны письма Пуштина и его краткая биография. Книга снабжена примечаниями и библиографическими указаниями.

Если, таким образом, последний юбилей Пушкина мало что прибавил для изучения его творчества, то мы обогатились за то несомненным достижением в области издания пушкинского текста. Мы имеем ввиду издание сочинений поэта (однотомное и неполное), выпущенное ко дню юбилея ленинградским отд. Госиздата под редакцией Халабаева и Томашевского. Не все принципы, положенные редакторами в основу своей работы могут быть приняты без оговорок, но в целом это издание, несмотря на скромную свою внешность, является у нас чуть ли не лучшим по тексту, тщательно выверенному, и устраняющему многие ошибки предшествовавших издателей

О. С.

**Б. Эйхенбаум.** Лермонтов. Опыт исторической оценки. Гос. Издательство. Ленинград. 1924 стр. 66.

Когда символисты первые стали у нас „plonger dans l'inconnu pour trouver du nouveau“, когда вслед за ними русские футуристы об'явили в се осуществленное хламом,—словом, когда русская поэзия весь свой пафос видела в движении все равно куда, лишь бы двигаться,—тогда критика неизменно встречала все новое свистом. А теперь, когда поэты оглядываются на пройденный путь и учатся ценить и любить поэзию, а не теорию прогресса,—теперь научная критика говорит нам, что оценить поэта по существу, значит оценить его как движущую „силу, входящую в динамику своей эпохи“. „Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма,—писал как - то поэт Мандельштам—получается, что писатели только о том и думают, чтобы расчистить дорогу идущим позади себя, а вовсе не о том, как бы сделать то дело, которое они хотят сделать“. Поистине нет

сейчас ничего гибельнее для русской поэзии, чем этот запоздалый футуризм! Ужели Б. Эйхенбаум и в самом деле думает, что значение Пушкина в подготовке Полежаева?

Это во первых. А во - вторых, неправда, будто история изучает не конкретное, неповторимое и имевшее место во времени, а вневременную динамику, что она может быть наукой „только в той мере, в какой ей удастся превратить реальное движение в чертеж“. Подменять этим описание неповторимого, значит впадать в метафизику и упразднить историю. Но уж если делать это, то нужно философски обосновать свою диалектику. Вместо этого автор дает нам схему развития, не имеющую никакого теоретического обоснования, т. е. просто возводит эмпирическое наблюдение в метафизическую догму: ни истории, т. е. описания неповторимо-бывшего, ни диалектики, т. е. истолкования описанных событий. На практике это значит, что Б. Эйхенбаум обещал показать нам поэзию Лермонтова, как необходимую, а показал, как случайную, и прибавил, что так должно было быть. Почему должно? Не потому ли, что так и было? Возвести факт в смысл значит отказаться от всякого осмысления.

И это предлагается нам вместо оценки поэта, как поэта, независимо от оказанных им влияний: такая оценка, видите ли, зависит от нашего вкуса. Да, зависит. Но мы не боимся в этом признаться. А Б. Эйхенбаум, фактически, хотя и между строк, оценивая поэзию Лермонтова низко, а прозу высоко — относят эту оценку к „снижающей“ роли лермонтовского стиха и к прогрессивной роли его прозы. Но ведь это действительно как на чей вкус: кому Некрасов нравится больше Пушкина, для того и стихи Лермонтова будут под'емом, как для Белинского. От чего же зависит „историческая“ оценка Эйхенбаума?

Однако, если отвлечься от теорий автора и его обещаний, то надо признать, что Лермонтов, как явление индивидуальное и пока еще диалектически неясненное, охарактеризован у него довольно правильно и оценен с тонким и верным вкусом.

Нужно отдать справедливость автору и еще в одном отношении: так наз. „формальным методом“ он маневрирует весьма искусно. Сухая лингвистическая терминология как нельзя лучше прикрывает вкусовой и эмоциональный характер его оценок и характеристик. Блестящим примером такого использования может служить разбор „Свидания“ (стр. 117—118).

Александр Ромм.

**Густав Шпет. Эстетические фрагменты.**  
I—III. Изд. Колос. 1922—23.

В основании „Эстетических фрагментов“, почти не обративших еще внимания нашей печати, лежит большая и огромной ценности

философская мысль, которая, помимо прочего, должна, наконец, вывести нашу молодую, но уже столько нагрешившую поэтику на правильную дорогу. Мысль эта заключается в усмотрении структурного строения всего нашего культурно-социального бытия, и в понимании культуры, как в ы р а ж е н и я, овнешнения, реализации смысла. Смысл не дан иначе как через знак, нет мышления без слова—постижение смысла, разума и есть восхождение к нему через совлечение одного за другим покровов той структуры, в которой он воплощен. Слово—есть принцип культурного выражения: все членения структуры в нем даны полностью, исчерпывающе. Все культурные образования—литература, искусство, наука и пр.,—все это „слово“. Практическая ценность этого утверждения состоит в очевидном, хотя и не высказанном автором следствии из него, что наука о слове невозможна вне культурно-исторического контекста, и что работает она интерпретативным методом: так возрождается забытая нами идея филологии. Самый же анализ структуры слова, увлекательно излагаемый автором во второй части „Фрагментов“,—позволяет поэтике увидеть ее собственный и специфический предмет. Здесь существенно возрождение понятия в н у т р е н н е й ф о р м ы, —образа, символа,—но не в традиционном для русской науки потемнианском его понимании,—а в понимании его как внутреннего членения словесной структуры, слагающегося в переплетении синтаксических форм слова с его логическими формами, и в этом качестве являющегося основанием нашего эстетического переживания поэзии. Действительно фрагментарная, несколько даже афористическая, не раз затрудняющая понимание, а потому и не всегда кажущаяся оправданной манера изложения позволила автору вместить такое огромное количество замечательных мыслей в немногие страницы „Эст. фр“, что пересказать их нет возможности. Но интерес совсем особого рода представляет первый выпуск, содержащий некоторые общие рассуждения об искусстве, предпосланные автором предметному анализу структуры слова и ее эстетических моментов. В рассуждениях этих много ценного. Отметим с неизбежностью вытекающее из всей философски-культурной позиции автора его отношение к футуризму как к „распаду, гниению и удобрению“. Сам автор тяготеет к идее классического искусства, он говорит о Ренессансе как нашей культурной задаче. Живое сочувствие автора к Андрею Белому, замечания в роде нижеследующих: „футурист тот, у кого теория искусства есть начало, причина и основание искусства“, или: „стиль сам придет, нечаянно, когда, быть может, устанем ждать“, все это никак, конечно, не позволяет, даже отдаленно, сопоставлять эту идею классицизма с обыкновенным наших дней неприятным „парнассизмом“ и т. п.;

но все же не всегда кажется приемлемым, и, во всяком случае, общеобязательным намечаемый автором путь к возрождению через античность и эллинизм: путь этот может быть принят как личное пристрастие автора, но кто знает, какие еще пути через богатства мировой культуры найдет тот, кто захочет искать? Заключительные страницы этого выпуска посвящены действительно блестящей полемике с одно время бывшими у нас модными идеями Шпенглера. В целом, мы вправе ждать от этих трех небольших книжечек чрезвычайно много для нашего культурного будущего.

Г. В.

---

# СОДЕРЖАНИЕ

## Предисловие

	I	Стр.
Филипп Вермель. Стихи . . . . .		7
А. В. Чичерин. Стихи . . . . .		12
Лев Горнунг. Стихи . . . . .		16
Сергей Спасский. Стихи . . . . .		20
II		
Г. Винокур. Поэзия и наука . . . . .		21
III		
Ф. Вермель. Поэзия наших дней . . . . .		32
Александр Ромм. О Есенине . . . . .		34
Борис Горнунг. О современной французской лирике . . . . .		38
Лев Горнунг. Н. Гумилев. К синей звезде . . . . .		39
Д. В. М. Шкапская. Кровь-руда. Земные ремесла . . . . .		41
IV		
О. С. Новинки пушкинской литературы . . . . .		42
Александр Ромм. Б. Эйхенбаум. Лермонтов . . . . .		43
Г. В. Густав Шлет. Эстетические фрагменты . . . . .		44

---

Корреспонденцию направлять по адресу: 2 Гражданская (б. Ме-  
щанская), д. 4, кв. 7. Г. Винокуру.

