

Б. ЭЙХЕНБАУМ

---

О ПРОЗЕ



О ПОЭЗИИ







# Б. ЭЙХЕНБАУМ

О ПРОЗЕ  
—◆—  
О ПОЭЗИИ

*Сборник статей*



ЛЕНИНГРАД  
« ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА »  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1986

ББК 83.3Р1  
Э 34

Составление, подготовка текста  
О. ЭЙХЕНБАУМ

Вступительная статья  
Г. БЯЛОГО

Оформление художника  
Н. ВАСИЛЬЕВА

Э  $\frac{4603010101-068}{028(01)-86}$  213-86

© Состав, вступительная статья.  
Издательство «Художественная литература», 1986 г.

## Б. М. Эйхенбаум — историк литературы

Борис Михайлович Эйхенбаум (1886—1959) оставил яркий след в нашей науке. В нем счастливо соединились блестящее дарование исследователя, искусство художника слова и боевой темперамент полемиста. Героями его исследований были люди больших исканий, мучительных противоречий, трудного развития.

Литературное призвание обнаружилось у Б. М. Эйхенбаума не сразу: в юности он учился в Военно-медицинской академии, изучал естественные науки, серьезно интересовался музыкой и даже мечтал стать профессиональным музыкантом. К литературе он пришел после раздумий и колебаний. Хотя первая печатная работа Эйхенбаума появилась еще в 1907 году, главным делом его жизни литература стала только спустя несколько лет.

Революционная эпоха поставила перед русской интеллигенцией трудные вопросы. Надо было определить свое место в жизни, ответить на ее новые требования. В 1922 году Б. М. Эйхенбаум писал: «Да, мы еще продолжаем свое дело, но уже стоим лицом к лицу с новым племенем. Пойдем ли мы друг друга? История провела между нами огненную черту революции. Но, быть может, она-то и спаяет нас в порывах к новому творчеству — в искусстве и в науке?»<sup>1</sup>

### 1

В годы учения в Петербургском университете (1907—1912) Эйхенбаум занимался в Пушкинском семинаре С. А. Венгерова, молодые участники которого резко критиковали университетскую науку за методологическую беспомощность, за подмену исторического изучения литературы психологическими характеристиками, за полное равнодушие к художественной специфике литературы, к вопросам поэтики. В статье 1916 года «Карамзин», которую Б. М. Эйхенбаум считал своей первой настоящей литературоведческой работой, он говорит о ложности «обычного историко-литературного метода», подводящего художника «под общие схемы умонастроения той или другой эпохи»<sup>2</sup>. Он стремится найти ключ к пони-

---

Статья представляет собой переработанное и дополненное предисловие к кн.: Эйхенбаум Б. О прозе. — Л., 1969. — *Ред.*

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969. — С. 76.

<sup>2</sup> См. наст. изд. — С. 29—30. Далее ссылки на наст. изд. даются в тексте с указанием страницы. — *Ред.*

манию художественных принципов писателя и устанавливает неразрывную связь поэтики Карамзина с общефилософскими его суждениями. При этом писатель, по мысли Эйхенбаума, делает свое литературное дело сознательно, в полном соответствии с общим своим мировоззрением, со взглядами на мир и человека. На этих основаниях он строит свою поэтику. В искусстве писателя Эйхенбаум подчеркивает момент творческой энергии, «активное делание».

Представление об активной роли искусства и его творцов в жизни и в истории осталось у Эйхенбаума навсегда, зато тезис о неразрывности поэтики и философии в дальнейшем претерпел существенные изменения. Это было связано с деятельностью ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка), к которому Б. М. Эйхенбаум примкнул в 1919 году, став одним из его главных участников, выдвинувших так называемый формальный метод в литературоведении. Стремясь утвердить понимание литературы как словесного искусства, ученые этой школы, и Б. М. Эйхенбаум в их числе, стали рассматривать литературное произведение как замкнутое в себе целое, как сумму (или систему) художественных приемов. Развитие литературы понималось как смена устаревших, потерявших свою действенность и осязаемость приемов господствующей школы иными приемами, которые в каждую эпоху культивируются «младшими», периферийными течениями литературы. Связь литературного развития с движением общей истории, с культурно-историческим процессом игнорировалась вовсе.

В поэтике писателя и каждого литературного произведения Б. М. Эйхенбаум и в период ОПОЯЗа по-прежнему видел явление закономерное, но теперь уже не спаянное с той или иной идейно-философской системой, а совершенно автономное, обладающее собственной закономерностью, собственной смысловой значимостью как в целом, так и в отдельных элементах, вплоть до фонетических. Больше того: так как задача заключалась в том, чтобы возможно резче отделить художественное слово от речи деловой (научной, философской и т. п.), то на первый план были выдвинуты именно вопросы, связанные со звуковой формой, — вопросы ритма и метра, вокальной инструментовки и мелодики. В русле этих интересов лежит исследование Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1922), а также его работы, посвященные «слуховому» анализу и в области художественной прозы. Не только в стихе, который «по самой природе своей есть особого рода звучание», но и в прозаических произведениях подчеркивает Б. М. Эйхенбаум «слуховой» элемент, «начало устного сказа, влияние которого часто обнаруживается на синтаксических оборотах, на выборе слов и их постановке, даже на самой композиции» («Иллюзия сказа», 1918). Стремление рассказывать и заставлять слушать, создавая таким образом иллюзию устного повествования, Б. М. Эйхенбаум видит у Пушкина-прозаика, у Тургенева, у Гоголя и в особенности — у Лескова, которого он считает «прирожденным сказителем».

С проблемами «сказа» связана и известная работа Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“» (1919), в которой рассматриваются речевые приемы рассказчика, его «личный тон» и характеризуются принципы композиции, порожденные этой особой сказовой манерой. При этом автор подчеркивает содержательность, значимость формы произведения, которая проявляется даже в звуковой оболочке слова. Зато, с другой стороны, знаменитое «гуманное место» в «Шинели», то есть эпизод о молодом человеке, услышавшем, как в «проникающих словах» Акакия Акакиевича «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» звенели другие слова: «Я брат твой», — Б. М. Эйхенбаум рассматривает только как художественный прием в пределах контрастного, патетико-юмористического построения повести, оставляя в стороне общественные симпатии Гоголя, его моральные стремления и идеалы. Несколько лет спустя после статьи Б. М. Эйхенбаума А. Л. Слонимский в полемике с этой статьей справедливо отметил, что в размышлениях молодого человека открывается «та высокая точка созерцания, с которой автор смеется над миром»<sup>1</sup>, а вслед за А. Слонимским известный исследователь Гоголя В. В. Гиппиус писал о том же «патетическом месте: «Конечно, как и все в искусстве, и это место подчинено общему художественному замыслу, и в нем, как в заключении «Повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче», есть эффект контраста, но появиться в творчестве Гоголя такой именно эффект мог только тогда, когда он был психологически подготовлен...»<sup>2</sup>

Дело, однако, заключалось в том, что сторонники формального направления именно «точку созерцания» писателя, его жизненный опыт, его социальную позицию стремились обойти; поставить произведение в связь с такого рода фактами означало, в их понимании, подмену литературоведческого подхода подходом биографическим, психологическим или каким-либо иным.

Выясняя в работе об Анне Ахматовой (1923) основную, наиболее бросающуюся в глаза разницу между лирикой Ахматовой и лирикой символистов, Эйхенбаум подчеркивал, что дело здесь не в личности поэта, не в его «душе», а в историко-литературных закономерностях. Разница между поэзией Ахматовой и символистской лирикой «явилась результатом поэтического сдвига и свидетельствует не о душе поэта, а об особом методе». За год до того, как появилась книга об Ахматовой, Эйхенбаум в статье о Некрасове (1922) полемизировал с «любителями биографий», которые пытаются загладить «противоречие» между жизнью поэта и его стихами, но это им не удается «именно потому, что «душа» или «темперамент» — одно, а творчество — нечто совершенно другое». В этом подчеркнутом устранении социально-психологических факторов из литературного процесса сказалась и та нарочитая заостренность, та полемическая бравада, которую сторонники формального метода так любили, осо-

<sup>1</sup> С л о н и м с к и й А. Техника комического у Гоголя. — Пг., 1923. — С. 18.

<sup>2</sup> Г и п п и у с В. Гоголь. — Л., 1924. — С. 131.



бенно в ранний период. Как писал Эйхенбаум, «многие принципы, выдвинутые тогда... имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостренных в целях пропаганды и противоположения»<sup>1</sup>.

## 2

Работы Эйхенбаума 20-х годов имеют явно экспериментальный характер: автор с подчеркнутой демонстративностью устраняет личность писателя, особенности и случайности его индивидуальной судьбы, чтобы тем вернее увидеть ход истории, ее законы и «требования». «Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история», — писал Эйхенбаум о Некрасове. Чтобы понять эту роль, нужно было прежде всего расстаться с распространенными мнениями о том, будто у Некрасова «слабая форма». «Эти мнения, — считал Эйхенбаум, — свидетельствуют только о дурном эстетизме тех, кто их высказывает, — о примитивности их вкуса и об ограниченности их представления об искусстве». Анализ того «живого исторического факта», каким была некрасовская поэзия, приводил Б. Эйхенбаума к выводу о том, что Некрасов был наделен исключительно тонким эстетическим чутьем и что именно поэтому у его музы, непохожей на ее классических сестер, была подсказанная временем своя художественная задача — сблизить поэзию с прозой, создав таким образом новый поэтический язык, новую форму.

Книга «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924) кончается такими словами: «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». Характерны здесь слова «нужно было» и «этого требовала история». В книге много подобных формулировок. «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<sup>2</sup>, — вот одно из характерных положений этой книги. Ее главная героиня — история, она выдвигает свои неумолимые требования (в данном случае устами Белинского). Лермонтов подчиняется им с такой полнотой и безраздельностью, точно его личная воля в этом не участвует.

Разумеется, в этой позиции Эйхенбаума было много уязвимого, но было в ней и нечто такое, что позволило увидеть в творчестве Лермонтова подготовку поэзии Некрасова, а в творчестве Некрасова — подготовку

<sup>1</sup> Эй х е н б а у м Б. Литература. — Л., 1927. — С. 132.

<sup>2</sup> Эй х е н б а у м Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. — Л., 1924. — С. 156, 13.

поэзии Маяковского. В 1918 году Эйхенбаум написал небольшую статью о Маяковском под названием «Трубный глас», резко полемичную по отношению к недалёковидным и самодовольным литераторам, отвергавшим поэта. Б. Эйхенбаум увидел подлинные художественные открытия Маяковского: «...это переворот. Другой стих, другая поэтика, другой словарь — все заново»<sup>1</sup>. В более поздней статье «О Маяковском» речь идет уже о поэзии Маяковского в историко-литературной перспективе. Здесь возникает имя Некрасова, который в собственном творчестве преодолел противоречие между гражданской и интимной тематикой. Маяковский сделал следующий шаг — он снял это противоречие не только в своем творчестве, но и в понимании поэзии вообще: художественная система Маяковского сделала архаическим самый спор о «гражданской» и «чистой» поэзии, о «вечном» и «злободневном», о «низком» и «высоком». «Революция должна была снять это противоречие — и история поручила это ответственное и трудное дело Маяковскому». Эйхенбаум понимал, разумеется, что «...на месте этого противоречия могли возникнуть другие, порожденные новой действительностью». Но дело, порученное историей и революцией Маяковскому, было им сделано» (с. 449).

### 3

Тот принцип изучения литературных фактов, который был применен в книге о Лермонтове и примыкающих к ней работах, таил в себе новый вопрос, неизбежно возникавший перед ученым и лишь на время им отодвинутый. Почему именно данный писатель выполнил то или иное «требование» истории, а не другой его современник? Почему история именно его сделала своим избранником и на его плечи возложила тяжкий груз своих задач? Почему именно он услышал ее голос? Уже в статье о Некрасове Эйхенбаум писал о том, что свобода индивидуальности проявляется в умении осуществить исторические законы, что индивидуальное творчество «есть акт осознания себя в потоке истории» (346). Так назревала потребность пристально рассмотреть, какие условия личной жизни, то есть те же общие законы, только преломившиеся в частной судьбе, готовят человека к выполнению исторических задач. Все эти вопросы Б. М. Эйхенбаум в наиболее развернутом виде поставил на материале творчества Льва Толстого, который, наряду с Лермонтовым, стал постоянным спутником его научной жизни.

К пониманию исторической актуальности Лермонтова Эйхенбаум, как увидим дальше, пришел не сразу. Актуальность Толстого ему была ясна всегда. В 1920 году в статье «О кризисах Толстого» Эйхенбаум строит такую схему: в педагогических статьях и затем в трактате об искусстве Толстой обосновывает искусство народное, простое, «детское» и резко выступает против традиционно «поэтических» образов, с комической серьезностью им перечисленных. В поэзии символистов все эти осмеянные

<sup>1</sup> Эй х е н б а у м Б. О поэзии.— С. 294.

Толстым грозы, соловьи, лунный свет, девы и т. п. «подверглись новой поэтизации». Не к Толстому ли, спрашивает Эйхенбаум, «вернемся мы в поисках нового «непоэтичного» искусства?» Характерно, что, изучая стиль В. И. Ленина, Б. М. Эйхенбаум увидел в нем черты, близкие к стилю Л. Толстого. «Все, что носит на себе отпечаток «поэтичности» или философской возвышенности, возбуждает в Ленине гнев и насмешку. Он в этом смысле так же аскетичен и суров, как Толстой»<sup>1</sup>. Б. М. Эйхенбаум видел здесь не простое сходство, а историческое соприкосновение, особым образом подтверждавшее актуальность изучения Толстого в наши дни.

В жизни Толстого «акт осознания себя в потоке истории» был настолько бурным и трагически сложным, что ограничиться одной констатацией факта было уже совершенно невозможно: биография сплелась с историей неразрывно. В работе над Толстым (а затем уже снова над Лермонтовым и другими писателями) Б. М. Эйхенбаум пришел к изучению фактов биографического характера, и это был новый этап его литературной работы, вытекавший из предыдущего, в нем как будто заложенный и в то же время его, в сущности, отвергавший, преодолевавший. В самом деле, литературные факты возводились теперь к социальному опыту писателя, к его общественной позиции, к борьбе социально-литературных сил, к широкому идейному движению эпохи. Словом, это был выход на историко-литературный простор, в то время как кругозор сторонников формальной школы был по неизбежности ограничен только «литературным рядом».

Преодолевалось, таким образом, то отрицательное, что содержалось в формальном методе — исключение литературы из активной общественной борьбы, утверждение автономности художественной формы. Зато сильная сторона этого метода — пристальное внимание к художественной структуре, к вопросам поэтики и стилистики — сохранилась у Эйхенбаума и в дальнейшем.

Переход к изучению произведения в связи с личным и общественным опытом писателя, с его биографией, а биографии — в связи с общественно-историческим процессом Эйхенбаум и сам воспринимал как новый этап своего пути. Потратив в свое время много усилий на обоснование формального метода, Эйхенбаум в 1928 году в предисловии к первому тому монографии о Толстом посвятил несколько очень ядовитых строк критикам, которые будут жалеть, что он от этого метода отошел. «Это те, — писал он, — которые прежде жалели, что я к нему «пришел»... Удивление этих рецензентов перед эволюцией литературоведения вызывает с моей стороны только недоумение перед их наивностью»<sup>2</sup>.

На этом пути перед исследователем встали разнообразные и трудные вопросы. Даже в пределах изучения Толстого можно видеть, как растут

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Ораторский стиль Ленина // Литература. — С. 256.

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Пятидесятые годы. — Л., 1928. — С. 7.

масштабы исследования, как появляются новые темы и новые подходы, как проблема Толстого поворачивается своими разными сторонами. Характерно, что изучение молодого Толстого Б. М. Эйхенбаум предпринимал трижды и по-разному. В ранней книге «Молодой Толстой» в центре были вопросы «о художественных традициях Толстого и о системе его стилистических и композиционных приемов»<sup>1</sup>. В первом томе монографии — вопрос о самоопределении Толстого в условиях «эпохи пятидесятых годов с ее социальными сдвигами, расслоениями, кризисами и т. д.», при этом биографические вопросы рассматривались «под знаком не «жизни» вообще («жизнь и творчество»), а исторической судьбы, исторического поведения»<sup>2</sup>. В последних работах, которые автору не довелось свести в цельную книгу, его больше всего занимали связи Толстого с передовыми движениями эпохи.

Словом, многое менялось, но одно оставалось неизменным. Историческое поведение писателя в исследованиях Б. М. Эйхенбаума — это всегда сложный процесс, полный драматического напряжения, борьбы писателя с самим собою, с современниками, с единомышленниками, иной раз — с близкими людьми. Л. Толстой в работах Эйхенбаума разных лет находится с историей в необыкновенно трудных отношениях: иной раз он «ворчит» на нее, он ей сопротивляется, он не хочет «признать власть истории над собой»; иной раз, напротив, он страдает, чувствуя «не только приближение смерти, но и разобщение с историей, что для Толстого было равносильно смерти», и т. д. В итоге, в результате всех этих сложностей и этой борьбы Толстой выполняет ту великую задачу, которую только он и мог осуществить: «Крестьянская Русь, веками накопившая и свою силу и свое бессилие, и свою веру и свое отчаяние, и свою мудрость и свое горе, и свою любовь и свою ненависть, — должна была получить от истории право на голос. Толстой всем своим прошлым был подготовлен к тому, чтобы история вручила это право именно ему»<sup>3</sup>.

Отношения с историей приобретали, по мысли Б. М. Эйхенбаума, особую сложность для тех писателей, которые в силу целого ряда личных и общественных причин не были подготовлены к бурной политической жизни 60-х годов, не были «идеологами» и «интеллигентами», а вошли в литературу как люди иного образования, иных навыков и традиций по сравнению с теми демократами-шестидесятниками, которые вели свое происхождение от Белинского. К таким писателям Б. М. Эйхенбаум относил и Л. Толстого, и Лескова, а для более позднего периода и Чехова, многое объясняя в их литературно-общественной позиции и судьбе именно этой особенностью их жизненного опыта.

Что касается Толстого, то, изучая его генеалогию, определяя его «происхождение», Б. Эйхенбаум с годами все больше и больше укреплялся в мысли о глубоких связях Л. Толстого с дворянским освободительным

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. — Пг.; Берлин, 1922. — С. 8.

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Пятидесятые годы. — С. 235—237.

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. О прозе. — Л. — С. 49.

движением. В докладе «Очередные проблемы изучения Л. Толстого» (1944) Эйхенбаум развил мысль об «историческом родстве жизненных и литературных позиций Толстого с декабризмом». *«В лице Толстого, — писал он, — завершился исторический процесс эволюции декабристской идеологии, дойдя до величественного, хотя и трагического апофеоза — преклонения помещика перед патриархальным крестьянством»*<sup>1</sup>. Доклад заканчивался такими словами: «Должен заметить, что изложенная мною гипотеза выросла на основе статей Ленина о Толстом и является попыткой историко-литературной конкретизации его главных тезисов. Эти статьи порождают естественный и необходимый вопрос: какие исторические и литературные традиции сделали именно Толстого «выразителем тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»? Весь мой доклад является попыткой ответить на этот вопрос». Эта попытка была продолжена и расширена в последующих работах, притом не только посвященных Толстому. Вопрос был поставлен широко — о роли исторических и литературных традиций освободительного движения в развитии русской литературы. Идеи и стремления, порожденные декабризмом и оказавшиеся значительными, хотя, конечно, по-разному, как для Лермонтова, так и для Л. Толстого, социально-экономические идеи петрашевцев, теория страстей Фурье и вообще широкий круг социально-утопических идей — все это привлечено было Б. М. Эйхенбаумом для выяснения исторического значения изучаемых им писателей. Речь шла при этом одновременно и об идейной основе их творчества, и о самом существе их художественного метода. Так, в социально-утопических идеях XIX века Б. М. Эйхенбаум видел общеевропейскую основу развернувшегося в литературе «психологизма», которому особенности русской жизни придали сугубо напряженный моральный характер. Это сказалось с особенной силой в толстовском методе «диалектики души», начало которому было положено «Героем нашего времени». «Диалектику души» у Толстого заметил и приветствовал Чернышевский, и он же увидел в романе Лермонтова подготовку этого метода. Так устанавливает Эйхенбаум внутреннюю близость идейно-творческих стимулов таких, казалось бы, разных художников и мыслителей, как Лермонтов, Чернышевский и Л. Толстой. Другой пример. В основе изображения внешности Печорина, в его портрете Эйхенбаум усматривает целую естественнонаучную и философскую теорию, послужившую опорой для раннего материализма, а за «Фаталистом», как он показывает, стоит философско-историческое течение, связанное с декабристской идеей «судьбы» и «провидения» и опирающееся на работы французских историков.

Все эти наблюдения были свежи и увлекательны, они обогатили нашу науку новыми фактами, оригинальными историко-литературными построениями, плодотворными гипотезами.

<sup>1</sup> Труды юбилейной науч. сессии ЛГУ, секция филол. наук. — Л., 1964. — С. 293 (курсив автора. — Г. Б.).

Новый подход предполагал сравнительное изучение разнородного материала, русского и зарубежного, литературного и внелитературного, он требовал широких параллелей, смелых сближений. Иногда кажется, что эти сопоставления уводят автора далеко от главного предмета, что они превращаются в самоцель. Но в конце концов читатель с чувством эстетического удовольствия видит, как все нити вяжутся в один узел, начала сходятся с концами и из разнородных и разбросанных глыб возникает, как любил говорить Б. М. Эйхенбаум, «каменная кладка истории».

Сравнительно-историческое изучение литературного материала нужно ему было и для того, чтобы вскрыть национально-исторические корни глубокого интереса русских писателей к тем или иным европейским теориям и веяниям. «Говоря о «влияниях», — писал он, — мы забываем, что иностранный автор сам по себе образовать нового «направления» не может, потому что каждая литература развивается по-своему, на основе собственных традиций». Более того — он считал, что никакого влияния в точном значении этого слова вообще не существует, потому что из иностранного автора может быть усвоено только то, что подготовлено «местным литературным движением»<sup>1</sup>. Это была постоянная мысль Б. М. Эйхенбаума, и он настойчиво утверждал ее в разное время и по разным поводам. Так, много лет спустя после того, как написаны были приведенные строки, Б. М. Эйхенбаум, исследуя распространение социально-утопических идей в русской литературе 30-х годов, в статье «Герой нашего времени» опять подчеркнул, что этот факт объясняется не влияниями со стороны, а тем, что «Россия в 30-х годах, с ее закрепощенным народом и загнанной в ссылку интеллигенцией, была не менее, чем Франция, благодарной почвой для развития социально-утопических идей и для их распространения именно в художественной литературе, поскольку другие пути были для них закрыты» (с. 315).

В начале 20-х годов, в пору принадлежности к формальной школе, Б. М. Эйхенбаум считал принципиально невозможным выход за пределы «литературного ряда». Потом, с конца 20-х годов и в особенности в последний период, выход в смежные области идеологии и непосредственно в общественную жизнь стал для него одним из самых надежных способов выяснения смысла литературных фактов, обнаруживающих свое историческое значение в движении идейных сил и стихий эпохи. Вот почему в настоящем сборнике, отражающем основные вехи научного пути Эйхенбаума, работы этого наиболее плодотворного периода занимают главное место.

---

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. — С. 28.

Как совершенно справедливо сказал один из учеников Б. М. Эйхенбаума И. Андроников, Б. М. Эйхенбаум «был принципиален, и честен, и прям. Он не написал ни одной строки, в которую он не верил»<sup>1</sup>.

Страстно отстаивая свои убеждения, он, однако, никогда не абсолютизировал своих теорий и любил говорить, что решить научный вопрос окончательно — это все равно что закрыть Америку. Наука, считал он, «не поездка с заранее взятым билетом до такой-то станции, на место назначения». Он был глубоко убежден, что литературоведческие построения не могут оставаться неизменными, иначе надо было бы «объявить историю литературы наукой прекращенной, все выяснившей»<sup>2</sup>.

В 1958 году, накануне IV Международного съезда славистов, советским и зарубежным филологам предложен был ряд вопросов, в их числе — о переходе от романтизма к реализму в славянских литературах. Б. М. Эйхенбаум представил не ответ, а мотивированный отказ от него. «Вопрос поставлен не как научная проблема, — писал он, — а как вопрос на экзамене с предполагаемым готовым ответом». «Где у Пушкина, Гоголя или Мицкевича «переход от романтизма к реализму»? Это знают только авторы школьных учебников»<sup>3</sup>. Он не навязывал истории готовых ответов именно потому, что от нее ожидал помощи в объяснении современности.

Известную свою книгу «Мелодика русского лирического стиха» Б. М. Эйхенбаум закончил словами: «теории гибнут или меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются»<sup>4</sup>. Конечно, слово «факты» не следует здесь понимать в примитивно эмпирическом смысле. Речь идет о таких явлениях, которые увидеть нелегко, которые открываются только пристальному взгляду исследователя. Умение видеть факты Б. М. Эйхенбаум всегда считал гораздо более важным в научной работе, чем установление схем, а в способности выдвигать гипотезы, подлежащие проверке и уточнению, видел драгоценное свойство первооткрывателей. Нужно сказать, что он сам превосходно владел этим искусством, и особенно ярко оно проявилось у него, когда от имманентного анализа литературных фактов он перешел к социально-историческому их объяснению. При таком отношении к науке мог ли Б. М. Эйхенбаум догматически отстаивать то, что в результате внутренней эволюции оставлял позади? Разумеется, нет. В пройденных этапах своего пути он видел именно этапы, которые меняются в связи с закономерным, обусловленным жизнью, движением науки и сами подлежат историческому объяснению. «Самокритика — вообще вещь очень нужная и очень хорошая, — сказал он, — но беда, мне кажется, в том, что у многих эта самокритика имеет несколько фривольный вид. Люди говорят о своих ошибках удивительно легко, как будто это перчатки, которые оказались негодными, как будто это вещь,

<sup>1</sup> Андроников И. Избр. произв.: В 2-х т. — М., 1975. — Т. 2. — С. 337.

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Пятидесятые годы. — С. 7.

<sup>3</sup> Сб. ответов по литературоведению: IV Международный съезд славистов. — М., 1958. — С. 153.

<sup>4</sup> Эйхенбаум Б. О поэзии. — С. 509.

которую легко откинуть и бросить... Настоящие ошибки — не от легкомыслия, а ошибки исторические. Я считаю, что все ошибки формализма, которые сейчас совершенно ясны, от которых, в сущности, жизнь ушла в сторону, это ошибки не от легкомыслия и не от равнодушия, это ошибки скорее от того, что они были неизбежны, как всякие исторические ошибки»<sup>1</sup>.

Подтверждение своим мыслям, как Эйхенбаум неоднократно говорил в последние годы своей жизни, он находил у Герцена, в его философских работах, в его понимании науки и законов ее развития. Вспомним известные слова Герцена: «Когда вам представляется система, имевшая корни и развитие, имевшая свою школу, пусть даже неверную в основании, будьте настолько полны благочестия и уважения к разуму, чтоб, прежде осуждения, посмотреть не на формальное выражение, а на смысл, в котором сама школа принимает свое начало, и вы непременно найдете не совершенную ложь, а одностороннюю истину. Оттого каждый момент развития науки, проходя как односторонний и временный, непременно оставляет и вечное наследие»<sup>2</sup>.

Б. М. Эйхенбаум всегда неуклонно следовал одному принципу: работать с живой опорой на современность. Чтобы начать исследовательское изучение Лермонтова, он должен был почувствовать связь его поэзии с современностью. Это не удавалось ему вначале, и он писал о Лермонтове таким нехарактерным для него впоследствии языком: «Трагичны его усилия разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния пушкинского равновесия, — природа сопротивляется ему, и тело превращается в мрамор». К этому месту в «Мелодике русского лирического стиха» автор сделал примечание: «В главе о Лермонтове я позволяю себе роскошь критического импрессионизма именно потому, что не чувствую опоры для восприятия его поэзии в современности, а без этой живой опоры, без общего ощущения стиля не могу изучать»<sup>3</sup>. В литературном прошлом важно было открыть то, что живо для современности, в каждом явлении этого прошлого-то, чем оно живо сейчас. С этого начинался для него суровый труд науки, до этого — «роскошь критического импрессионизма». История и современность, таким образом, у него сплетались неразрывно; задачу исторической науки (включая и историю литературы) он видел не в воссоздании замкнутых в себе эпох прошлого, а в изучении постоянно действующих законов исторической динамики. Не случайно Эйхенбаум стремился обнаруживать исторический смысл даже в казалось бы чисто личных, индивидуальных особенностях писателя. Так, в истолковании Эйхенбаума историческое объяснение получило «староверство» Лескова, его нелюбовь к «теоретикам», так же как и «чрезмерность» его стиля, его

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Жизнь ушла в сторону от формализма // Литературный Ленинград. — 1936. — 1 апр.

<sup>2</sup> Герцен А. И. Письма об изучении природы: Письмо второе «Наука и природа. Феноменология мышления» // Собр. соч.: В 30-ти т. — М., 1934. — Т. 3. — С. 138.

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. О поэзии. — С. 409.



страсть к словесной игре, к народной этимологии. Особенности и закономерности художественной системы писателя всегда были в центре внимания Эйхенбаума, именно поэтому он не любил тех традиционных работ о «мастерстве», в которых оно рассматривалось просто как личная одаренность автора, как умение хорошо писать. Ему непременно нужно было вскрыть историческую основу и идейную почву этого «мастерства». В статье «О взглядах Ленина на историческое значение Толстого» Эйхенбаум особенно подчеркнул, что в ленинских статьях «вся проблема изучения Толстого была сдвинута с индивидуально-психологической почвы на историческую» и «тем самым не только противоречивость Толстого, но и «наивность» его учений, казавшаяся просто личным свойством его ума, получила историческое обоснование» (261). Историческую основу находил Эйхенбаум и в своеобразном «артистизме» Тургенева, он понял эту черту не как личную позу, а как писательскую позицию, сложившуюся еще в 30—40-е годы и характерно именно для той эпохи<sup>1</sup>. Эйхенбаум стремился показать, что история с ее задачами, законами и требованиями пронизывает не только творчество писателя, но и его быт, его личное поведение, мелочи и частности его жизни. «Чувство истории,— писал Б. М. Эйхенбаум,— вносит в каждую биографию элемент судьбы не в грубо фаталистическом понимании, а в смысле распространения исторических законов на частную и даже интимную жизнь человека» (с. 211).

## 5

Можно думать, что в стойкой привязанности Б. М. Эйхенбаума к этой теме было нечто личное. Его восхищала писательская уверенность Толстого, сказавшего однажды: «Весь мир погибнет, если я остановлюсь». Эйхенбаум сам был наделен чувством особой, писательской ответственности перед историей, перед эпохой, перед современностью.

Это чувство долга сказалось и в том, что Б. М. Эйхенбаум стремился к работе, рассчитанной не только на знатоков, но на самый широкий круг читателей. «Этот ученый, критик, исследователь живых явлений литературы... излагал свои мысли увлекательно, остро, изящно... Главы его специальных историко-литературных исследований читаются как роман»<sup>2</sup>.

Он любил также и работу практическую, прикладную, «ремесленную», и самому понятию «ремесло» придавал высокое значение. Одну свою статью, посвященную задачам литературоведения, он озаглавил «Поговорим о нашем ремесле»<sup>3</sup>. Прямым выходом в практику была для него текстологическая работа. В первые годы революции ему, в числе небольшой группы филологов, поручена была проверка и подготовка

<sup>1</sup> См. его вступ. статью в сб.: Тургенев в записях современников.— Л., 1929.

<sup>2</sup> Андроников И. Указ. изд.— Т. 2.— С. 335.

<sup>3</sup> Звезда.— 1945.— № 2.

текстов для народных изданий русских классиков. С этого начались его занятия текстологией, продолжавшиеся затем в разных формах и видах всю его жизнь. Текстология стала таким же делом его души, как история и теория литературы. Вместе с Б. Томашевским и К. Халабаевым он был одним из зачинателей советской текстологии. Он готовил тексты и для массовых изданий, и для многотомных собраний сочинений разного типа — от популярных до строго научных, академических. Гоголь, Лермонтов, Толстой, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Лесков, Полонский — этими именами не исчерпывается перечень писателей, произведения которых он готовил к печати и комментировал. В процессе этой работы ему приходилось практически разрешать сложнейшие вопросы текстологии и вырабатывать ее теоретические принципы. Б. М. Эйхенбаум всегда стоял за последовательное изучение всех печатных и рукописных источников текста, за скрупулезное сопоставление окончательной авторской редакции со всеми предшествующими звеньями, вплоть до черновых рукописей. Только такой путь, считал он, может привести к творческому решению спорных вопросов и к выработке правильного, научно установленного текста.

Иной раз произведенное Б. Эйхенбаумом исправление одного только слова по-новому освещало важнейшие в литературном и политическом отношении смысловые грани произведения. Об этом он интересно и поучительно рассказывает в маленькой заметке «История одного слова», помещенной в третьем номере журнала «Огонек» за 1956 г. В этой заметке речь идет о статье И. С. Тургенева «По поводу „Отцов и детей“», в которой содержится краткая оценка «Войны и мира» Л. Толстого, оценка отчасти критическая, но в целом чрезвычайно высокая. Роман Толстого, считает Тургенев, «по силе творческого поэтического дара стоит едва ли не во главе всего, что появилось в нашей литературе с 1840 года». Дата «с 1840 года» показалась Б. М. Эйхенбауму странной: ведь в 1842 году изданы «Мертвые души» Гоголя! Но в то же время основания для сомнений как будто не было: статья была опубликована по беловому автографу, написанному рукою автора. Однако, обратившись к этому автографу, Эйхенбаум обнаружил, что Тургенев поставил «Войну и мир» «едва ли не выше всего, что появилось в *европейской* литературе с 1840 года», но слово «европейской» зачеркнуто и поверх зачеркнутого чужой рукой написано «нашей». Поправка эта, как видно из писем Тургенева, сделана Н. Кетчером, другом и советчиком Тургенева, державшим по его просьбе корректуру статьи. «Тургенев, — пишет Эйхенбаум, — не заметил коварной поправки, снизившей оценку «Войны и мира», а заодно отодвинувшей и «Мертвые души» на второй план». Теперь поправка, предложенная Б. М. Эйхенбаумом, вошла в собрания сочинений Тургенева, и автор текстологической заметки имел основание закончить ее такими словами: «...и пусть из этого маленького примера читатели, а заодно издатели увидят, что такое текстология и почему она нужна».

Своей текстологической и редакторской работой Эйхенбаум порой

гордился больше, чем литературоведческой: в практической текстологии и в комментировании он видел дело народное в самом прямом и непосредственном смысле этого слова. В последние годы он был увлечен мыслью написать учебник по текстологии. Книга была задумана как строго научная и в то же время увлекательная, с подчеркнута практическим уклоном. Своих друзей и знакомых он просил сообщать ему любопытные текстологические казусы, чтобы поместить их в книгу. Смерть помешала ему осуществить этот замысел, как и многие другие <sup>1</sup>.

В одном из автобиографических набросков Б. М. Эйхенбаум писал: «Человек молод до тех пор, пока он живет чувством исторической стихии...» Это чувство никогда не покидало его, оно стало чертой его личности и сказалось во всем — даже в особенностях его литературного стиля, соединяющего в себе черты патетики и иронии. Патетика понятна, она порождена чувством истории, сознанием ответственности перед эпохой. Но почему возникла ирония? А ведь она пронизывает многие страницы научных сочинений Эйхенбаума. Иногда это кажется странным, в особенности когда речь идет о таких гигантах литературы, как Толстой. В статье «О противоречиях Льва Толстого» Б. М. Эйхенбаум, анализируя одну толстовскую страницу из дневника, пишет о ней таким языком: «В начале этого же (1896-го. — Г. Б.) года Толстой, жалуясь на упадок духа, обратился к богу с замечательной речью, требуя особого к себе внимания и диктуя ему свои условия». И далее, после дневниковой записи, содержащей это обращение к «отцу моей и всякой жизни», Эйхенбаум продолжает все в том же духе: «Бог, как водится, ничего не ответил на это *трогательное* старческое послание» <sup>2</sup> (курсив мой. — Г. Б.). Подчеркнутое слово объясняет, откуда здесь появилась ирония. Автор растроган и восхищен трагической героикой гениального человека, который и в старости чувствует всю полноту исторической ответственности за свое личное поведение. Но, подобно тургеневскому Базарову, боявшемуся «рассыропиться», Эйхенбаум как огня страшился чувствительности и «восторгов» и не позволял себе впадать в лиризм. Чувство «исторической стихии» породило внутреннюю патетику, ирония целомудренно скрывала ее. В органическом сочетании этих противоречивых элементов заключалась важная и характерная черта литературной манеры и самой жизненной позиции Бориса Михайловича Эйхенбаума.

Г. Бялый

---

<sup>1</sup> См.: Егоров Б. Ф. Неосуществленный замысел Б. М. Эйхенбаума // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. — 1960. — Вып. 98.  
<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. О прозе. — С. 55.



**I**

## КАРАМЗИН

### 1

В 1815 году Карамзин писал французское письмо великой княгине Екатерине Павловне в ответ на ее предложение заняться историей современности: «История, скромная и торжественная, любит тишину страстей и могил, удаленность и сумерки, а из всех времен грамматики ей более всего приличествует *давно прошедшее*. Быстрое движение и шум настоящего, близость предметов и их слишком ослепительный свет смущают ее»<sup>1</sup>. Еще раньше, в 1813 году, он писал ей же, что охотно гуляет ночью по разоренной Москве, когда «лунные лучи падают на скелеты этих когда-то великолепных дворцов, которые теперь опустошены пламенем и имеют вид преддверия смерти (*vestibules de la mort*)»<sup>2</sup>. После этого не неожиданны для нас и полны смысла слова Карамзина в его красноречивом предисловии к «Истории государства российского»: «Прилежно *истощая* материалы древнейшей российской истории, я бодрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники поэзии! Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно — мимо всего близкого, ясного — к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?»<sup>3</sup>

Здесь — не просто обоснование исторических занятий, но определение состава самой исторической эмоции, оправ-

---

Статья впервые опубликована в газ. «Биржевые ведомости». — 1916. — 2 дек., утр. вып. Затем в сб.: Э й х е н б а у м Б. Сквозь литературу. — Л., 1924. — С. 37—49. Печатается по кн.: Э й х е н б а у м Б. О прозе. — Л., 1969. — С. 203—213. — *Ред.*

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. Неизд. соч. и переписка. — СПб., 1862. — Ч. I. — С. 119.

<sup>2</sup> Там же. — С. 114.

<sup>3</sup> Карамзин Н. М. История Государства Российского. — 2-е изд. бр. Слениных. — СПб., 1818. — Т. I. — С. XXIII.

дание самой обращенности к прошлому, и притом — оправдание эстетическое. «История государства российского» — конечно, не столько история, сколько героический эпос. Недаром этой грандиозной эпопее предшествовали в качестве подготовительных этюдов такие статьи, как «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств». Ему нравится мысль — «задавать художникам предметы из отечественной истории... особенно пока мы еще не имеем красноречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы... Должно приучить россиян к уважению собственного; должно показать, что оно может быть предметом вдохновений Артиста и сильных действий Искусства на сердце»<sup>1</sup>. К истории Карамзина привели долгие эстетические опыты и философские размышления. Поэтому в том, что он говорит об истории, можно и нужно видеть большее, чем взгляды на ее задачи.

Какая разница по сравнению с поэтикой Державина! Там, по выражению кн. Вяземского, «все сияло, все горело ярким блеском. Много было очарования для воображения и глаз, но сердце оставалось в стороне. С Карамзиным наступила поэзия летнего сумрака»<sup>2</sup>. Вяземский верно определил новое у Карамзина: на смену блеску и яркому сиянию солнца являются сумерки и тени, вместо близкого, видного — дальнее, отодвинутое к горизонту, вместо зрения осязающего — зрение внутреннее, созерцание, почти слух. «Мимо всего близкого, ясного», — это действительно был новый и совершенно определенный эстетический принцип. Все прошлое — уже тем одним, что оно отодвигается к горизонту, — становится «источником поэзии». На смену ослепительным видениям Державина, где слово было краской и почти самой вещью, является совсем иная поэтика, иное отношение к слову. Слово Карамзина не стремится дать образ вещи — оно направлено к каким-то иным областям нашего воображения или, здесь лучше сказать, нашей фантазии.

---

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2-х т. — М.; Л., 1964. — Т. 2. — С. 188. (В дальнейшем: Карамзин, том, страница. — *Ред.*)

<sup>2</sup> Вяземский П. А. Стихотворения Карамзина // Полн. собр. соч.: В 11-ти т. — СПб., 1882. — Т. 7. — С. 154.

Эта поэтика неразрывно связана у Карамзина с общефилософскими его суждениями. Рассудок и воображение восходят к одному источнику — к интуиции бытия, от которой идут нити в разные стороны. Мы слишком мало обращали до сих пор внимания на то, что Карамзин был не только художником, но и мыслителем и, можно сказать, первым нашим философом. Он любил «холодную» работу рассудка, и недаром Новиков упрекал его за это: «Философия холодная мне не нравится; истинная философия, кажется мне, должна быть огненной, ибо она небесного происхождения»<sup>1</sup>. Карамзин не случайно и не бессознательно пришел к новой поэтике; она обосновывается его размышлениями о человеческом знании и вместе с ними составляет общий строй его отношения к миру и человеку. С юных лет он задумывается над этими вопросами. Еще в одной из самых ранних своих вещей, «Прогулке», он изображает солнечный день, после которого наступает ночная тишина уединения, когда все погружается в глубокий сон, а человек возбуждается к священным размышлениям и сильнее чувствует свое существование. «Ощущаю живо, — восклицает Карамзин, — что я живу, и есмь нечто отделенное от прочего, есть совершенное целое»<sup>2</sup>. Это чувство замкнутости в себе заставляет Карамзина обратить все свое внимание не на мир, а на свое существо и углубляться в самопознание.

Но скоро разбивается представление о целостности человека, и перед Карамзиным вырастает вопрос о соотношении между душой и телом, ибо без его решения не может быть, как он думает, познания самого себя. Мучаясь этим вопросом, Карамзин, еще совсем молодым человеком, двадцати лет, затевает переписку с швейцарским философом Лафатером. Выбор этот не случаен: занятия «физиогномикой» должны были бы, как думал Карамзин, разъяснить вопрос о том, как сосуществуют и взаимно влияют душа и тело, — он верил поэтому, что именно Лафатер разъяснит ему эту тайну. Но Лафатер разочаровал пылкого юношу: «Lieber Herr Karamzin — davon versteh' ich nichts»<sup>3</sup>. Ответ Лафа-

<sup>1</sup> Письмо Н. И. Новикова к Н. М. Карамзину // Письма С. И. Гамалеи. — 2-е изд. — М., 1836. — Кн. 2. — С. 269.

<sup>2</sup> Детское чтение для сердца и разума. — М., 1789. — Ч. 18. — С. 165.

<sup>3</sup> «Этого, любезный г. Карамзин, я сам вовсе не понимаю» (нем.). — См.: Переписка Карамзина с Лафатером. — СПб., 1893. — С. 16—17, 22—23.

тера, видно, глубоко повлиял на Карамзина — он впервые задумался над вопросом о пределах и возможностях человеческого знания. По дороге в Лейпциг спутник Карамзина, студент, заговорил с ним о философии Мендельсона, о душе и теле. Вопрос — больной для Карамзина, и потому он иронически передает слова студента о том, что философическое уверение основывается «на доказательствах, а доказательства — на тех врожденных понятиях чистого разума, в которых заключаются все вечные, необходимые истины...». Карамзин отвечает на это теми же словами, какими он писал Лафатеру: «Ежели бы могли мы узнать точно, что такое есть душа *сама в себе*, то нам все бы открылось, но...» — и Карамзин читает из записной книжки то самое, что написал ему Лафатер: «Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без зеркала. Мы созерцаемся только в других предметах. Чувство бытия, личность, душа — все сие существует единственно по тому, что вне нас существует, — по феноменам или явлениям, которые до нас касаются»<sup>1</sup>.

Отсюда начинаются своеобразные гносеологические размышления Карамзина, ход которых можно проследить. Из переписки с Лафатером Карамзин усвоил одно, очень важное, — что нет и не может быть познания души вне мира предметов и явлений и что, с другой стороны, самый этот мир познается только как зеркало души. Этим уже многое определяется и обосновывается поэтика. Природы самой по себе, космоса, как у Державина, нет в представлении человека, как нет и знания души самой в себе. Отсюда — слияние души с природой как единственно возможное отношение между миром и человеком. И вот — пейзажи Карамзина, где природы как самостоятельного целого, как замкнутого мира предметов нет. Весна — и Томсон, Альпы — и Руссо. Это еще не идеализм, потому что тут нет стройной гносеологии, но путь к нему намечается. И недаром из разговора с Кантом, как ни трудна его метафизика, Карамзин понял одно — что для человеческого знания есть предел, за которым «первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум погашает светильник свой, и мы во

<sup>1</sup> Письма русского путешественника // Карамзин. — Т. 1. — С. 152—153. — Надо признать, что при тогдашнем состоянии русского философского языка Карамзин удивительно хорошо справляется с очень нелегким немецким текстом Лафатера. Одно это указывает на большую вдумчивость и сознательность Карамзина в области философии. (Отметим вкравшуюся в статью неточность: слова «Ежели бы» и т. д. принадлежат не Карамзину, а студенту. Перевод Карамзина ср. с письмом Лафатера. — Переписка Карамзина с Лафатером. — С. 23. — *Ред.*)



тьме остаемся; одна фантазия может носиться во тьме сей и творить несобытное»<sup>1</sup>. В полном соответствии с этим разочарованием в теоретической философии творчество Карамзина направляется в другие, уже намеченные стороны — в область нравственной философии, то есть кантовского «практического разума», и в область фантазии как свободно-творческой деятельности человека. Гносеологические размышления не прекращаются, но уже нет стремления к «метафизике природы» — ее место заступает «метафизика нравов», антропология в кантовском смысле, где человек рассматривается и интимно, как «темперамент», как стремящаяся к личному счастью существо, и общественно, как исторический делатель. Так, кажется мне, можно понять соединение «любовных повестей» Карамзина с его «Историей государства российского».

### 3

Разочарование Карамзина в силе человеческого познания проявляется часто и в его собственных суждениях, и в тех афоризмах, которые он записывал для памяти. Он постоянно занимается философией и читает с большим вниманием, вникая в тонкости мысли и языка. Выбор афоризмов очень характерен для направления его ума в сторону философского идеализма — только существование бога, требуемое всей нравственной природой человека, остается неприкосновенным. Афоризмы записаны по-французски: «Да, жизнь есть только сон; но сам тот, кто видит сон, *существует*». Дальше и это подвергается сомнению: «Если я и мог бы сомневаться в собственном существовании, то я все-таки не сомневался бы в существовании бога». Склонность к философскому идеализму проявляется и в определении времени: «Время есть не что иное, как следование наших мыслей»<sup>2</sup>. Вопросы о науке, об истине и заблуждениях живо волнуют Карамзина, и он с большой страстностью борется с воззрениями Руссо. Ему нужно оправдать культуру как область практического творчества, и он пользуется гносеологией Локка, чтобы опровергнуть враждебное отношение Руссо к науке (статья «Нечто о науках, искусствах и просвещении», 1793). Приведа восклицание Руссо — «но сколько заблуждений в на-

<sup>1</sup> Карамзин. — Т. 1. — С. 101.

<sup>2</sup> Карамзин Н. М. Неизд. соч. и переписка. — С. 196, 199.

уках!», Карамзин пишет: «Правда, для того, что они несовершенны; но предмет их есть *истина*. Заблуждения в науках суть, так сказать, чуждые наросты и рано или поздно исчезнут... Из темной сени невежества должно идти к светозарной истине сумрачным путем сомнения, чаяния и заблуждения». Здесь Карамзин развивает теорию человеческого знания: человек «собирает бесчисленные идеи или чувственные понятия, которые суть не что иное, как непосредственное отражение предметов и которые носят сначала в душе его без всякого порядка; но скоро пробуждается в ней та удивительная сила, или способность, которую называем мы разумом и которая ждала только чувственных впечатлений, чтобы начать свои действия. Подобно лучезарному солнцу освещает она хаос идей, разделяет и совокупляет их, находит между ими различия и сходства, отношения, частное и общее, и производит идеи особого рода, идеи отвлеченные, которые составляют *знание*». Тут же определяется точно, что такое знание: «Знать вещь есть не чувствовать только, но отличать ее от других вещей, представлять ее в связи с другими»<sup>1</sup>. Большая сознательность и точность этого определения обличает в Карамзине очень вдумчивого и значительного, по тому времени, философа.

В более поздней статье «О счастливейшем времени жизни» (1803) Карамзин опять, хотя и мельком, говорит о знании: «Оптимизм есть не философия, а игра ума: философия занимается только ясными истинами, хотя и печальными; отвергает ложь, хотя и приятную. Творец не хотел для человека снять завесы с дел своих, и догадки наши никогда не будут иметь силы удостоверения»<sup>2</sup>.

Так колеблется мысль Карамзина между эмпиризмом и идеализмом. И что это не было бессознательным повторением чужих мыслей, видно хотя бы по одной фразе из его письма к И. И. Дмитриеву от 1 апреля 1820 года, где он совершенно ясно понимает необходимую связь между чувством к природе и философией: «Пишу к тебе при ярком свете солнца: оно верно и на Москву светит. Чувство к природе еще живо в моем сердце, *несмотря на чистый идеализм моей философии*»<sup>3</sup>. Все яснее определяется отношение к жизни как к иллюзии, и вот 30 сентября 1821 года Ка-

<sup>1</sup> Карамзин.— Т. 2.— С. 136, 125.

<sup>2</sup> Карамзин Н. М. Соч.: В 9-ти т.— 3-е изд.— М., 1820.— Т. 8.— С. 155.

<sup>3</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву.— СПб., 1866.— С. 284. Курсив мой.— Б. Э.

рамзин пишет И. И. Дмитриеву: «В самом деле, чем более приближаюсь к концу жизни, тем более она кажется мне сновидением. Я готов проснуться, когда угодно богу: желаю только уже не иметь мучительных снов до гроба; а мысль о смерти, кажется, не пугает меня»<sup>1</sup>.

Я думаю, что не без связи с этими умозрениями Карамзин написал замечательную повесть в форме автобиографического письма — «Моя исповедь» (1802), где разработана личность человека, лишенного всякой веры в истину и науку, для которого жизнь — «китайские тени» и потому представляет только авантюрный интерес. Ветреник, безбожник, надуватель жен, остроумный карикатурист, который в Риме, «с добрыми католиками целуя туфель папы, укусил ему ногу и заставил бедного старика закричать из всей силы», за что и высидел несколько дней в крепости св. Ангела, — этот своеобразный русский Дон Жуан, которому «весь свет казался... беспорядочною игрою китайских теней (это было его любимое слово), все правила — уздою слабых умов, все должности — несносным принуждением», сносит, как философ, равнодушно житейские испытания и, оглядываясь на прошлое, так заканчивает свое письмо: «Если бы я мог возвратить прошедшее, то думаю, что повторил бы снова все дела свои: захотел бы опять укусить ногу папе, распутствовать в Париже, пить в Лондоне, играть любовные комедии на театре и в свете, промотать имение и увезти жену свою от второго мужа. Правда, что некоторые люди смотрят на меня с презрением и говорят, что я остыл род свой, что знатная фамилия есть обязанность быть полезным человеком в государстве и добродетельным гражданином в отечестве. Но поверю ли им, видя, с другой стороны, как многие из наших любезных соотечественников стараются подражать мне, живут без цели, женятся без любви, разводятся для забавы и разоряются для ужинов! Нет, нет! Я совершил свое предопределение и, подобно страннику, который, стоя на высоте, с удовольствием обнимает взором пройденные им места, радостно вспоминаю, что было со мною, и говорю себе: так я жил!»<sup>2</sup>

В научной литературе, до сих пор бессильной перед творчеством Карамзина (как и Державина и Жуковского), принято считать эту вещь за сатиру. Но из приведенных цитат, я думаю, уже видно, что это совсем не простая сати-

<sup>1</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. — СПб., 1866. — С. 316.

<sup>2</sup> Карамзин. — Т. 1. — С. 731, 732, 739.

ра. Здесь с большим мастерством создан образ вольнодумца и повесы, для которого мир есть «беспорядочная игра», и потому даже собственное его «я» не представляет для него никакой нравственной ценности.

4

Так воплощалась интуиция Карамзина на пути ее философского осознания. Другая линия, идущая от той же интуиции, была поэтическая. Здесь она принимала конкретный вид, создавая из лично пережитого образы. Художественным материалом в деле этого воплощения служил язык, и Карамзин много над ним работал. Он понимал, что язык — не простая форма, но «следствие многих умствований и соображений». Осмысливая грамматику, он утверждал, что «всякое прилагательное имя есть отвлечение. Времена глаголов, местоимения — все сие требует утонченных действий разума»<sup>1</sup>. Вопросы синтаксические — о порядке слов и их расположении в речи — тоже интересовали его как сознательного мастера: «Мне кажется, — писал он, — что для переставок в русском языке есть закон; каждая дает фразе особенный смысл; и где надобно сказать: «солнце плодотворит землю», там — «землю плодотворит солнце» или «плодотворит солнце землю» будет ошибкою. Лучший, то есть истинный, порядок всегда один для расположения»<sup>2</sup>. Это утверждение особенно интересно, если вспомнить давно замеченное в синтаксисе самого Карамзина явление: преобладание такого порядка, когда определяющее слово стоит после определяемого, как хотя бы в заглавии — «История государства российского». Очевидно, этот, а не другой порядок слов был для него лучшим, то есть наиболее выражающим нужную ему истину, хотя и отличался от принятого в обычной, не поэтической речи<sup>3</sup>.

И действительно, Карамзин ясно чувствовал какое-то принципиальное различие между употреблением языка в речи практической, где он служит простым средством, и в речи поэтической, где он — материал. Литературный

<sup>1</sup> Карамзин. — Т. 2. — С. 126.

<sup>2</sup> Карамзин Н. М. О русской грамматике француза Модрю. — Карамзин Н. М. Соч.: В 9-ти т. — Т. 9. — С. 128.

<sup>3</sup> Об этом писал Вяземский: «В «Истории Государства Российского»... можно найти многие примеры счастливому разнообразию в перестановке прилагательных. В Карамзине, а особенно в историческом творении его, сие передвижение слов делалось, так сказать, само собою, вследствие один раз навсегда обдуманного навыка». — Вяземский П. А. Сочинение в прозе В. Жуковского // Указ. изд., 1827. — Т. I. — С. 263.

язык к его времени настолько удалился от разговорного, что становился непонятным. Это побудило Карамзина обратиться к языку разговорному, чтобы с его помощью освежить художественную речь новыми элементами. Так бывает в истории развития каждого литературного языка (например, в Италии во времена Данте), но отсюда совсем еще нельзя заключать о том, что основная цель Карамзина была — сблизить или отождествить речь художественную с речью разговорной, что именно в этом состояла его реформа (как это неизменно утверждается в нашей научной литературе — см., например, статью Будде в «Журнале Министерства народного просвещения», 1902, № 2). Нет, он слишком ясно сознавал разницу между словом как средством и словом как поэтическим материалом; он слишком ценил элемент поэтического красноречия — «то дарование и то искусство, которым фракийский Орфей пленял и зверей, и птиц, и леса, и камни, и реки, и ветры». Замечания его о том, как надо поступать автору с русским языком, удивительно тонки, — они могут быть интересны и для современного теоретика, разрабатывающего проблему поэтического языка, в отличие его от практического: «Что ж остается делать автору? — спрашивает Карамзин. — 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*»<sup>1</sup>. Этим утверждаются особые законы и приемы поэтической речи, ненужные для практической<sup>2</sup>.

Я возвращаюсь к началу статьи. В бытии Карамзин видел не предметы сами по себе, не материальность, не природу, но созерцающую их душу. Истина — у конца горизонта, где начинается непроницаемость. Мимо всего близкого, ясного — потому что бытие не в нем, а по ту сторону его. И если в философии это приводило к утверждению, что жизнь есть сон или что мир — зеркало души, то в поэтике это заставляло его относиться к слову не как к зрительному образу или краске, но как к элементу музыкальному. Слово для него замкнуто в себе и обращается не столько к воображению, сколько к фантазии, не столько к зрению вещей, сколько к созерцанию отраженной в них души. Поэтому речь Карамзина всегда строится по закону

<sup>1</sup> Отчего в России мало авторских талантов // Карамзин. — Т. 2. — С. 185. Курсив мой. — В. Э.

<sup>2</sup> О самой проблеме поэтического языка см.: Шкловский В., Якубинский Л. // Сб. по теории поэтического языка. — Пг., 1916.

внутренней языковой интонации, а не по принципу описания. Отсюда — повышенная (но не ложная) риторика и торжественная периодичность его речи, из своих собственных законов строящей мелодию. Примеры такого отношения к языку бесчисленны и в «Письмах русского путешественника», и в любовных повестях, и в «Истории», и в «Афинской жизни» — замечательной и мало оцененной картине древнегреческой культуры. Перечтите, например, начало его новеллы «Сиерра-Морена». Вы почувствуете, что эта риторика основана на стремлении дать законченную мелодию и обращается больше всего к слуху. Даже звуковая сторона этого отрывка отличается особенной цельностью: Андалузия — миртовые рощи — Гвадалквивир — розмарином увенчанная Сьерра-Морена — Алонзо — Эльвира — черный мрамор. Заметьте: Андалузия и Алонзо; Гвадалквивир и Эльвира; розмарин, Морена и мрамор — эта звуковая стройность, эти аллитерации здесь не случайны.

Как поэтический язык отличен от разговорного, так и искусство отлично от простого описания. Во второй книжке «Аонид» Карамзин обмолвился своеобразным эстетическим афоризмом. Говоря о том, что описание чувств надо означать чертами личными, а не общими, он прибавляет: «Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, *личность* уверяют нас в истине описаний и часто обманывают: *но такой обман есть торжество искусства*»<sup>1</sup>. В соответствии с предыдущим это надо, по-видимому, понимать так, что искусство не дает действительного описания реальной личности, но творит ее образ, и притом должно делать это так, чтобы, при помощи якобы личных черт, скрыть фантазию — подобно тому, как скрытой должна быть «необыкновенность выражения» в поэтическом языке.

Это немного, что мне удалось сказать здесь, может служить введением к новой разработке творчества Карамзина. Между его философией и поэтикой — полное соответствие. Это не просто «сентиментализм» как умонастроение эпохи, пассивно воспринятое, но нечто гораздо большее. Если к этому присоединить рассмотрение его любовных повестей и исторических образов, его эстетику и политику, то должно получиться нечто весьма отдаленное от традиционного учения о нем как только о представителе «сентиментализма». Обычный историко-литературный ме-

---

<sup>1</sup> Истинное богатство языка состоит...//Карамзин. — Т. 2. — С. 144. Курсив (кроме слова «личность») мой. — Б. Э.

тод подведения художника под общие схемы умонастроения той или другой эпохи ложен. Он не выясняет главного — какова внутренняя, имманентная связь между писателями разных поколений, ибо основан на представлении о творчестве как о пассивном отражении, а не активном делании. Тем самым теряется самое существенное, как потерялась для исследователей Карамзина (потому что не укладывается в схему) замечательная «Моя исповедь», да и многое другое. И можно прямо сказать, что мы еще не вчитались в Карамзина, потому что неправильно читали. Искали буквы, а не духа. А дух реет в нем, потому что он, «платя дань веку, творил и для вечности»<sup>1</sup>.

1916

---

<sup>1</sup> Карамзин. — Т. 1. — С. 573.

## ПУТЬ ПУШКИНА К ПРОЗЕ

### 1

Русская литература XVIII века была главным образом занята организацией стиха — проза оценивалась как низший род и принималась во внимание лишь в форме прикладного, ораторского искусства. В центре словесного художества стояла ода. Поэтический язык формируется как особый «славяно-российский» диалект и живет вне связи с языком разговорным, который слишком еще неустойчив, разнообразен по составу, многосложен и многостилен, чтобы служить материалом для словесности. Для повествования время еще не наступило — царит «витийственный» стиль, декламация господствует над сказом. Основной принцип композиции — красноречие, элоквенция. Преобладают монументальные формы, которые образуются движением больших словесных масс. Язык интимных эмоций, оттенки разговорного синтаксиса, игра мелкими смысловыми узорами — все это еще не существует. Перед нами — крупные формы «высокого» стиля, в котором фраза есть лишь элемент сложного, многоголосного контрапункта.

Разговорная речь постепенно начинает просачиваться в поэзию. Монументальные формы расшатываются. Является потребность выйти за пределы замкнутого в себе «славяно-российского» языка. Сатира и басня вступают в соперничество с одой. Приближается момент образования интимной лирики. Поэтический язык определяется как сочетание книжного «славяно-русского» диалекта, созданного специально для поэзии, с «простонародным наречием». Пушкин констатирует это в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825):

---

Статья впервые опубликована в кн.: Пушкинский сб. памяти проф. С. А. Венгерова//Пушкинист. 4.— М.; Пг., 1923.— С. 59—74. Затем в кн.: Э й х е н б а у м Б. М. Литература.— Л., 1926 (дата: 1922). Печатается по кн.: Э й х е н б а у м Б. О прозе.— Л., 1969.— С. 214—230.



«Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя, таким образом, от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделяться от книжного; но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей»<sup>1</sup>.

Стихотворная речь всегда тяготеет к образованию искусственного, замкнутого языка и сопротивляется внесению в нее элементов «просторечия». Периодическое внедрение живого языка в поэзию ощущается всегда как сдвиг, совершив который поэзия опять стремится уравновесить свой стиль новым кодексом. Отсюда — разница в темпе и в характере изменений, происходящих в стихотворном языке и в языке прозы, а тем более — в языке практическом, разговорном. Французская поэтика середины XVI века находит, что поэзия стоит слишком близко к разговорной речи — начинается борьба Плеяды с Маро, борьба за оду и за героическую поэму против «простонародных» *virelay* и романов: «Pour ce je conseillerai à nos poètes de devenir un peu plus hardis et moins populaires» («L'art poétique» de Jacques Peletier<sup>2</sup>, 1555 г.). То же можно наблюдать и в нашей поэтике XVIII века. Пушкин как завершитель этого классического периода ищет сближения канонического языка поэзии с живым языком — отсюда его постепенно растущий интерес к прозе. В той же статье он называет Мельпомену Расина папудренной и нарумяненной и утверждает, что «наш язык не столько от... поэтов, сколько от прозаиков должен ожидать европейской своей общежительности» (7, 30—31).

Проза Карамзина явилась как результат падения витийственной «славяно-российской» поэзии, но она еще совершенно синкретична и с витийством не порывает. Вопрос идет еще не столько о построении повествователь-

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М.; Л., 1949. — Т. 7. — С. 27. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — *Ред.*)

<sup>2</sup> «Посему я пожелаю нашим поэтам побольше смелости и поменьше популярности» («Поэтическое искусство» Жака Пелетье) (*фр.*).

ных форм, сколько о принципах повествовательного стиля — о составе и построении *фразы*. Собственной позиции проза еще не имеет — она воспринимается и оценивается на фоне стиха, с которым конкурирует в сладкозвучии и ритмизации. Она развивается на стиховой основе и в этом своем виде являет угрозу стиху. Батюшков почувствовал эту угрозу, когда писал Гнедичу о Шатобриане: «Он... испортил и голову и слог мой: я уже готов был писать поэму в прозе, трагедию в прозе, мадригалы в прозе, эпиграммы в прозе, в прозе поэтической. Не читай Шатобриана!» (1811)<sup>1</sup>. Первые 25 лет XIX века — период состязания прозы и стиха. Для Карамзина стихи были упражнением — этюдами к образованию прозы. Для Батюшкова — наоборот: «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 публики, а записывать просто для себя. Я часто испытывал на себе, что этот способ мне удавался» (запись 1817 года)<sup>2</sup>. К началу 20-х годов, одновременно с расцветом стиха, вопрос о судьбах прозы выдвигается как очередной.

Именно в это время начинает задумываться над ним и Пушкин. Вопрос этот является у него в связи с постепенно растущим убеждением, что русский стих исчерпал отпущенный ему запас традиций и возможностей, намеченных поэтами XVIII века, что определенный стиховой цикл заканчивается. Орнаментальное отношение к слову, характерное для стиха, переставало удовлетворять — явилась потребность в использовании смысловой «предметности». Воздействие слова «витийственного» как чего-то самоценного, почерпающего принципы архитектоники в собственном своем движении, ослабело. Наметился переход от этих витийственных, «абсолютных» форм к формам повествовательным, «программным». Лирика, перешедшая от монументальных форм к формам интимным, не могла развиваться на завещанных XVIII веком традициях. Пушкин снижает декламацию и завершает процесс образования элегии, явившейся на смену оде. Но он не открывает нового пути для русского стиха, а лишь завершает развитие классического четырехстопного ямба. Дальнейшая русская поэзия идет по пути ритмических новообразований, чуждых Пушкину и гораздо больше связанных с Жуковским.

<sup>1</sup> Б а т ю ш к о в К. Н. Соч.: В 3-х т. — СПб., 1886. — Т. 3. — С. 135.

<sup>2</sup> Т а м ж е. — С. 332.

Русский стих ищет новых основ — заново встает вопрос о гекзаметре, и, в связи с ним, Сенковский выступает (в 1841 году) со своим предложением строить русский стих на принципах арабского. Чисто словесная, декламационная и говорная основа стиха заменяется иной — напевной. Пушкин не делает этого шага, но зато постепенно отходит от лирики и от самого стиха. «Евгений Онегин» знаменует собой тенденцию внести в стих прозаическое течение фразы — преодолеть коллизию между стихом как таковым и простым повествованием. Достигнуто равновесие — но тем самым уничтожено ощущение стиха как особой формы речи. Недаром одновременно наблюдается попытка возрождения архаических форм — призыв к оде. Естественно ожидать, что дальнейшее развитие пойдет по двум различным путям: проза совершенно обособится от стиха, а стих обратится к новым принципам.

## 2

Пушкин ясно чувствовал эту внутреннюю динамику художественных форм и стилей. Процесс их развития и смены изображается в его теоретических статьях и заметках как процесс имманентный, совершающийся по своим собственным законам, независимо от внешних факторов. В «Мыслях на дороге» (1833—1835) дается сжатый очерк развития средневековой поэзии — от триолетов, баллад, рондо, сонетов и пр. к романам и фэблию: победив трудности этих орнаментальных форм (недаром Пушкин говорит о «симметрии», «размеренности»), поэзия превратилась в «игрушки гармонии», которыми ум не может довольствоваться — *«воображение требует картин и рассказов. Трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну, оживили народные предания, родился ле, роман и фэблию»* (7, 34)<sup>1</sup>. Еще резче проявляется точка зрения Пушкина в его ответе на статью Гоголя («О движении журнальной литературы»), напечатанную в «Современнике» 1836 года (№ 1). Гоголь мимоходом говорит о влиянии французской революции на западную литературу: «В литературе всей Европы распро-

---

<sup>1</sup> Курсив мой. — Б. Э. (В прежних изданиях, по одному из которых цитирует Б. М. Эйхенбаум, статья была озаглавлена «О русской литературе с очерком французской» и печаталась в качестве второго приложения к статье «Мысли на дороге», подлинное заглавие последней: «Путешествие из Москвы в Петербург». — *Ред.*)

странился беспокойный, волнующий вкус. Являлись опрометчивые, бессвязные, младенческие творения, но часто восторженные, пламенные — *следствие политических волнений той страны, где рождались*»<sup>1</sup>. Пушкин возражает, подчеркивая отсутствие механической причинной связи между явлениями разных рядов — политики и литературы: «Мы не полагаем, чтобы нынешняя раздражительная, опрометчивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений. *В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту, ниспровергшему старинную монархию Людовика XIV.* В самое мрачное время революции литература производила приторные, сентиментальные, нравоучительные книжки. Литературные чудовища начали появляться уже в последние времена кроткого и благочестивого «восстановления» (Restoration). *Начало сему явлению надо искать в самой литературе*» (7, 404—405)<sup>2</sup>.

Я отмечаю эти суждения Пушкина, чтобы показать характерное для него сознание *непрерывности* движения литературных форм и его *автономности*. Сознание это ведет его самого от одних форм к другим. Он особенно интересуется периодами снижения высокого стиля — так подготавливается его переход к прозе. В 1828 году, во время работы над VII главой «Евгения Онегина», он пишет заметку, в которой намечается этот путь: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию... Так некогда во Франции светские люди восхищались музою Ваде, так ныне Wordsworth, Coleridge увлекли за собой мнение многих. Но Ваде не имел ни воображения, ни поэтического чувства, его остроумные произведения дышат одною веселостию, выраженной площадным языком торговков и носильщиков. Произведения английских поэтов, напротив, исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина. У нас это время,

---

<sup>1</sup> Курсив мой. — Б. Э. Там же Гоголь замечает: «Распространилось в большой степени чтение романов, холодных, скучных повестей, и оказалось очень явно всеобщее равнодушие к поэзии». И далее — характерный вопрос: «Отчего поэзия заменилась прозаическими сочинениями?» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти т. — М.; Л., 1952. — Т. 8. — С. 171—172).

<sup>2</sup> Статья «Мнение М. Е. Лобанова о духе и словесности, как ипостранной, так и отечественной». Курсив мой. — Б. Э.

слава богу, еще не приспело, так называемый язык богов так еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами. Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не *понимаем*»<sup>1</sup>.

Уже из этой заметки видно, что «поэтическую прозу», которая заимствует у стиха его «обветшалые украшения», Пушкин отвергает. Гораздо раньше, в заметке 1822 года («О слове»), он смеется над писателями, которые «думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами. Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавив: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: *рано поутру*, а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба. Как это все ново и свежо! разве оно лучше потому, что длиннее?» Здесь же он хвалит Вольтера, как «прекрасный образец благороднейшего слога», и формулирует: «Точность, краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей: блестящие выражения ни к чему не служат; *стихи — дело другое*». Заметка кончается характерным вопросом: «...чья проза лучшая в нашей литературе? Ответ: *Карамзина*. Это еще похвала небольшая»<sup>2</sup>. Независимо от общего теоретического вопроса о соотношении между прозой и стихом мы находим здесь документальное свидетельство о том, что для Пушкина это были совершенно различные формы художественной речи, так что законы, действующие в пределах одной из них, не подходят для другой. На этом основании можно утверждать, что проза Пушкина явилась как сознательный контраст к стиху, хотя и подготовленный произведенной им в стихотворном языке деформацией. На этот контраст указывал еще Шевырев: «Никто из писателей России и даже Запада, равно употреблявших стихи и прозу, не умел полагать такой резкой и строгой грани между этими двумя формами речи, как Пушкин... Потому-то проза

---

<sup>1</sup> Курсив мой. — Б. Э. Заметка эта впервые напечатана в книге «Неизданный Пушкин». Собрание А. Ф. Онегина. Труды Пушкинского дома при Российской Академии наук. Пг.: Атеней, 1922. — С. 180—181. (Теперь она печатается в другой редакции — под заглавием «О поэтическом слоге». См. 7, 80—81. — *Ред.*)

<sup>2</sup> Б. М. Эйхенбаум цитирует эту заметку по старому изданию. Теперь она носит заглавие «О прозе» и несколько отличается по своему тексту. См. 7, 14—16. — *Ред.*

Пушкина не есть какой-то междоумок между стихами и прозой, который известен под именем прозы поэтической или, правильнее, прозы риторической, который заимствуется от стихов метафорами и сравнениями и блещет на произведениях современной нам литературы, много свидетельствуя об упадке общего вкуса. У нас Марлинский был главным представителем этого рода прозы, которого не любил Пушкин»<sup>1</sup>.

В переписке и в статьях Пушкин часто поднимает вопрос о создании русской прозы. В 1823 году он пишет Вяземскому: «Читал я твои стихи в Полярной Звезде; все прелесть — да ради Христа, прозу-то не забывай; ты да Карамзин одни владеют ею» (10, 55). Характерно, что здесь он не имеет в виду именно художественную прозу — вопрос идет еще об организации самого прозаического языка. В 1824 году, записывая воспоминания этеристов, он жалуется Липранди: «С прозой — беда!.. Хочу попробовать этот первый опыт»<sup>2</sup>. В том же году он пишет заметку «О причинах, замедливших ход нашей словесности», где говорит: «Исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого еще не может быть довольно привлекателен... Проза наша еще так мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для понятий самых обыкновенных»<sup>3</sup>. Это же почти буквально повторено в статье «О предисловии г-на Лемонте» (1825): «Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности: просвещение века требует пищи для размышления, *умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения*»<sup>4</sup>. Но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существо-

---

<sup>1</sup> Статья по поводу выхода трех последних томов посмертного издания сочинений Пушкина (Москвитянин, 1841, ч. 5, № 9, с. 260). Характерно, что в последнее время опять был поднят вопрос о прозе и стихе, причем А. Белый, проза которого строится на стиховой основе и в этом смысле сближается с прозой Марлинского, стремится утвердить тождество этих форм (статья «О художественной прозе» в сб. Московского Пролеткульта «Горн». — 1919. — Кн. 2—3). Попытка его найти в прозе стиховые метры и разложить фразы на стопы характерна лишь своей тенденциозностью.

<sup>2</sup> Из дневника и воспоминаний И. П. Липранди // Рус. архив. — 1866. — № 10. — С. 141.

<sup>3</sup> Б. М. Эйхенбаум цитирует заметку по старому изданию. В современных изданиях текст ее еще более близок к статье «О предисловии г-на Лемонте». См. 7, 18. — *Ред.*

<sup>4</sup> Курсив мой. — Б. Э. Ср. с вышеприведенной цитатой из «Мыслей на дороге».

ет. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны» (7, 31).

Пушкина в это время заботит вопрос именно о создании самого механизма прозаической речи как материала для словесности. Этим же вопросом занят и Вяземский. Нужен какой-то источник, которым русский прозаический язык мог бы воспользоваться. Является мысль, что, в противоположность защитникам старины, не следует бояться галлицизмов, потому что на собственной основе русскому языку слишком трудно развивать нужные обороты. На этом особенно настаивал Вяземский.

В статье об И. И. Дмитриеве (1823) он подвергает этот вопрос специальному обсуждению и обозревает с этой точки зрения всю русскую литературу: «Язык Ломоносова в некотором отношении есть уже мертвый язык. Сумароков подвинул у нас ход и успехи словесности, но не языка. Язык Петрова, Державина, обильный поэтической смелостию, красотами живописными и быстрыми движениями, не может быть почитаем за язык классический или образцовый... Язык Хераскова и ему подобных отцвел вместе с ними, как наречие скудное, единовременное, не возросшее от корня живого в прошедшем и не пустившее отраслей для будущего. В некоторых из стихов и прозаических творений Фонвизина обнаруживается ум открытый и острый; и хотя он первый, может быть, угадал игривость и гибкость языка, но не оказал вполне авторского дарования; слог его есть слог умного человека, но не писателя изящного... Все сии писатели и несколько других, здесь не упомянутых, более или менее обогащали постепенно наш язык новыми оборотами и новыми соображениями и расширяли его пределы; но со всем тем признаться должно, что и посредственнейшие из писателей нынешних (разумеется, и здесь найдутся исключения) пишут не языком Княжнина и Эмина, стоящих гораздо выше многих современников наших, если судить о даровании авторском, а не о превосходстве слога».

Настоящими основателями нового литературного языка Вяземский считает Дмитриева и Карамзина. Пушкин, конечно, не согласился бы с такой оценкой Дмитриева — предпочтение Дмитриева перед Крыловым характерно именно для Вяземского. Но главное не в этой оценке, а в самом вопросе о языке. Вяземский переходит к спору о галли-

цизмах: «Сие раскрытие, сии применения к нему понятий новых, сии вводимые обороты называли галлицизмами, и, может быть, не без справедливости, если слово *галлицизм* принять в смысле *европеизма*, т. е. если принять язык французский за язык, который преимущественнее может быть представителем общей образованности европейской. Согласиться должно, что вкус французской словесности, которая преимущественно образовала ум и дарования наших двух писателей, замечен в их произведениях; но и то неоспоримо, что при тогдашнем состоянии нашей литературы писателям, вызываемым дарованиями отличными из тесного круга торжественных од и прозы ребяческой или высокопарной, в коей по большей части были в обращении одни слова, а не мысли, должно было заимствовать обороты из языков уже созревших и прививать их рукою искусною к своему языку, приемлющему с пользою все то, что только не противится коренному его свойству. Мы могли бы спросить, из которых языков прививки были бы выгоднее для русского языка, и свойственнее ли ему *германизмы*, *англицизмы*, *италиянизмы*, даже *эллинизмы* и *латинизмы*? Но решение сего вопроса не подлежит настоящему рассуждению и не удовлетворяло бы ни в каком случае гнева противников, готовых поразить равным проклятием все то, что не заклеяно печатью старины и не освящено нравом давности, единственным правом, коему поклоняются умы ленивые и робкие»<sup>1</sup>.

К тому же вопросу о галлицизмах Вяземский возвращается в другой статье («О разборе трех статей, помещенных в записках Наполеона, написанном Денисом Давыдовым», 1825) и говорит то же, что Пушкин: «Не забудем, что язык политический, язык военный — скажу наотрез — язык мысли вообще мало и немногими у нас обработан. Хорошо не затевать новизны тем, коим незачем выходить из колеи и выпускать вдаль ум домовитый и ручной; но повторяю: новые набеги в области мыслей требуют часто и нового порядка. От них книжный синтаксис, условная логика частного языка могут пострадать, но есть синтаксис, но есть логика общего ума, которые, не во гнев ученым будь сказано, также существуют»<sup>2</sup>. В ответ на эти суждения Вяземского Пушкин пишет ему в 1825 году: «Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь

---

<sup>1</sup> Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 11-ти т. — СПб., 1878. — Т. I. — С. 124—126.

<sup>2</sup> Там же. — С. 196—197.



должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного, точного языка прозы — т. е. языка мыслей). Об этом есть у меня строфы три и в „Онегине“» (10, 153) <sup>1</sup>. Интересно, что позже, в 30-х годах, точка зрения Пушкина, по видимому, изменилась — он оценил литературное течение, представленное Вельтманом и Далем, которые вводили в литературный оборот народные диалекты. Незадолго до смерти Пушкин узнал от Даля, что шкурка, которую сбрасывает змея, называется *выползиной*. «Да, вот мы пишем, говорим, зовемся тоже писателями, а половины русских слов не знаем!.. Какие мы писатели? Горе, а не писатели! Зато по-французски так нас взять — мастера́». На другой день Пушкин пришел к Дालю в новом сюртуке. «Какова выползина! сказал он, смеясь веселым, звонким, искренним смехом. Ну, из этой выползины я не скоро выползу. В этой выползине я такое напишу, что ты не охъёшь, не отыщешь ни одной французятинь». Интересно еще, что несколько раньше, в 1832 году, Пушкин убеждал Даля написать роман и говорил: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня начато их три,— начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу». Тогда же Пушкин говорил Дालю и о языке: «Сказка сказкой, а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать?.. Надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще! А что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке нашей! Что за золото! А не дается в руки, нет!» <sup>2</sup>

### 3

Вопрос об организации русского прозаического языка («языка мыслей») становится к 30-м годам животрепещущим и требует своего разрешения. Пушкин, как видно по приведенным цитатам из статей 20-х годов, отделяет проблему прозы от стиха и, признавая высокое развитие

---

<sup>1</sup> Пушкин имеет, очевидно, в виду строфы 26—29 третьей главы, где в связи с переводом письма Татьяны с французского на русский говорится и о галлицизмах.

<sup>2</sup> Воспоминания Даля о Пушкине // М а й к о в Л. Пушкин.— СПб., 1899.— С. 418.

русского стихотворного языка, настойчиво указывает на бедность и необработанность языка прозы. Присоединим еще цитату из отрывка повести, написанного в начале 30-х годов («Рославлев»): «Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски, но словесность наша, кажется, не старше Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только «Историю Карамзина» (6, 201). Среди заметок Пушкина есть одна, относящаяся, очевидно, к 30-м годам: «Вот уже 16 лет, как я печатаю, и критики заметили в моих стихах 5 грамматических ошибок (и справедливо)... Я всегда был им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место. Прозой пишу я гораздо неправильнее, а говорю еще хуже и почти так, как пишет Гоголь»<sup>1</sup>. После всего этого естественно ожидать, что собственные опыты Пушкина в прозе будут, во-первых, совершенно лишены стилистических «украшений», свойственных стиху, и, во-вторых, центром его внимания будет организация прозаической фразы.

В обзорах и критических статьях 20-х годов тоже все с большей и большей настойчивостью указывается на необходимость перейти от стихов, которых слишком много, к прозе. В 1823 году Марлинский пишет («Взгляд на старую и новую словесность в России»): «Оставив за собою бесплодное поле русского театра, бросим взор на степь русской прозы. Назвав Жуковского и Батюшкова, которые писали столь же мало, сколь прелестно, невольно останавливаешься, дивясь безлюдью сей стороны,— что доказывает младенчество просвещения. Гремущка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лесть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторений. От сего-то у нас такое множество стихотворцев (не говорю — поэтов) и почти вовсе нет прозаиков, и как первых можно укорить бледностью мыслей, так последних погрешностями противу языка»<sup>2</sup>. В другом своем обзоре («Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов») Марлинский говорит о двух

---

<sup>1</sup> Б. М. Эйхенбаум цитирует эту заметку по одному из старых изданий, где печаталось: Гоголь Н. или просто — Гоголь. Однако расшифровка оказалась неверной и теперь печатается: г\*\*\* — *Ред.*

<sup>2</sup> Б е с т у ж е в - М а р л и н с к и й А. А. Соч.: В 2-х т. — М., 1958. — Т. 2. — С. 536.

томах «Истории» Карамзина: «Сими двумя томами началась и заключилась однако ж изящная проза 1824 года. Да и вообще, до сих пор творения почтенного нашего историографа возвышаются подобно пирамидам на степи русской прозы, изредка оживляемой летучими журнальными бедуинами или тяжело движущимися караванами переводов»<sup>1</sup>. Позже, в 1833 году, Марлинский шутит по поводу наплыва исторических романов и так изображает общее положение: «Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех углах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец рассеянный ропот слился в общий крик: „Прозы! Прозы! Воды, простой воды!“»<sup>2</sup>.

Приведу еще характерный отрывок из статьи О. Сомова «Обзор российской словесности за 1828 год»: «С некоторого времени хорошая проза сделалась необходимою потребностью для читающей публики нашей; и, как все хорошее и редкое, она ловится с какою-то ревнивою жадностью: свидетельством тому служат некоторые прозаические сочинения, изданные в последних годах. Жаль, что молодые наши кандидаты в литераторы не подметили сего направления умов, которое, волею и неволею увлекаясь за своим веком, требует от нас более положительного, более существенного; тогда, может быть, от вялых подражаний в стихах они обратились бы к прозе, в которой еще не все или даже очень мало сделано для русского языка. У нас нет еще слога повествовательного для романов и повестей, нет разговорного слога для драматических сочинений в прозе, нет даже слога письменного. Оттого-то молодые наши писатели вступают всегда ощупью в этот путь, и слава богу, если, за неимением проложенной, гладкой дороги, им посчастливилось напасть на хорошую тропинку! Немногие однако ж похвалятся этою удачей: большая часть или сбивается на шероховатую пашню устарелого языка славяно-русского, или скользит и падает на развалинах, сгроможденных когда-то из запасов чужезычных (галлицизмов, германизмов и проч.), или тонет в низменной и болотистой почве грубого, необработанного языка простонародного»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2-х т. — М., 1958. — Т. 2. — С. 552.

<sup>2</sup> Бестужев-Марлинский А. А. (О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем»). — Указ. соч. — С. 560. — Интересно, что прозу Нарезного в его «Славянских вечерах», написанных в стиле карамзинской школы, Марлинский находит «слишком мерной и однозвучной».

<sup>3</sup> Северные цветы на 1829 год. — С. 82—84.

Во всех этих суждениях совершенно ясно чувствуется реакция по отношению к стиху. Как бы ни мотивировалось это — ясно, что действие стиха считается исчерпанным. Век требует прозы, и требование это явилось в результате движения самой литературы.

Заботы Пушкина о прозе особенно усиливаются, начиная с 1824—1825 годов. Эти годы — критические для русского стиха. В письмах к Марлинскому Пушкин настойчиво рекомендует ему взяться за роман и дает интересные стилистические советы: «Жду твоих повестей; да возмись за роман — кто тебя держит?» (10, 132). «Да полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все начисто» (10, 147). «Жду твоей новой повести, да возмись-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма, иначе все будет слог сбиваться на Коцебятину» (10, 192). Интересно, что именно в этот период наступает и охлаждение к стихам как у Пушкина, так особенно и у Вяземского. Вяземский признается Пушкину в письме 1824 года: «Вообще стихи потеряли для меня это очарование, это *очаровательство* невыразимое<sup>1</sup>. Прежде стихи действовали на меня почти физически, щекотали чувства, *les sens*; теперь надобно им задеть струны моего ума и сокровенные струны души, чтобы отозваться во мне»<sup>2</sup>. Он же пишет в 1825 году: «Я совсем отвык от стихов. Я говорю как на иностранном языке: можно угадать мысли и чувства, но нет для слушателей увлечения красноречия. Не так ли? Признайся! Я в стихах Франклин на французском языке: сдается какое-то чужезычие»<sup>3</sup>. Пушкин ободряет его, но сам пишет в том же году Катенину: «Стихи покамест я бросил и пишу свои *mémoires*<sup>4</sup>», «...четыре песни «Онегина» у меня готовы, и еще множество отрывков; но мне не до них. Радуюсь, что 1-я песнь тебе по нраву — я сам ее люблю; впрочем на все мои стихи я гляжу довольно равнодушно, как на старые проказы с К...., с театральным майором и проч.; больше не буду!» (10, 180).

Недаром в третьей главе «Евгения Онегина», которая писалась в 1824 году, Пушкин предсказывал:

---

<sup>1</sup> Намек на Жуковского (стихотворение «Невыразимое», 1818).

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Переписка: В 3-х т. — СПб., 1906. — Т. I. — С. 145.

<sup>3</sup> Там же. — С. 254.

<sup>4</sup> Воспоминания (фр.).

Друзья мои, что ж толку в этом?  
 Быть может, волею небес,  
 Я перестану быть поэтом,  
 В меня вселится новый бес,  
 И, Фебовы презрев угрозы,  
 Унижусь до смиренной прозы<sup>1</sup>:  
 Тогда роман на старый лад  
 Займет веселый мой закат<sup>2</sup>.  
 Не муки тайные злодейства  
 Я грозно в нем изображу,  
 Но просто вам перескажу  
 Преданья русского семейства,  
 Любви пленительные сны  
 Да нравы нашей старины.

Рифма начинает постепенно утрачивать в глазах Пушкина свое высокое значение — факт чрезвычайно важный. В 1821 году он рассердился на Вяземского за фразу в «Послании Жуковскому», где говорится о том, что язык наш беден рифмами. Вяземский вспоминает об этом в своей автобиографии: «Как хватило в тебе духа, сказал он мне, сделать такое признание? Оскорбление русскому языку принимал он за оскорбление, лично ему нанесенное. В некотором отношении был он прав, как один из высших представителей, если не высший, этого языка: оно так. Но прав и я. В доказательство укажу на самого Пушкина и на Жуковского, которые позднее все более и более стали писать белыми стихами. Русская рифма и у этих богачей обносилась и затерлась»<sup>3</sup>. Действительно, к концу 20-х годов Пушкин охладевает к рифме. В шестой главе «Онегина», которая писалась в 1826 году, он признается (строфа 43):

Лета к суровой прозе клонят,  
 Лета шалунью рифму гонят,  
 И я, со вздохом признаюсь,  
 За ней ленивей волочусь.

В разных местах «Онегина» рифма высмеивается или превращается в каламбур. Особенно отмечается надоедливость привычных рифм:

<sup>1</sup> Ср. в черновом письме к А. Н. Раевскому 1827 года по поводу «Бориса Годунова»: «В некоторых сценах унижился до презренной прозы» (Пушкин А. С. Переписка. — Т. 2. — С. 17).

<sup>2</sup> Первоначально — «мой сумрачный закат». Интересный пример отступления Пушкина от элегического клише — своего рода оксюморон.

<sup>3</sup> Вяземский П. А. Указ. изд. — Т. I. — С. XLII.

Мечты, мечты! Где ваша сладость?  
Где вечная к ней рифма — *младость*?<sup>1</sup>

. . . . .

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей...  
(Читатель ждет уж рифмы — *розы*:  
На, вот, возьми ее скорей!)

«Домик в Коломне» полон шуток по адресу строгих педантов и любителей неожиданных рифм:

А чтоб им путь открыть широкий, вольный,  
Глаголы тотчас им я разрешу...  
Вы знаете, что рифмой наглагольной  
Гнушаемся мы. Почему? Спрошу.  
Так писывал Шихматов богомольный,  
По большей части так и я пишу,  
К чему, скажите? Уж и так мы голы:  
Отныне в рифмы буду брать глаголы.

Наконец, в «Мыслях на дороге» Пушкин прямо повторяет мысль Вяземского, против которой так возражал в 1821 году: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный* и проч.» (7, 298)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Лермонтов в «Сашке» (1836) продолжает эту шутку:

Когда не знал я, что на слово *младость*  
Есть рифма гадость, кроме рифмы *радость*!

<sup>2</sup> О том же — у Вольтера («Des lieux communs en littérature»): «Toutes les situations tragiques sont prévues, tous les sentiments que ces situations amènent sont devinés; les rimes même sont souvent prononcées par le parterre avant de l'être par l'acteur. Il est difficile d'entendre parler à la fin d'un vers d'une *lettre* sans voir clairement à quel héros on doit la *remettre*. L'héroïne ne peut guère manifester ses *alarmes*, gu'aussitôt on ne s'attend à voir couler ses *larmes*. Peut-on voir un vers finir par *César* et de n'être pas sûr de voir des vaincus trainer après son *char*?». — («Общие места в литературе»): «Все трагические ситуации предусмотрены заранее; о чувствах, которые с ними сопряжены, догадываемся; даже рифмы, и те публика в партере нередко произносит раньше, чем их произносит актер. Когда в конце письма стоит «письмо» (*lettre*), то мы предугадываем и совершенно ясно понимаем, кому из героев это письмо следует отдать (*remettre*). Не успевает героиня заявить о своих угрозах (*alarmes*), как мы уже знаем, что тотчас она разразится слезами (*larmes*). Как можно теперь читать стих, где на рифме стоит Цезарь (*César*), и мысленно не видеть полоненных, влекущихся за его триумфальной колесницей (*char*)?» (*фр.*)

На основании всего этого материала можно с уверенностью утверждать, что проза Пушкина явилась как *переход* от стиха и что поэтому она должна отличаться особыми признаками, которые, с одной стороны, резко отделяют ее от специфических свойств стихотворной речи, а с другой — находятся в связи с той ее деформацией, которая наблюдается в «Графе Нулине», «Евгении Онегине», «Домике в Коломне».

1923

---

## КАК СДЕЛАНА «ШИНЕЛЬ» ГОГОЛЯ

### 1

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора, то есть является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию *сказа*, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Прimitивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движения определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивации — вот организующее начало примитивной новеллы. Это верно и по отношению к новелле комической — в основу кладется анекдот, изобилующий сам по себе, вне сказа, комическими положениями.

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются *манерой* сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти «*мелочи*», которыми пересыпано изложение, — так что стоит их удалить, строение новеллы распадается. При этом важно различать два рода комического сказа: 1) повествующий

---

Статья впервые опубликована в сб.: Поэтика. — Пг., 1919. — С. 151—165; затем в кн.: Э й х е н б а у м Б. М. Сквозь литературу. — Л., 1924. — С. 171—175. Печатается по кн.: Э й х е н б а у м Б. О прозе. — Л., 1969. — С. 306—326. — *Ред.*



и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д. Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.

Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция у Гоголя не определяется сюжетом — сюжет у него всегда бедный, скорее — нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже *само по себе* вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов. Так, «Нос» развивается из одного анекдотического события; «Женитьба», «Ревизор» вырастают тоже из определенного неподвижно пребывающего положения; «Мертвые души» слагаются путем простого наращивания отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова. Известно, что необходимость иметь всегда что-нибудь похожее на сюжет стесняла Гоголя. П. В. Аннепков сообщает о нем: «Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу»<sup>1</sup>. В письме к Пушкину (1835) Гоголь пишет: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, *хоть какой-нибудь смешной или не смешной*, но русский чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта!»<sup>2</sup> Об анекдотах он просит часто; так — в письме к Прокоповичу (1837): «Жюля <то есть Анненкова> особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот»<sup>3</sup>.

С другой стороны, Гоголь отличался особым умением читать свои вещи, как свидетельствуют многие современники. При этом можно выделить два главных приема в его

<sup>1</sup> Аннепков П. В. Литературные воспоминания. — М., 1960. — С. 77.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти т. — 1940. — Т. 10. — С. 375. Курсив мой. — Б. Э. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — *Ред.*)

<sup>3</sup> Там же. — С. 86.

чтении: либо патетическая, напевная декламация, либо особый способ разыгрывания, мимического сказа, не переходящего вместе с тем, как указывает И. С. Тургенев, в простое театральное чтение ролей<sup>1</sup>. Известен рассказ И. И. Панаева о том, как Гоголь изумил всех присутствующих, перейдя непосредственно от разговора к игре, так что сначала его рыгание и соответственные фразы были приняты за действительность<sup>2</sup>. Кн. Д. А. Оболенский вспоминает: «Гоголь мастерски читал: не только всякое слово у него выходило внятно, но, переменив часто интонацию речи, он разнообразил ее и заставлял слушателя усваивать самые мелочные оттенки мысли. Помню, как он начал глухим и каким-то гробовым голосом: «Зачем же изображать бедность да бедность... И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок». После этих слов внезапно Гоголь приподнял голову, встряхнул волосы и продолжал уже громким и торжественным голосом: «Зато какая глушь и какой закоулок!» Засим началось великолепное описание деревни Тентетникова, которое, в чтении Гоголя, выходило *как будто писано в известном размере*... Меня в высшей степени поразила необыкновенная гармония речи. Тут я увидел, как прекрасно воспользовался Гоголь теми местными названиями разных трав и цветов, которые он так тщательно собирал. *Он иногда, видимо, вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта*»<sup>3</sup>. И. И. Панаев определяет чтение Гоголя следующим образом: «Гоголь читал неподражаемо. Между современными литераторами лучшими чтецами своих произведений считаются Островский и Писемский. Островский читает без всяких драматических эффектов, с величайшею простотою, придавая между тем должный оттенок каждому лицу; Писемский читает, как актер, — он, так сказать, разыгрывает свою пьесу в чтении. В чтении Гоголя было что-то среднее между двумя этими манерами чтений. Он читал драматичнее Островского и с гораздо большею простотою, чем Писемский»<sup>4</sup>. Даже диктовка превращалась у Гоголя в особого рода декламацию. Об этом

---

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания // Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. — Соч. — М., 1967. — Т. 14. — С. 69—71.

<sup>2</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. — М., 1950. — С. 173.

<sup>3</sup> Оболенский Д. О первом издании посмертных сочинений Гоголя // Русская старина. — 1873. — № 12. — С. 943—944. Курсив мой. — Б. Э.

<sup>4</sup> Панаев И. И. Указ. соч. — С. 174.

рассказывает П. В. Анненков: «Николай Васильевич, разложив перед собой тетрадку... весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома «Мертвых душ» приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильно-разлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета. Н. В. ждал терпеливо моего последнего слова и продолжал новый период тем же голосом, проникнутым сосредоточенным чувством и мыслию... Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художническую естественность, как в этом месте (описание сада Плюшкина). Гоголь даже встал с кресел... и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом»<sup>1</sup>.

Все это вместе указывает на то, что основа гоголевского текста — сказ, что текст его складывается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить — слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием. Поэтому он любит названия, фамилии, имена и проч. — тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры. Кроме того, его речь часто сопровождается жестами (см. выше) и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме. Свидетельства современников указывают на эти особенности. Д. А. Оболенский вспоминает: «На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня: «А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?» — «Право, не знаю», — отвечал я. «А вот я вам расскажу». — И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, представляя

<sup>1</sup> Анненков П. В. Указ. соч. — С. 86—87. Курсив мой. — Б. Э.

даже в лицах некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделывал совершенно серьезно. Засим он рассказывал мне, что как-то одно время они жили вместе с Н. М. Языковым (поэтом) и вечером, ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и засим придумывали для каждого характера соответственную фамилию»<sup>1</sup>. О фамилиях у Гоголя сообщает еще О. Н. Смирнова: «Он отдавал необычайно много внимания именам своих действующих лиц; он разыскивал их повсюду; они стали типичными; он находил их на объектах (фамилия героя Чичикова в 1 томе была найдена на доме — прежде не ставили номеров, а только фамилию владельца), на вывесках; приступая ко второму тому «Мертвых душ», он нашел фамилию генерала Бетрищева в книге на почтовой станции и говорил одному из своих друзей, что при виде этой фамилии ему явилась фигура и седые усы генерала»<sup>2</sup>. Особое отношение Гоголя к именам и фамилиям и изобретательность его в этой области уже отмечались в литературе — например, в книге проф. И. Мандельштама<sup>3</sup>: «К той поре, когда Гоголь потешает еще самого себя, относятся, во-первых, составление имен, придуманных, как видно, без расчета на «смех сквозь слезы»... Пупопуз, Голопуз, Довгочхун, Голопупенко, Свербыгуз, Кизяколу-пенко, Переперчиха, Крутотрыщенко, Печерыця, Закруты-губа и т. д. Эта манера придумывания потешных имен осталась, впрочем, у Гоголя и позже: и Яичница («Женитьба»), и Неуважайкорыто, и Белобрюшкова, и Башмачкин («Шинель»), причем последнее имя дает повод к игре слов. Иногда он подбирает преднамеренно существующие имена: Акакий Акакиевич, Трифилий, Дула, Варахасий, Павсиккий, Вахтисий и т. д. ... В иных случаях он пользуется именами для каламбуров (указанный прием применяется с давних пор всеми писателями-юмористами. Мольер забавляет своих слушателей именами вроде *Pourceignas*, *Diafoiras*, *Purgon*, *Macroton*, *Desfonandres*, *Vilebreguin*; Рабле еще в неизмеримо более сильной мере пользуется невероятным сочетанием звуков, представляющих материал для смеха уже тем, что имеют лишь отдаленное сходство

<sup>1</sup> О б о л е н с к и й Д. Указ. соч. — С. 942—943. Курсив мой. — Б. Э.

<sup>2</sup> Очевидно, неточность: у О. Н. Смирновой, равно как у А. О. Смирновой-Россет, этих слов нет. — *Ред.*

<sup>3</sup> М а н д е л ь ш т а м И. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. — Гельсингфорс, 1902. — С. 251—252. — Интересная по наблюдениям, но беспорядочная в методическом отношении книга.

со словами вроде Solmigondinoys, Fringuamelie, Frouillogan и т. п.)».

Итак, сюжет у Гоголя имеет значение только внешнее и потому сам по себе статичен — недаром «Ревизор» кончается немой сценой, по отношению к которой все предыдущее было как бы только приуготовлением. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Его действующие лица — окаменевшие позы. Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника.

Исходя из этих общих положений о композиции и опираясь на приведенный материал о Гоголе, попробуем выяснить основной композиционный слой «Шинели». Эта повесть особенно интересна для такого рода анализа, потому что в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой. Этот второй слой был принят нашими критиками за основу, и весь сложный «лабиринт сцеплений» (выражение Л. Толстого) свелся к некоей идее, традиционно повторяющейся до сих пор даже в «исследованиях» о Гоголе. Таким критикам и ученым Гоголь мог бы ответить так же, как ответил Л. Толстой критикам «Анны Карениной»: «Я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi»<sup>1</sup>.

## 2

Сначала рассмотрим отдельно основные приемы сказа в «Шинели», потом проследим за системой их сцепления.

Значительную роль, особенно вначале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве, либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Первая фраза повести в черновом наброске снабжена была звуковым каламбуром: «В департаменте *податей и сборов*, — который, впрочем, иногда называют департаментом *подлостей и вздоров*»<sup>2</sup>. Во второй

<sup>1</sup> Они знают об этом больше, чем я (*фр.*). — Письмо к Н. Н. Страхову от 23 апр. 1876 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. (Юбилейное изд.). — М., 1953. — Т. 62. — С. 269.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Соч.: В 6-ти т. — 10-е изд. — М., 1889. — Т. 2. — С. 611. (Во всех цитатах из «Шинели», кроме особо оговоренных, курсив принадлежит Б. М. Эйхенбауму. — В дальнейшем: Гоголь, том, страница. — *Ред.*)

черновой редакции к этому каламбуру была сделана приписка, представляющая дальнейшую с ним игру: «Да не подумают, впрочем, читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине — ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горшковых и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службою и вистом»<sup>1</sup>. В окончательную редакцию этот каламбур не вошел. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода — для них он часто изобретает специальные фамилии. Так, фамилия Акакия Акакиевича первоначально была Тишкевич — тем самым не было повода для каламбура; затем Гоголь колеблется между двумя формами — Башмакевич (ср. Собакевич) и Башмаков, наконец останавливается на форме — Башмачкин. Переход от Тишкевича к Башмакевичу подсказан, конечно, желанием создать повод для каламбура, выбор же формы Башмачкин может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест. Каламбур, построенный при помощи этой фамилии, осложнен комическими приемами, придающими ему вид полной серьезности: «Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и *даже шурин* (каламбур незаметно доведен до абсурда — частый прием Гоголя), и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки». Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием — тем более что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур. Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, причем он обычно замаскирован строго логическим синтаксисом и потому производит впечатление произвольности; так, в словах о Петровиче, который, «несмотря на свой кривой глаз и *рябизну по всему лицу*, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков». Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону;

---

<sup>1</sup> Гоголь. — Т. 2. — С. 617.

каламбур не выставлен напоказ, а наоборот — всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает. Чистый этимологический каламбур встречается еще не раз: «...бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами».

Таковы главные виды гоголевских каламбуров в «Шинели». Присоединим к этому другой прием — звукового воздействия. О любви Гоголя к названиям и именам, не имеющим «смысла», говорилось выше — такого рода «замысловатые» слова открывают простор для своеобразной звуковой семантики<sup>1</sup>. *Акакий Акакиевич* — это определенный звуковой подбор; недаром наименование это сопровождается целым анекдотом, а в черновой редакции Гоголь делает специальное замечание: «Конечно, можно было, некоторым образом, избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать» (З, 522). Звуковая семантика этого имени еще подготовлена целым рядом других имен, обладающих тоже особой звуковой выразительностью и явно для этого подобранных, «выисканных»; в черновой редакции подбор этот был несколько иной:

- 1) Еввул, Моккий, Евлогий;
- 2) Варахасий, Дула, Трефилий;  
(Варадат, Фармуфий)<sup>2</sup>
- 3) Павсикахий, Фрументий<sup>3</sup>.

В окончательном виде:

- 1) Мокий, Соссий, Хоздазат;
- 2) Трифилий, Дула, Варахасий;  
(Варадат, Варух)
- 3) Павсикахий, Вахтисий и Акакий.

При сравнении этих двух таблиц вторая производит впечатление большей артикуляционной подобранности — своеобразной звуковой системы. Звуковой комизм этих имен заключается не в простой необычности (необычность сама по себе не может быть комической), а в подборе, подготавливающем смешное своим резким однообразием имя Акакия, да еще плюс Акакиевич, которое в таком виде звучит уже как *прозвище*, скрывающее в себе звуковую

---

<sup>1</sup> Ср. Пульпультик и Моньмуна в «Коляске».

<sup>2</sup> Имена, которые предпочитает родильница.

<sup>3</sup> Гоголь. — Т. 2. — С. 618—619.

семантику. Комизм еще увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницами, несколько не выступают из общей системы. В целом получается своеобразная артикуляционная мимика — звуковой жест<sup>1</sup>. В этом отношении интересно еще одно место «Шинели» — где дается описание наружности Акакия Акакиевича: «Итак, в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется геморроидальным»<sup>2</sup>. Последнее слово поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и воспринимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического нарастания, с другой — созвучными окончаниями нескольких слов, настроивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (рябоват — рыжеват — подслеповат), и потому звучит грандиозно, фантастично, вне всякого отношения к смыслу. Интересно, что в черновой редакции фраза эта была гораздо проще: «...итак, в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный — низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат»<sup>3</sup>. В окончательной форме фраза эта — не столько описание наружности, сколько мимико-артикуляционное ее воспроизведение: слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым (нет ничего труднее, я думаю, как рисовать гоголевских героев) — от всей фразы в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически обесмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом — «геморроидальным». Сюда вполне применимо наблюдение Д. А. Оболенского, что Гоголь иногда «вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта». Вся

<sup>1</sup> Этот прием Гоголя повторяется у его подражателей; так, в ранней повести П. И. Мельникова-Печерского «О том, кто такой был Елпидифор Перфильевич» (1840). См.: З м о р о в и ч А. О языке и стиле произведения П. И. Мельникова (Андрея Печерского) // Рус. филол. вестн.— 1916. — № 1—2. — С. 178 и след.

<sup>2</sup> Курсив Гоголя.— Б. Э.

<sup>3</sup> Г о г о л ь.— Т. 2.— С. 611.



фраза имеет вид законченного целого — какой-то системы звуковых жестов, для осуществления которой подобраны слова. Поэтому слова эти как логические единицы, как значки понятий почти не ощущаются — они разложены и собраны заново по принципу звукоречи. Это один из замечательных эффектов гоголевского языка. Иные его фразы действуют как звуковые надписи — настолько выдвигается на первый план артикуляция и акустика. Самое обыкновенное слово подносится им иной раз так, что логическое или вещественное его значение тускнеет — зато обнажается звуковая семантика, и простое название получает вид прозвища: «...натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою *алебарду*, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку». Или: «Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные *лапки под апплике*». Последний случай — явная игра артикуляцией (повтор *лпк* — *плк*).

У Гоголя нет средней речи — простых психологических или вещественных понятий, логически объединенных в обыкновенные предложения. Артикуляционно-мимическая звукоречь сменяется напряженной интонацией, которая формует периоды. На этой смене построены часто его вещи. В «Шинели» есть яркий пример такого интонационного воздействия, декламационно-патетического периода: «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью, — когда все уже отдохнуло после департаментского скрипения перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже чем нужно, неугомонный человек...» и т. д. Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно просто: «...словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению». Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтаксической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ее смысловым разрешением. Это впечатление еще усиливается составом слов, как бы нарочно противоречащим синтаксическому характеру периода: «шляпенок», «смазливой девушке», «прихлебывая чай из стаканов с копейными сухарями», наконец — вставленный мимоходом анекдот о Фальконетовом монументе. Это противоречие или несоответствие так действует на самые слова, что они становятся *странными*, загадочны-

ми, необычно звучащими, поражающими слух — точно разложенными на части или впервые Гоголем выдуманнами. Есть в «Шинели» и иная декламация, неожиданно внедряющаяся в общий каламбурный стиль — сентиментально-мелодраматическая; это знаменитое «гуманное» место, которому так повезло в русской критике, что оно из побочного художественного приема стало «идеей» всей повести: «„Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?“ И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое, преклоняющее на жалость, что один молодой человек... *И долго потом*, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу... И в этих проникающих словах звенели другие слова... *И закрывал себя рукою...*» и т. д. В черновых набросках этого места нет — оно позднее и, несомненно, принадлежит ко второму слою, осложняющему чисто анекдотический стиль первоначальных набросков элементами патетической декламации<sup>1</sup>.

Своим действующим лицам в «Шинели» Гоголь дает говорить немного, и, как всегда у него, их речь особенным образом сформирована, так что, несмотря на индивидуальные различия, она никогда не производит впечатление *бытовой* речи, как, например, у Островского (недаром Гоголь и читал иначе) — она всегда стилизована. Речь Акакия Акакиевича входит в общую систему гоголевской звукоречи и мимической артикуляции — она специально построена и снабжена комментарием: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частию предложениями, наречиями и, наконец, *такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения*». Речь Петровича, в противоположность отрывочной артикуляции Акакия Акакиевича, сделана сжатой, строгой, твердой и действует

---

<sup>1</sup> Об этом месте говорит и В. Розанов — объясняя его как «скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе... и, нарисовав так, хоть ею и любуется, но ее презирает, ненавидит» (статья «Как произошел тип Акакия Акакиевича» в кн.: Легенда о великом инквизиторе.— СПб., 1906.— С. 279). И еще: «И вот, как бы прерывая этот поток издевательств, ударяя рисующую неудержимо их руку, — какою-то припискою сбоку, позднее прилепленную наклейкой следует: «...но ни одного слова не отвечал Акакий Акакиевич...» и т. д. Оставляя вопрос о философском и психологическом смысле этого места в стороне, мы смотрим на него в данном случае только как на художественный прием и оцениваем с точки зрения композиции, как внедрение декламационного стиля в систему комического сказа.

как контраст, бытовых оттенков в ней нет — житейская интонация к ней не подходит, она так же «выискана» и так же условна, как речь Акакия Акакиевича. Как всегда у Гоголя (ср. в «Старосветских помещиках», в «Повести о том, как...», в «Мертвых душах» и в пьесах), фразы эти стоят вне времени, вне момента — неподвижно и раз навсегда: язык, которым могли бы говорить марионетки. Так же выискана и собственная речь Гоголя — его сказ. В «Шинели» сказ этот стилизован под особого рода небрежную, наивную болтовню. Точно произвольно выскакивают «ненужные» детали: «...по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей, Арина Семеновна Белобрюшкова». Или сказ его приобретает характер фамильярного многословия: «Об этом портном, конечно, не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда». Комический прием в этом случае состоит в том, что после такого заявления «характеристика» Петровича исчерпывается указанием на то, что он пьет по всяким праздникам без разбору. То же повторяется и по отношению к жене: «Так как мы уже заикнулись про жену, то нужно будет и о ней сказать слова два; но, к сожалению, о ней немного было известно, разве только то, что у Петровича есть жена, носит даже чепчик, а не платок; но красотою, как кажется, она не могла похвастаться; по крайней мере, при встрече с нею, одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испутивши какой-то особый голос». Особенно резко запечатлен этот стиль сказа в одной фразе: «Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно *достать оттуда* что-нибудь в порядочном виде». Если к этой фразе присоединить все многочисленные «какой-то», «к сожалению, немного известно», «ничего неизвестно», «не помню» и т. д., то получается представление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику. Он охотно отклоняется и от главного анекдота и вставляет промежуточные — «говорят, что»; так, вначале о просьбе от одного капитан-исправника («не помню, какого-то города»), так о предках

Башмачкина, о хвосте у лошади Фальконетова монумента, о титулярном советнике, которого сделали правителем, после чего он отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и т. д. Известно, что и самая повесть возникла из «канцелярского анекдота» о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье, на которое долго копил деньги: «Анекдот был первой мыслию чудной повести его „Шинель“», — сообщает П. В. Анненков. Первоначальное ее название было — «Повесть о чиновнике, крадущем шинели», и общий характер сказа в черновых набросках отличается еще большею стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность: «Право, не помню его фамилии», «В существе своем это было очень доброе животное», и т. д. В окончательном виде Гоголь несколько сгладил такого рода приемы, уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций.

### 3

Проследим теперь самую эту смену — с тем чтобы уловить самый тип сцепления отдельных приемов. В основе сцепления или композиции лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот — не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом «Шинели». Каков же «сценарий» этой роли, какова ее схема?

Самое начало представляет собой столкновение, прерыв — резкую перемену тона. Деловое вступление («В департаменте») внезапно обрывается, и эпическая интонация сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном — преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации — первоначальная композиция сразу уступает место каким-то отступлениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и торопливо рассказанный («не помню, какого-то города», «какого-то романтического сочинения»). Но вслед за этим возвращается, по-видимому, намеченный вначале тон: «Итак, в одном департаменте служил один чиновник». Однако этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше, — настолько

выiskanной, настолько акустической по всей природе, что от делового сказа ничего не остается. Гоголь вступает в свою роль — и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиозно звучащим и почти обесмысленным словом («геморридальный»), он замыкает этот ход мимическим жестом: «Что ж делать! виноват петербургский климат». Личный топ, со всеми приемами гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротесной ужимки или гримасы. Этим уже подготовлен переход к каламбуру с фамилией и к анекдоту о рождении и крещении Акакия Акакиевича. Деловые фразы, замыкающие этот анекдот («Таким образом и *произошел* Акакий Акакиевич... И так, вот каким образом *произошло* все это»), производят впечатление игры с повествовательной формой — недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения. Идет поток «издевательств» — в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы: «...но ни одного слова не отвечал...», когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение «Шинели» из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное (в этом гротеск сходится с мелодрамой) содержание этого отрывка передано при помощи напряженно растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные «и» и особый порядок слов: «И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И, закрывая себя рукою... И много раз содрогался он...»). Получается нечто вроде приема «сценической иллюзии», когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в «Ревизоре» — «Над кем смеетесь? над собою смеетесь!» или знаменитое «Скучно на этом свете, господа!» в «Повести о том, как поссорился...»). У нас принято понимать это место буквально — художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготовляющий «фантастическую» концовку, принят за искреннее вмешательство «души». Если такой обман есть «торжество искусства», по выражению Карамзина<sup>1</sup>, если наивность зрителя бывает мила, то для науки такая наивность — совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспо-

<sup>1</sup> «Истинное богатство языка состоит...» // Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2-х т. — М.; Л., 1964. — Т. 2. — С. 144.

мощность. Этим толкованием разрушается вся структура «Шинели», весь ее художественный замысел. Исходя из основного положения — что 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. Обычная манера отождествлять какое-либо отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, *переживающего* те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нем нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики. Искусность и искусственность гоголевского приема в этом отрывке «Шинели» особенно обнаруживается в построении ярко мелодраматического каданса — в виде примитивно-сентиментальной септенции, использованной Гоголем с целью утверждения гротеска: «И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...»

Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий комическую игру. Форма серьезного размышления не дала бы контраста и не была бы способна сообщить сразу всей композиции гротескный характер. Неудивительно поэтому, что сейчас же после эпизода Гоголь возвращается к прежнему — то деланно деловому, то игривому и небрежно болтливому тону, с каламбурами вроде: «...тогда только замечал он, что он не на середине строки, а *скорее* на середине улицы». Рассказавши, как ест Акакий Акакиевич и как прекращает еду, когда желудок его начинает «пучиться», Гоголь опять вступает в декламацию, но несколько другого рода: «Даже в те часы, когда...» и т. д. Тут в целях того же гротеска использована «глухая», загадочно серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающаяся неожиданно про-

сто — ожидаемое, по синтаксическому типу периода, равновесие смысловой *энергии* между длительным подъемом («когда... когда... когда») и кадансом не осуществлено, о чем предупреждает уже самый подбор слов и выражений. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием использовано опять как гротескный прием. На смену этому новому «обману» комедианта естественно является новый каламбур о советниках, которым и замыкается первый акт «Шинели»: «Так протекала мирная жизнь человека...» и т. д.

Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию «Шинели» как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в «Старосветских помещиках», и в «Повести о том, как поссорился...»), совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни<sup>1</sup>, и, во-вторых, чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью открыть простор для *игры с реальностью*, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом *заново* построенном мире недействительными и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж «Шинели». Тут дело совсем не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича и не в проповеди «гуманности» к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое<sup>2</sup> — одним

<sup>1</sup> «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за забор, окружающий небольшой дворик...» и т. д. («Старосветские помещики»). Уже в Шпоньке Гоголь намечает приемы своего гротеска. Миргород — фантастический гротескный город, совершенно отгороженный от всего мира.

<sup>2</sup> «Но, по странному устройству вещей, когда ничтожные причины родили великие события, и, наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями» («Старосветские помещики»).

словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) — не *ничтожный* (это привнесли наши наивные и чувствительные историки литературы, загнипнотизированные Белинским), а фантастически замкнутый, *свой*: «Там, в этом переписывании, ему виделся *какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир...* Вне этого переписывания, казалось, что для него ничего не существовало»<sup>1</sup>. В этом мире — свои законы, свои пропорции. Новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием — и Гоголь дает гротескную формулу: «...он питался духовно, нося в мыслях своих *вечную идею будущей шинели*»<sup>2</sup>. И еще: «...как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке». Маленькие детали выдвигаются на первый план — вроде ногтя Петровича, «толстого и крепкого, как у черепахи череп», или его табакерки — «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки»<sup>3</sup>. Эта гротескная гиперболизация разворачивается по-прежнему на фоне комического сказа — с каламбурами, смешными словами и выражениями, анекдотами и т. д.: «Куницы не купили, потому что была, точно, дорога, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу». Или: «Какая именно и в чем состояла должность *значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был

---

<sup>1</sup> «Жизнь их скромных владетелей так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» (там же).

<sup>2</sup> В черновой редакции, еще недоразвитой до гротеска, было иначе: «...нося беспрестанно в мыслях своих будущую шинель» (З, 532).

<sup>3</sup> Наивные люди скажут, что это — «реализм», «быт» и пр. Спорить с ними бесполезно, но пусть они подумают о том, что о ногте и о табакерке сообщено много, а о самом Петровиче — только что он пил по всем праздникам, и о жене его — что она была и что носила даже чепчик. Ясный прием гротескной композиции — выставить в преувеличенных подробностях детали, а то, что, казалось бы, заслуживает большего внимания, — отодвинуть на задний план.



незначительным лицом»<sup>1</sup>. Или еще: «Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и поставил у дверей каких-то капельдинеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и отворяли ее всякому приходившему, хотя в «комнате присутствия» насилу мог уставитья обыкновенный письменный стол». Рядом с этим проходят фразы «от автора» — в установленном с начала небрежном тоне, за которым точно скрывается ужимка: «А может быть, даже и этого не подумал, — ведь нельзя же залезть в *душу человеку* (тут тоже своего рода каламбур, если иметь в виду общую трактовку фигуры Акакия Акакиевича) и узнать все, что он ни думает» (игра с анекдотом — точно речь идет о действительности). Смерть Акакия Акакиевича рассказана так же гротескно, как и его рождение, — с чередованием комических и трагических подробностей, с внезапным — «наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух»<sup>2</sup>, с непосредственным переходом ко всяким мелочам (перечисление наследства: «пучок гусиных перьев, дeсть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот») и, наконец, с заключением в обычном стиле: «Кому все это досталось, бог знает, об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть». И после всего этого — новая мелодраматическая декламация, как и полагается после изображения столь печальной сцены, возвращающая нас к «гуманному» месту: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо — никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естественного наблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...» и т. д.

Конец «Шинели» — эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены «Ревизора». Наивные ученые, усмотревшие в «гуманном» месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением «романтизма» в «реализм». Им

---

<sup>1</sup> Курсив Гоголя. — Б. Э.

<sup>2</sup> В общем контексте даже это обыкновенное выражение звучит необычно, странно и имеет вид почти каламбура — постоянное явление в языке Гоголя.

подсказал сам Гоголь: «Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь. *Но так случилось*, и бедная история наша *неожиданно* принимает фантастическое окончание». На самом деле конец этот несколько не фантастичнее и не «романтичнее», чем вся повесть. Наоборот — там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это новый «обман», прием обратного гротеска: «...привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» — и показало такой кулак, какого и у *живых* не найдешь. Будочник сказал: «ничего», да и поворотил тот же час назад. Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в темноте».

Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в «Ревизоре» пропадает Хлестаков — и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы.

---

## ТВОРЧЕСКИЕ СТИМУЛЫ Л. ТОЛСТОГО

Страшная вещь — наша работа.  
Кроме нас никто этого не знает.

*Толстой — Фету (1875 г.)*

### 1

Когда несколько лет тому назад решено было приступить к изданию полного собрания сочинений, дневников и писем Льва Толстого, то оказалось, что для этого нужно не менее 90 больших томов. Такие размеры необычны для русской литературы. Мы привыкли, что сочинения наших классиков помещаются самое большее в 15—20 томах. Девяносто томов — это больше, чем энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Если это перевести на печатные листы, то получится около трех тысяч листов! А если считать по страницам, то их окажется около пятидесяти тысяч!

Но впечатление будет еще более грандиозным и необычным, если увидеть все это в рукописях. Первое ощущение редактора, приступающего к работе над рукописями Толстого, — паника. Как бы ни был велик его опыт по редактированию других классиков — все равно: взявшись за Толстого, он испугается. Он берет небольшую вещь — «Крейцерову сонату», которая в печати занимает около пяти печатных листов; ему приносят целый тук рукописей: 800 листов. Он берет совсем маленькую вещь — «Разрушение ада и восстановление его»; ему дают 400 листов, исписанных рукой Толстого или испещренных его поправками. Редактор начинает раскладывать эти листы, чтобы выяснить последовательность редакций: этих редакций получается 10, 15, 20. А что делать с такой вещью, как «Воскресение»? Рукописи этого романа занимают целый сундук.

Дело не ограничивается рукописями. Дальше идут корректуры, в которых набранный текст опять переделыва-

---

Статья впервые опубликована в журнале «Литературная учеба». — 1935. — № 9. — С. 46—56. Печатается по кн.: Э й х е н б а у м Б. О прозе. — Л., 1969. — С. 77—90. — *Ред.*

ется заново. П. И. Бартенев, наблюдавший за печатанием «Войны и мира», как-то раз не выдержал и написал Толстому: «Вы бог знает что делаете. Этак мы никогда не кончим поправок и печатания... Ради бога, перестаньте колупать». Но Толстой продолжал «колупать»: «Не марать так, как я мараю, я не могу», — отвечал он рассердившемуся Барте-неву<sup>1</sup>.

То же самое было и с «Анной Карениной», и с «Воскресением», и с другими вещами. И. Л. Толстой вспоминает, как шло печатание «Анны Карениной» в «Русском вестнике»: «Сначала на полях (гранок) появляются корректорские значки, пропущенные буквы, знаки препинания, потом меняются отдельные слова, потом целые фразы, — начинаются перечеркивания, добавления — и в конце концов корректура доводится до того, что она делается вся пестрая, местами черная, и ее уже в таком виде посылать нельзя, потому что никто кроме мамà во всей этой путанице условных знаков, переносов и подчеркиваний разобраться не может. Всю ночь мамà сидит и переписывает все начисто... Несколько раз из-за этих переделок печатание романа в «Русском вестнике» прерывалось»<sup>2</sup>.

Толстой не любил техники, но перед пишущей машинкой он устоять не мог: она давала возможность увеличить количество копий, ускорить их производство, привлечь посторонних людей. И вот в Ясной Поляне, принципиально отгородившейся от цивилизации, появляется машина «ремингтон» — и Толстой, пользуясь ее услугами, переделывает каждую страницу рукописи по пять, по десять раз. Целый штат родных и знакомых занят перепиской этих страниц.

Если даже не считать всех этих редакций, исправлений и копий, а взять общее количество печатных листов и разделить на годы (Толстой писал 60 лет), то окажется, что он писал не менее 50 листов в год, то есть больше четырех печатных листов в месяц. Из них по крайней мере половину надо отнести на долю произведений (остальное — на письма и дневники). Итак, за год Толстому удавалось написать от 20 до 30 печатных листов. Так оно и есть. «Войну и мир» он писал пять лет, а в ней вместе с вариантами не меньше 100 печатных листов.

Считается, что один лист в месяц (в среднем) —

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. (Юбилейное изд.). — М., 1953. — Т. 61. — С. 175—176. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — *Ред.*)

<sup>2</sup> Толстой И. Л. Мои воспоминания. — М., 1933. — С. 90.

хорошая норма для писателя. У Толстого работоспособность была, значит, двойная или даже тройная. П. Сергеевко сообщает, что иногда Толстой «исписывал... в день по 20 страниц, что составляет более половины печатного листа»<sup>1</sup>. Это тем более замечательно, что Толстой не был профессиональным писателем в обычном смысле этого слова — не был литератором: не должен был зарабатывать литературой и не связывал себя точными сроками и договорами. В основе этого страшного труда лежали, очевидно, какие-то внутренние побуждения и стимулы — какой-то особый пафос, заставлявший его непрерывно и напряженно работать.

И действительно, Толстой был одержим каким-то пафосом труда. Отдыхать он совсем не умел. Закончив одно, он сейчас же принимался за другое. Если наступал промежуток, он мучился и доходил почти до нервного заболевания. Таким страшным для него промежутком были, например, годы между «Войной и миром» и «Анной Карениной» (1869—1872). У него было много разнообразных замыслов и планов, но работа не клеилась. 9 декабря 1870 года С. А. Толстая записала в дневнике: «Все это время бездействия, по-моему умственного отдыха, его очень мучило... Иногда ему казалось, что приходит вдохновение, и он радовался. Иногда ему кажется — это находит на него всегда вне дома и вне семьи, — что он сойдет с ума, и страх сумасшествия до того делается силен, что после, когда он мне это рассказывал, на меня находил ужас»<sup>2</sup>. А сам Толстой писал в это время Фету: «Упадок сил, и ничего не нужно и не хочется кроме спокойствия, которого нет» (61, 255). В конце концов он спас себя тем, что перешел на педагогику и стал составлять «Азбуку». То же самое было и в 1860—1861 годах, когда Толстому стало казаться, что литература никому не нужна.

Отойти в сторону, подождать, заняться чем-нибудь, не имеющим отношения к общественной деятельности, к истории, Толстой не мог. Не будучи литератором или журналистом, он вместе с тем зорко следит за каждым движением общественной и литературной жизни и на все реагирует. Он как будто не допускает мысли, чтобы что-нибудь важное прошло без его участия или вмешательства. Когда идет Крымская война, он едет в Севастополь и пишет военные рассказы. Когда начинается спор об «отцах и детях», он

<sup>1</sup> Сергеевко П. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. — 2-е изд. — М., 1908. — С. 79.

<sup>2</sup> Дневники С. А. Толстой. 1860—1891. — М., 1928. — С. 33.

пишет повесть «Два гусара». Когда возникает полемика о «чистом искусстве», он пишет повесть «Альберт». Когда поднимается вопрос о женской эмансипации, он пишет роман «Семейное счастье». Когда все начинают говорить о «народе», он бросает литературу, становится сельским учителем и пишет памфлет под заглавием «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?». Откуда возник этот вопрос? Кто ставил его, и какое он имел отношение к вопросу о народном образовании? Он возник из столкновения Толстого с «Современником» и с современностью. И так до конца: и «Война и мир», и начатый роман о Петре I, и «Анна Каренина», и «Исповедь», и народные рассказы, и «Воскресение» — все это было вмешательством Толстого в дела и события его эпохи, все это было результатом сложной исторической тактики и стратегии.

В его письме к Е. П. Ковалевскому, написанном в момент перехода от литературы к школе, есть афоризм, достойный стать эпиграфом к руководству по военному искусству: «Мудрость во всех житейских делах, мне кажется, состоит не в том, чтобы узнать, что нужно делать, а в том, — чтобы знать, что делать прежде, а что после» (60, 328). Всегда *делать* — и не что-нибудь вообще, а именно то, что нужно сейчас. Этой мудростью, или, вернее, искусством, Толстой сам обладал в высшей степени.

## 2

Толстой «колупал» свои рукописи и корректуры не потому, что добивался особого эстетического совершенства, как это делал, например, Флобер. Основная причина была в том, что он непрерывно менялся, непрерывно реагировал на все, что узнавал и видел, и постоянно приходил к новым решениям и выводам. Поэтому его замыслы и писания старели для него скорее, чем могли быть осуществлены.

Особенно резко это отражалось на больших вещах, которые требовали многолетней работы. В процессе этой работы Толстой так менялся, что между первоначальным замыслом и тем, что получалось, оказывалась большая разница. От этого все его большие вещи, при внимательном анализе, кажутся недоделанными или противоречивыми — движущимися внутри себя. Ему всегда стоило большого труда выйти из своих вещей, проститься со своими персонажами. Он затягивал концы: пишет длинейший эпилог (как в «Войне и мире»), продолжает роман, несмотря на

смерть героини (как в «Анне Карениной»). У него, в сущности, никогда не было ощущения, что вещь закончена и не может быть продолжена или изменена. Он сам признавался А. Б. Гольденвейзеру: «Я не понимаю, как можно писать и не переделывать все множество раз. Я почти никогда не перечитываю своих уже напечатанных вещей, но если мне попадется случайно какая-нибудь страница, мне всегда кажется: это все надо переделать»<sup>1</sup>. Это ощущение сопровождало Толстого и в процессе работы, заставляя его менять планы, вводить новые лица и пр.

«Война и мир» была задумана как небольшой семейный роман под заглавием «Все хорошо, что хорошо кончается». Война должна была служить только общим фоном и мотивировкой разных семейных событий — вроде того, как это сделано в «Ярмарке тщеславия» Теккерея. Ни Наполеона, ни масонов, ни Платона Каратаева, ни батальных сцен, ни рассуждений о войне и истории не предполагалось. Толстой хотел обойтись совсем без исторических лиц — в том числе и без Кутузова, который в одном из предварительных набросков назван мимоходом «сластолюбивым, хитрым и неверным». В том же наброске Толстой заявлял решительно: «Не Наполеон и не Александр, не Кутузов и не Талейран будут моими героями, я буду писать историю людей, более свободных, чем государственные люди, историю людей, живших в самых выгодных условиях жизни для борьбы и выбора между добром и злом... людей, свободных от бедности, от невежества и независимых, людей, не имевших тех недостатков, которые нужны для того, чтобы оставить следы на страницах летописей» (13, 72). Но проходит немного времени — и меняется не только план, но и самый жанр романа. Является мысль ввести в роман Наполеона и Александра, привлекается новый материал, на сцену выступает Кутузов в совершенно новом освещении и т. д. Толстой реагирует на философско-историческую полемику, на обсуждение вопроса о войне, на борьбу разных общественных партий. Около него появляются новые люди, новые советчики — Погодин, С. Урусов, Ю. Самарин. Бартнев с сердцем пишет: они «натвердили ему, что без философской подкладки его «Война и мир» не будет иметь настоящей цены»<sup>2</sup>. Так семейный роман превратился в военно-историческую эпопею — с философией, с теорией войны и пр.

---

<sup>1</sup> Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. — М., 1959. — С. 53.

<sup>2</sup> Бартнев П. // Русский архив. — 1910. — № 4. — С. 617.

Замечательно, что и на этом история текста «Войны и мира» не остановилась. Переиздавая этот роман в 1873 году, Толстой внес в него новые и очень существенные изменения, которые до некоторой степени вернули его к первоначальному жанру: философские рассуждения выброшены, а военно-теоретические главы вынуты и отнесены в приложение — «Статьи о кампании 1812 года». Единогласно, окончательного текста «Войны и мира» так и не получилось.

После «Войны и мира» был задуман роман о Петре I. Сначала Толстой следовал Погодину: думал в центре романа поставить Петра и Меншикова. «О Меншикове он говорил (записывает С. А. Толстая), что чисто русский и сильный характер только и мог быть такой из мужиков. Про Петра Великого говорил, что он был орудием своего времени, что ему самому было мучительно, но он судьбою назначен был ввести Россию в сношение с европейским миром»<sup>1</sup>. Но прошло два года — и Толстой пишет в письме к А. А. Толстой: «Теперь я начинаю новый большой труд, в котором будет кое-что из того, что я говорил вам, *но все другое, чего я никогда и не думал*» (61, 281. Курсив мой. — Б. Э.). Оказывается, теперь дело уже совсем не в Петре и не в Меншикове. Свидетели сообщают, что Петра Толстой решил низвести в разряд скорее смешных, чем великих людей. «Народу Петр представляется шутком, — говорил Толстой. — Народ смеялся над ним, над его затеями и все их отвергнул»<sup>2</sup>. С. А. Берс вспоминает: «Он (Толстой) утверждал, что личность и деятельность Петра I не только не заключали в себе ничего великого, а напротив того, все качества его были дурные», жизнь безнравственна, а деятельность в смысле государственной пользы никогда самим Петром I не имелась в виду, а все делалось из одних личных видов. «Близость с пирожником Меншиковым и беглым швейцарцем Лефортом он объяснял презрительным отвращением к Петру I всех бояр, среди которых он не мог найти себе друзей и товарищей для разгульной жизни»<sup>3</sup>.

Роман о Петре превращался в суд дворянина-архаиста, потомка обиженных бояр, над Петром — над правительством и придворным, чиновным дворянством. Петровская эпоха явно перелицовывалась и сливалась с современностью. В конце концов роман остался ненаписанным. Тол-

<sup>1</sup> Дневники С. А. Толстой. — 1860—1891. — С. 31.

<sup>2</sup> Незнакомец (А. Суворин). Очерки и картинки. — СПб., 1875. — Кн. I. — С. 21.

<sup>3</sup> Берс С. А. Воспоминания о графе Л. Н. Толстом. — Смоленск, 1893. — С. 46.



стой охладел к истории; петровские одежды упали с плеч приготовленных героев — и под ними оказались люди 70-х годов: Облонский, Вронский, Каренин и Левин.

«Анна Каренина», как и «Война и мир», была задумана сначала как небольшой роман в 4-х частях, с тремя основными персонажами: Анна, Каренин и Гагин (Вронский). Ни Кити, ни Левина не предполагалось. Нахлынувшие в процессе работы события, впечатления и мысли изменили весь план. Уже в 1875 году Толстой жалуется, что роман ему надоел: «Берусь за скучную, пошлую Каренину (пишет он Фету) с одним желанием скорее опростать себе место — досуг для других занятий» (62, 199). Получив корректуры из «Русского вестника», он признается Страхову: «Всё в них скверно, и всё надо переделать и переделать, всё, что напечатано, и всё перемарать, и всё бросить, и отречься, и сказать: виноват, вперед не буду, и постараться написать что-нибудь новое, уж не такое нескладное и нитонисёмное» (62, 265).

Все это отразилось в романе: Левин, постепенно вытесняя Анну, стал главным героем — и роман из любовного, посвященного вопросу семьи, брака и страсти, превратился в сельскохозяйственный, аграрно-производственный.

Так менялся Толстой — и так менялись его произведения, едва поспевая за ним. Его литературная работа была сложным, мучительным и страшным расходом сил. «Страшная вещь — наша работа (писал он Фету). Кроме нас никто этого не знает» (62, 209). Но и Фет не знал этого в такой степени, как Толстой. У Толстого был какой-то особый пафос, были какие-то особые и очень важные стимулы, выходящие за пределы обычной писательской работы. Эти стимулы влекли его к неустанному, непрерывному труду; они же заставляли его менять и переделывать заново и вызывали в нем страх и ужас, когда в работе наступал промежуток. Что же это за стимулы?

### 3

В 1874 году, во время работы над «Анной Карениной», Толстой писал А. А. Толстой: «Вы говорите, что мы как белка в колесе... 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 contemplent* (с высоты этих пирамид сорок веков смотрят на меня) и что весь мир погибнет, если я остановлюсь» (62, 130).

Речь здесь идет именно о стимулах: Толстой не хочет

соглашаться, что мы «как белка в колесе». Даже если это так на самом деле (характерно, что от решения вопроса по существу Толстой уклоняется) — этого не надо думать и говорить, потому что это разрушает пафос труда и деятельности. В противовес формуле «как белка в колесе» он приводит слова Наполеона, сказанные в Египте. Замечательно, что в последней части «Войны и мира», противопоставляя Кутузова Наполеону, Толстой цитировал эти самые слова, влагая в них отрицательный смысл: «Кутузов никогда не говорил о сорока веках, которые смотрят с пирамид». Теперь оказывается, что это основной принцип его собственного поведения — формула, выражающая главный его стимул к жизни и к работе. Характерный пример изменчивости Толстого!

Но следом за этой формулой приводится другая, ведущая свое происхождение из философии Шопенгауэра и еще более многозначительная: «*Весь мир погибнет, если я останюсь*». Толстой, оказывается, чувствует себя центром мира, его главной движущей силой — солнцем, от деятельности которого зависит вся жизнь. Как ни фантастичен этот стимул, — он составляет действительную основу его поведения и его работы. Толстой может работать только тогда, когда ему кажется, что весь мир смотрит на него и ждет от него спасения, что без него и его работы мир не может существовать, что он держит в своих руках судьбы всего мира. Это больше, чем «вдохновение», — это то ощущение, которое свойственно героическим натурам.

Толстой, оказывается, недаром цитировал слова Наполеона. Он глубоко понимал его, одновременно и завидуя ему, и презирая — не за деспотизм, а за Ватерлоо, за остров Святой Елены. Он осуждал его вовсе не с этической точки зрения, а как победитель побежденного. Совсем не этика руководила Толстым в его жизни и поведении: за его этикой как подлинное правило поведения и настоящий стимул к работе стояла героика. Этика была, так сказать, вульгарной формой героического — своего рода извращением героики, которая не нашла себе полного исхода, полного осуществления. «Непротивление злу насилием» — это теория, которую в старости мог бы придумать и Наполеон: теория состарившегося в боях и победах вождя, которому кажется, что вместе с ним состарился и подобрел весь мир.

Толстой недаром любил войну и с трудом подавлял в себе эту страсть. Он и вне фронта вел себя как вождь, как полководец и был замечательным тактиком и стратегом в борьбе с историей, с современностью. Упорно отстаивая

свою архаистическую позицию, он, со стороны и издалека, но тем более зорко, как бы в бинокль, вглядывался в малейшие движения эпохи, как полководец вглядывается в движения неприятельских войск, и соответственно этим движениям предпринимал те или другие действия. Ясная Поляна была для него удобным стратегическим пунктом: точкой, с высоты которой он оглядывал и измерял ход истории, жизнь и движения окружающего мира.

Кроме приведенной мной цитаты, у Толстого есть и другие признания, которые подтверждают именно этот, несколько страшный, но могучий образ, а не тот «образ» сладенького и благостного старичка, «иже во святых», учителя жизни и искателя правды, каким любили его изображать некоторые биографы.

Основные жизненные и творческие стимулы Толстого раскрыты им самим с достаточной ясностью в монологе князя Андрея накануне Аустерлицкого сражения. Свой собственный душевный опыт Толстой вложил в своего героя, как он делал это постоянно: «Я никогда никому не скажу этого, но, боже мой! что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне не страшно. И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена, — самые дорогие мне люди, — но, как ни страшно и неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать».

Вот то «тщеславие», от которого Толстой сам иногда приходил в ужас, не видя ему выхода, и от которого так страдали его семейные. Размышления об этой «непонятной страсти», которая не дает покоя и отравляет существование, заполняют уже юношеские дневники Толстого: «Я много пострадал от этой страсти — она испортила мне лучшие года моей жизни и навек унесла от меня всю свежесть, смелость, веселость и предприимчивость молодости» (46, 94—95). Эта страсть не давала Толстому покоя до конца — до конца ему казалось и нужно было, чтобы сорок веков смотрели на него с высоты пирамид. Дневники С. А. Толстой наполнены жалобами на безграничное тщеславие и славолубие Толстого, ради удовлетворения которого он готов забыть все и всех.

На деле это было, конечно, не простое тщеславие, которым страдают мелкие натуры, а нечто гораздо более сложное и серьезное. Это было ощущение особой силы, особой исторической миссии. Это была жажда не только

власти и славы, но и героического поведения, героических поступков. «Весь мир погибнет, если я остановлюсь» — вот настоящая формула этой героики. В том самом письме к Фету, где Толстой говорит о писательской работе («Страшная вещь — наша работа»), есть дальше тоже характерные признания: «Для того, чтобы работать, нужно, чтобы выросли под ногами подмости. И эти подмости зависят не от тебя. Если станешь работать без подмонок, только потратишь матерьял и завалишь без толку такие стены, которых и продолжать нельзя» (62, 209). Это уже не о стимулах, а о тех внутренних условиях, которые необходимы для работы. Но эти условия, эта необходимость «подмонок» вытекают из тех же героических стимулов.

Наконец, еще одна цитата, в которой с необычной для Толстого тонкостью и точностью формулируются особенности его творческого процесса. В письме к Н. Страхову (1878 года) он жалуется на очередную остановку в работе и говорит: «Все как будто готово для того, чтобы писать — исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения, земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя. И нельзя начинать» (62, 410—411).

*Энергия заблуждения* — замечательный термин, с предельной ясностью раскрывающий формулу «весь мир погибнет, если я остановлюсь» и проливающий яркий свет на все творчество Толстого и на вопрос о его стимулах. Недаром он не ответил в письме к А. А. Толстой по существу, а только заявил, что «этого не надо говорить и думать». Он вовсе не хочет знать истины: живем ли мы и работаем «как белка в колесе» или нет.

В записной книжке Толстого есть рассуждение о философских системах и истинах: «Толпа хочет поймать всю истину, и так как не может понять ее, то охотно верит. Гёте говорит: истина противна, заблуждение привлекательно, потому что истина представляет нас самим себе ограниченными, а заблуждение — всемогущими. — Кроме того, истина противна потому, что она отрывочна, непонятна, а заблуждение связано и последовательно» (48, 345). На фоне этой записи термин «энергия заблуждения» звучит полнее и определеннее. Для творчества ему нужна не энергия разума, не энергия истины («истина представляет нас самим себе ограниченными»), а энергия заблуждения. Процесс его творчества строится не на пафосе истины, а на пафосе обладания миром — на «земной стихийной энергии», которая представляет собой почти инстинкт.

В одном старческом письме к Д. Хилкову (1899), написанном во время работы над «Воскресением», Толстой рассуждает: «Думаю, что как природа наделила людей половыми инстинктами для того, чтобы род не прекратился<sup>1</sup>, так она наделила таким же кажущимся бессмысленным и неудержимым инстинктом художественности некоторых людей, чтобы они делали произведения, приятные и полезные другим людям. Видите, как это нескромно с моей стороны, но это единственное объяснение того странного явления, что неглупый старик в 70 лет может заниматься такими пустяками, как писание романа» (72, 139). Слова о «приятных и полезных произведениях» и о «пустяках» — это старческое кокетство и подмена героики этикой. Важны не эти комментарии, а самый факт: художественное творчество определяется Толстым как «бессмысленный и неудержимый инстинкт», как стихийный процесс, не поддающийся никакому рациональному объяснению. Это «земная стихийная энергия», которая тем самым существует вне этики и именно поэтому остается Толстому непонятной, не укладывающейся ни в какую систему. Это для него такая же «непонятная страсть», как тщеславие и сладострастие, над истолкованием и преодолением которых он так бился в юности. Это «энергия заблуждения», в основе которой лежит инстинкт власти, инстинкт обладания.

#### 4

На самом деле творчество Толстого, как и всякое творчество, *нельзя свести к инстинкту*, к стихийному процессу. Если какая-то доля стихийности здесь и есть, то ею далеко не определяется и не исчерпывается самая работа. Для работы, кроме инстинкта, должны быть *стимулы*. Любой инстинкт при отсутствии соответствующих стимулов может прекратить свое действие. Что касается художественного творчества, то расстояние между порождающим влечение к нему инстинктом и самым актом чрезвычайно велико и осложнено огромным количеством моментов, уже никак с инстинктом не связанных.

Всякое творчество есть факт не только природы, но и истории — факт не только и даже не столько индивидуальный, сколько социальный. Художественное творчество

---

<sup>1</sup> Это прямо из Шопенгауэра — см. его «Метафизику половой любви». Ср. мою статью «Толстой и Шопенгауэр» // Литературный современник. — 1935. — № 11.

в этом отношении особенно показательно, потому что настоящие его стимулы возникают из самой глубины сознания — из того душевного и духовного опыта, который является результатом жизни, результатом исторического поведения, результатом переживаний, связанных с самыми глубокими проблемами человеческой жизни. Недаром Толстому нужны были для его работы «подмости», недаром ему казалось, что «сорок веков смотрят на него с высоты пирамид» и, наконец, что «весь мир погибнет, если он остановится». Это уже не инстинкт, а стимулы к работе, которые целиком зависят от эпохи, от истории.

Итак, толстовская героиня, определившая весь ход его жизни и творчества, — явление историческое и социальное, а не только природное и индивидуальное. А если так, то она требует исторического, а не психологического или биологического комментария.

Корни толстовской героини, толстовских творческих стимулов уходят действительно в историю. Толстой оказался последним идеологом старой, патриархальной, дворянско-мужицкой Руси. В нем как будто скопились в последний раз все силы русского кондового земельного дворянства, прошедшего через всевозможные фазы исторического бытия. Противоречия привели к исходному пункту: помещик обернулся мужиком. История поступила с ним почти так, как Шекспир с королем Лиром (образ которого, кстати, Толстой ненавидел в старости так, как ненавидят только двойника): вывела его на мировую сцену стариком, отказывающимся от своих владений, построила на этом семейную драму и накануне смерти заставила его бежать из дому.

Толстой жил и действовал в эпоху глубочайшего социального кризиса и разложения, накануне грандиозного исторического переворота. Ему казалось, что он, отрицающий цивилизацию, прогресс, историю, он — архаист, не приемлющий современности с ее техникой, философией, искусством и наукой, — призван спасти мир. Именно в этих условиях мог и должен был развиваться в нем, с одной стороны, тот «глубочайший и злейший нигилизм», о котором писал Горький<sup>1</sup>, а с другой — тот индивидуалистический героизм, который сформулирован в словах: «Весь мир погибнет, если я остановлюсь». Только в этих условиях и в этой обстановке надвигающегося краха архаистическая проповедь Толстого, полная противоречий и чудачеств, могла произвести впечатление мудрости и правды. Только

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. — М., 1951. — Т. 14. — С. 281.

в эту эпоху личность Толстого могла разрастись до таких пределов. «Его непомерно разросшаяся личность — явление чудовищное, почти уродливое», — писал Горький в своих воспоминаниях о Толстом<sup>1</sup>.

После смерти Толстого Ленин сформулировал основное значение его творчества. В его социальных учениях и взглядах он нашел «такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю»<sup>2</sup>. Тогда же либеральные витии, потеряв свое прежнее достоинство и свои прежние убеждения, провозгласили Толстого «величавой... мощной, вылитой из единого чистого металла фигурой, живым воплощением единого принципа». Ленин спокойно ответил на этот красноречивый шум: «Не из единого, не из чистого и не из металла отлита фигура Толстого»<sup>3</sup>.

Но в своей реплике Ленин не тронул двух слов, не возразил против двух определений: величавая и мощная. И это характерно. Историческую мощь и подлинную героичку толстовского творчества и поведения Ленин почувствовал и признал. «Какой матерый человечище!» — воскликнул он, читая «Войну и мир»<sup>4</sup>. *Матерый человечище* — это и есть определение действительной силы Толстого как исторической фигуры. «Есть в нем что-то от Святогора-богатыря, которого земля не держит. Да, он велик!» — воскликнул Горький<sup>5</sup>.

Героика Ленина и героика Толстого — такие же исторические контрасты, как эпос и трагедия. Энергия Толстого — энергия трагического упорства, энергия исторического одиночества, «энергия заблуждения». Другой энергии история не могла и не хотела ему дать. Исторические силы, породившие эту героичку Толстого, отошли в прошлое, но самый принцип героички как основного творческого стимула должен остаться. Для подлинного большого творчества нужно ощущение тех «подмостков под ногами», о которых писал Толстой, нужно, чтобы казалось, что «сорок веков смотрят с высоты пирамид».

1935

---

<sup>1</sup> Горький М. Указ. изд. — Т. 14. — С. 279—280.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 21.

<sup>3</sup> Там же. — С. 94.

<sup>4</sup> Горький М. Указ. изд. — Т. 17. — С. 39.

<sup>5</sup> Там же. — Т. 14. — С. 280.

## ПУШКИН И ТОЛСТОЙ

Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться.

*Слова Л. Толстого  
С. А. Толстой (1873)*<sup>1</sup>

### 1

Пушкин и Лев Толстой стоят на крайних точках исторического процесса, начинающего и завершающего построение русской дворянской культуры XIX века. Пушкин — первый дворянин-интеллигент, профессиональный писатель, журналист; Толстой — последний итог этой культуры: он отрекается от кровно связанной с ним интеллигенции и возвращается к земле, к крестьянству. На первый взгляд — полная противоположность позиций и поведения. На самом деле — одна из тех противоположностей, которые сходятся, потому что смыкают собой целый исторический круг.

Корни творчества у Пушкина и Льва Толстого иногда так близки, что получается впечатление родства при всей разнице позиций. Не у Гоголя, не у Тургенева, не у Достоевского (при всей его заинтересованности некоторыми темами Пушкина), а именно у Толстого находим мы своего рода дозревание или, вернее, перерождение замыслов, тем и сюжетов Пушкина: «Евгений Онегин» и связанный с ним замысел будущего семейного романа («преданья русского семейства») — и «Война и мир» или «Анна Каренина»; «Рославлев» (отрывок) и «Русский Пелам» Пушкина — и та же «Война и мир»; кавказские поэмы Пушкина, его «Цыганы» — и «Набег» или «Казачьи» Толстого; «Арап Петра Великого» — и работа Толстого над романом из петровской эпохи; «Капитанская дочка» — и «Хаджи Мурат», в черновых редакциях которого Толстой недаром вспоминает повесть Пушкина; сказки Пушкина — и народные или азбучные рассказы Толстого; наконец, «Кав-

Статья впервые опубликована в журнале «Литературный современник». — 1937. — № 1. — С. 136—147. Печатается по кн.: Эйхенбаум Б. О прозе. — М., 1969. — С. 167—185. — *Ред.*

<sup>1</sup> Дневники С. А. Толстой. 1860—1891. — М., 1928. — С. 35.



казский пленник» Толстого — демонстративное и потому особенно характерное его выступление, показывающее близость или родство корней. Что касается «Анны Карениной», то, как это видно будет ниже, Толстой писал этот роман с ясным ощущением своего литературного родства с Пушкиным.

Родство это заложено только в корнях, но установить и осмыслить его очень важно для понимания и Пушкина, и Толстого. Они — точно растения, растущие из одного корня, но в противоположных направлениях; Толстой — корнеплод, а Пушкин — цветущее дерево.

Вопрос о Пушкине и Толстом был когда-то частично поставлен К. Леонтьевым — страстным реакционером, но не лишенным проницательности критиком. Он тенденциозно противопоставил Пушкина Гоголю и делил всех русских писателей на «испорченных» и «не испорченных» Гоголем, причем Толстой оказывался среди вторых, хотя и с некоторыми оговорками. Но если оставить в стороне эти его общие публицистические тенденции и выпады, а взять только частные наблюдения, касающиеся художественного метода Толстого, то в них есть много верного и точного.

В книге «О романах Л. Н. Толстого» (написана в 1890 году, но задумана еще в 70-х годах) Леонтьев писал:

«Позволю себе вообразить, что Дантес промахнулся и что Пушкин написал в 40-х годах большой роман о 12-м годе. *Так ли бы он его написал, как Толстой? Нет, не так.* Пусть и хуже, но не так. Роман Пушкина был бы, вероятно, не так оригинален, не так субъективен, не так обременен и даже не так содержателен, пожалуй, как «Война и мир»... анализ психический был бы не так «червоточив», придиричив в одних случаях, не так великолепен в других; фантазия всех этих снов и полуснов, мечтаний наяву, умираний и полуумираний не была бы так *индивидуальна*, как у Толстого; пожалуй, и не так тонка или воздушна, и не так могуча, как у него, но зато возбуждала бы меньше сомнений... Философия войны и жизни была бы у Пушкина иная и не была бы целыми кусками вставлена в рассказ, как у Толстого... И герои Пушкина и *в особенности он сам от себя*, где нужно, говорили бы *почти тем языком, каким говорили тогда*, т. е. более простым, прозрачным и легким, *не густым, не обремененным, не слишком так или сяк раскрашенным*, то слишком грубо и черно, то слишком тонко и «червлено», как у Толстого... Пушкин о 12-м годе писал бы вроде того, как написаны у него «Дубровский», «Капитанская дочка» и «Арап Петра Великого»... Восхи-

щаясь этим несуществующим романом, мы подчинялись бы, вероятно, *в равной мере* и гению автора и *духу* эпохи. Читая «Войну и мир» тоже с величайшим наслаждением, мы можем, однако, сознавать очень ясно, что нас подчиняет не столько *дух эпохи*, сколько *личный гений* автора; что мы удовлетворены не «веянием» места и времени, а своеобразным, ни на что (*во всецелости*) не похожим смелым творчеством нашего современника»<sup>1</sup>.

Эти сравнительные наблюдения методов и стилей очень верны. Пушкин и Толстой сходны и различны, как две зари — как восход и закат. Краски заката пышнее, ярче, гуще, но болезненнее, парадоксальнее, а иногда и грубее. Искусство Толстого было в основе своей, конечно, искусством закатным: оно было вдохновлено дисгармонией — противоречиями и расколом общественного и индивидуального сознания, тогда как в основе пушкинского творчества, несмотря на трагические противоречия его личной жизни, лежала полнота и цельность исторического сознания. Это сказывается уже хотя бы в том, что у Пушкина было органическое и совершенно реальное ощущение исторического процесса и его законов — была *вера в историю*, тогда как у Толстого именно этого, самого важного, самого плодотворного для творчества ощущения не было.

Сказывается эта разница, конечно, и на методе, и на отношении к слову. Стиховое слово Пушкина, рожденное чувством полного обладания, полного равновесия между смыслом и выражением, было чуждо Толстому. К лирике Пушкина и даже вообще к его стиху Толстой был глух. И это вовсе не потому, чтобы он был глух к стихам вообще — нет, он очень любил, например, стихи Фета, а о стихах Тютчева говорил просто с пафосом. В. Лазурский описывает свой разговор с Толстым о русской поэзии:

«По моему мнению (говорил Толстой), Тютчев — первый поэт, потом Лермонтов, потом Пушкин. Вот видите, какие у меня дикие понятия... Так не забудьте же достать Тютчева. *Без него нельзя жить*... Сила Пушкина, по моему мнению, главным образом в его прозе. Его поэмы — дребедень и ничего не стоят. Тютчев как лирик несравненно глубже Пушкина»<sup>2</sup>.

Понятия действительно «дикие», но не случайные, не

---

<sup>1</sup> Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. — М., 1911. — С. 125—128.

<sup>2</sup> Лазурский В. Воспоминания о Л. Н. Толстом. — М., 1911. — С. 45—46. Курсив мой. — Б. Э.

просто вздорные, а имеющие свои исторические основания. В Толстом, при всей кажущейся прямолинейности и даже примитивности многих его суждений, была утонченность, характерная для эпохи приближающегося декаданса, утонченность, требующая особых смысловых акцентов, особой эмоциональной раскраски. Толстому уже нужны были нажимы, выкрики, а стихи Пушкина строились на обратном принципе — на равновесии, на гармонии элементов, на полном и ровном звучании их.

От всей лирики Пушкина в сознании Толстого осталось на всю жизнь только одно стихотворение — «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день»). Это, конечно, самое «толстовское» стихотворение Пушкина, но и в нем Толстого не вполне удовлетворяла последняя строка: «В последней строке я только изменил бы так, вместо строк *печальных...* поставил бы: строк *постыдных* не смываю»<sup>1</sup>. Вот он, этот нужный Толстому эмоциональный нажим, превращающий трагическое, но вместе с тем совершенно гармоническое по стилю стихотворение в запись дневника, в «исповедь», в публичное покаяние раздираемого противоречиями человека.

## 2

«Его поэмы — дребедень и ничего не стоят», — говорит Толстой в 90-х годах о поэмах Пушкина. Но среди этих «ничего не стоящих» для Толстого поэм была одна, которая раньше, в 50-х и в начале 60-х годов, сильно привлекала его внимание — и именно та, в которой есть нечто похожее на раскол сознания, что-то «толстовское».

Летом 1854 года, находясь в Бессарабии, Толстой прочитал «Цыган» и записал в дневнике: «В Пушкине... меня поразили Цыгане, которых, странно, я не понимал до сих пор» (47, 10). Понятно, что уход Алеко от культуры, его разочарование в городской жизни, где

...люди, в кучах за оградой,  
Не дышат утренней прохладой,  
Ни вешним запахом лугов;  
Любви стыдятся, мысли гонят,  
Торгуют волею своей,  
Главы пред идолами клонят  
И просят денег да цепей —

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. (Юбилейное изд.). — М., 1953. — Т. 34. — С. 346. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — *Ред.*)

понятно, что все это, вместе с заключительным «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», должно было «поразить» Толстого сходством с его собственными мыслями и настроениями.

В 1856 году (отмеченном вообще особенным повышением интереса Толстого к жизни и творчеству Пушкина) он перечитывает Пушкина и записывает: «Цыгане прелестны, как и в первый раз, остальные поэмы, исключая Онегина, ужасная дрянь» (47, 79). В это время он уже работал над «Казаками» — и связь этой повести с «Цыганами» несомненна. Оленин — новый вариант Алеко. Его письмо развивает те самые мысли, которыми в поэме Алеко делится с Земфирой: «Если бы вы знали (у Пушкина та же форма: «Когда б ты знала»), как мне мерзки и жалки вы в вашем обольщении! Как только представятся мне, вместо моей хаты, моего леса и моей любви, гостиные, эти женщины с припомаженными волосами».

Но вместе с тем это уже вовсе не тот традиционный романтический сюжет, одним из образцов которого является поэма Пушкина. Работая над «Казаками», Толстой записал, между прочим, в дневнике: «Не могу писать без мысли. А мысль, что добро — добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо, — недостаточны» (47, 152). Это уже явный спор с Пушкиным и борьба с ним: слова: «что те же страсти везде» — явная цитата из «Цыган». Толстому нужен более осязательный, более тенденциозный, более насущный вывод — и он бьется над его прояснением.

Сюжет «Цыган», имеющий свою длинную традицию (европеец среди дикарей), подвергается у Толстого своего рода пародированию и выворачивается наизнанку. Марьяна оказывается неприступной; Оленин смешон в своей роли влюбленного «интеллигента», не уверенного в собственных чувствах; наконец, роль традиционного отца или старца, произносящего заключительное нравоучение (ср. старика в «Цыганах»), передана бродяге Ерошке, который говорит как раз обратные слова и дает Оленину уроки смелости и решительности. Вместо слов пушкинского старика: «Оставь нас, гордый человек!» — слова Ерошки: «Так разве прощаются? Дурак, дурак!.. Ведь я тебя люблю, я тебя как жалею».

Правда, это финал не всей повести, а только первой ее части; Толстой работал над ее продолжением — и там Оленин должен был победить упорство Марьяны. Но характерно, что это продолжение не состоялось: Толстой

охладел к сюжету, потому что он уже не вмещал тех мыслей, которые были ему важны. Интересно, что в тех же «Казаках» попутно разоблачена романтика кавказских поэм — жест в сторону Пушкина, Марлинского и Лермонтова вместе:

«Совсем иначе, чем он воображал, представился ему Кавказ. Он не нашел здесь ничего похожего на все 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 т. д.

В годы 1856—1857 Толстой с особенным вниманием занимался Пушкиным — и не случайно. Это было время ожесточенных споров о пушкинском и гоголевском направлении — время полемики между «Современником» и «Библиотекой для чтения», между Чернышевским и Дружининым. В эти же годы вышло первое полное собрание сочинений Пушкина под редакцией П. В. Анненкова, подлившее масла в огонь. Толстой написал тогда повесть «Два гусара», в которой явно отдавал предпочтение «временам Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных» и рисовал фигуру Турбина-отца, человека пушкинской эпохи. Приняв участие в полемике, Толстой временно стал на сторону Дружинина, руководившего тогда его литературными работами. Он оказался среди защитников «чистого искусства», провозглашавших Пушкина своим родоначальником, учителем и вождем.

В 1856 году Толстой записывает в дневнике: «Прочел Дон Жуана Пушкина. Восхитительно. Правда и сила, мною никогда не предвиденная в Пушкине» (47, 78). Это, конечно, отклики полемики и бесед с Дружининым и Анненковым; в том же году он «с наслаждением» читает биографию Пушкина, составленную Анненковым. В январе 1857 года он читает статью Белинского о Пушкине и записывает: «Статья о Пушкине — чудо. Я только теперь понял Пушкина» (47, 108).

Большую роль в этом повороте к Пушкину сыграл Тургенев, тоже взявший на себя роль мэтра в отношении к «дикарю» и «автодидакту» Толстому. В это время уже назревал конфликт между Тургеневым и «Современником» — и вопрос о Пушкине приобретал для него сугубо принципиальное значение. Именно под влиянием бесед с Тургеневым за границей Толстой задумывает повесть о гениальном музыканте, гибнущем из-за не понимающей

искусства толпы («Альберт»), повесть, которую он с трудом дописал и которую Некрасов с большой неохотой напечатал в «Современнике». Эпиграфом к этой повести Толстой поставил слова Пушкина, явно направляя их против Чернышевского:

Не для житейского волнения,  
Не для корысти, не для битв,—  
Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

Это пушкинское «мы» звучало здесь полемично и партийно: «мы» — то есть настоящие художники, понимающие высокое искусство, как Тургенев, как Дружинин, как Толстой. Но замечательно, что при дальнейшей переработке повести (после резкого отзыва о ней Некрасова в письме к Толстому) эпиграф был снят и повесть появилась в «Современнике» без него.

Но дело все-таки кончается тем, что Толстой порывает с «Современником» и переходит в «Русский вестник» Каткова. В это самое время он вступает в члены Общества любителей российской словесности и, по заведенному обычаю, произносит речь, в которой объявляет себя сторонником «изящной словесности», а не той «политической» или «изобличительной» литературы, которая уже сделала свое дело.

«В последние два года (говорил Толстой в этой своей программной речи) мне случалось читать и слышать суждения о том, что времена побасенок и стишков прошли безвозвратно, что приходит время, когда Пушкин забудется и не будет более перечитываться, что чистое искусство невозможно, что литература есть только орудие гражданского развития общества и т. п.» (5, 271).

Около этого же времени в дневнике появилась характерная запись: «Политическое исключает художественное, ибо первое, чтобы доказать, должно быть односторонне» (48, 10).

«Альберт» — чуть ли не единственная у Толстого фальшивая вещь, записанная с чужих слов, произнесенная не своим голосом. Именно на ней Толстой сорвался, как срываются певцы на фальцетах. «Семейное счастье» он уже сам объявил фальшью — и, взволнованный, раздраженный, смущенный, ушел из литературы: скрылся в яснополянскую сельскую школу. Не прошло и трех лет со времени речи в Обществе любителей российской словесности, как он начинает метать громы и молнии против той самой художе-

ственной литературы, защитником и представителем которой он себя объявил. И некоторые из этих громов и молний задевают Пушкина.

В руках Толстого теперь новое орудие — народное творчество. Лубочную картину, изображающую Иоанна Новгородского и черта в кувшине, он ставит выше картины Иванова. Говоря о художественных потребностях народа, он заявляет:

«Лучшее произведение нашей поэзии, лирическое стихотворение Пушкина, представится набором слов, а смысл его — презренными пустяками... Я убедился, что лирическое стихотворение, как, например, «Я помню чудное мгновенье», произведения музыки, как последняя симфония Бетховена, не так безусловно и всемирно хороши, как песня о «Ваньке-клюшнике» и напев «Вниз по матушке по Волге», что Пушкин и Бетховен нравятся нам не потому, что в них есть абсолютная красота, но потому, что мы так же испорчены, как Пушкин и Бетховен, потому что Пушкин и Бетховен одинаково льстят нашей уродливой раздражительности и нашей слабости» (8, 113—114).

Вырвавшись из плена Дружининых и Тургеневых, Толстой оказался не «человеком сороковых годов», каким они хотели его сделать, а «шестидесятником», хотя и своеобразного толку. Поэзия Пушкина была отодвинута в сторону — и так осталась до конца. Ничего, кроме «Воспоминания» (и то в собственной интерпретации), от лирики Пушкина в сознании Толстого не сохранилось. А что до поэм, то они — «дребедень и ничего не стоят».

Но отношение Толстого к прозе Пушкина было несколько иное и несколько более сложное.

### 3

В начале 70-х годов Толстой в беседе с С. А. Берсом говорил, что «лучшие произведения Пушкина те, которые написаны прозой»<sup>1</sup>. В. Лазурскому он говорил в 90-х годах: «Сила Пушкина, по моему мнению, главным образом в его прозе». Но эта оценка прозы Пушкина составила не сразу.

В 1853 году, во время работы над «Записками маркера» и «Отрочеством», Толстой записал в дневнике (первая вообще запись о Пушкине):

<sup>1</sup> Берс С. А. Воспоминания о графе Л. Н. Толстом. — Смоленск, 1893. — С. 37.

«Я читал Капитанскую дочку и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то» (46, 187—188).

Эта замечательная запись обнаруживает в Толстом большую ясность и точность теоретического сознания. «Подробности чувства» — это тот самый психологический анализ, который воцарился в это время в русской прозе и вытеснял собою как старую сюжетную «светскую повесть», так и «физиологические» жанры натуральной школы. Это та самая «мелочность» в разработке душевной жизни персонажей, о которой Толстой неоднократно упоминает в своем раннем дневнике, противопоставляя ее «генерализации», то есть обобщениям.

Понятно, что на фоне этой новой художественной системы повести Пушкина показались Толстому «голыми как-то». Никаких психологических противоречий, никакой «диалектики души», заставляющей персонажей Толстого говорить одно, а думать в это же время другое, противоположное, у героев Пушкина нет. Психологическая раскраска, тот самый «червоточивый» анализ, который отметил Леонтьев в «Войне и мире», кажется Толстому по праву (справедливо) основным методом новой прозы. Его произведения 50-х и 60-х годов идут в этом смысле мимо пушкинской прозы, хотя в исходных пунктах, в корнях, сближаются именно с Пушкиным.

Надо сказать, что самый принцип изображения человека даже в этих произведениях Толстого восходит к Пушкину. 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 Ноздревы, 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 нор-



ме чувств и переживаний, а очень свободно переходящие от одних чувств и мыслей к другим индивидуальности, не отгороженные друг от друга никакими сложными перегородками, — «текучие», как любил говорить Толстой о людях.

Этот принцип «текучести» приводит нас скорее всего именно к Пушкину. Ближайшая родственница Наташи Ростовской, конечно, Татьяна Ларина — не даром имя Татьяны, как и Наташи, говорит нам гораздо больше, чем ее фамилия. Турбин-отец в «Двух гусарах», Пьер, Андрей, Долохов в «Войне и мире» — это всё люди, литературные предки которых имеются у Пушкина. Кстати: Толстой сам указал на отличие своих произведений от произведений Пушкина, тем самым допуская возможность исходных общих принципов. По словам С. А. Берса, Толстой видел разницу в том, что «Пушкин, описывая художественную подробность, делает это легко и не заботится о том, будет ли она замечена и понята читателем; он же (Толстой) как бы пристает к читателю с этою художественною подробностью, пока ясно не растолкует ее»<sup>1</sup>. Это, в сущности, те самые нажимы и акценты, о которых я говорил вначале, — та самая «закатность» и утонченность, которая из прозы Толстого перешла уже как надоедливый и рассудочный прием в прозу символистов.

Однако Толстой сам не сразу заметил и осознал свое историческое родство с Пушкиным. В 60-х годах проза Пушкина подвергалась у Толстого той же критике, как и поэзия. Он попробовал прочесть своим яснополянским ученикам «Гробовщика», и рассказ показался скучным: «Я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными» (8, 59). Формулировка, конечно, несколько наивная: что значит «правильно построенная» повесть? Но Толстой и не осуждает здесь Пушкина, как он осуждал его за поэмы («дребедень»), а только приходит к выводу, что для новых задач, связанных с требованиями народа, Пушкин устарел.

Толстой согласен, что Пушкин был высшей точкой определенного периода; после Пушкина эта волна или парабола (как он пишет Страхову в 1872 году) пошла книзу и ушла под землю:

«Другая линия пошла в изучение народа и выплывет, бог даст, а Пушкинский период умер совсем, сошел на нет...

---

<sup>1</sup> Берс С. А. Указ. изд. — С. 37.

Счастливы те, кто будет участвовать в выплывании. Я надеюсь» (61, 275).

Тогда же, в пылу увлечения народным языком и творчеством, Толстой писал Страхову:

«Бедная Лиза <повесть Карамзина> выжимала слезы, и ее хвалили, а ведь никто никогда уже не прочтет, а песни, сказки, былины — все простое будут читать, пока будет русский язык... Даже Пушкин мне смешон, не говоря уж о наших элукубрациях; а язык, которым говорит народ и в котором есть звуки для выражения всего, что только может желать сказать поэт, — мне мил» (61, 278).

К этому периоду и относится рассказ «Кавказский пленник» — решительная попытка вырваться из старых традиций и своего рода демонстрация против Пушкина. От широких живописных полотен и этюдов Толстой переходит к «рисункам карандашом без теней» (61, 274), — так он определил сам жанр таких вещей. Никаких «подробностей чувства», которыми щеголяет литература, никаких прикрас и преувеличений — и никаких «черкешенок» и неправдоподобных страстей. Это почти пародия на поэму Пушкина. Толстой демонстрирует, что тот же самый сюжет (русский офицер в плену на Кавказе) можно рассказать просто, коротко и вместе с тем увлекательно.

Однако эта демонстрация менее всего могла относиться к прозе Пушкина. Скорее наоборот: этот «рисунок карандашом без теней» стоит ближе к пушкинской прозе, чем прежние вещи Толстого, «так или сяк раскрашенные», по выражению Леонтьева. Уже одно то, что рассказ этот построен именно на «интересе самых событий», приближает его к повестям Пушкина. Можно предвидеть, что при таком повороте проза Пушкина должна будет еще очень и очень пригодиться Толстому.

И действительно: не прошло и года, как Толстой взялся за писание «Анны Карениной», отложив на время сказки и былины и как бы забыв о своих намерениях совершенно порвать с литературными традициями и литературным языком. Нужно было подвести итог своему литературному прошлому и произвести с ним расчет. И вот тут-то Пушкин оказался необходимым.

19 марта 1873 года С. А. Толстая записала в своем дневнике, что Толстой начал писать новый роман:

«И странно он на это напал. Сережа <сын> все приставал ко мне дать ему почитать что-нибудь старой тете вслух. Я ему дала «Повести Белкина» Пушкина. Но оказалось, что тетя заснула, и я, поленившись идти вниз, отнести

книгу в библиотеку, положила ее на окно в гостиной. На другое утро, во время кофе, Л. взял эту книгу и стал перечитывать и восхищаться. Сначала в этой части (изд. Анненкова) он нашел критические заметки и говорил: «Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться». Потом он перечитывал вслух мне о старине, как помещики жили и ездили по дорогам, и тут ему объяснился во многом быт дворян во времена и Петра Великого, что особенно его мучило; но вечером он читал разные отрывки и под влиянием Пушкина стал писать»<sup>1</sup>.

Интересно указание С. А. Толстой на то, что Толстой сначала просмотрел «критические заметки» Пушкина и по поводу их сказал, что он учится у Пушкина. Среди этих критических статей и заметок многое действительно должно было казаться Толстому близким, важным и сохраняющим свое значение. Приведу один пример. В статье о Баратынском Пушкин пишет:

«У нас литература не есть потребность народная. Писатели получают известность посторонними обстоятельствами. Публика мало ими занимается. Класс читателей ограничен, и им управляют журналы, которые судят о литературе как о политической экономии, о политической экономии как о музыке, т. е. наобум, понаслышке, без всяких основательных правил и сведений, а большею частью по личным расчетам»<sup>2</sup>.

Это ведь очень близко к тому, о чем Толстой писал в своих педагогических статьях 60-х годов или в письмах к Страхову 1872 года. «Мысли на дороге» тоже должны были очень привлекать внимание Толстого.

Судя по словам С. А. Толстой, весь этот вечер, когда старая тетя заснула под чтение «Повестей Белкина», прошел у Толстого под знаком Пушкина: он читал вслух «разные отрывки». Интересно, что именно отрывки: как будто именно в замыслах Пушкина, в начатых им вещах Толстой надеялся найти что-нибудь важное для своей новой работы. И кое-что он действительно нашел.

Первый набросок «Анны Карениной» был начат словами: «Гости после оперы съезжались к молодой княгине Врасской». Это явно воспроизводит начало пушкинского отрывка: «Гости съезжались на дачу графини». Но дело не только в этих первых словах: весь этот набросок, вошедший

<sup>1</sup> Дневники С. А. Толстой. — С. 35—36.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М.; Л., 1949. — Т. 7. — С. 222 (В дальнейшем: Пушкин, том, страница. — *Ред.*).

потом в измененном виде в главу VI второй части «Анны Карениной», написан по следам Пушкина<sup>1</sup>. Запись С. А. Толстой дополняется еще свидетельством Ф. И. Булгакова (вероятно, со слов Т. А. Кузьминской): пробежав первую строчку отрывка «Гости съезжались на дачу», Толстой «невольно продолжал чтение. Тут в комнату вошел кто-то. „Вот прелесть-то! — сказал Лев Николаевич. — Вот как надо писать. Пушкин приступает прямо к делу. Другой бы начал описывать гостей, комнаты, а он вводит в действие сразу“»<sup>2</sup>.

Известно, что работа над «Анной Карениной» связана с Пушкиным еще тем, что некоторые черты наружности Анны взяты Толстым с дочери Пушкина, Марии Александровны Гартунг, с которой Толстой познакомился в Туле. В черновом наброске указанной выше главы вместо фамилии Карениной мелькает даже фамилия Пушкиной; Аня или Анастасья Аркадьевна Пушкина — так названа Анна Каренина.

Итак, несомненно, что «Анна Каренина» была начата при непосредственном воздействии прозы Пушкина — его стиля, его манеры. Но этого мало. Поскольку «Анна Каренина» продолжала или, вернее, заканчивала линию семейного романа, постольку в этом романе чувствуются историко-литературные связи с «Евгением Онегиным» — произведением, которое Толстой, при всем своем равнодушии к поэмам Пушкина, всегда выделял. Тут дело идет, конечно, уже не о прямом воздействии, не о «влиянии», а об естественном историческом родстве. На наших глазах происходит то историческое дозревание или перерождение, о котором я говорил вначале. Сочетание города и деревни, на котором построен роман Пушкина, повторяется у Толстого, но с особым идеологическим и эмоциональным нажимом именно на деревню. Анна и Кити вместе с Вронским и Левиным на балу дают новый поворот пушкинской сцене ссоры Онегина с Ленским. Даже сон Татьяны откликнулся в «Анне Карениной», но в каком перерожденном, почти неузнаваемом виде! Он превратился в ужасный, почти мистический кошмар, предрекающий гибель Анны: здесь на место Пушкина встал Шопенгауэр.

И наконец — еще одно. Стоит читателю представить себе дальнейшую жизнь пушкинской Татьяны — Татьяну

<sup>1</sup> См. публикацию Н. Гудзия в «Красной нови». — 1935. — № 11.

<sup>2</sup> Булгаков Ф. И. Граф Л. Н. Толстой и критика его произведений, русская и иностранная. — 3-е изд. — СПб., 1899. — С. 86.

замужем за нелюбимым мужем, как тотчас «Анна Каренина» начинает выглядеть своего рода продолжением и окончанием «Евгения Онегина». Биография пушкинской Татьяны кончается словами: «Но я другому отдана и буду век ему верна». Но кончается ли этим биография героини русского семейного романа? Конечно, нет. Измена неизбежна — и в романе Толстого перед нами как бы раскрывается эта ее роковая судьба. В таком случае и перерождение наивного девического сна Татьяны и мистический кошмар Анны кажется логически оправданным. Вронский — второй Онегин, более примитивный, но зато более решительный. Самая фамилия Вронского явно восходит к литературе 30-х годов — к «светской повести». Он — такое же историческое перерождение Онегина, как Анна — перерождение Татьяны.

Можно думать, что и заглавие романа — «Анна Каренина» (до того было заглавие «Два брака») — явилось у Толстого как бы в ответ на заглавие пушкинского романа. Типовое родство этих двух заглавий, по-видимому, не случайно.

#### 4

Указание С. А. Толстой на связь между «Анной Карениной» и прозой Пушкина находит себе подтверждение в одном интересном документе — в письме к Е. Г. Голохвастову, написанном в марте 1873 года, то есть в самом начале работы над романом. Толстой пишет:

«Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу — прочтите сначала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение» (62, 22).

Итак, воздействие пушкинской прозы в период писания «Анны Карениной» не ограничилось тем вечером, о котором записала в дневнике С. А. Толстая. Отвечая С. А. Рачинскому на его суждение о романе, Толстой писал: «Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок» (62, 377).

Эта архитектурность «Анны Карениной» была, между прочим, результатом изучения Пушкина. Но не одна архитектурность.

Цитированное выше письмо к Голохвастову имеет замечательное продолжение, над которым придется еще

много подумать. Толстой говорит вслед за приведенными выше словами:

«Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии 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. Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается. Чтение даровитых, но не гармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область, и если возбуждает к работе, то безошибочно».

Здесь Пушкин взят Толстым уже вне злобы дня — вне вопроса о новых задачах литературы, а теоретически, как образец, на котором нужно учиться независимо от тех или иных точек зрения. Толстой почувствовал в Пушкине самую основную черту его искусства — «гармоническую правильность распределения предметов», то есть полное равновесие стиля и жанра, отсутствие «раздражающих» нажимов и попыток освободиться от сковывающих свободу цепей искусства — попыток, которые обнаруживают только недостаточную силу обладания. Он почувствовал в Пушкине полную власть над «предметами поэзии», придающую его произведениям такую внутреннюю устойчивость, такую организованность.

В устах Толстого — особенно если смотреть на него только в те моменты, когда он «бьет стекла» (как он сам говорил о статьях Леонтьева)<sup>1</sup>, — мысль о предвечной «иерархии предметов» в искусстве и о гармоническом их распределении кажется неожиданной, слишком тонкой. Возможно, что мысль эта и самая ее формулировка явились у него в результате изучения именно Пушкина, и в частности — его критических статей и заметок.

Реализм Пушкина ведь тем и отличается от «реализма вообще», что в нем высокое и низкое, «простонародное», не смешаны кое-как, а сообразованы, соотнесены, соразмерны. Мысль Толстого, только в более общей и простой формулировке, высказана в одном афоризме Пушкина: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерно-

---

<sup>1</sup> Сб. Памяти К. Н. Леонтьева. — СПб., 1911. — С. 135.

сти и сообразности»<sup>1</sup>. Рукописи Пушкина, испещренные необычайным количеством вычеркнутых слов (вариантов), показывают, как напряженна и принципиальна была у него эта работа по отбору. Закон, относящийся к деталям, относится и к более крупным элементам — к элементам жанра, построения и пр.

Для Толстого вопрос о выборе и распределении «предметов поэзии» был сугубо острым, потому что ему нужно было внести в литературу новые, еще не испробованные, еще не тронутые предметы. Ему нужно было преодолеть условный реализм Тургенева, чтобы вызвать ощущение подлинного реализма — подлинной правды и полноты. Когда Толстой подходил к Пушкину (особенно к его прозе) с злободневными требованиями и брал его вещи на фоне новых вопросов и потребностей, они могли казаться ему и «голыми как-то», и устаревшими, и даже «смешными». Но стоило ему раскрыть Пушкина в момент самой творческой работы, когда все силы направлены на преодоление трудностей, на создание устойчивой, организованной и гармонической формы, чтобы почувствовать, что в этом смысле Пушкин остается образцом, который надо «изучать и изучать писателю».

И в «Воине и мире», и особенно в «Анне Карениной» Толстой добился того, что «предметы поэзии» оказались не просто смешанными, а гармонически распределенными. Именно поэтому эти романы вместили в себя столь широкий и столь разнообразный по своим иерархическим соотношениям материал: от Наполеона и исторического движения народов до пеленок, от высших вопросов жизни и смерти до походов Стивы Облонского, до лошади Фру-Фру, до сельского хозяйства. И тут он многим обязан Пушкину.

Однако как же все-таки примирить резкие суждения Толстого о Пушкине, некоторые образцы которых были приведены выше? Как соединить письмо к Голохвастову 1873 года с письмом к Страхову 1872 года? Ссылка на обычные у Толстого и характерные для него противоречия вообще в данном случае вряд ли уместна.

Дело в том, что для Толстого было два Пушкиных. Один — тот, о котором постоянно говорили в речах и в журнальных статьях, тот, о котором ему толковали и Тургенев, и Анненков, и Дружинин: тот Пушкин, при помощи которого жрецы искусства возвеличивали самих себя и упрочи-

---

<sup>1</sup> П у ш к и н. — Т. 7. — С. 53.

вали свое привилегированное положение. *Этого* Пушкина Толстой ненавидел и пользовался случаями поиздеваться над ним. Другой Пушкин был его яснополянским собеседником и учителем, с которым он любил говорить в тишине и к каждому слову которого внимательно прислушивался. Это был совсем другой Пушкин, непохожий на Пушкина петербургских салонов и редакций. Об этом-то другом Пушкине Толстой и писал Голохвастову.

Конечно, лирика Пушкина, по естественным историческим причинам, осталась все-таки чуждой Толстому; но искусство Пушкина в целом, и именно в его принципиальных основах, в его корнях, было Толстым продумано и принято как образец. Это отношение к Пушкину осталось незыблемым, несмотря на все позднейшие колебания, кризисы, отказы, измены и сокрушения.



---

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ЛЕРМОНТОВА

### 1

Прошло сто лет со дня гибели Лермонтова; казалось бы, что основные проблемы его биографии и творчества могли быть за это время уяснены и изучены — хотя бы в той степени, в какой это было сделано в отношении Пушкина. В действительности дело обстоит иначе: ни живой образ Лермонтова, ни его творческий путь не получили до сих пор достаточно полного *исторического* освещения, несмотря на многообразные истолкования. Более того: многое не только не оценено, но даже и не прочитано так, как должно было бы быть прочитано. Такова, например, судьба юношеской лирики Лермонтова: широкий читатель хорошо знает такие стихотворения, как «Нищий», «Ангел», «Парус», но в целом лирика 1829—1832 годов обойдена вниманием как читателей, так и исследователей. Если этого нельзя сказать о творчестве последних лет, то все же смысл многих и очень важных произведений Лермонтова этого периода (как стихотворения «Не верь себе» или «Журналист, читатель и писатель», как поэмы «Сашка», «Мцыри») остается темным.

В том-то и дело, что многое (и иногда самое важное) как в жизни, так и в творчестве Лермонтова оказывается темным, загадочным. Отсюда — простор для субъективных и разнообразных истолкований, не образующих никакой научной традиции. Только недавно биография поэта избавилась от легенды о его «романе» с Омэр де Гелль, сочиненной П. П. Вяземским; с другой стороны, совсем недавно в его биографию введена Н. Ф. Иванова, с именем которой связана чуть ли не вся его лирика 1831—1832 годов. Что касается творчества Лермонтова, то относитель-

---

Статья впервые опубликована в кн.: Лит. наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 3—82. Печатается по тексту: Э й х е н б а у м Б. Статьи о Лермонтове. — М.; Л., 1961. — С. 40—125.

но многих его произведений идут еще споры самого первоначального характера: к кому обращено такое-то стихотворение (например, «О, полно извинять разврат» или «Великий муж! Здесь нет награды») или о каком событии говорится в таком-то стихотворении (например, «Опять вы, гордые, восстали» или «Сыны снегов, сыны славян»). Между тем с каждым годом становится все яснее, что историческое значение Лермонтова огромно и что без глубокого и принципиального осмысления его жизни и творчества многое в истории русского общественного сознания той эпохи должно оставаться непонятным. Это особенно ясно нам, современникам бурных лет революций и войн: мы, прошедшие через богатый исторический опыт, читаем Лермонтова и чувствуем его иначе, чем люди конца XIX или начала XX века. Именно этот опыт дает нам право и возможность иначе понимать лермонтовские слова и интонации, иначе слушать его голос: не возводить его в «поэты сверхчеловечества», но и не низводить до положения мрачного одиночки или позера, который смотрит на весь мир «презрительным оком».

Александр Блок кончил свою статью о Лермонтове (1920) характерными словами, подсказанными новым историческим опытом: «Полная оценка творчества поэта, покоящаяся не на шатких личных впечатлениях, хотя бы и разделяемых множеством людей, а на твердой научной основе, — еще впереди»<sup>1</sup>. С тех пор прошло двадцать лет, в течение которых Лермонтову уделялось немало внимания: выходили новые издания его сочинений, статьи и книги о нем. В статье А. В. Луначарского<sup>2</sup> Лермонтов был осмыслен уже исторически — как «последнее и глубоко искреннее эхо декабрьских настроений». Огромная работа по изучению Пушкина, сделанная к столетней годовщине его гибели, послужила своего рода подготовкой к углубленной научной работе над Лермонтовым. Можно с уверенностью сказать, что в результате коллективных усилий, объединивших многих литературоведов нашей страны, «научная основа» для нового понимания Лермонтова, о необходимости которой говорил А. Блок, сейчас заложена и укреплена. Это сказывается уже хотя бы в том, что определились основные проблемы и пути для их освещения: речь идет уже не о «личных впечатлениях», а об историче-

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 12-ти т.— Л., 1934.— Т. 11.— С. 221.

<sup>2</sup> Луначарский А. В. Классики русской литературы.— М., 1937.— С. 175—188.

ских закономерностях — об эпохе и о рожденном ею творчестве гениального поэта, на которого, по выражению А. Блока, как бы снизошел «отлетевший дух Пушкина».

Еще в 1906 году А. Блок написал жестокую, гневную рецензию на книгу Н. Котляревского о Лермонтове («Педант о поэте») <sup>1</sup>; он был справедливо возмущен снисходительным тоном автора, упрекавшего Лермонтова в том, что он «был очень очень нескромен, когда говорил о своем призвании» и пр. «На протяжении более 300 страниц нет почти фразы, над которой можно было бы задуматься», — говорит Блок. А между тем Лермонтов — трудная историческая загадка: «О Лермонтове еще почти нет слов — молчание и молчание. ...Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова.

...Хочется бесконечного беспристрастия. ...Когда роют клад, прежде разбирают смысл шифра, который укажет место клада, потом «семь раз отмеряют» — и уже зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов». В этих словах дана очень точная и тонкая характеристика того состояния, в котором находился тогда вопрос о Лермонтове.

Субъективность, которой окрашены все старые работы о нем, порождена прежде всего крайней скудостью вспомогательного материала. Около 50 писем самого Лермонтова (причем большинство — семейного характера), никаких писем к нему, очень немного о нем в письмах знавших его лиц и довольно обширный по количеству, но бедный по содержанию мемуарный материал — вот все, чем владеет исследователь Лермонтова, помимо его произведений. О его дружеских и литературных связях мы знаем очень мало; воспоминания о нем написаны большей частью людьми посторонними, — ближайшие друзья или погибли в те же годы, или промолчали (как С. А. Раевский или А. А. Столыпин-Монго). Это молчание иногда поражает: в 1855—1856 годах Л. Толстой часто встречался со Столыпинными (Алексеем Аркадьевичем, Аркадием Дмитриевичем, Дмитрием Аркадьевичем), разговаривал с ними на всевозможные темы («Болтал о политической экономии с Д. Столыпиным. Он не глуп и добр», — записывает, например, Толстой 10 июня 1855 года) <sup>2</sup>, но о Лермонтове — ни слова,

<sup>1</sup> Блок А. Указ. изд. — Т. 11. — С. 301—306.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. (Юбилейное изд.). — М., 1937. — Т. 47. — С. 45.

хотя Алексей Столыпин (Монго) знал всю историю последней дуэли и многое другое. В итоге биография Лермонтова, по фактическому материалу, остается «нищенской»: мы знаем разные мелочи (вроде истории с Е. А. Сушковой), а о главном не знаем почти ничего, как ничего не знаем об истории замысла и создания большинства его произведений. А. Блок был прав, заговорив о «кладе» и «шифре»: Лермонтов действительно зашифрован — и, конечно, не случайно. Его письма, очевидно, уничтожали, а в своих письмах и дневниках старались не распространяться о нем. Мало того: Лермонтов и сам шифровал свои произведения, либо избегая ставить в заглавиях своих стихотворений имена лиц, к которым они обращены (так, стихотворение «О, полно извинять разврат» озаглавлено, как и многие другие, «К \*\*\*»), либо говоря намеками. Получилось так, что его произведения в большинстве случаев лишены прочных фактических и исторических ассоциаций, что отражается, конечно, и на понимании, и на комментировании. Особенно пострадали от этого юношеские произведения, по самому своему характеру тесно связанные с фактами.

Отсюда — свойственная прежней литературе о Лермонтове «свобода» личных действий, не ограниченная никакой исторической «необходимостью». Лермонтов истолковывался так, как это было нужно или интересно исследователю. «По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог»<sup>1</sup>, — иронически говорит А. Блок. Лермонтову надо задавать те вопросы, которые задавала ему его современность, — на них он давал замечательные ответы. Иначе говоря, проблематика в изучении Лермонтова должна быть исторической. Тогда мы приблизимся к тому «беспристрастию», которого требовал А. Блок, боясь «потревожить милый прах». Это беспристрастие не имеет, конечно, ничего общего с бесстрастием, с холодным объективизмом: дело не в «объективности» самой по себе, а в том, чтобы анализ жизни и творчества Лермонтова опирался на историческую действительность и вел к истине.

## 2

На путях к этой истине надо вернуться к суждениям Белинского и Герцена — свидетелей и критиков, слова

---

<sup>1</sup> Блок А. Указ. изд. — Т. 11. — С. 305.

которых и более достоверны, и несравненно более ценны для нас, чем мнения позднейших критиков и исследователей, уже по одному тому, что они были замечательными людьми той же эпохи и видели в Лермонтове человека своего поколения. «Читая строки, читаешь и между строками», — писал Белинский о предисловии к «Герою нашего времени». Одна из самых важных стадий в научной работе над Лермонтовым (еще далеко не достигнутая) — приближение к такому пониманию его текста: к чтению «между строками», к раскрытию «подтекста», составляющего органическую и очень важную сторону его художественной системы. Сам Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» жаловался на «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» и на то, что наша публика «не угадывает шутки, не чувствует иронии», «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». Это еще в большей степени относится к позднейшим исследователям, окончательно утерявшим ключ к чтению лермонтовского художественного шифра. «Получается двойственность, — писал А. Блок, владевший этим ключом и потому так глубоко и нежно любивший Лермонтова, — с одной стороны, длинные тирады профессора Котляревского, с другой — стихи поэта Лермонтова, — и дуэт получается нестройный: будто шум леса смешивается с голосом чревоушателя»<sup>1</sup>.

Герцен и Белинский читали Лермонтова несколько по-разному, при всем сходстве их понимания поэзии Лермонтова и его роли в истории русской литературы. Умственный и исторический опыт Герцена был неразрывно связан с традициями декабризма, между тем как Белинский рос и развивался вне этого опыта. Он не стал бы причислять себя, как Герцен, к «разбуженным этим великим днем» (14 декабря) и вести всю летопись своей умственной жизни с этого дня. В этом смысле многое в поведении и творчестве Лермонтова было ближе и понятнее Герцену (как и Огареву), чем Белинскому. Характерны слова П. В. Анненкова, наблюдавшего историю отношения Белинского к Лермонтову в 1839—1840 годах: «Белинский, так сказать, овладевал им и входил в его созерцание медленно, постепенно, с насилием над собой... Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собою, которая и происходила на наших глазах». В своем первом отзыве о «Думе» Белинский назвал это стихотворение «могучим по форме, но прекраснодушным

<sup>1</sup> Блок А. Указ. изд. — Т. 11. — С. 305.

несколько по содержанию». Анненков, приводя это суждение Белинского 1839 года, замечает: «Известно, что выражал эпитет «прекраснодушный» в нашем философском кружке»<sup>1</sup>. Исторические корни этого лермонтовского «прекраснодушия» были совершенно понятны и родственны Герцену. Говоря о ранней смерти Веневитинова, Герцен писал: «Веневитинов не родился способным к жизни в новой русской атмосфере. Нужен был другой закал, чтобы вынести воздух этой мрачной эпохи; нужно было с детства привыкнуть к этому резкому и непрерывному холодному ветру; надо было приспособиться к неразрешимым сомнениям, горчайшим истинам, к собственной немогности, к постоянным оскорблениям каждого дня; надо было с самого нежного детства приобрести навык скрывать все, что волнует душу, и не растерять того, что хоронилось в ее недрах, — наоборот, надо было дать вызреть в немом гневе всему, что ложилось на сердце» («О развитии революционных идей в России»). Говоря это, Герцен как будто прямо намекает на детство Лермонтова, и именно на те стороны этого детства, которые были порождены условиями «мрачной эпохи». Дальнейшие слова Герцена представляют собой уже прямую и замечательную характеристику Лермонтова, отмечающую в его личности и поведении именно те черты, которые порождены эпохой и имеют поэтому исторический, социальный, а не индивидуально-психологический смысл: «Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из-за гуманности; надо было обладать беспредельною гордостью, чтобы высоко держать голову, имея цепи на руках и ногах»<sup>2</sup>. Этими немногими словами набросан исторический портрет Лермонтова; основные штрихи этого портрета начинают определяться уже в период ранней юности — в те годы, когда стали явственно проступать признаки «новой русской атмосферы».

Идейное и художественное развитие юноши-Лермонтова совершалось в несомненной связи с событиями 1825 года и с последовавшим за ними разгромом декабристов. Декабризм в широком смысле слова был той идеологической средой, которая формировала сознание и творческое воображение юного Лермонтова. В «Странном человеке» Владимир Арбенин говорит: «Несносное полотерство,

---

<sup>1</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. — Л., 1928. — С. 247.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты из этой статьи, написанной на французском языке, даются в переводе Б. М. Эйхенбаума. — *Ред.*

стремление к ничтожеству, пошлое самовыказывание завладело половиной русской молодежи. ...Я не сотворен для людей теперешнего века и нашей страны; у них каждый обязан жертвовать толпе своими чувствами и мыслями; но я этого не могу, я везде одинаков — и потому нигде не гожусь»<sup>1</sup>. Это то самое, о чем впоследствии вспоминал Герцен: «Первые годы, следовавшие за 1825, были ужасающие. Только лет через десять общество могло очнуться в атмосфере порабощения и преследований. Им овладела глубокая безнадежность, общий упадок сил. Высшее же общество с подлым и низким рвением поспешило отречься от всех гуманных чувств, от всех цивилизованных мыслей. Не было почти ни одной аристократической семьи, не насчитывавшей близких родственников в числе сосланных, и почти ни одна из них не осмелилась носить по ним траур или выказывать сожаление. Когда же разбитые люди, отворачиваясь от этого печального зрелища холопства, сосредоточивались в размышлении с целью найти в нем совет или надежду, они приходили к мысли страшной, леденившей сердце».

Вольнолюбивые мечты и настроения юного Лермонтова, сталкивавшиеся с мрачными впечатлениями действительности, очень определенно отразились в трагедии «*Menschen und Leidenschaften*» (1830); Юрий Волин говорит своему приятелю Заруцкому: «...я не тот Юрий, которого ты знал прежде ...не тот, которого занимала несбыточная, но прекрасная мечта земного, общего братства, у которого при одном названии свободы сердце вздрагивало и щеки покрывались живым румянцем. ...Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством — меня никто после тебя не понимал» (3, 176, 178). Лермонтов не ограничивается этими отвлеченными мечтами, он выражает свои чувства в конкретных формах сочувствия борцам за освобождение от политической тирании или негодования против угнетателей и рабовладельцев (политическая лирика 1830 года и трагедия «Испанцы»). Тема новгородской вольницы, тема Кавказа как «жилища вольности простой», тема «пугачевщины» («Предсказание» и роман «Вадим») — все это тесно связано с традициями декабристской литературы. Поэма «Последний сын вольности» написана прямо по следам Рылеева. Интересно, что здесь есть строки, явно

---

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. — М.; Л., 1958—1959. — Т. 3. — С. 271. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — *Ред.*)

говорящие о ссыльных декабристах и выражающие надежду на будущее торжество их дела:

Свершилось! дерзостный Варяг  
Богов славянских победил;  
Один неосторожный шаг  
Свободный край поработил! —  
Но есть поныне горсть людей,  
В дичи лесов, в дичи степей;  
Они, увидев падший гром,  
Не перестали помышлять  
В изгнаньи дальном и глухом,  
Как вольность пробудить опять;  
Отчизны верные сыны  
Еще надеждою полны.

Это — своего рода «послание в Сибирь», зашифрованное древнерусским историческим сюжетом: слово «славяне» имело у декабристов особый смысл, связанный с представлением о древнерусской «вольности».

Но было бы ошибкой думать, что творчество юного Лермонтова замкнуто традициями декабристской идеологии и поэзии; декабризм — только общая «гражданская» база его миросозерцания и поведения. Он ученик и наследник декабристов, но не их эпигон. Все его усилия направлены на то, чтобы, овладев традицией, найти самостоятельный и новый путь. Это сказывается как в его заимствованиях и повторениях чужого (всегда с некоторым поворотом в новую сторону), так и в поисках новых тем, нового поэтического языка, новых жанров. Характерно, что Лермонтов с самого начала пробует свои силы в самых разных направлениях, переходя от лирики к поэмам, от поэм к драме, от драмы к роману; при этом в каждом его произведении чувствуется личный опыт пережитого и передуманного. Авторское «я» в его юношеской лирике настолько многозначительно и настолько реально (а не условно, как в традиционной лирике того времени), что ее анализ оказывается в то же время изложением его биографии. Это не случайное явление: Лермонтов отходит от традиций «легкой поэзии», характерных для карамзинистов и их последователей, и стремится к созданию «поэзии мысли». Он усиливает то, что было уже намечено в лирике Пушкина, Веневитинова, Полежаева и Баратынского: роль мыслящего, страдающего и действующего «я». Тем самым для него уже теряют значение традиционные лирические жанры, — жанровое мышление заменяется у него мышлением тематическим. На первый план выступают элементы содержания, мысли; работа идет не над деталями поэтиче-



ской терминологии, не над освежением эпитетов, а над изменением старых тем и над вводом новых. Лирика получила характер дневниковых записей, отражающих пережитые впечатления и содержащих итоги самонаблюдения.

Уже в 1830 году Лермонтов жалуется на бедность нашей литературы («Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать») и с некоторым презрением говорит о «французской словесности», бывшей долгое время образцом для русской поэзии. Он ученик С. Е. Раича и усердный читатель «Московского вестника», осуществлявшего идеи Веневитинова и «любомудров». Эти влияния явно сказываются на первых стихотворениях Лермонтова: «Русской мелодии», «Элегии», «Молитве», переводах из Шиллера. В статье «Несколько мыслей в план журнала» (речь шла о «Московском вестнике») Веневитинов, призывая к «самопознанию» как основной цели человеческой деятельности, высказывал совершенно отрицательное суждение о современной русской поэзии, а «всеобщую страсть выражаться в стихах» объявлял «одним из пагубных последствий... недостатка нравственной деятельности». «Многочисленность стихотворцев во всяком народе, — писал Веневитинов, — есть вернейший признак его легкомыслия; самые пиитические эпохи истории всегда представляют нам самое малое число поэтов». Веневитинов приветствует «освобождение России от условных оков и от невежественной самоуверенности французов» (в пример он ставит «стремление к высокой цели, которое направляло полет Шиллера и Гете»), но считает, что это освобождение не принесло значительной пользы, потому что «причина нашей слабости в литературном отношении заключалась не столько в образе мыслей, сколько в бездействии мысли». Далее Веневитинов развивает целую эстетическую теорию, направленную против «легкой поэзии»: «Первое чувство никогда не творит, и не может творить, потому что оно всегда представляет согласие. Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда, уже снова обратившись в чувство, является в произведении. И потому истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения. У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство некоторым образом освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает

от высокой цели усовершенствования. При сем нравственном положении России одно только средство представляется тому, кто пользу ее изберет целью своих действий. Надобно бы совершенно остановить нынешний ход ее словесности и заставить ее более думать, нежели производить»<sup>1</sup>. В основе юношеской лирики Лермонтова лежит именно то *самопознание*, в отсутствии которого Веневитинов обвиняет современную русскую поэзию. В драме Лермонтова «Странный человек» Владимир Арбенин говорит о «тяжелой ноше самопознания», которая с младенчества составляет его удел. На этой основе вырастает то напряженное авторское «я», которое сообщает всей юношеской лирике Лермонтова характер дневника или исповеди. Его юношеский индивидуализм рождается не из самовлюбленности и презрения к миру, а из высоких моральных требований к жизни и к себе. Отсюда — темы совершенства, стремления к славе; отсюда же — мотивы одиночества, отчаяния и неизбежной трагической гибели: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель торжества иль гибели моей», — восклицает Лермонтов в высоком лирическом порыве, делая свою судьбу мировой проблемой и чувствуя себя избранником истории.

Итог юношеской философской лирики — большое стихотворение, озаглавленное, как дневниковая запись, датой: «1831-го июня 11 дня». Хорошим эпитафием к нему могли бы служить слова Владимира Арбенина о «тяжелой ноше самопознания». Начальные строфы этого стихотворения введены Лермонтовым в драму «Странный человек»; студент Снегин говорит о них: «Он это писал в гениальную минуту». Лермонтов сам, очевидно, придавал этому стихотворению большое значение. Действительно, оно не только подводит итог всему намеченному в прежних стихах, но и открывает большие творческие перспективы. Сюжетом этого стихотворения служит самый процесс мысли, рождающейся в борьбе (по Веневитинову) и затем превращающейся в чувство. Это одно из самых интеллектуальных стихотворений в русской поэзии. Многие строки перешли отсюда в позднейшие вещи как найденные формулы. Этот философский монолог поднимается над темами разочарования и одиночества, создавая героический образ юноши, наделенного кипучей силой мысли и темперамента:

---

<sup>1</sup> Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1934. — С 216, 218—219.

Мне нужно действовать, я каждый день  
Бессмертным сделать бы желал, как тень  
Великого героя, и понять  
Я не могу, что значит отдыхать.

Это стихотворение насыщено афоризмами, выходящими за рамки традиционной поэтической речи и обнаруживающими привычку к философскому языку. Лермонтов употребляет здесь такие выражения, как «боренье дум», «желание блаженства», «ноша бытия», «гармония вселенной», «жажда бытия», «сумерки души». Философские афоризмы и сентенции придают стиховой речи совершенно прозаический характер: «Холодной буквой трудно объяснить боренье дум»; «Я не могу любовь определить, но это страсть сильнейшая! — любить необходимость мне»; «Находишь корень мук в себе самом»; «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным»; «Никто не получал, чего хотел и что любил»; «Сладость есть во всем, что не сбылось». Жанр этого стихотворения восходит к Байрону («*Epistle to Augusta*»), но самое обращение к такого рода жанру подготовлено общим стремлением Лермонтова к философской поэзии.

В произведениях юного Лермонтова есть прямые указания на его занятия философией. Судя по трагедии «*Menschen und Leidenschaften*» (автобиографичность которой несомненна), после закрытия Благородного пансиона (1830) в семье Лермонтова возникал вопрос об отправке его за границу для ученья<sup>1</sup>. Во II действии (явление 2-е) бабушка говорит отцу, что она хочет, чтобы внук ехал во Францию, а в Германию не заглядывал: «...я терпеть не могу немцев! чему у них научишься!» Отец возражает на это: «...немцы хотя в просвещении общественном и отстали от французов... но зато глубокомысленнее французов, и многие науки у них более усовершенствованы». На новую реплику бабушки: «А я не хочу, чтоб он жил с немцами, они дураки...» — отец отвечает: «Помилуйте! — у них философия преподается лучше, нежели где-нибудь! — Неужто Кант был дурак?..» Бабушка не сдается: «Сохрани бог от философии! — чтоб Юрьюшка сделался безбожником?..» Отец отвечает на это: «Неужели я желаю меньше добра моему сыну, чем вы? Поверьте, что я знаю, что говорю. Философия не есть наука безбожия,

<sup>1</sup> Ср. в «Стансах» («Я не крушуся о былом»): «На светлый запад удалюсь...» // Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т. — М.; Л., 1954. — Т. 1. — С. 367.

а это самое спасительное средство от него и вместе от фанатизма. Философ истинный — счастливейший человек в мире, и есть тот, который знает, что он ничего не знает.— Это говорю не я, но люди умнейшие...» Лермонтов, конечно, на стороне отца, и рассказанный здесь семейный эпизод, взятый, несомненно, с натуры, вносит существеннейшую деталь в его юношескую биографию.

Разговор о немецкой философии свидетельствует об интересе к ней самого Лермонтова. При скудных данных о чтении Лермонтова, особенно в университетские годы, этот факт должен быть учтен при анализе его творчества: в сознании юного Лермонтова намечаются возможность и необходимость сочетания французской культуры («общественное просвещение», служившее основой для декабристских идей) с немецкой. Если прибавить к этому серьезное увлечение Байроном (и именно его философской тематикой, раскрытой в лирике и в таких вещах, как «Манфред», «Каин»), то круг чтения и идей юного Лермонтова оказывается очень широким. Центром этого круга является философская проблематика, просачивающаяся в художественное творчество,— лирика превращается из дневниковых записей в признания философствующего «я», ставящего перед собой вопросы бытия и поведения; в замысле «Демона» начинает ясно обозначаться проблема высокого зла; является новый замысел поэмы об Азраиле — не демоне, но бессмертном существе, сотворенном до появления земли и людей и обреченном теперь на вечные страдания. В трагедии «Menschen und Leidenschaften» Юрий произносит перед самоубийством большой монолог, представляющий собой целое философское рассуждение в духе байроновского Люцифера. Самоубийство Юрия получает философский смысл — становится актом человеческой воли, вступившей в борьбу или в прение с богом: «Как подумать, что эта ничтожная вещь победит во мне силу творческой жизни? что белый порошок превратит в пыль мое тело, уничтожит создание бога?.. Но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству; зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. *зачем хотел он моего рожденья, зная про мою гибель?..* где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?.. о! человек несчастное, брошенное создание... он сотворен слабым; его доводит судьба до крайности... и сама его наказывает; животные бессловесные счастливее нас: они не различают ни добра, ни зла; они не имеют веч-

ности». Подчеркнутые мною слова откликаются в рассказе Азраила:

И начал громко я роптать,  
Мое рожденье проклиная,  
И говорил: всесильный бог,  
Ты знать про будущее мог,  
Зачем же сотворил меня?

Байронизм Лермонтова — явление иного порядка, чем байронизм молодого Пушкина: Байрон для юного Лермонтова — поэт-философ, стоящий в одном ряду и с французским «общественным просвещением» (или просветительством, как сказали бы мы теперь), и с немецкой философией, и с Шиллером. Он ценит в Байроне именно то, что Пушкину было не нужно или даже враждебно; он увлекается лирикой Байрона и его философскими мистериями (эпиграф к «Демону» 1831 года взят из «Каина»), оставившими Пушкина холодным. В этом смысле байронизм Лермонтова — не простое продолжение прежнего русского байронизма, уже изжитого и преодоленного Пушкиным, а явление совершенно новое. В статье о «Евгении Онегине» (1825) Веневитинов, отдавая должное Пушкину как поэту («он подарил нашу словесность прелестными произведениями»), не соглашается с Полевым, сравнившим Пушкина с Байроном: «Но для чего же всегда сравнивать его с Байроном, с поэтом, который, духом принадлежа не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века и, если бы мог изгладиться в истории частного рода поэзии, то вечно остался бы в летописях ума человеческого? Все произведения Байрона носят отпечаток одной глубокой мысли — мысли о человеке, в отношении к окружающей его природе, в борьбе с самим собою, с предрассудками, врезавшимися в его сердце, в противоречии с своими чувствами»<sup>1</sup>. В другой статье Веневитинов говорит: «Поэзия Гете, Байрона есть плод глубокой мысли, раздробившейся на всевозможные чувства»<sup>2</sup>. Он явно не сочувствует тому русскому «байронизму», который имеется в поэмах Пушкина, — и именно потому, что Байрон для него гораздо более крупное явление, выходящее за пределы поэзии. Он пишет: «Певец «Руслана и Людмилы», «Кавказского пленника» и проч. имеет неоспоримые права на благодарность своих соотечественников, обогатив русскую словесность красотами, досе-

<sup>1</sup> Веневитинов Д. В. Указ. изд. — С. 222.

<sup>2</sup> Там же. — С. 210.

ле ей неизвестными, — но, признаюсь вам и самому нашему поэту, что я не вижу в его творениях приобретений, подобных Байроновым»<sup>1</sup>.

Определяя Байрона как поэта мысли (и мысли именно «о человеке в отношении к окружающей его природе, в борьбе с самим собою, в противоречии с своими чувствами»), Веневитинов явно сближает его поэзию с философией Шеллинга и считает их явлениями родственными. Сюда же примыкают Шиллер и Гете: «Новейшая философия в Германии, — говорит он в статье «Несколько мыслей в план журнала», — есть зрелый плод того же энтузиазма, который одушевлял истинных ее поэтов, того же стремления к высокой цели, которое направляло полет Шиллера и Гете»<sup>2</sup>. Тем самым Байрон воспринимается Веневитиновым в целом потоке родственных явлений, сближающих поэзию с философией. К началу 30-х годов это воззрение, и в частности сопоставление Байрона с Шеллингом, становится довольно распространенным. В. Тепляков пишет в предисловии к своим «Стихотворениям» 1832 года: «И кто более нас мог заметить, до какой степени переплетены между собою ветви единого древа — ветви многолиственного кедра наук, коего отрасли, не осыпанные благоухающими цветами поэзии, показались бы нам дикими, сухими, безжизненными? — От сего-то мы в наше время и видим одну непрерывную цепь, коей кольца суть все вообще знания человеческие; от сего же самого должно происходить и наше равнодушие ко всем наукам исключительным. — Сам Байрон не представляет ли нам иногда поэтизированного Локка и даже Шеллинга?»<sup>3</sup>.

Важно отметить, что увлечение Байроном наравне с интересом к немецкой литературе (Шиллер, Гете) и философии (Шеллинг) характерно не только для России этих лет, но и для Франции. Известно, какую громадную организующую роль в истории французского романтизма сыграли Байрон, Шиллер, Гете, Шеллинг. Немецкий Sturm und Drang, отодвинутый на родине в сторону новыми течениями, нашел себе приют во Франции (главным образом в драматургии) и оказал воздействие на зарождение «неистовой словесности». Если Шиллер в Германии 20-х годов уже классик, то во Франции он романтик, как Байрон, как В. Скотт. Культ Байрона у юного Лермонтова, как и у Вене-

<sup>1</sup> Веневитинов Д. В. Указ. изд. — С. 223.

<sup>2</sup> Там же. — С. 216.

<sup>3</sup> Тепляков В. Стихотворения. — М., 1832. — С. VII.

витинова, идет не прямо от Пушкина, но и из французской литературы; отсюда — такие сочетания, как Байрон и Ламартин (см. в «Записках» Сушковой), Байрон и Гюго. Понятным становится, почему в драматургии Лермонтова ясно звучат темы и мотивы *Sturm und Drang* и Гюго, почему в «Странном человеке» использована основная ситуация «Вертера», почему в «Вадиме», рядом с В. Скоттом и Байроном, ясно видно влияние французской «неистовой» школы, почему, наконец, в раннем «Демоне» Ламартин и А. де Виньи оказываются рядом с Байроном. В литературном развитии Лермонтова сказывается общеевропейский процесс в его русском варианте: используются некоторые стороны французского романтизма, преодолевающего традиции «легкой поэзии». Отрицательное отношение к французской словесности, высказанное Лермонтовым в записи 1830 года («я не слышал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности»), связано именно с этими традициями, служившими образцом для русской литературы. Об этом писал и Веневитинов: «Давно ли сбивчивые суждения французов о философии и искусствах почитались в ней (в России. — Б. Э.) законами? И где же следы их? Они в прошедшем или рассеяны в немногих творениях, которые с бессильною упорностью стараются представить прошедшее настоящим. Такое освобождение России от условных оков и от невежественной самоуверенности французов было бы торжеством ее, если бы оно было делом свободного рассудка; но к несчастю оно не произвело значительной пользы: ибо причина нашей слабости в литературном отношении заключалась не столько в образе мыслей, сколько в бездействии мысли. Мы отбросили французские правила не оттого, чтобы мы могли их опровергнуть какую-либо положительную систему; но потому только, что не могли применить их к некоторым произведениям новейших писателей, которыми невольно наслаждаемся»<sup>1</sup>. Лермонтов в письме 1831 года, восторгаясь «Гамлетом» Шекспира, говорит о «приторном вкусе французов, не умеющих обнять высокое», и об их «глупых правилах». Все это относится, однако, к старой французской литературе, и было бы неверно говорить на основании этих отзывов о равнодушии Лермонтова к так называемой «юной Франции»: «Герой нашего времени» (и еще до него «Вадим», «Княгиня Лиговская» и «Маскарад») — достаточное свидетельство его пристального вни-

<sup>1</sup> Веневитинов Д. В. Указ. изд. — С. 218.

мания к новой французской литературе, к французскому романтизму. Анненков был прав, когда писал в своих воспоминаниях, что многое в поэзии Лермонтова было знакомо и понятно Белинскому как отголосок *французского* байронизма. Здесь, как и во многом другом, путь Лермонтова оказывается совпадающим с поисками и тенденциями русской передовой молодежи 30-х годов.

Итак, вопрос идет, в сущности, не о Байроне, взятом отдельно, и не о «байронизме», а о целом комплексе явлений, связывающих поэзию с философией, образующих «поэзию мысли». Байрон для юного Лермонтова — поэт, который, по выражению Веневитинова, «принадлежит не одной Англии, а нашему времени» и который «в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века»<sup>1</sup>. Такое же явление для России этих лет — Шеллинг, с его диалектикой, с его учением о противоположностях («Весь мир составлен из противоположностей», — говорит Веневитинов) и противоречиях как основе развития, с его проблематикой добра и зла. До сих пор связь Лермонтова с русским шеллингианством, или «любомудрием», не была установлена; это изолировало его от тех умственных течений, с которыми он должен был соприкасаться и без влияния которых история его идейного и поэтического развития остается непонятной или трактуется как позиция «одиночки». Декабризм сам по себе — недостаточная база для понимания Лермонтова; декабристские традиции могли и должны были удержать его от увлечения германской мистикой, укрепить его моральные и гражданские чувства («Да, я не изменюсь и буду тверд душой, как ты, как ты, мой друг железный!»), служить для него моральной школой героики и принципиальной борьбы за идеалы, за «веру гордую в людей и жизнь иную» — против малодушия, лицемерия, равнодушия, холопства, нравственного и идейного рабства. Очень характерный в этом смысле портрет Лермонтова набросан Анненковым в его воспоминаниях: «Выдержка у Лермонтова была замечательная: он не сказал никогда ни одного слова, которое не отражало бы черту его личности, сложившейся, по стечению обстоятельств, очень своеобразно; он шел прямо и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к явлениям жизни на какое-либо другое, более справедливое и гуманное представление их»<sup>2</sup>. Слова «по стечению обстоятельств» указывают на то,

<sup>1</sup> Веневитинов Д. В. Указ. изд. — С. 222.

<sup>2</sup> Анненков П. В. Указ. соч. — С. 251.



что Анненков понимал это своеобразие личности Лермонтова не просто как индивидуально психологические, «случайные» черты его характера, а как исторически сложившиеся принципы поведения. Неправ был Анненков только в том, что не увидел за этими «презрительными» отношениями настоящей (не сентиментальной) гуманности; это увидел Герцен, и это же понял Белинский, заметивший в Лермонтове «семена глубокой веры» в достоинство жизни и людей.

Однако конкретные философские проблемы, так резко выступающие в юношеских произведениях Лермонтова, должны были иметь свой источник за пределами декабризма. Лермонтов, как я уже говорил, сам указывает на Германию — на немецкую философию. Эта философия дошла до него, конечно, через русское шеллингианство, с которым он мог познакомиться уже в Благородном пансионе. Русское шеллингианство, или «любомудрие» (как и последующее гегельянство), имело разные оттенки и направления. Одни последователи ценили мистические стороны Шеллингова учения (позднего Шеллинга) и в самой натурфилософии выдвигали религиозные, «богооткровенные» элементы (Тютчев, Хомяков); другие искали в его натурфилософии обоснования новым, передовым учениям физики и химии (как профессор М. Г. Павлов), а в его философии истории, этике и эстетике — обоснования передовым общественным, политическим, нравственным и художественным воззрениям (как Веневитинов, Станкевич, Надеждин, Кюхельбекер, Герцен, Огарев, молодой Белинский). Философия Шеллинга подвергалась при этом (как впоследствии и философия Гегеля) различным модификациям, соответственно нуждам и потребностям русской культуры. Очень ясно и принципиально определил такое отношение к философии Шеллинга Герцен (в письме к Огареву 1833 года): «Ты сделался шеллингистом... Шеллинг — поэт высокий, он понял требование века и создал не бездушный эклектизм, но живую философию, основанную на одном начале, из коего она стройно разворачивается... Но нашему брату надлежит идти дале, модифицировать его учение, отбрасывать *ipse dixit* и принимать не более его методы»<sup>1</sup>. «Метода» Шеллинга — это диалектика, учение о противоположностях и противоречиях, развернутое в его основном сочинении первого периода — в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы» (1809).

<sup>1</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. — М. 1961. — Т. 21. — С. 21.

Здесь с наибольшей ясностью изложено учение о противоположностях и их диалектическом единстве. В. Кюхельбекер, прочитав это сочинение в 1835 году, записал в дневнике: «Начало этого творения удивительно: какая глубина и вместе какая ясность! Преклоняю колени пред великим мыслителем и прошу у него прощения, что было понял его криво!»<sup>1</sup>.

Для Веневитинова, Кюхельбекера, Герцена учение Шеллинга было важно теми своими сторонами, которые заново освещали (в душе тождества духа и природы) проблемы этики, эстетики и истории; на основе этого учения возникло требование самопознания как главной цели человека. Отсюда же явилось утверждение, которое Веневитинов вкладывает в уста Платону (диалог «Анаксагор»): «Верь мне, Анаксагор, верь: она снова будет, эта эпоха счастья, о которой мечтают смертные. Нравственная свобода будет общим уделом; все познания человека сольются в одну идею о человеке; все отрасли наук сольются в одну науку самопознания... Тогда пусть сбудется древнее египетское пророчество. Пусть солнце поглотит нашу планету, пусть враждебные стихии расхитят разнородные части, ее составляющие! Она исчезнет, но совершив свое предназначение, исчезнет, как ясный звук в гармонии вселенной!»<sup>2</sup> Учение Шеллинга (и больше всего его этику) можно было понять и использовать для борьбы с буржуазной моралью и общественно-политическим укладом, основанным на тирании и реакции. Отсюда — историческая возможность и естественность таких сочетаний, как Шеллинг и декабризм, Шеллинг и Шиллер, Шеллинг и Байрон. Такие сочетания были и у Веневитинова, и у Кюхельбекера, и у Герцена, и у Огарева, и у Белинского; характерны они и для юного Лермонтова. Лежащая в основе его юношеского творчества идея самопознания приводит к целому ряду этических тем и вопросов, определяющих поведение человека. Самые важные из них — вопрос о добре и зле и связанный с ним вопрос о свободе воли и ее направлении. Именно по этой линии обнаруживается родство юношеских произведений Лермонтова и с Шиллером, и с Байроном, и с философией Шеллинга в ее русском варианте.

---

<sup>1</sup> Дневник В. К. Кюхельбекера. — Л., 1929. — С. 230.

<sup>2</sup> Веневитинов Д. В. Указ. изд. — С. 136.

Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада составляет идейный и языковой центр юношеских произведений Лермонтова. Он сам себя называет избранником зла («Как демон мой, я зла избранник») не потому, что он хочет оправдать зло (как порок), а потому, что высокое зло, связанное со страданием («демонизм»), есть, в сущности, результат недостаточности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника. На этой основе возникают характерные для юного Лермонтова контрасты ангельских и демонских образов («Ангел» и «Мой демон»), контрасты неба и земли, рая и ада, бури и покоя («Парус»), человека и природы. Многие здесь подсказано Байроном, но не только им. Проблема зла сформулирована уже в стихотворении «1831-го июня 11 дня»:

Под ношей бытия не устает  
И не хладеет гордая душа;  
Судьба ее так скоро не убьет,  
А лишь взбунтует; мщением дыша  
Против непобедимой, много зла  
Она свершить готова, хоть могла  
Составить счастье тысячи людей:  
С такой душой ты бог или злодей...

Эта формула относится к основным героям юношеских вещей Лермонтова: к Демону, Вадиму и Арбенину. Последовательность этих героев связана с постепенным очеловечением абстрактной темы — с переходом от философской к психологической мотивировке. В том же стихотворении Лермонтов говорит:

...все образы мои,  
Предметы мнимой злобы иль любви,  
Не походили на существ земных.  
О нет! все было ад иль небо в них.

В дальнейшем он старается придать своим образам более «земной» вид — сделать их более конкретными и убедительными. Вадим представляет собой переходную ступень.

Существует мнение, согласно которому Лермонтов в период юнкерской школы (1832—1834) переживал упадок нравственных и умственных сил и отошел от своих юношеских тем и идеалов. Это мнение создано на основании неверной даты «Вадима». П. А. Висковатов датировал этот роман 1832 годом; единственным источником для этой даты

была фраза в письме к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 года: «Пишу мало, читаю не больше; мой роман — сплошное отчаяние; я перерыл всю свою душу, чтобы добыть из нее все, что только способно обратиться в ненависть, и в беспорядке излил все это на бумагу. Читая, вы бы пожалели меня!» (4, 546). В этих словах нет ничего, что обязывало бы связывать их с «Вадимом». Наоборот: вряд ли применимы к этому большому и стоившему, конечно, напряженного и длительного труда сочинению слова о «беспорядке», и непонятно, почему, читая его, Лопухина должна была бы жалеть автора. Скорее всего Лермонтов говорит здесь о каком-нибудь автобиографическом романе, где он «в беспорядке излил» все пережитое им в Москве (разрыв с Н. Ф. Ивановой). Что касается «Вадима», то о работе Лермонтова над ним имеются совершенно точные данные в воспоминаниях А. Меринского, товарища Лермонтова по юнкерской школе. Меринский, поступивший в школу осенью 1833 года и до того не знавший Лермонтова, сообщает: «В то время в юнкерской школе нам не позволялось читать книг литературного содержания, хотя мы не всегда исполняли это; те, которые любили чтение, занимались им, большей частью, по праздникам, когда нас распускали из школы. Всякий раз, как я заходил в дом к Лермонтову, почти всегда находил его с книгою в руках, и книга эта была: сочинения Байрона и иногда Вальтер-Скотт, на английском языке... Лермонтов писал не одни шаловливые стихотворения; но только немногим и немного показывал из написанного. Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рассказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе»<sup>1</sup>. Совершенно очевидно, что Меринский вспоминает о «Вадиме» и что, следовательно, нельзя говорить ни о каком «кризисе» или творческом упадке Лермонтова в период юнкерской школы; наоборот, он ставит перед собой новую и очень трудную задачу: написать в прозе большой исторический роман. Тот же А. Меринский вспоминает в другом месте: «По вечерам, после учебных занятий, поэт наш часто уходил в отдаленные классные комнаты, в то время пустые,

---

<sup>1</sup> Меринский А. М. Ю. Лермонтов в юнкерской школе // Атеней. — 1858. — № 48. — С. 301, 300.

и там один просиживал долго и писал до поздней ночи, стараясь туда пробраться не замеченным товарищами»<sup>1</sup>.

Легенда об «упадке» поддерживается еще письмами Лермонтова к М. А. Лопухиной 1833—1834 годов, свидетельствующими о его тяжелом душевном состоянии. Но, во-первых, тяжелое душевное состояние и умственный упадок, или «кризис», — вещи разные; во-вторых, письма эти говорят совсем не об упадке умственной деятельности, а наоборот — о трагическом сознании несоответствия между своими мечтами и окружающей действительностью (что как раз может соединяться с творческим напряжением). Надо, наконец, учитывать и то, что письма пишутся в разные минуты жизни, в разных настроениях и представляют собой поэтому гораздо менее объективный материал, чем произведения. В письме от 4 августа 1833 года (по-французски) Лермонтов пишет: «...вы видите, милый друг, что с тех пор, как мы расстались, я таки несколько переменялся. Как скоро я заметил, что прекрасные грезы мои разлетаются, я сказал себе, что не стоит создавать новых; гораздо лучше, подумал я, приучить себя обходиться без них. Попробовал и походил в это время на пьяницу, старающегося понемногу отвыкнуть от вина; труды мои не были бесполезны, и вскоре прошлое представилось мне просто программю незначительных и весьма обыкновенных похождений» (4, 567). Все это относится, конечно, к трагической развязке отношений с Н. Ф. Ивановой и не может истолковываться как «кризис» мировоззрения. Следующее письмо (от 23 декабря 1834 года) представляет собой «исповедь» (как выражается сам Лермонтов), свидетельствующую не об упадке, а об очень серьезных требованиях к жизни и к самому себе: «...моя будущность, блистательная на вид, в сущности, пошла и пуста. Должен вам признаться, с каждым днем я все более убеждаюсь, что из меня никогда ничего не выйдет: со всеми моими прекрасными мечтаниями и ложными шагами на жизненном пути; мне или не представляется случая, или недостает решимости. Мне говорят, что случай когда-нибудь выйдет, а решимость приобретется временем и опытностью!.. А кто порукою, что, когда все это будет, я сберегу в себе хоть частицу пламенной, молодой души, которою бог одарил меня весьма некстати, что моя воля не истощится от вы-

---

<sup>1</sup> М е р и н с к и й А. Воспоминания о Лермонтове // Русский мир. — 1872. — № 205.

жидания, что, наконец, я не разочаруюсь окончательно во всем том, что в жизни служит двигающим стимулом?» (4, 571—572).

Текст «Вадима» насыщен философскими и моральными сентенциями, выходящими далеко за пределы исторического сюжета и развивающими философскую тематику лирики 1831—1832 годов. В центре этих сентенций и рассуждений — проблема зла, проблема «демонизма». Лермонтов наделяет своего героя не только физическим, но и нравственным безобразием, однако вовсе не для того, чтобы вызвать у читателя презрение или отвращение к нему. Наоборот: философские сентенции введены в роман именно для того, чтобы если и не прямо оправдать своего героя, то, по крайней мере, углубить мотивировку его «демонических» черт — вывести их из такого источника, где зло оказывается рядом с добром. Сопоставляя Вадима с Ольгой, Лермонтов восклицает: «...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?» (4, 27). Дальше эта тема получает еще более полное обоснование, возвышающее Вадима и роднящее его с Демоном. «...ему снилось наяву давно желанное блаженство: свобода; он был дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий, не желающий, не сожалеющий ни об чем, завладевший прошедшим и будущим, которое представлялось ему пестрой картиной, где он находил много смешного и ничего жалкого. — Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу, и потом сокрушить ее, — если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца; — что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (4, 36—37). Этот афоризм, как и многие другие сентенции, ведет уже не к Байрону, а к Шеллингу; самый язык этого изречения звучит как цитата не из поэзии, а из философского сочинения. И в самом деле: поэтический язык юного Лермонтова содержит в себе явные следы чтения философских книг, его невозможно вывести из языка современной Лермонтову поэзии. Дальнейшим исследователям языка Лермонтова еще придется поискать источники, которыми он пользовался для создания обильных сентенций, рассеянных не только в его юношеских, но и в позднейших произведениях («Сашка», «Герой нашего времени»). Большую роль сыграли здесь, вероятно, французские мыслители-афористы, как Ларошфуко, Монтень

и пр.<sup>1</sup>; но юношеские произведения связаны больше всего с влиянием русского шеллингианства.

Значительная часть «Философских исследований о сущности человеческой свободы» Шеллинга уделена проблеме добра и зла — вопросу о возможности и действительности зла. Шеллинг утверждает, что вопрос этот должен ставиться диалектически, а не догматически: «Если бы в теле не было корня холода, невозможно было бы ощущение тепла. Ни силу притяжения, ни силу отталкивания нельзя мыслить чем-то обособленным. ...*Вполне верно поэтому диалектическое утверждение: добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон*, или еще: зло в себе, т. е. рассматриваемое в корне своей тождественности, есть добро, как и наоборот, добро, рассматриваемое в своей раздвоенности и нетождественности, есть зло. Поэтому же вполне справедливо и то утверждение, что тот, в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра. ...Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей ей добродетелью. *Душа всякой ненависти — любовь*<sup>2</sup>, и в самом яростном гневе проявляется лишь затронутое и задетое в сокровеннейшем средоточии спокойствие»<sup>3</sup>. Исходя из этого учения о противоположностях или противоречиях Шеллинг оспаривает мнения Августина и Лейбница, что зло есть чисто отрицательное понятие недостаточности или отсутствия добра: «Уже то простое соображение, что из всех видимых тварей к злу способен один человек, т. е. совершеннейшая из них, показывает, что основа зла отнюдь не может заключаться в недостатке или лишении. Дьявол был, согласно христианскому воззрению, не наиболее, а, напротив, наименее ограниченною из тварей. Несовершенства (в общем метафизическом смысле) не могут считаться обычным признаком зла, ибо зло часто сочетается с совершенством отдельных сил, гораздо реже сопровождающим добро. Основа зла должна, таким образом, содержаться не в чем-то положительном вообще, но скорее в высшем положительном, какое имеется в природе»<sup>4</sup>. Шеллинг говорит об «энтузиазме

---

<sup>1</sup> См.: Левит Т. Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // Лит. наследство. — 1948. — Т. 45—46. — С. 225—254.

<sup>2</sup> Ср. слова Герцена о «ненависти из любви». Курсив мой — Б. Э.

<sup>3</sup> Шеллинг Ф. В. Философские исследования о сущности человеческой свободы. — СПб., 1908. — С. 61.

<sup>4</sup> Там же. — С. 34—35.

зла» и о «хотении» или воле; если бы не было хотения, то не было бы свободной деятельности духа. Без хотения, без безусловного самоопределения нет сознательных представлений, нет знания. Знание, сознание, вся система наших представлений поддерживается и обуславливается волей: «Это единственный непонятный, неразрешимый, по своей природе вовсе не подлежащий основанию и вовсе недоказуемый, но именно поэтому самый непосредственный и самый очевидный элемент в нашем сознании».

Эти идеи и теории Шеллинга находят свой отклик в юношеских произведениях Лермонтова иногда прямо, иногда в сложных сочетаниях, свидетельствующих о том, что он — не просто последователь Шеллинга, но человек новой эпохи, знающий и Байрона, и Шиллера, и писателей «юной Франции». Учение Шеллинга о зле как о силе, рожденной из одного начала с добром, стояло для Лермонтова в одном ряду с такими вещами, как «Каин» Байрона, как «Разбойники» Шиллера. Повторяя выражение Шеллинга, можно сказать, что Лермонтов ценит «энтузиазм зла» как проявление силы и гордости («гордая душа»), как порождение активного стремления к совершенству, «желания блаженства». Как и Шеллинг, Лермонтов считает желание или волю основой всего; он говорит о Вадиме: «...непоколебимая железная воля составляла все существо его, она не знала ни преград, ни остановок, стремясь к своей цели. ...И в самом деле, что может противустоять твердой воле человека? — воля — заключает в себе всю душу; хотеть — значит ненавидеть, любить, сожалеть, радоваться, — жить, одним словом; воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса... о если б волю можно было разложить на цифры и выразить в углах и градусах, как всемогущи и всезнающи были бы мы!..» (4, 127). О человеке он говорит словами Шеллинга: «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным. Все его мученья происходят оттого» («1831-го июня 11 дня»). Шеллинг пишет: «В человеке содержится вся мощь темно-го начала и в нем же содержится и вся сила света. В нем — оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба»<sup>1</sup>. То же у Байрона:

Соединенье божества и праха,  
Борьба враждебных вечно элементов —

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. Указ. соч. — С. 30.



Мы смесь ничтожества с гордыней.  
Желаний низких и высокой воли <sup>1</sup>.

Интересно, что «Вадим», при всей его романтической условности и отвлеченности, все-таки наделен человеческими чертами: его поведение мотивировано пережитыми впечатлениями. Больше того: Лермонтов раскрывает историю его души — его путь от благородных юношеских порывов к ненависти, к презрению, к мести. Вадим сам рассказывает эту историю (характерную историю лермонтовского героя вообще) — от тяжелого детства, проведенного в «душных стенах» монастыря, до решения бежать и сделаться нищим: «Никто в монастыре не искал моей дружбы, моего сообщества; я был один, всегда один; когда я плакал — смеялись; ...Я желал возненавидеть человечество — и поневоле стал презирать его <sup>2</sup>; душа ссыхалась: ей нужна была свобода, степь, открытое небо» (4, 41). Эта эволюция от добра к злу, от любви к ненависти и презрению повторена в еще более разработанном и развернутом варианте в «Маскараде», а затем в драме «Два брата» и в «Герое нашего времени».

Первый период творчества Лермонтова замыкается «Маскарадом», начатым в 1835 году, после окончания юнкерской школы. Интерес Лермонтова к театру и драматургии ведет свое происхождение еще от пансионских лет, когда он в письме к тетке М. А. Шан-Гирей восторгался игрой Мочалова в «Разбойниках» Шиллера и в «Игроках» Дюканжа. Можно быть уверенным, что Лермонтов видел Мочалова не только в этих пьесах, но и в «Коварстве и любви» Шиллера (об этой драме упоминается в «Странном человеке») и в других вещах.

Юношеские трагедии Лермонтова написаны под явным воздействием шиллеровской драматургии. Это выражается, между прочим, в том, что семейные конфликты получают в них смысл общественных и моральных коллизий. Юрий Волин гибнет жертвой не случайного стечения обстоятельств и не злой воли отдельных лиц, а общего уклада человеческой жизни. То же самое в «Странном человеке»; семейный конфликт и страдания любви приобретают здесь смысл и значение мировых событий: в основе драмы лежит общественно-философская проблема добра и зла. Владимир Арбенин изображается не просто как благородный юноша,

<sup>1</sup> Байрон. Библ. великих писат.— СПб., 1905.— Т. 2.— С. 53.

<sup>2</sup> Курсив мой.— Б. Э.

а как человек, несущий с детства «тяжелую ношу самопознания», не согласный с окружающим его укладом жизни, наделенный мятежным духом: «Природа вооружается против меня, — говорит он, — я ношу в себе семя зла» (4, 311). Это уже подготовка будущих образов — Вадима, Арбенина в «Маскараде», Александра в «Двух братьях». После «Странного человека» Лермонтов сосредоточивает свое внимание на проблеме зла. Он стремится разрушить ходячие каноны морали; зло в его интерпретации оказывается не явлением природы, не особой сущностью, от начала противостоящей добру, а явлением истории. Может быть, именно поэтому он после «Демона», построенного на абстрактно-философском материале, переходит к историческому роману, сводя самую проблему добра и зла с небес на землю. Но проза сковывает его, и он, оставив роман, возвращается к стиху. От лирики и поэм он переходит к драме, дающей простор для изображения нравственных и идейных конфликтов и естественно циклизующей накопившийся лирический и философский материал. Таков путь, приведший Лермонтова от «Демона» (1831—1833) к «Вадиму» (1833—1834), а от «Вадима» — к «Маскараду».

Уже в юношеских пьесах Лермонтова заметно стремление построить трагическую катастрофу без вины героя и без торжествующего злодея. Это связано, очевидно, с общей тенденцией, подсказанной Байроном и Шеллингом и так ярко сказавшейся в «Вадиме»: если не оправдать зло, то найти для него по крайней мере такую мотивировку, которая открывала бы в нем нечто положительное. Переход от романа к драме был подготовлен этим интересом к проблеме зла, — «Маскарад» представляет собой попытку построить трагедию так, чтобы зло было воплощением силы и чтобы одержимый им герой не был простым злодеем и возбуждал не отвращение, а сострадание, подобно Демону. При осуществлении этого замысла Лермонтов мог опираться и на французскую романтическую драму (Гюго), и на Шиллера. Лермонтов читал, конечно, не только трагедии Шиллера, но и его теоретические статьи: «О трагическом искусстве», «О патетическом», «О возвышенном». В этих статьях Шиллер искал выхода из правил и традиций античной трагедии, трагедии Шекспира и французской классической трагедии. Лермонтов мог почерпнуть здесь некоторые общие представления о принципах построения трагедии, соответствовавшие его взглядам на жизнь и искусство. Шиллер не рекомендует строить трагедию на вине героя или на злой воле его врага. В пер-

вом случае наше сострадание (а в нем суть трагедии) ослабляется раздражением, потому что несчастный «гибнет по собственной непростительной вине или по слабости рассудка и по малодушию не сумел избежать гибели, хотя это мог сделать» (в пример Шиллер приводит «Короля Лира» Шекспира); во втором случае раздражение является потому, что «виновник несчастья... жертвы которого должны быть предметом нашего сострадания, наполняет нашу душу отвращением». Шиллер ищет такого построения трагедии, при котором предметом сострадания «оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья помимо своей воли»<sup>1</sup>. Шиллера не интересует психология героя, — он строит трагедию на философских тезисах, на логике событий, на законах природы и истории. Принцип двойного сострадания, который он считает необходимым для трагедии, связывается у него сначала с идеей «нравственной целесообразности», сталкивающейся с «нецелесообразностью природы». В дальнейшем он уже отвергает идею «нравственной целесообразности» и выдвигает на первый план принцип силы. Здесь начинается сходство с учением Шеллинга.

Поэт, по мнению Шиллера, вовсе не должен брать своих героев непременно из категории хороших характеров, потому что «весьма часто для последовательности в зле важна та же самая мера силы, как для добра». Шиллер заявляет: «До какой степени в эстетических суждениях для нас более важна *сила*, чем ее направление, и *свобода* более, чем законсообразность, становится очевидным хотя бы из того, что мы охотнее наблюдаем проявление силы и свободы за счет законсообразности, чем соблюдение законсообразности в ущерб силе и свободе. ...Порочный человек начинает нас интересоваться, коль скоро ему приходится рисковать счастьем или жизнью для осуществления своих злых целей; напротив того, внимание наше к добродетельному ослабевает в той самой пропорции, в какой он остается добродетельным благодаря своему благополучию»<sup>2</sup>. Переходя от эстетической постановки вопроса к рассуждению по существу, Шиллер объявляет человека существом *хотящим* («Der Mensch ist das Wesen, welches will») и тем самым уже прямо соприкасается с учением Шеллинга о воле. Конец

<sup>1</sup> Über die tragische Kunst // F. Schillers sämtliche Werke, G. Fock. Leipzig. — Bd. XI. — S. 160—161.

<sup>2</sup> I b i d. — S. 239. Курсив мой. — Б. Э.

трагедии вовсе не должен означать собой «телеологическую связь вещей, возвышенный порядок, благостную волю»; отдельно прозвучавший диссонанс не должен разрешаться в «великой гармонии целого». Шиллер говорит о прелести хаоса в природе и решительно заявляет: «Конечно, тот, кто освещает великое домоводство природы тусклым фонарем *рассудка* и постоянно стремится к тому, чтобы смелый беспорядок природы превратить в гармонию, тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором правит безумная случайность, а не разумный план и в котором в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии. ...Отбросим ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус, который набрасывает покрывало на серьезный лик необходимости и, желая подольститься к чувствам, *сочиняет* какую-то гармонию благополучия и благого образа действия, между тем как в действительном мире нет и следа чего-либо подобного». Трагедия должна представлять нашим взорам подражание (или воспроизведение) «патетическим картинам борьбы, которую ведет человечество с судьбою, картинам неудержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности, торжествующей несправедливости и побежденной невинности, которых так много в истории»<sup>1</sup>. Принцип силы, выдвинутый Шиллером вместо принципа «нравственной целесообразности», дает основание для деления жизненных путей человека на два типа: реалистический и идеалистический. Первый определяется как противопоставление силе силы же; второй — как преодоление самого понятия насилия добровольным подчинением ему. Материалом для трагедии, понимаемой в духе Шиллера, может быть, очевидно, только первый путь.

В «Маскараде» Лермонтов идет по пути Шиллера: перед нами — картина «неудержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности». Пьеса построена на принципе силы и двойного сострадания — не только к жертве (Нине), но и к виновнику ее гибели (Арбенину). Никакой «телеологической картины мира», никакого «возвышенного порядка», никакого разрешения диссонанса «в великой гармонии целого» нет. В основу драмы Лермонтов кладет жизненный путь человека, который Шиллер называет «реалистическим»: мужественное и гордое противопоставление силе силы же. Через обличение благополучного в своей лицемерной «веселости» светского общества и «блестяще-

---

<sup>1</sup> О р. cit.— S. 195, 198.

го, но ничтожного» века Лермонтов поднимается до высоких трагических тем: «отбрасывает ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус». Буря, которую производит Арбенин в светском обществе, вырастает до пределов бунта против всего устройства человеческой жизни, против бога и установленных кодексов морали: «Преграда рушена между добром и злом!» — торжествующе кричит Арбенин Звездичу.

В первой редакции, представленной Лермонтовым в цензуру, «Маскарад» состоял из трех актов и кончался гибелью Нины; четвертый акт (появление Неизвестного и сумасшествие Арбенина) был написан после запрещения цензурой, нашедшей в пьесе «прославление порока». При этом Лермонтов не внес почти никаких изменений в текст первых трех актов; он прибавил четвертый акт, надеясь, что в таком виде пьеса будет одобрена, потому что «порок» был более или менее наказан. В связи со сказанным выше о проблеме зла эта история «Маскарада» имеет очень важное значение. В поэзии Лермонтова господствует тема мести, зла и демонстративно отсутствуют темы наказания, возмездия или прямого нравоучения. Появление Неизвестного и темы «возмездия» до некоторой степени аналогично тому, что произошло с «Демоном». В редакциях 1833 и 1838 годов (в сущности — последней) нет торжествующего ангела и нет побежденного Демона, проклинающего «мечты безумные свои». Здесь роль ангела очень скромная: он только молится за душу «грешницы молодой». Тема «возмездия» появилась в тексте 1841 года («Но час суда теперь настал, и благо божие решение»; ср. восклицание Неизвестного: «Казнит злодея провиденье!»). В предисловии к «Герою нашего времени» недаром сказано: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». В «Княжне Мери» Печорин говорит о себе характерную фразу, вскрывающую антипатию Лермонтова к дидактическим жанрам, к нравоучительным пьесам с финальным «возмездием»: «Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Неизвестный в финале «Маскарада» — именно эта «жалкая роль», не входившая в первоначальный план пьесы. Образ Арбенина органически связан с образом Демона, исключаяющим всякую мысль о каре или возмездии. Монологи Арбенина, то и дело заставляющие вспомнить текст «Демона», вносят в «Маскарад» глубокий инносказательный смысл, уводящий далеко за пределы са-

мого сюжета и обнаруживающий подлинный (не психологический, а социально-философский) замысел автора: показать трагедию человеческого общества, устроенного так, что настоящее, деятельное стремление к добру, насыщенное мыслью и волей, неизбежно должно принять форму зла — ненависти, мести, презрения. Арбенин — попытка реального воплощения того зла, которое произошло от одного начала с добром и существует как упрек ему. Это зло, возникшее по вине добра: оно не столько борется с добром, сколько обличает его.

Характерно, что написанная после «Маскарада» драма «Два брата» тоже лишена этого «необходимого лица пятого акта», приносящего с собой возмездие, хотя злой Александр губит своими поступками и отца, и ни в чем не повинного брата Юрия, и Веру. Монологи Александра явно соприкасаются с монологами Арбенина, как будто Лермонтов, потерпев неудачу с «Маскарадом», изображавшим светское общество, решил сжать свою тему до пределов узкосемейной драмы. Это решение связано и с общим поворотом Лермонтова к психологическому анализу. В «Маскараде» еще чувствуется идущая от «Демона» абстрактная, философская постановка проблемы зла. Это сказывается особенно резко в сцене гибели Нины, где речи Арбенина приобретают демонстративный, демонический характер. Уже в последней (пятиактной) редакции «Маскарада», написанной после запрещения четырехактной (1836), обнаруживается тенденция к переходу от философской драмы к драме психологической. «Два брата» осуществляют этот переход. Злой и сильный Александр — новый вариант Демона, Вадима и Арбенина, уже не только сведенный с небес на землю, но и освобожденный в значительной мере от философской декламации; вместо нее появляется психологическая мотивировка, подготовляющая будущего Печорина. Весь сюжет новой драмы развернут на основе бытовых и психологических подробностей, мотивирующих конфликт и финальную катастрофу. Юрий и Александр представлены как разные характеры; мало того: чувства и поступки Александра выводятся из тех условий, в которых он прожил свою «бесцветную молодость».

Драматургия Лермонтова, взятая внутри его творческой эволюции, была как бы мостом от юношеских поэм к зрелой прозе. На драматургической работе Лермонтов развил метод психологического анализа и технику мотивировки, использованные потом в «Герое нашего времени». Но и независимо от этого драматургия Лермонтова — и пре-

жде всего, конечно, «Маскарад» — сохраняет свое значение. По своим принципам она была новаторской, опиравшейся на Байрона, Шиллера, на французскую романтическую драму и мелодраму. В то же время «Маскарад» был своего рода итогом русской драматургии (20—30-х годов), выросшей на основе новых, боевых идейных и художественных принципов и оставшейся за пределами тогдашней сцены. Характерен в этом смысле самый жанр «Маскарада», совмещающий в себе элементы высокой трагедии, мелодрамы и комедии. Родство «Маскарада» с «Горем от ума» отмечалось неоднократно — и в стихе, и в стиле, и в такой фигуре, как Шприх (Репетиллов). Борьба с нравучительностью объединяет драматургию Лермонтова с пушкинской. Было, конечно, необычайной смелостью написать «Бориса Годунова» так, как это сделал Пушкин, придавший трагические черты образу «злодея»; но еще большей смелостью было написать «маленькую трагедию» о злодейском поступке Сальери и, вместо наказания, закончить ее вопросом:

...или это сказка  
Тупой, бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана?

С этим сходно восклицание Арбенина в конце III акта, после смерти Нины:

...Но все черты спокойны, не видать  
В них ни раскаянья, ни угрызений...  
Ужель?

Отметим, наконец, что есть некоторая близость между «Маскарадом» и драмой Кюхельбекера «Ижорский», рисующей образ гордого и сильного человека, презирающего людей; близость сказывается и в языке, и в стихе<sup>1</sup>. Указанные связи обнаруживают родство драматургии Лермонтова (как это было и в лирике, и в поэмах, и в прозе юношеского периода) с декабристской драматической литературой как в тематике, так и в драматических принципах.

#### 4

О художественной эволюции Лермонтова, сказывающейся в его произведениях 1837—1841 годов, принято

<sup>1</sup> См.: Тынянов Ю. В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы. — Л., 1939. — Т. I. — С. XI. — (Б-ка поэта. Б. сер.)

говорить в общих терминах, относящихся в равной мере и к Пушкину, и к Гоголю: «от романтизма — к реализму». Эта формула явно недостаточна. И романтизм, и реализм фигурируют здесь как общие понятия, существующие сами по себе, вне творческого сознания и развития самих писателей. Выходит так, как будто реализм был одинаковым для всех пунктом назначения, — надо было только найти путь к нему, а романтизм был всего-навсего неизбежным «проходом» к этому сборному пункту.

Лермонтов, действительно, пережил очень глубокую и сложную эволюцию, пожалуй, даже серьезный перелом мировоззрения и художественного метода. Это сказалось прежде всего на лирике: работа над ней, столь напряженная в 1831—1832 годах, прерывается. «Вадим» и «Маскарад» как бы вбирают в себя весь лирический материал юношеских лет; этот материал используется для создания личности героя, существующего и действующего уже вне авторского «я». Лирика концентрируется в письмах 1833—1835 годов к М. А. Лопухиной, — и, вероятно, именно потому, что прежний поток лирических стихотворений иссяк. На эти письма надо смотреть как на заготовки к будущим вещам или как на отзвуки прежних. Интересно, что в этих письмах Лермонтов настаивает на происшедшей в нем сильной перемене: «О, я ведь очень изменился! — сообщает он в 1835 году. — Я не знаю, как это происходит, но только каждый день дает новый оттенок моему характеру и взглядам — это и должно было быть, я это знал... но я не ожидал, что это будет так скоро» (4, 580).

Перемена заключалась в том, что Лермонтов начал преодолевать состояние замкнутого, отвлеченного лиризма и связанную с ним систему исключительного «самопознания»; он вырывается из плена собственной лирики, заставлявшей его смотреть на мир только с точки зрения авторского «я». Характерны его признания в письме к М. А. Лопухиной (23 декабря 1834 года): «Говорить о себе? Право, я до такой степени надоел сам себе, что когда я ловлю себя на том, что люблюсь собственными мыслями, я стараюсь припомнить, где я читал их, и от этого нарочно ничего не читаю, чтобы не мыслить» (4, 571). В произведениях Лермонтова появляется отсутствовавшая прежде «холодная ирония», образы его становятся похожими на «земных существ». Он пристально наблюдает окружающую действительность и судит о ней теперь независимо от проблемы личной судьбы. Это сказывается уже в «Маскараде»: фигуры Казарина, Шприха и баронессы Штраль



достаточно убедительны в этом смысле. В драме «Два брата» единый прежде лирический герой распадается на два персонажа (Юрий и Александр), поведение и соотношение которых мотивируются конкретными психологическими обстоятельствами. Из этой драмы, образующей своего рода порог между двумя периодами творчества, вырастает замысел «Княгини Лиговской» (а частично и «Героя нашего времени»).

В «Княгине Лиговской» впервые у Лермонтова появилось то, что можно назвать объективной манерой повествования; это сказывается с первых строк романа, в которых дается картина зимнего Петербурга. Достаточно сравнить это описание с началом «Вадима», чтобы убедиться в происшедшей перемене. Характерные для «Вадима» сентенции, образующие обильный авторский комментарий к поступкам и словам персонажей, лирические и философские отступления, сравнения, восклицания — все это отсутствует в «Княгине Лиговской». В новом романе появляются ирония и шутка, которых не было прежде. Лермонтов иногда прямо пародирует здесь свой собственный юношеский стиль. В «Вадиме» герой погружается в воспоминания о прошедшем: «...память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим и где теперь мы должны пировать под именем гостя; — на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца». Этот крокодил, попавший к Лермонтову из Шатобриана, появляется и в «Княгине Лиговской», но совсем в иной стилистической роли; описывается горничная Негуровой: «...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». Самое это описание горничной, сделанное в подчеркнuto «фламандском» стиле, указывает на отход от прежней системы. Правда, это описание сделано тоже от автора («терпеть не могу» и пр.), но самый авторский тон резко изменился: автор в «Княгине Лиговской» — лицо постороннее, наблюдающее своих персонажей со стороны. Эта

позиция автора специально подчеркивается в разных местах романа: «Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и взошел в 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. ...Чтоб легче угадать, об чем Лизавета Николавна изволила думать, я принужден, к моему великому сожалению, рассказать вам некоторые частности ее жизни». Изредка в романе откликается прежняя лирическая декламационная манера, но зато эти места и ощущаются как нечто инородное, противоречащее всей системе повествования. «В эту минуту пламеневшее лицо его было прекрасно, как буря», — говорит Лермонтов, описывая столкновение чиновника Красинского с Печориним; это звучит как отголосок из «Вадима».

Эволюция сказывается, конечно, не только в стиле, но и в жанре и тематике романа. Если «Вадим» в своей жанровой основе был не столько романом, сколько поэмой в прозе, то «Княгиня Лиговская» свидетельствует о принципиальном отходе от этого гибридного жанра. Никакой ориентации на поэму и лирику здесь нет. Жанр нового романа явно ассоциируется с прозой 30-х годов, и прежде всего со «светской повестью» — не только русской (В. Одоевский), но и французской. Влияние Бальзака сказывается как в «физиологических» подробностях при описании города и нравов, так и в специальном внимании к теме денег и связанной с ней теме социального неравенства. В этом смысле фигура чиновника Красинского очень характерна и знаменательна: «О, я буду богат непременно, — мечтает Красинский, подобно героям Бальзака, — во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость». Дома у него лежит книга под заглавием: «Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым».

Но «Княгиня Лиговская» отражает влияние не только «светской повести» и французской прозы; в ней видны следы чтения Гоголя и знакомства с первыми опытами «натуральной школы». Начало романа в этом отношении особенно показательное — оно кажется написанным после «Шинели» Гоголя, хотя на самом деле эта повесть появилась только в 1842 году. Идущий по Вознесенской улице бедный чиновник мечтает о награде и вкусном обеде: «На нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель с старым бобровым воротником; ...казалось, он не

торопился домой, а наслаждался ...соблазнительным блистаньем магазинов и кондитерских; порою подняв глаза кверху с истинно поэтическим умилением, сталкивался он с какой-нибудь розовой шляпкой и смутившись извинялся; коварная розовая шляпка сердилась, — потом заглядывала ему под картуз и, пройдя несколько шагов, оборачивалась, как будто ожидая вторичного извинения; — напрасно! молодой чиновник был совершенно недогадлив... но еще чаще он останавливался, чтоб поглазеть сквозь цельные окна магазина или кондитерской, блистающей чудными огнями и великолепной позолотою. Долго, пристально, с завистью разглядывал различные предметы, — и, опомнившись, с глубоким вздохом и стоической твердостью продолжал свой путь». Это еще не Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели», но это уже несомненно следы чтения «Невского проспекта», как о чтении того же «Невского проспекта» свидетельствует другое место романа, описывающее бал: «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов! ...сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки... волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки» и т. д. Описание портрета, висевшего в кабинете Печорина («глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски»), сделано, конечно, под впечатлением «Портрета» Гоголя. Несомненно, что сборник Гоголя «Арабески» (1835), включавший «Невский проспект» и «Портрет», был прочитан Лермонтовым перед тем, как он начал «Княгиню Лиговскую». Дело было, вероятно, не в одном сборнике Гоголя и вообще не только в книгах, но и в беседах, встречах с петербургскими литераторами, журналистами и пр. Если юношеские произведения Лермонтова рождались в атмосфере московских литературных и философских направлений, то «Маскарад» и особенно «Княгиня Лиговская» отражают воздействие петербургской литературы, собравшейся вокруг «Современника» Пушкина и «Библиотеки для чтения» Сенковского. Можно быть уверенным (пользуясь хотя бы скудными указаниями Раевского), что Лермонтов, через Краевского и Сенковского, вступил в это время в личные отношения с петербургским литературным кругом. Это обнаруживается не только в «Княгине Лиговской», но и в других произведениях 1836—1837 годов.

Объективная манера повествования, появившаяся в

«Княгине Лиговской» и принципиально отличающая этот роман от «Вадима», сказывается и в стихотворениях этого периода. Написанные в 1836—1837 годах стихотворения отделены от лирики и поэм 1830—1832 годов резкой чертой. Если Лермонтов возвращается в этот период к своим старым темам, то именно потому, что он меняет свое художественное направление, и именно для того, чтобы изменить их жанр и стиль. Об этом свидетельствует и «Боярин Орша», и «Бородино». Юношеская поэма «Исповедь», полная таинственных намеков и романтического пафоса, превращается в историческое сказание, отнесенное к эпохе Иоанна Грозного. В этом смысле достаточно характерны начало новой поэмы («Во время оно жил да был в Москве боярин Михаил») и сказка Сокола. Не менее сильно и знаменательно превращение старого стихотворения «Поле Бородина» в новое — «Бородино». Рассказ о Бородинском сражении вложен в уста старого солдата; весь романтический пафос снят и заменен разговорным народным языком, развернута широкая историческая панорама. Белинский писал об этом стихотворении: «В каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии. Ровность и выдержанность тона делают осязаемо ощутительною основную мысль поэта»<sup>1</sup>. Эту основную мысль Белинский видит во второй строфе («Да, были люди в наше время»): «Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»<sup>2</sup>. В «Поле Бородина» этой мысли не было; ее появление связано с общим поворотом Лермонтова от трагических и скептических настроений юности (от «байронизма») к героике, к истории, к широкой действительности и активному вмешательству в нее. Надо думать, что толчком к этому повороту было сближение Лермонтова с литературным и журнальным миром, и в частности с писательским кругом, близким к «Современнику» Пушкина (где и было напечатано «Бородино») и к самому Пушкину. Об этом сближении ясно говорит стихотворение «Смерть поэта».

Стихотворение это свидетельствует не только о преклонении Лермонтова перед Пушкиным, не только о скорби и негодовании по поводу его гибели, но также и о глубоком

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. — М., 1954. — Т. 4. — С. 503—504. (В дальнейшем: Белинский, том, страница. — *Ред.*)

<sup>2</sup> Там же. — С. 503.

понимании всего того, что произошло. В этом отношении стихотворение Лермонтова остается до сих пор своего рода историческим документом, бросающим свет на действительные причины и обстоятельства гибели Пушкина. Это не могло бы случиться, если бы Лермонтов до этой гибели стоял в стороне от друзей Пушкина и питался только слухами. Достаточно внимательно прочитать это стихотворение, чтобы понять, что оно могло быть написано только человеком, хорошо и заранее осведомленным о последних годах жизни Пушкина и о его трагедии. У нас очень мало фактических данных о литературных знакомствах Лермонтова в этот период (и понятно, почему), но достаточно некоторого исторического воображения и опыта, чтобы на основании одного текста «Смерти поэта» заключить о несомненной близости его автора с пушкинским кругом. Такие вещи не пишутся внезапно, отвлеченно, «по вдохновению» или по чужим рассказам. Некоторым фактическим подтверждением этого вывода служит и то, что Лермонтов был уже в это время хорошо знаком с А. И. Тургеневым, а через него, вероятно, и с другими друзьями Пушкина.

Отход от абстрактно-философской и субъективно-лирической тематики юношеского периода, сказавшийся в произведениях Лермонтова 1836—1837 годов, приводит его к новым темам и жанрам, к новому языку, к новой системе художественных средств и приемов. Появляется тот «лермонтовский элемент», о котором писал Белинский, появляются те «злобные мысли», о которых говорил Герцен, утверждая, что Лермонтов не мог «спастись в лиризме». Стихотворение «Смерть поэта» было совершенно новым явлением в русской поэзии, и не только потому, что оно было открытым политическим выступлением, но и потому, что в нем традиционный жанр элегии («Зачем от мирных нег и дружбы простодушной»), окрашивающий собой первую половину, вступил в своеобразное сочетание с жанром политической сатиры, не останавливающейся перед самым сильным выражением гражданского негодования («Известной подлостью прославленных отцов» и пр.). Стихотворения 1838—1840 годов представляют собой дальнейшее развитие и укрепление этого нового жанра гражданской лирики, опирающейся уже не на тему личной судьбы, а на чувство реальной исторической действительности и на ее моральную оценку. На этом пути Лермонтову пригодились и такие поэты «юной Франции», как Гюго и Барбье. В 1832 году Баратынский с горечью признавался И. Киревскому: «Что ты мне говоришь о Hugo и Barbier, заставля-

ет меня, ежели можно, еще нетерпеливее желать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв. Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм — наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покаместь наше назначение»<sup>1</sup>. Преодолевая это положение, Лермонтов вступил на путь «новых сердечных убеждений». «Смерть поэта» — один из первых опытов преодоления «индивидуальной поэзии». В связи с этим совершается замечательная перемена и в личной лирике, возобновляющейся в 1837 году. Центральная для юношеской лирики тема авторского «я», связанная с философской идеей «самопознания», явно ослаблена и не образует ничего похожего на прежний дневник. Это сказывается даже на ритме: прежнее увлечение пятистопным ямбом с мужскими рифмами и сложным соотношением метра и синтаксиса (по образцу Байрона), придающим стиху особую напряженность выражения, проходит, как проходит и обратное увлечение напевными трехдольными метрами; начинает господствовать обычный для русской поэзии четырехстопный ямб со свойственным ему точным синтаксисом. Начинается то приближение Лермонтова к Пушкину, о котором говорил Блок («отлетевший дух Пушкина как бы снизошел на Лермонтова») и которое издавна заставляло называть Лермонтова «наследником Пушкина». Это, конечно, нисколько не снимает вопроса о своеобразии его художественного метода.

Написанная в 1837 году «Ветка Палестины» (напоминающая «Цветок» Пушкина) вызывала (и вызывает до сих пор) у исследователей некоторое недоумение, как и стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива»; эти вещи кажутся неожиданными и неорганическими для Лермонтова по своей тематике, по заключительным «мирным» аккордам. Белинский видел в «Ветке Палестины», как

<sup>1</sup> «Татевский сборник» С. А. Рачинского. — СПб., 1899. — С. 47—48.

и в позднейших «Тучах», «переход от субъективных стихотворений... к чисто художественным. В обеих пьесах видна еще личность поэта, но в то же время виден уже и выход его из внутреннего мира своей души в созерцание «полного славы творенья». Первая из них дышит благодатным спокойствием сердца, теплотою молитвы, веянием святости»<sup>1</sup>. Это впечатление сложилось у Белинского, очевидно, в связи с тем, что стихотворение имеет полубалладную ориентальную окраску (воды Иордана, Ливан, «Солима бедные сыны») и нечто вроде воображаемого сюжета. Действительно, вопросы о судьбе пальмы и о том, кто занес ветку от нее в этот край, переводят это стихотворение из области чистой, «субъективной» лирики в область иных жанров. К этому надо, однако, прибавить, что для понимания «Ветки Палестины» очень важен ее лирический подтекст — элемент, для юношеской лирики Лермонтова не характерный, но приобретающий большое значение для его стихотворений второго периода. Если в юношеской лирике Лермонтов стремился к созданию открытых формул, выговаривающих тему или мысль, то теперь этого нет или встречается редко. Характерно, что в «Умирающем гладиаторе» вычеркнута вся вторая половина («Не так ли ты, о европейский мир»), раскрывающая иносказательный смысл первой и придающая всему стихотворению определенный публицистический характер. Оставшаяся первая половина представляет собой нечто вроде баллады. «Ветка Палестины» написана, конечно, на основе диссонанса, контраста, а не гармонии; именно поэтому она и написана в полубалладной форме, как иносказание. Ее заключительные строки («Все полно мира и отрады вокруг тебя и над тобой») звучат как первая половина незаконченной фразы: интонация этих строк требует продолжения, раскрывающего контраст между картиной «мира и отрады» и душевным смятением автора, тревожно задававшего вопросы. Этот контраст оставлен в подтексте и дан только в виде намека в вопросах: «Грустил он часто над тобою? Хранишь ты след горячих слез?». Здесь — *лирический* центр стихотворения, сохраняющий свое действие до конца. Никакого внутреннего, тематического противоречия между этим стихотворением и лирикой Лермонтова нет, — изменилась не тема, а художественный метод.

Что касается стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива», то в нем речь идет не о «примирении» вообще,

---

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 534.

а только о том, что «тревога души» иногда смиряется под влиянием мирных картин природы. Странно было бы, если бы природа никак не действовала на такого поэта, как Лермонтов, и если бы он не считал нужным говорить об этом. «Тревога души» не снимается этим стихотворением, а наоборот, она-то и составляет суть темы, характерной для Лермонтова. Человек оказывается лишенным того мира, той цельности и полноты, которая есть в природе; он может «постигнуть» это только иногда, когда окружающая природа включает его в свой круг («мне ландыш серебристый приветливо кивает головой», «студеный ключ ...лпечет мне таинственную сагу»). Очень важны слова: «погружая мысль в какой-то смутный сон»; стихотворение рисует состояние самозабвения, слияния с природой. Лирический центр стихотворения, его настоящая тема — не «примирение» или «смирение», а именно постоянная и неизбежная для человека «тревога души», образующая резкий контраст между ним и природой. Развитие этой темы дано в позднейшем стихотворении («Выхожу один я на дорогу»), где возникает мучительный вопрос, порожденный тем, что «тревога души» не смиряется:

В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сияньи голубом...  
Что же мне так больно и так трудно?

Белинский верно отметил колебания Лермонтова между «субъективной» и «чисто художественной» манерой. Рядом со стихотворениями нового типа («Умиравший гладиатор», «Бородино», «Ветка Палестины») появляются и такие, как «Никто моим словам не внемлет», «Гляжу на будущность с боязнью», «Я не хочу, чтоб свет узнал», — стихотворения, продолжающие линию юношеской лирики и в жанровом, и в стилистическом отношении. «Его чело меж облаков, он двух стихий жилец угрюмый» — это язык стихотворений 1831—1832 годов. Стихотворение «Узник», восходящее к юношескому «Желанию» («Отворите мне темницу»), представляет собой своего рода синтез двух манер: романтика тюремной баллады или песни (с фольклорной окраской) сливается с конкретной автобиографической ситуацией, с жанром «субъективной» лирики. Сюжетный и в этом смысле «объективный» характер приобретают и другие стихотворения 1837 года: «Как небеса твой взор блистает» и «Кинжал». Первое из них — переработка наброска, написанного в чисто лирическом жанре («Слышу ли голос твой звонкий и ласковый»); появление



темы «грузинского булата» придает всему стихотворению ориентальную, «балладную» окраску. Эта окраска усилена в стихотворении «Кинжал»: прямой лирический монолог заменен здесь лирическим повествованием с развитым сюжетом, выдержанным до конца; заключительные строки («Да, я не изменяюсь и буду тверд душой, как ты, как ты, мой друг железный») скрещивают повествовательную тему с лирической и мотивируют все детали. Вполне вероятно, что эта сюжетная символика в лирике 1837 года появилась у Лермонтова не без связи с грузинской поэзией и кавказским фольклором. В письме к С. А. Раевскому он восторженно описывает свое путешествие по Кавказу («изъездил линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани, переехал горы, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии»), говорит о жизни в Тифлисе («особенно в Тифлисе есть люди очень порядочные») и сообщает, что начал учиться по-татарски — «язык, который здесь, и вообще в Азии, необходим, как французский в Европе». Запись сказки об Ашик-Керибе и превращение юношеской поэмы «Демон» в «восточную повесть», действие которой происходит в Грузии, достаточно убедительно доказывают, что Лермонтов близко познакомился и заинтересовался местной поэзией и народными сказаниями. В новых работах, посвященных вопросу о пребывании Лермонтова на Кавказе, обнаружены связи Лермонтова с домом поэта Александра Чавчавадзе, ставшим в 20—40-х годах «центром культурного и политического объединения грузинского и русского общества, в который попадают и Грибоедов, и Кюхельбекер, и Пушкин, и Полонский, и художник Григорий Гагарин. ...В доме Чавчавадзе Лермонтов мог встречаться с другими замечательными поэтами Грузии: Григорием Орбелиани и Николозом Бараташвили»<sup>1</sup>. Высказывается также вполне основательное предположение, что Лермонтов познакомился на Кавказе и с известным азербайджанским поэтом Мирза Фатали Ахундовым, жившим в Тифлисе, — замечательным знатоком восточных языков и литератур, хорошо знавшим и русскую литературу и написавшим поэму на смерть Пушкина<sup>2</sup>.

Знакомство Лермонтова с восточной поэзией и фольклором сказалось в стихотворении, написанном перед обрат-

<sup>1</sup> Андроников И. Лермонтов в Грузии // Красная новь. — 1939. — № 10—11. — С. 250, 252.

<sup>2</sup> Там же. — С. 254—255. — Ср. статью: Рафили М. Пушкин и Мирза Фатали Ахундов // Пушкин: Временник Пушкинской Комиссии. — М.; Л., 1936. — Сб. II. — С. 240—254.

ным отъездом с Кавказа в Россию или в пути («Спеша на север из далека»). Первые пять строф этого стихотворения написаны в пышном стиле мусульманских молитв, обращенных «к престолу вечному Аллы»; затем интонация резко меняется: следуют интимно-лирические строфы об оставшихся на родине друзьях. Стихотворение замыкается строфой, возвращающей нас к местным преданиям о Казбеке:

О если так! своей метелью,  
Казбек, засыпь меня скорей  
И прах бездомный по ущелью  
Без сожаления развей.

Рисовавшийся воображению прежних исследователей условный образ Лермонтова-одиночки, индивидуалиста, презиравшего людей и сторонившегося их, лишний раз опровергается этим стихотворением, выражающим тревогу не только за свою судьбу, но и за судьбу своих друзей:

Найду ль там прежние объятья?  
Старинный встречу ли привет?  
Узнают ли друзья и братья  
Страдальца, после многих лет?

Или среди могил холодных  
Я наступлю на прах родной  
Тех добрых, пылких, благородных,  
Деливших молодость со мной?

Это, конечно, реальные «друзья и братья» — и, очевидно, не только по полку, по службе; многозначительна их характеристика: добрые, пылкие, благородные. Уместно вспомнить здесь, что С. А. Раевский писал А. П. Шан-Гирею по поводу стихотворения «Смерть поэта»: «Стихи его были отражением мнений не одного лица, но весьма многих»; в черновике своего показания он даже намеревался сослаться на «партию Лермонтова», чтобы подкрепить этим свое утверждение, что стихи на смерть Пушкина выражают мнение не одного Лермонтова.

Выше говорилось об идейной близости Лермонтова к декабристам и о родстве его юношеских произведений с декабристской литературой; там же отмечалось, что его нельзя, конечно, считать простым последователем декабризма, тем более что самый декабризм после 1825 года видоизменялся и перерождался. Характерна в этом смысле встреча Лермонтова со ссыльными декабристами в Ставрополе. Это были второстепенные, а некоторые из них — даже прямо случайные декабристы: большинство из них

давно уже раскаялось в своих вольнолюбивых мечтаниях. Из слов М. А. Назимова, сказанных им П. А. Висковатову в 1880 году, видно, что Лермонтов не сблизился с ними: «Лермонтов сначала часто захаживал к нам, — рассказывал Назимов, — и охотно и много говорил с нами о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения. Сознаю, мы плохо друг друга понимали. Передать теперь через сорок лет разговоры, которые вели мы, невозможно. Но нас поражала какая-то словно сбивчивость, неясность его воззрений. Он являлся подчас каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крылах. Над некоторыми распоряжениями правительства, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей несчастной молодости, он глумился. Статьи журналов ...которые являлись будто наследием лучших умов Европы и живо задевали нас и вызывали восторги, что в России можно так писать, не возбуждали в нем удивления. Он или молчал на прямой запрос, или отделялся шуткой и сарказмом. Чем чаще мы виделись, тем менее клеилась серьезная беседа»<sup>1</sup>.

Кавказские декабристы, очевидно, раздражали Лермонтова своим примиренчеством, своими наивными и жалкими восторгами по поводу «некоторых распоряжений правительства» и статей в журналах. Назимов удивляется, что этот «реявший на крылах» поэт оказывался «каким-то реалистом», когда речь заходила о социальных и политических вопросах; это удивление порождено воззрением на поэта как на мечтателя, живущего в мире романтических фантазий и призраков. Лермонтов таким поэтом не был, и самое это ходячее представление о поэте должно было возмущать его; он напускал иногда на себя позу светского человека, гусара, циника или скептика (в кругу людей, которых хотел подразнить), но никогда не позировал в качестве поэта.

Итак, от юношеского романтизма, основанного на напряженном самопознании и доводившего каждую эмоцию авторского «я» до ее философского предела, Лермонтов переходит к иной системе, имеющей уже очень мало общего и с Байроном, и с Шиллером, и с французской «неистойвой словесностью», и с немецкой философией. Эта новая система строится на расширенном душевном и умственном

---

<sup>1</sup> В и с к о в а т о в П. А. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. — М., 1891. — С. 303. (В дальнейшем: В и с к о в а т о в, страница. — *Ред.*)

опыте: на реально-исторических вопросах и связанных с ними реальных вопросах гражданского поведения, на глубоком интересе к психологии человека, взятого во всей полноте его жизни — и интимной, и общественной, на проблеме соотношения человека и природы. В предисловии к «Журналу Печорина» Лермонтов сам выдвигает проблему изображения реальной человеческой психологии как очередную и самую важную: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Это направлено против исторического романа, созданного романтиками, — против В. Скотта и его многочисленных последователей. Интересно, что та же мысль высказана Бальзаком; противопоставляя свои «Сцены» историческому жанру, он говорит: «Я придаю несомненным ежедневным, тайным или явным событиям личной жизни, их причинам и законам, такое же значение, которое историки до сих пор придавали событиям социальной жизни народов»<sup>1</sup>.

Когда этот процесс эволюции совершенно определился в сознании Лермонтова, он сам сформулировал его с предельной теоретической точностью в «Сказке для детей» и в стихотворении, написанном в альбом С. Н. Карамзиной (Белинский видел в нем чисто пушкинские черты):

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.

Еще до этого отказ от прежних традиций подчеркнут в «Сашке»: «Впадал я прежде в эту слабость сам, но нынче я не тот уж, как бывало». Лермонтов иногда прямо пародирует здесь собственный юношеский стиль («оглушающий язык»). О герое поэмы («добром малом») он говорит: «О, если б мог он, в молнию одет, одним ударом весь разрушить свет!», — и прибавляет в скобках: «Но к счастью для вас, читатель милый, он не был одарен подобной силой». Это явная перелицовка того, что говорилось в «Вадиме» о герое: «Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу, и потом сокрушить ее, — если это было жела-

<sup>1</sup> Р е и з о в Б. Творчество Бальзака. — Л., 1939. — С. 154.

ние безумца, то по крайней мере великого безумца» (4, 37). О переменах, происшедших в его мировоззрении, Лермонтов говорит в «Сашке» неоднократно, превращая эту поэму в своего рода «исповедь» или декларацию, но совсем иного стиля по сравнению с прежними поэмами. Особенно резко подчеркнут отказ от философии и мечтательства:

Я не философ — боже сохрани! —  
И не мечтатель. За полетом пташки  
Я не гонюсь, хотя в былые дни  
Не вовсе чужд был глупой сей замашки.

Любопытно еще следующее характерное и важное признание: «К тому же я совсем не моралист, — *ни блага в зле, ни зла в добре не вижу*» (Курсив мой. — Б. Э.). Эта формула отказа обнаруживает вместе с тем философский источник пережитых увлечений и подтверждает знакомство Лермонтова с учением Шеллинга, устанавливавшим диалектическое единство добра и зла. Лермонтов ставит крест на этих умозрительных увлечениях юности; это не значит, конечно, что он отказывается от философских проблем вообще; это значит только, что он отказывается от следования философским *системам*, от решения жизненных вопросов возведением их в отвлеченные формулы. Он не хочет подчинять конкретное и сложное многообразие жизни, раскрывшейся перед ним, той или иной философской системе. Что касается «морализма», столь напряженного в произведениях юношеского периода, то высказанный в «Сашке» отказ от него представляет собой на самом деле, конечно, его новое утверждение в более высоком направлении, подготовляющем тему будущего «Пророка». Отойдя от темы сильного человека и индивидуальной героики, от юношеского наивного «прекраснодушия», Лермонтов отказывается и от философских систем, и от дидактизма, от морализации — в пользу художественной правды и свободы, в пользу «едких истин», не ослабленных никакими отвлеченными выводами и нравоучительными указаниями.

## 5

Годы 1838—1839 были решающими в литературной деятельности Лермонтова: они отмечены созданием таких вещей, как «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Три пальмы», «Дары Терека», поэма «Тамбовская казначейша», новая редакция «Демона», «Мцыри»; в эти же годы идет работа над «Героем нашего времени». Осенью 1839 года

Белинский торопится сообщить Станкевичу за границу: «На Руси явилось новое могучее дарование — Лермонтов»<sup>1</sup>; в феврале 1840 года он пишет В. Боткину: «Итак, о Лермонтове. Каков его «Терек»? Черт знает — страшно сказать, а мне кажется, что в этом юноше готовится третий русский поэт и что Пушкин умер не без наследника»<sup>2</sup>.

Никакого материала, освещающего историю замысла и создания этих вещей, не сохранилось, и поэтому многое в них остается до сих пор темным. Некоторые свидетельства, относящиеся к истории создания и появления в печати «Песни про купца Калашникова», противоречивы и скорее затемняют, чем освещают этот интересный и важный вопрос. Я не буду говорить о версии П. К. Мартьянова, рассказавшего, со слов И. И. Парамонова, историю похищения неким гусаром купеческой жены, — эта легенда не имеет никакого значения<sup>3</sup>. П. А. Висковатов связывает замысел «Песни...» с «Боярином Оршей» и сообщает: «Хотя знаменитая «Песня...» и была окончательно отделана позднее и в первом своем виде появилась в начале 1838 года, но уже в 1836 году Лермонтов ее задумал и готовился написать, а может быть частью и написал уже, дав затем произведению этому вылежаться, что было в его привычках творчества»<sup>4</sup>. А. А. Краевский, в газете которого появилась эта «Песня...», утверждал, что он получил ее рукопись с Кавказа и что в ответ на его письмо о блестящем успехе «Песни...» Лермонтов будто бы отвечал, что он набросал ее от скуки, чтобы развлечься во время болезни. Со слов того же Краевского Висковатов рассказывает: «Когда стихотворение обыкновенным порядком отправлено было в цензуру, то цензор издания нашел совершенно невозможным делом напечатать стихотворение человека, *только что сосланного на Кавказ* (курсив мой. — Б. Э.) за свой либерализм. Г. Краевский обратился к Жуковскому, который был в великом восторге от стихотворения и, найдя, что его непременно надо напечатать, дал г. Краевскому письмо к министру народного просвещения, в ведении коего находилась тогда цензура. Гр. Уваров, гонитель Пушкина, оказался на этот раз добрее к преемнику его таланта и славы. Найдя, что цензор был прав в своих опасе-

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 11. — С. 378.

<sup>2</sup> Там же. — С. 441.

<sup>3</sup> Мартьянов П. Выдержки из записной книжки // Ист. вестник. — СПб., 1884. — Сент. — С. 593—595.

<sup>4</sup> Висковатов. — С. 225.

ниях, он все-таки разрешил печатание. Имени поэта он, однако, выставить не позволил, и «Песня» вышла с подписью: «-въ»<sup>1</sup>.

Все это не совсем вяжется между собой и с некоторыми другими фактами. Приведенные Краевским слова цензора о «только что сосланном на Кавказ» авторе вызывают сомнение: 11 октября 1837 года Лермонтов был «прощен» (в Тифлисе) и переведен в Гродненский гусарский полк, стоявший в Новгородской губернии, а 9 апреля 1838 года он был возвращен в лейб-гусарский полк. «Песня...» появилась в № 18 «Литературных прибавлений» — от 30 апреля, то есть когда Лермонтов был вовсе не «только что сослан на Кавказ»: он уже давно (в начале января 1838 года) вернулся оттуда, а ко времени появления «Песни...» в печати — даже в свой прежний полк. Слова цензора могли бы быть сказаны скорее по поводу «Бородина», напечатанного в «Современнике» (с полной фамилией) вскоре после того, как Лермонтов был сослан на Кавказ (приказ о переводе — 27 февраля, цензурная дата «Современника» — 2 мая 1837 года).

Интерес к фольклору возникает у Лермонтова еще в юношеские годы. В 1829 году он пишет «Грузинскую песню», воспроизводя слышанное им «что-то подобное на Кавказе»; в 1831 году он пишет песню о Степане Разине («Атаман»), стараясь сохранить особенности народного ритма. Далее следует «Воля» («Моя мать — злая кручина»), использованная потом в «Вадиме» и свидетельствующая уже о хорошем знании особенностей языка и ритма народных песен. Другая «Песня» того же времени («Желтый лист о стебель бьется») передает не только словарь и ритм народной песни, но и ее основной художественный прием — параллелизм образов, взятых из природы и из душевной жизни человека. К этому же времени относится «Русская песня» («Клоками белый снег валится»), развивающая сюжет, близкий к балладе Бюргера «Ленора»; здесь отражается, как и в балладе «Гость», написанной тогда же, пережитая Лермонтовым измена любимой девушки. Тем самым обнаруживается, что юношеские фольклорные опыты Лермонтова представляют собой попытку использования народного стиля для выражения собственных чувств и мыслей, для обработки собственных лирических тем (темы вольности, любви, измены, ревности). Это подтверждается и позднейшими стихотворениями Лермон-

<sup>1</sup> Висковатов. — С. 259—260.

това, построенными на фольклорной основе, как «Узник», «Соседка» и пр.

В литературе о «Песне...», начиная с Белинского, неоднократно указывалось на ее зависимость от сборника Кириши Данилова, и в частности на ее сходство с былинной о Майстрюке Темрюковиче; несомненно, однако, что источником для фольклорных опытов Лермонтова служили не только книги. Текст «Вадима» обнаруживает прекрасное знание живой народной речи, приобретенное Лермонтовым, очевидно, еще в Тарханах. Запись сказки об Ашик-Керибе, сделанная на Кавказе в 1837 году, позволяет думать, что Лермонтов собирал образцы народного творчества и раньше; подтверждением этому служат запись песни «Что в поле за пыль пылит» (1831) и дневниковая запись 1830 года, в которой говорится: «...если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях.— Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слышал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности»<sup>1</sup>. Из этих слов следует, что с народными песнями Лермонтов был уже знаком, и, конечно, не только из книг.

Эпоха Ивана Грозного и самая его личность были тогда предметом особенного интереса и внимания как в исторической науке, так и в литературе. Вступление к «Боярину Орше» написано, очевидно, под этим влиянием, и оно же сказалось на «Песне...». Недаром Белинский, говоря о «Песне...», специально остановился на вопросе о личности Грозного как на вопросе актуальном и волнующем многих: «На первом плане видим мы Иоанна Грозного, которого память так кровава и страшна, которого колоссальный облик жив еще в предании и в фантазии народа... Может быть, это был своего рода великий человек, но только не вовремя, слишком рано явившийся в России,— пришедший в мир с призванием на великое дело и увидевший, что ему нет дела в мире; может быть, в нем бессознательно кипели все силы для изменения ужасной действительности, среди которой он так безвременно явился, которая не победила, но разбила его и которой он так страшно мстил всю жизнь свою, разрушая и ее и себя самого в болезненной и бессознательной ярости». Что касается самой «Песни...» Лермонтова, то Белинский связывает ее со стихотворением «Бородино» и с общим направлением лермонтовской поэ-

---

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Указ. изд.— Т. 6.— С. 387.



зии — с его «тоской по жизни», внушившей ему «не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования» (явный намек на «Думу»). В «Бородине» Белинский видит «жалобу на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»; в «Песне...» он видит ту же основу — ту же тоску по героике: «Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современной действительностью и перенесшегося от нее в далекое прошедшее, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем»<sup>1</sup>.

Говоря об Иване Грозном, Белинский повторяет свою старую мысль и даже свои старые слова. В рецензии на «Русскую историю для первоначального чтения» Н. Полевого (1836) он писал: «Иоанн поучителен в своем безумии, это не тиран классической трагедии, это не тиран римской империи, где тираны были выражением своего народа и духа времени: это был падший ангел, который и в падении своем обнаруживает по временам и силу характера железного и силу ума высокого»<sup>2</sup>. В статье о стихотворениях Лермонтова он говорит по поводу «Песни...»: «Тирания Иоанна Грозного имеет глубокое значение, и потому она возбуждает к нему скорее сожаление, как к *падшему духу неба*, чем ненависть и отвращение, как к мучителю». Заканчивая вышеприведенную общую характеристику Грозного, Белинский пишет: «Вот почему из всех жертв его свирепства он сам наиболее заслуживает соболезнования; вот почему его колоссальная фигура, с бледным лицом и впалыми, сверкающими глазами, с головы до ног облита таким страшным величием, нестерпимым блеском такой ужасающей поэзии... И таким точно является он в поэме Лермонтова: взгляд очей его — молния, звук речей его — гром небесный, порыв гнева его — смерть и пытка: но сквозь все это, как молния сквозь тучи, проблескивает величие *падшего, униженного, искаженного, но сильного и благородного по своей природе духа*»<sup>3</sup>. Это истолкование Грозного прямо ведет к «Демону» Лермонтова. Когда Белинский писал статью о стихотворениях Лермонтова, он уже знал «Демона»; это видно по цитате, вставленной в статью. Если бы в статье 1836 года он не говорил уже о Грозном как о «падшем ангеле», мы могли бы думать, что

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 504—505, 503, 517.

<sup>2</sup> Там же. — Т. 2. — С. 110. Курсив мой. — Б. Э.

<sup>3</sup> Там же. — Т. 4. — С. 505. Курсив мой. — Б. Э.

истолкование этого образа в статье 1840 года подсказано именно «Демоном» и является прямым намеком на эту поэму. Вполне возможно, что знакомство с «Демоном» усилило интерпретацию Грозного как «падшего духа неба» и вызвало слова как о «соболезновании» (этого не было в старой статье), так и о «нестерпимом блеске ужасающей поэзии». Во всяком случае, «Песня...» Лермонтова стоит для Белинского в одном логическом и художественном ряду не только с «Бородином», не только с будущей «Думой», но и с «Демоном». И эта связь несомненна: Лермонтову было важно и интересно найти опору для волнующей его темы в народном творчестве, в народном представлении об Иване Грозном. Этим, вероятно, объясняется тот факт, что он сохранил и жанр, и стих былины, — факт, не совсем одобренный Белинским («в этой «Песне» он подделывается под лад старинный») <sup>1</sup> и вызвавший в позднейшей его статье (в ответ на мнение Шевырева, считавшего «Песню...» лучшим произведением Лермонтова) следующее решительное заявление: «Мы осмеливаемся думать, что пьеса эта есть юношеское произведение Лермонтова и что никогда бы он не обратился более к пьесам такого содержания» <sup>2</sup>. В другой статье (о Пушкине, 1844 год) Белинский говорит, что «Песня...» была «не более как опыт таланта, проба пера» и что «Лермонтов никогда ничего больше не написал бы в этом роде. В этой песне Лермонтов взял все, что только мог ему представить сборник Кирши Данилова, — и новая попытка в этом роде была бы по необходимости повторением одного и того же — старые погудки на новый лад» <sup>3</sup>.

Восторженное отношение Белинского к «Песне...», высказанное им в статье 1840 года, порождено не тем, что она написана в народном стиле, а тем, что она «представляет собою факт в кровном родстве духа поэта с народным духом» <sup>4</sup>. В «Песне...» со всей определенностью обнаруживается процесс художественной эволюции Лермонтова: от лирической напряженности стиля, сосредоточенного вокруг авторского «я», от прямых и открытых лирических формул, от жанра исповеди — к пластике, к созданию психологических образов и сюжетов, к иносказаниям. Этот путь шел у Лермонтова через фольклор: через старого

---

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 517.

<sup>2</sup> Там же. — Т. 7. — С. 624.

<sup>3</sup> Там же. — С. 434.

<sup>4</sup> Там же. — Т. 4. — С. 517.

солдата, рассказывавшего о Бородинском сражении, и через гуляров, поющих «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

Ко всему этому надо прибавить еще одно. Открытие, сделанное Н. Л. Бродским (статья С. А. Раевского о фольклоре)<sup>1</sup> дает основание думать, что «Песня...» была написана не без участия и влияния Раевского. Надо думать, поэтому, что «Песня...» была написана до ареста 1837 года. Источником «Песни...» был, очевидно, вовсе не сборник Кирши Данилова, а тот большой фольклорный материал, которым владел Раевский. Если верно то, что Лермонтов в письме о «Песне...» упоминает о болезни, во время которой она была написана, то не перепутал ли Краевский или Висковатов, передающий слова Краевского? Не о той ли «болезни» писал Лермонтов, которая заставила его сидеть дома после гибели Пушкина? В таком случае не правы ли те, кто считает, что толчком к созданию «Песни...», понимаемой как недовольство современностью, могла быть именно гибель Пушкина, защищавшего свою честь?

Во всяком случае характерно, что с 1837 года фольклор прочно входит в поэтическую работу Лермонтова — не в качестве особой языковой стилизации, а в качестве тематических и сюжетных способов выражения мысли. К 1837 году относится запись сказки об Ашик-Керибе, явно ассоциирующаяся с сюжетом «Леноры» и любовной изменой, а в 1838 году Лермонтов возвращается к законченному им в 1833 году «Демону», с тем чтобы превратить свою юношескую философскую и субъективно-лирическую поэму в «восточную повесть», построенную на кавказских легендах и сказаниях. Этим новым «Демоном» Лермонтов прощался со своим юношеским романтизмом, завершая и вместе с тем преодолевая свой «безумный, страстный, детский бред»:

...и этот дикий бред  
Преследовал мой разум много лет...  
Но я, расставшись с прочими мечтами,  
И от него отделался — стихами.

(«Сказка для детей», 1839)

«Прочие мечты» — это прежде всего мечты о сильном человеке, ломающем преграды между добром и злом, мечты о личной свободе и личном героизме, хотя бы и грозящем гибелью («Я рожден, чтоб целый мир был зритель торже-

<sup>1</sup> Б р о д с к и й Н. Л. Святослав Раевский, друг Лермонтова // Лит. наследство. — М., 1948. — Т. 45—46. — С. 301—322.

ства иль гибели моей!»). Этой мечтой вдохновлены и многие лирические стихотворения первого периода, и поэмы, и драмы, и проза. Рядом с образом Демона в эти годы Лермонтова «преследовал» другой образ — юноши, рвущегося на волю из монастыря или из тюрьмы: «Написать записки молодого монаха 17-и л. — С детства он в монастыре... Страстная душа томится. — Идеалы...», — записывает он в 1831 году. Поэма «Исповедь» связана с этой мечтой, хотя и построена на любовной теме; дело здесь не в сюжете, намеренно загадочном и условном, а в патетической исповеди, содержащей бурный протест против людских законов и предрассудков, против всяческой тирании. В романе «Вадим» есть отклик записи о молодом монахе; герой рассказывает о себе: «...в стенах обители я провел мои лучшие годы; в душных стенах, оглушаемый звоном колоколов, пеньем людей, одетых в черное платье и потому думающих быть ближе к небесам... душа ссыхалась; ей нужна была свобода, степь, открытое небо». Любовный мотив тут уже отсутствует — вместо него введен мотив воли и природы.

В 1835—1836 годах Лермонтов вернулся к сюжету «Исповеди» и перенес действие поэмы из испанского средневековья в Россию XVI века. Этот перенос сам по себе свидетельствует о том, что центр замысла был слабо связан с конкретной обстановкой и даже сюжетом; однако в «Боярине Орше» связь темы с сюжетом и обстановкой укреплена несравненно сильнее, чем в «Исповеди»: введены исторические и бытовые подробности, раскрыта, хотя и неполно, биография героя, дана новая трагическая развязка. Введен мотив монастыря; из слов Арсения мы узнаем, что он был взят Оршей еще ребенком и отдан «под строгий иноков надзор»:

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

Рядом с любовным мотивом появляется мотив воли — сначала в рассказе о побеге из монастыря (зародыш будущей поэмы «Мцыри»), потом в рассказе о разбойничьих делах:

И скоро я в лесах чужих  
Нашел товарищей лихих,  
Бесстрашных, твердых как булат.  
Людской закон для них не свят,  
Война их рай, а мир их ад.

«Боярин Орша» содержит в себе явное колебание между прежним жанром отвлеченно-лирической, ипосказа-

тельной «Исповеди» и новым жанром сказания или повести: заглавие (в сущности, не оправдываемое содержанием, но указывающее на намерение написать историческую поэму) и начало (вместе со сказкой Сокола) свидетельствуют о том переходе от «субъективного» метода к «чисто художественному», который был отмечен Белинским в «Ветке Палестины» и который так явственно сказался в «Песне про царя Ивана Васильевича». Однако фактически центр тяжести остался в исповеди Арсения; все остальное, несмотря на приложенные усилия, сохранило декоративный характер. Чувствуя это, Лермонтов решил еще раз вернуться к этому «страстному, детскому бреду» и «отделаться от него стихами», как он «отделался» от «Демона». Тут опять помог Кавказ.

Известен рассказ о том, как Лермонтов, странствуя в 1837 году по Военно-Грузинской дороге, «наткнулся в Мцхете... на одинокого монаха, старого монастырского служку», который рассказал, что «родом он горец, плененный ребенком генералом Ермоловым». «Генерал его вез с собой и оставил заболевшего мальчика монастырской братии. Тут он и вырос; долго не мог свыкнуться с монастырем, тосковал и делал попытки к бегству в горы. Последствием одной такой попытки была долгая болезнь, приведшая его на край могилы» (2, 690—691). Понятно, что этот рассказ должен был напомнить Лермонтову его юношеский замысел — «написать записки молодого монаха». Рассказ старика монаха мог навести на мысль о том, что прежняя, несколько искусственная любовная мотивировка, введенная в «Исповедь» и повторенная в «Боярине Орше», может быть совсем отброшена и что всю поэму можно построить на контрасте монастыря и «страстной души», которая томится тоской по воле и родине. Лермонтов переносит действие поэмы на Кавказ (в Грузию) и придает новой поэме («Мцыри») местный, национальный колорит, пользуясь народным эпосом: сцена с барсом подсказана популярной в Грузии хевсурской песней о тигре и юноше и соответствующим эпизодом из поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (Таризл, убивающий льва и тигрицу). Таким образом, поэма приобрела лирико-эпический характер (как это произошло и с «Демоном»), особенно подчеркнутый вступлением («Немного лет тому назад» и т. д.). Мотив свободы связан здесь уже не с любовью, а с тоской по родине, по героике («В тот чудный мир тревог и битв»), по природе («Давным-давно задумал я взглянуть на дальные поля»). Юноша, бежавший из

монастыря, переживает восторженное чувство слияния с природой («О, я как брат обняться с бурей был бы рад»); он угадывает думы темных скал («Мне было свыше то дано!»), он понимает шумный спор горного потока с «упрямой грудю камней», он прислушивается ко всем голосам природы; он, наконец, чувствует себя зверем, когда вступает в бой с барсом:

Как будто сам я был рожден  
В семействе барсов и волков,  
Под свежим пологом лесов.  
Казалось, что слова людей  
Забыл я — и в груди моей  
Родился тот ужасный крик,  
Как будто с детства мой язык  
К иному звуку не привык...

Но тут начинается трагедия: «Но тщетно спорил я с судьбой: она смеялась надо мной!» Вместо того чтобы проложить себе путь на родину, юноша, уже обессиленный, оказывается снова вблизи монастыря, из которого бежал: «И смутно понял я тогда, что мне на родину следа не проложить уж никогда». Он сравнивает себя с темничным цветком, перенесенным в сад: «Едва взошла заря, палящий луч ее обжег в тюрьме воспитанный цветок». Смысл этой трагедии, конечно, шире сюжета. «Исповедь» кончалась гибелью героя (казнью, как в «Испанцах»), но торжеством его духа, его гордости, его личного сознания; в «Боярине Орше» герой выходит победителем из борьбы с Оршей, но свобода, которой он добился, не дает ему личного счастья — зло торжествует; герой «Мцыри» оказывается бессильным в борьбе с судьбой: «На мне печать свою тюрьма оставила», — говорит он. Это уже трагедия не личная, а общественная, — трагедия человека, понявшего власть законов «судьбы», истории, индивидуальная борьба с которыми невозможна. Замечательно, однако, что этот итог не приводит ни к простой безнадежности, ни к простому примирению. Финал поэмы трагичен, но совсем не нравоучителен и не снимает героических черт с образа юноши, бежавшего из монастыря и познавшего «блаженство вольности». В этом смысле характерны и многозначительны как его слова о том, что «без этих трех блаженных дней» жизнь была бы «печальней и мрачней бессильной старости твоей», так и финальное завещание — с просьбой похоронить его в таком месте, откуда виден Кавказ: «Быть может, он с своих высот привет прощальный мне пришлет». Последние слова юноши — «И никого не прокляну» — выра-

жают вовсе не идею «примирения», а служат выражением возвышенного, хотя и трагического состояния сознания: он никого не проклинает, потому что никто индивидуально не виновен в трагическом исходе его борьбы с «судьбой». Это тот своеобразный лермонтовский «фатализм», которым окрашены его произведения последних лет: мировоззрение, не снимающее вопроса о свободе воли и моральной ответственности. В этом смысле поэма «Мцыри» стоит в одном ряду с «Думой», со стихотворением «Памяти Одоевского» и с повестью «Фаталист». Говоря об Одоевском, Лермонтов восторгается тем, что, несмотря на все («И свет не пощадил — и бог не спас!»), он сохранил «веру гордую в людей и жизнь иную» (т. е. в лучшую жизнь); финал стихотворения, описывающий могилу Одоевского («Немая степь синее, и венцом серебряным Кавказ ее объемлет»), прямо перекликается с заключительной главой поэмы «Мцыри». Содержащееся в «Фаталисте» рассуждение о предопределении противопоставляет наивную веру предков, «думавших, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права», безверию «жалких потомков», которые скитаются по земле «без убеждений и гордости, без наслаждения и страха» и потому «неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья». Совершенно ясно (и это подтверждается «Думой», с которой текстуально связано это рассуждение), что Лермонтов не принадлежит ни к тем, ни к другим: он требует жертв для блага человечества, он знает «наслаждение, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбой», он призывает к гордости, а не к отчаянию или равнодушию. Тем самым «фатализм», в котором можно заподозрить Лермонтова, оказывается на самом деле не имеющим ничего общего ни с примирением, ни с отчаянием. В конце «Фаталиста» автор, несмотря на гибель Вулича, отвергает фатализм и говорит: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда знаю, что меня ожидает».

Поэма «Мцыри» снимает юношескую мечту о сильном человеке, но не снимает идеи *героики*, хотя бы и в трагическом ее осмыслении. Тем самым поэма «Мцыри» продолжает линию, начатую такими вещами, как «Бородино», «Смерть поэта», «Песня про царя Ивана Васильевича». Проблема соотношения добра и зла здесь оставлена в стороне, но зато выдвинута другая, очень важная для последних

лет жизни и творчества Лермонтова, проблема борьбы за моральные ценности — проблема человеческого поведения, проблема гордости и убеждений, проблема «веры гордой в людей и жизнь иную». Эта проблема порождает и «Героя нашего времени» и целую программную сюиту из стихотворений, последовательно развивающих тему гражданского негодования и гражданской скорби: «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен», «И скушно и грустно», «Журналист, читатель и писатель».

В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский объединяет первые три («Дума», «Поэт» и «Не верь себе»), называя их «триумвиратом», а относительно «Думы» говорит: «Если под «сатирою» должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, — то «Дума» Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии». Но здесь же Белинский отмечает и те особенности «Думы», которые роднят ее с элегией: «И кто же из людей нового поколения не найдет в нем разгадки естественного уныния, душевной апатии, пустоты внутренней и не откликнется на него своим воплем, своим стоном?»<sup>1</sup> Итак, если это и сатира, то сложная: «громы негодования» направлены в ней не на посторонних врагов, а на свое же «поколение» — чуть ли не на самого себя. Недаром Белинский то и дело цитирует «Думу» в своих письмах к В. Боткину — не просто как сатиру на современность, а как комментарий к своему умственному и душевному состоянию, как «славную песенку» о «нашей общей участи». «Дума», «Поэт» и «Не верь себе» являются не простыми сатирами, а своего рода декларациями, которыми Лермонтов отвечал на определившиеся к тому времени общественно-философские умонастроения и направления. Конец 30-х годов был моментом формирования новой русской интеллигенции, нового «поколения» — уже вне декабристских традиций и часто даже с враждебным к ним отношением. В эти годы завязывается тот сложный идеологический узел, который будет постепенно развязываться на протяжении следующих десятилетий: западники и славянофилы, революционные демократы и либералы, теоретики «чистого искусства» и их противники — вся эта будущая «история русской интеллигенции» ведет свое начало с 30-х годов, от первых выступлений Белинского, Бакунина, Герцена, Хомякова, К. Аксакова и др., от споров о Гегеле и об

---

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 522.



отношении к действительности, от новых журналов, подготовивших будущее разделение интеллигенции на партии и группы. Годы 1838—1839 являются годами рождения всей этой будущей борьбы. Муки этого рождения особенно сильно сказываются на поведении Белинского, на его «крайностях» и противоречиях. Как вспоминает И. Панаев, Белинский, увлекшись в это время бакунинскими толкованиями гегелевской философии, старался сделаться консерватором: «Всякий общественный протест против старого порядка казался ему преступлением», он «смирно преклонился перед всяким произволом, исходившим свыше», и с презрением отзывался о писателях, «заявлявших необходимость общественных реформ и стремившихся к новой жизни, к общественному обновлению»<sup>1</sup>.

Появление в этот момент «Думы» свидетельствует о том, что Лермонтов вошел в круг этих новых умонастроений молодой интеллигенции. Совершенно не склонный к «примирению» и к отказу от своих взглядов, он решил выступить со своей оценкой происшедших в обществе перемен. Давно указывалось на связь «Думы» с «Философическим письмом» Чаадаева<sup>2</sup>; при всех различиях в позиции и мировоззрении Лермонтова и Чаадаева, связь эта действительно существует. Она коренится в исторических традициях «гражданственности», критики общественного, культурного и политического строя России. «Дума» написана человеком, сохранившим эти героические традиции и противопоставляющим их попыткам нового поколения выйти из борьбы — осудить ее как наивное и вредное «прекраснодушие» и найти какой-то новый путь при помощи философии «примирения с действительностью». Именно таков, по-видимому, смысл иронических и горьких слов Лермонтова: «Богаты мы, едва из колыбели, ошибками отцов и поздним их умом». *Ошибки отцов* — это намек на отношение нового поколения («едва из колыбели») к декабристам; о том же говорят дальнейшие слова: «И к гробу мы спешим без счастья и без славы, глядя насмешливо назад» (Курсив мой.— Б. Э.) Что касается слов о «позднем уме» отцов, то в них надо видеть намек на покаянные настроения ссыльных декабристов.

Совсем недавно, прощаясь с Кавказом, Лермонтов с тревогой думал о своих друзьях — «добрых, пылких,

<sup>1</sup> Панаев И. Литературные воспоминания.— Л., 1950.— С. 184—185.

<sup>2</sup> См.: Бродский Н. Поэтическая исповедь русского интеллигента 30—40-х годов // Венюк М. Ю. Лермонтову.— М.; Пг., 1914.— С. 96.

благородных»: «Узнают ли друзья и братья страдальца, после многих лет?» При первых встречах он не узнал их: ничего не осталось от прежней пылкости чувств, от этого благородства. «Дума» написана под этим свежим и страшным впечатлением:

Мы иссушили ум наукою бесплодной,  
Тая завистливо от ближних и друзей  
Надежды лучшие и голос благородный  
Неверием осмеянных страстей.

Это — моральное осуждение, как и вся «Дума» в целом, но высказанное не сатирическим и не проповедническим, а трагическим тоном; Лермонтов исходит из принципов высокой морали и героики, но не противопоставляет себя своему «поколению», как бы признавая и над собой власть истории или «судьбы» (как в «Мцыри»). «Дума», по словам Белинского, изумила всех «...громовую силою бурного одушевления, исполинскою энергиею благородного негодования и глубокой грусти»<sup>1</sup>. Примечательно именно это сочетание негодования с грустью — сатиры с элегией; это разговор не с врагами, а с друзьями и даже с самим собой, — совершенно откровенный разговор о современности и о будущем. Отсюда это «мы», это «нам», «наше», подхваченные Белинским: славная песенка о *нашей общей участи*.

Белинский удивлялся, что Лермонтов говорит о «бремени познания» и о том, что мы «иссушили ум наукою бесплодной» (намек на увлечение философией). «В этом нельзя согласиться с поэтом, — писал Белинский: — сомненье — так; но излишества познания и науки, хотя бы и «бесплодной», мы не видим: напротив, недостаток познания и науки принадлежит к болезням нашего поколения»<sup>2</sup>. Однако дальнейшие слова Белинского оказываются не столько возражением Лермонтову, сколько развитием его же мысли, и даже иногда в сходных терминах: «Хорошо бы еще, если б, взамен утраченной жизни, мы насладились хоть знанием: был бы хоть какой-нибудь выигрыш! Но сильное движение общественности сделало нас обладателями знания без труда и учения — и этот плод без корня, надо признаться, пришелся нам горек: *он только пресытил нас, а не напитал, притупил наш вкус, но не усладил его*. Это обыкновенное и необходимое явление во всех обществах,

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 521.

<sup>2</sup> Там же.

вдруг вступающих из естественной непосредственности в сознательную жизнь, не в недрах их возросшую и созревшую, а пересаженную от развившихся народов»<sup>1</sup>. Это не возражение, а дружеский ответ на скорбную речь Лермонтова — попытка оправдать указанный Лермонтовым факт ссылкой на его «историческую необходимость». Говоря о внезапном переходе к сознательной жизни, «пересаженной от развившихся народов», Белинский прямо намекает на русское гегельянство и отвечает на намек Лермонтова.

«Думой» Лермонтов окончательно вступил на новый путь творчества, связанный с отказом не от героики вообще, а от юношеского «прекраснодушия» — от веры в сильного человека, от противопоставления своего «я» всему миру, от гордой позы обвинителя, судьи и проповедника, которой он вдохновлялся раньше. Это не скептицизм, потому что его ирония трагична, но это и не «примирение» и даже не объективизм, потому что негодование сохранилось, хотя и приняло иные формы. Все его творчество 1838—1840 годов необычайно сложно и своеобразно именно потому, что оно определяется позицией человека, ищущего выхода из противоречий окружающей действительности и своих собственных, порожденных этой же действительностью. В основе этой позиции — сознание власти действительности (прежде его-то именно и не было) и вместе с тем несогласие с ней, отрицание ее. Естественно, что при такой позиции проблема художественного творчества, проблема искусства стала особенно острой и сложной. На первый план выступил вопрос о функции искусства, о его «назначении» не вообще, а в условиях той самой действительности, которая изображена в «Думе». При том моральном упадке, в котором Лермонтов застал новое поколение, искусство кажется ненужным:

Мечты поэзии, создания искусства  
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;  
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —  
Зарытый скупостью и бесполезный клад.

Отсюда стихотворение «Поэт», в котором декабристские традиции сказываются еще определеннее и ярче, чем в «Думе», — не только в вопросе о назначении поэта («Бывало, мерный звук твоих могучих слов воспламенял бойца для битвы»), но и в самом стиле: в сравнении стиха с колоколом «на башне вечевой», возвращающем нас к характерной

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 521—522. Курсив мой. — Б. Э.

для декабристской поэзии (и для юного Лермонтова) теме новгородской вольницы. Стихотворение направлено против современной поэзии, превратившейся из боевого кинжала в «игрушку золотую»; современность Лермонтов определяет как «век изнеженный» (в черновике — «усталый век»), который («как ветхая краса») «привык морщины прятать под румяны». За этой характеристикой новой поэзии скрываются, вероятно, разные явления, но надо думать, что главная сила удара направлена здесь против стихотворений Бенедиктова, пользовавшихся в эти годы большим успехом. О Бенедиктове пишут хвалебные статьи и ставят его выше Пушкина. Один Белинский восстал против этого увлечения, а позднее, в статье 1842 года, когда это увлечение уже прошло, объяснял его «крайностью внешнего блеска и кажущейся силы искусства», свойственной стихам Бенедиктова. Он отметил в них те самые «блестки и обманы», о которых говорит Лермонтов. «Отсюда проистекают,— писал Белинский,— эти блестящие, пестрые, узорочные миражи образов, столь обольстительные для неопытных глаз, поражающихся одною внешностью». Лермонтов требует другого искусства, другой поэзии — и вместе с тем сознает ее несвоевременность, ее неосуществимость:

Толпой угрюмою и скоро позабытой  
Над миром мы пройдем без шума и следа,  
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,  
Ни гением начатого труда.

Эта мысль, высказанная в «Думе» и подтвержденная в стихотворении «Поэт» («Нас тешат блестки и обманы» и т. д.), развернута в стихотворении «Не верь себе». Белинский был прав, назвав эти три стихотворения «триумфатором» и увидев в них «грозу духа, оскорбленного позором общества». Слова о ветхом мире, прячущем морщины под румяна, легли в основу стихотворения «Не верь себе»; здесь дана целая картина:

Взгляни: перед тобой играючи идет  
Толпа дорогою привычной;  
На лицах праздничных чуть виден след забот,  
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,  
Тяжелой пыткой неизмятый,  
До преждевременных добравшийся морщин  
Без преступленья иль утраты!..

Картина страшная — уже не былым презрением поэта к «толпе», а психологическим анализом, подготовляющим

будущие психологические разоблачения, «диалектику души» Толстого. Здесь (как в «Думе» и в «Поэте») высказаны уже те самые «едкие истины», о которых Лермонтов заявит впоследствии в предисловии к «Герою нашего времени», открывая тем самым новую эпоху в истории русской литературы.

Необходимо учитывать, что стихотворения 1838—1839 годов писались одновременно с работой над романом. В предисловии к «Журналу Печорина» высказана мысль, прямо связанная с приведенной цитатой о толпе: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» Замечательно продолжение этих слов: «...особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям». Записки Печорина подаются читателю не как литература, а как человеческий документ, ценный именно своей правдивостью: «Перечитывая эти записки,— сообщает в том же предисловии издатель,— я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки». Итак, записки Печорина — результат зрелого самонаблюдения и беспощадной самокритики, не рассчитанной на чье-либо участие или удивление. Именно поэтому в роман введен издатель — посторонний Печорину человек, решившийся «предать публике сердечные тайны человека», которого он не знал и который умер.

Все это имеет непосредственное отношение к стихотворению «Не верь себе». Его основной лирический тезис или лозунг — трезвое отношение к действительности и строгое отношение к искусству. Лермонтов выступает против «мечтательства», против надежд на «вдохновение» как на «признак небес», против манеры «гной душевных ран надменно выставлять на диво черни простодушной» (ср. в предисловии о «тщеславном желании возбудить участие или удивление»). Слово «надменно» здесь очень важно и характерно. Когда-то пушкинский поэт отвечал недовольной черни: «Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас!»; теперь толпа насмешливо говорит поэту:

Какое дело нам, страдал ты или нет?  
На что нам знать твои волненья,  
Надежды глупые первоначальных лет,  
Рассудка злые сожаленья?

Решительно изменилось самое представление о толпе и о соотношении поэта с ней. На стороне толпы, то есть обыкновенных людей, своя, хотя и трагическая, правда: ей смешны поэтические плачи и укоры «с своим напевом заученным», потому что она измята тяжелой пыткой жизни; эта поэзия для нее — все равно что «разрумяненный трагический актер, махающий мечом картонным».

Герцен был прав: Лермонтов не мог уже, как Пушкин, «спастись в лиризме». Он берет под подозрение самую основу прежней лирики — «вдохновение» («Как язвы боясь вдохновенья»), он сомневается в самой возможности передать значение «простых и сладких звуков» (ср. у Пушкина: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв»), рождающихся иногда в душе, «стихом размеренным и словом ледяным». Это не отрицание поэзии вообще, а недоверие к традиционной лирике, подсказанное требованием правды, требованием не показного, не кокетливого, а строгого искусства, учитывающего действительность. Характерны в этом отношении признания Печорина в «Фаталисте»: «В первой молодости моей я был мечтателем». Ср. «Не верь, не верь себе, *мечтатель молодой*»: я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображение. Но что от этого мне осталось? — одна усталость, как после ночной битвы с привидением, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для *действительной жизни*; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» (4, 468—469. Курсив мой. — Б. Э.). В этих словах, напоминающих лирические признания самого Лермонтова (ср. в «Благодарности»: «За жар души, растраченный в пустыне»), использован собственный опыт преодоления «мечтательства», как использован он и в стихотворении «Не верь себе». Это стихотворение написано против поэтического самолюбования, против торговли «то гневом, то тоской послушной». Толпа утешается «блестками и обманами» — это ее право; настоящий поэт (не «мечтатель молодой», ласкающий попеременно то мрачные, то радужные образы) должен найти к ней путь, о котором Лермонтов скажет в предисловии к «Герою нашего времени»: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: *нужны горькие лекарства, едкие истины*» (Курсив мой. — Б. Э.). Стихотворение

«Не верь себе» преподносит одну из таких истин, обращенную, конечно, не только к поэту-мечтателю, но и к толпе. Поэту показана действительность, а толпе — ее соответственный облик без праздничной маски.

Эти три стихотворения («Дума», «Поэт» и «Не верь себе») — гражданская и поэтическая декларация Лермонтова, оскорбленного «позором общества» и жалким, униженным состоянием искусства. Лермонтов занял этой декларацией ответственную и сложную позицию «отрицания», противостоявшую примирительным тенденциям, распространявшимся в среде интеллигенции 30-х годов. Следует отметить, что именно в это время в Петербурге образовался так называемый «кружок шестнадцати». Определить точно идейное направление и общественно-политическую физиономию этого кружка трудно за отсутствием материалов, да вряд ли у него и было единое направление; но несомненно, что кружок этот был оппозиционный, настроенный против николаевского режима. Кроме того, в этом кружке, по-видимому, горячо обсуждались философские и религиозные вопросы — не без влияния идей Чаадаева<sup>1</sup>.

Лермонтов, конечно, не был связан исключительно с этим кружком; связи его в это время были, видимо, очень широкими и многообразными, и позиция его в «кружке шестнадцати» была, вероятно, чрезвычайно самостоятельной. Но кружок этот важно учесть как среду, имевшую свои взгляды и традиции, сложившиеся независимо от настроений новой интеллигенции. Отношения Лермонтова со многими из членов этого кружка вели свое происхождение от первых лет военной службы, когда он еще не вошел в литературный круг. Наличие этих связей и отношений, сохранившихся до конца его жизни, важно учитывать: как ни близок был поэт к интеллигенции 30-х годов, он никогда не сливался с нею, занимая и в литературе, и в общественной борьбе того времени особое место — человека иных навыков и традиций. Это отразилось и в его творчестве последних лет (особенно в «Герое нашего времени», в «Последнем повоселье» и в «Родине»), и в его личных отношениях, особенно с Белинским, который, при всем своем преклонении перед его творчеством, называл его в письме к В. Боткину (1840) «салонным человеком», отмечая этими словами отличие Лермонтова от людей писательского круга, от интеллигенции.

<sup>1</sup> См.: Герштейн Э. Лермонтов и «кружок шестнадцати» // Литературный критик. — 1940. — № 9—10. — С. 222—249.

Работу над «Героем нашего времени», начатую, по видимому, в 1838 году, сопровождали новые опыты в области поэмы. Интимная лирика осуждена и отодвинута в сторону; эпоха «исповедей» и дневниковых жанров окончательно отошла в прошлое как «мечтательство». Лермонтов обращается к другим жанрам, пристально вглядываясь в «действительную жизнь», в «историю души человеческой», в окружающую его «толпу». Он хочет разгадать читателя и говорить с ним (а не только с самим собой), хотя бы преподнося ему при этом «едкие истины». Период напряженного «самопознания» и самонаблюдения кончился, начинается другой период, ознаменованный поисками нового стиля и созданием объективных образов.

В 1838 году была напечатана «Тамбовская казначейша» — бытовая, нравоописательная «повесть в стихах». В первой строке «посвящения» Лермонтов, как бы отвечая на ожидаемые упреки, объявляет себя «старовером» и поясняет: «Пишу Онегина размером; пою, друзья, на старый лад». Дело, конечно, не только в «размере» (повесть написана онегинской 14-строчной строфой), — дело в том, что Лермонтов не желает следовать примеру новейшей поэзии и превращать ее в «блестки и обманы». Если он не может «спастись в лиризме», как Пушкин, потому что этот лиризм отжил свой век, то есть еще другой путь, предуказанный «Евгением Онегиным» Пушкина и его прозой. Это для многих читателей и критиков — «старый лад», не достойный внимания; но Лермонтов смотрит иначе: «устарело все, что ново», — заявляет он в «Сказке для детей». Завершив весь круг своих юношеских опытов, развивавшихся вне прямого воздействия Пушкина или даже в борьбе с ним, Лермонтов вступает в борьбу с эпигонами романтизма, отвергавшими или обходившими творчество Пушкина 30-х годов как нечто «устарелое». Он не отказывается от основных принципов своей художественной системы и даже продолжает своего рода историческую полемику с Пушкиным, но исходными точками его дальнейшего пути становятся намеченные Пушкиным темы, образы и жанры. «Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Повести Белкина», «Путешествие в Арзрум» — такова литературная основа его новой работы.

«Тамбовская казначейша» — это уже не жанр романтической «исповеди», сливающей автора с героем, а жанр бытовой новеллы или «повести в стихах», подготовляющий



обращение к прозе. Автор здесь оказывается в роли самостоятельного персонажа — рассказчика, обсуждающего поступки своих действующих лиц и попутно сообщаящего читателю свои мысли и наблюдения то в шутку, то всерьез. Если Пушкин кончал «Домик в Коломне» насмешкой над дидактизмом (« — „Как! разве все тут? шутите!“ — „Ей богу“ »), то Лермонтов кончает свою новую поэму насмешкой над модным романтизмом — над «литературой кинжалов и крови» (по выражению Бальзака):

Вы ждали действия? страстей?  
Повсюду нынче ищут драмы,  
Все просят крови — даже дамы.

В особом лирическом отступлении Лермонтов говорит о своем прошлом, подготавливая приведенное выше размышление Печорина («В первой молодости моей я был мечтателем» и т. д.):

Я жить спешил в былые годы,  
Искал волнений и тревог,  
Законы мудрые природы  
Я безрассудно пренебрег.  
Что ж вышло? Право, смех и жалость!  
Сковала душу мне усталость,  
А сожаленье день и ночь  
Твердит о прошлом. Чем помочь!

Так подготавливаются и новый авторский тон, и метод психологической разработки — путь к «истории души человеческой», к изображению характера и поведения, к проблеме художественной биографии, к роману.

На этих новых принципах, восходящих к «Евгению Онегину», строится поэма «Сашка». Начальная строфа поэмы прямо подхватывает финальные строки «Тамбовской казначейши»:

Наш век смешон и жалок, — всё пиши  
Ему про казни, цепи да изгнанья,  
Про темные волнения души,  
И только слышишь муки да страданья.

Следует указать, кстати, на постоянство мыслей Лермонтова о «нашем веке» или «поколении», свидетельствующее об остроте и напряженности его общественного сознания («Век нынешний — блестящий, но ничтожный», «Печально я гляжу на наше поколенье», «В наш век изнеженный», «В наш век все чувства лишь на срок», «В нашем веке зрелом» и пр.). Этими формулировками подготовлены

и заглавие романа «Герой нашего времени», и слова в предисловии о том, что Печорин — «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения». Датировка «Сашки» не установлена, но надо думать, что Лермонтов писал ее в 1839 году, потому что (помимо всего другого, что говорит в пользу этого) в строфах СXXXVII—СXXXVIII говорится, по-видимому, о смерти А. И. Одоевского. Это уже не повесть в стихах, а роман; его стиховая форма оправдывается, в сущности, только тем, что действие все время прерывается лирическими отступлениями автора, разрастающимися к концу первой главы в обширный монолог. Самое построение поэмы характерно для романа: после вступительного эпизода (Сашка у Тирзы) автор рассказывает о прошлом своего героя, начиная с детства. Этот переход подготовлен и мотивирован специальной строфой:

Роман, вперед!.. Не идет? — Ну, так он  
Пойдет назад. Герой наш спит покуда,  
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.

Изложив все это, автор возвращается к прерванному эпизоду и рассказывает о дальнейших событиях.

Хотя сюжетная завязка «Сашки» (Сашка и Тирза) не развязана в дошедшем до нас тексте, но возможно, что поэма была задумана как фрагмент. Последняя строфа так называемой «первой главы» наводит на мысль, что Лермонтов не собирался продолжать поэму:

*Я кончил... Так! дописана страница.  
Лампада гаснет... Есть всему граница —  
Наполеонам, бурям и войнам,  
Тем более терпению и... стихам,  
Которые давно уж не звучали,  
И вдруг с пера бог знает как упали!*

(Курсив мой. — Б. Э.) Здесь нет ни одного слова, указывающего на будущее продолжение. Так называемая «глава вторая» — плод очевидного недоразумения, созданного первыми редакторами сочинений Лермонтова. Эта глава связана с «Сашкой» только 11-строчной строфой (как и в «Сказке для детей»), в остальном она не имеет с «Сашкой» ничего общего и является несомненно началом другой поэмы. Это видно уже из начальной строфы, представляющей собой явное *вступление* к новой поэме, а не продолжение прежней:

Я не хочу, как многие из нас,  
Испытывать читателей терпенье  
И потому примусь за свой рассказ  
Без предисловий. — Сладкое смятенье  
В душе моей, как будто в первый раз  
Ловлю прыгунью рифму, и, потея,  
В досаде призываю Асмодея.

После этого краткого вступления начинается рассказ нового сюжета, не имеющего ничего общего с «Сашкой»: «Давно когда-то, за Москвой-рекой, на Пятницкой, у самого канала» и т. д. Самая интонация этих строк — явная интонация начала, а не продолжения. Закончена ли поэма «Сашка» приведенной выше строфой (по типу таких ничем не кончающихся поэм Мюссе, как «Намуна») или нет — это, во всяком случае, не ее продолжение, а скорее первоначальный вариант «Сказки для детей». В пользу этой гипотезы говорит как близость описаний былого времени, так и повторение одной строки: «Эпиграфы неведомых творений». Первые редакторы сочинений Лермонтова — П. А. Висковатов прежде всего — позволяли себе много произвольных операций над его текстами. Рукописи «Сашки» до нас не дошли, за исключением одного чернового отрывка, а у Висковатова и Ефремова они были; Висковатов, не разобравшись в материале, прицепил строфы другой поэмы к «Сашке» в качестве будто бы «главы второй».

Что касается «Сказки для детей», то она тоже считается незаконченным отрывком. Висковатов и Ефремов знали только черновую рукопись поэмы, на основании которой Висковатов решительно утверждал: «Заглавие принадлежит не Лермонтову, а издателю. Оно неподходящее, и не знаю, чем руководился последний, поставив его». Под «издателем» подразумевается А. А. Краевский, напечатавший эту поэму в «Отечественных записках» (1842, № 1). Однако «неподходящее» заглавие принадлежит не «издателю», а самому Лермонтову: имеется авторизованная беловая копия поэмы, в которой заглавие написано рукой Лермонтова, а под текстом — фамилия автора. Ф. Боденштедт сочинил заключительную строфу, в которой Лермонтов будто бы заявлял, что он оставляет эту поэму отрывком из-за цензуры, которая вычеркнула все заключение: «С неохотой отказываюсь я от заключения, которое вычеркнуто все, без разбора, а вместе с тем вычеркнута и мораль»<sup>1</sup>. Авторизованная копия, прямо сделанная с чер-

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6-ти т. / Под ред. П. Висковатова. — СПб., 1891. — Т. 2. — С. 347.

нового автографа, доказывает, что все это — сплошная фантазия. И встает тот же вопрос: не представляет ли собой «Сказка для детей» фрагмента, который и не должен иметь конца? Наличие белой копии с авторским заглавием, как будто приготовленной для печати, наводит на эту мысль. В противоположность началу варианта, о котором говорилось выше («примусь за свой рассказ без предисловий»), «Сказка для детей» начинается большим предисловием об упадке эпических поэм и «повестей в стихах». Затем указано, что «волшебнo-темная завязка» новой поэмы или «сказки» не будет подробно объяснена, но «конец не будет без морали, чтобы ее хоть дети прочитали». Интересно сопоставить с этим слова в прозаическом отрывке «Я хочу рассказать вам историю женщины»: «Подробности моего рассказа покажутся не очень нравственными, но ручаюсь вам, что в нем будет заключаться глубокий, нравственный смысл». В «Сказке для детей» тоже начата история женщины, прерывающаяся ее первым появлением на светском балу. Итак, перед нами снова фрагмент стихового романа.

Все эти фрагменты указывают на систематическое стремление Лермонтова к созданию психологического романа. Такова задача времени: вопрос о сущности романа деятельно обсуждается в журнальных статьях и рецензиях. В обзоре русской литературы за 1842 год Белинский объявил о смерти «нашего доброго и невинного романтизма» и о решительном переходе к прозе: «Да, проза, проза и проза. Общество, которое только и читает, что стихи, для которого каждое стихотворение есть важный факт, великое событие, — такое общество еще молодо до ребячества; оно еще только забавляется, а не мыслит. Переход к прозе для него — большой шаг вперед. Мы под «стихами» разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки: стихи бывают и в прозе, так же как и проза бывает в стихах. ...Стихотворения г. Бенедиктова были важным фактом в истории русской литературы: они повершили вопрос о стихах, и с того времени стихи (в том смысле, в каком мы принимаем это слово) совершенно окончили на Руси свое земное поприще. ...По смерти Пушкина начали печататься в «Современнике» оставшиеся после него в рукописи последние произведения его; но то была уже чистая проза в стихах и ужасный удар стихам. Явился Лермонтов с стихами и с прозою — и в его стихах и прозе была чистая проза! Прощайте, стихи! Будет ребячиться нашей литературе, довольно пошалили — пора и делом заняться..»<sup>1</sup> Все

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 6. — С. 523, 525, 526.

это — развитие и почти повторение лермонтовского вступления к «Сказке для детей»:

Кто виноват, кто прав — уж я не знаю,  
А сам стихов давно я не читаю;  
Не потому, чтоб не любил стихов,  
А так: смешно ж терять для звучных строф  
Златое время... в нашем веке зрелом,  
Известно вам, все заняты мы делом.

Эти мысли были высказаны Лермонтовым, в сущности, еще в стихотворении «Не верь себе», и поэмы 1838—1839 годов были действительно своего рода «чистой прозой», поскольку в них был решительно подчеркнут отказ от всякого «мечтательства».

Перед самым выходом в свет «Героя нашего времени» (апрель 1840 года) Лермонтов напечатал три стихотворения, продолжающие сюиту 1838—1839 годов: «Как часто, пестрою толпою окружен», «И скушно и грустно» и «Журналист, читатель и писатель». В первом из них смело предается позору бездушие светского общества — «приличьем стянутые маски». Старинной мечте, «святым звукам» погибших лет здесь противопоставлена действительность с ее фальшивым блеском и суетой. Это как бы окончательное прощание с «мечтательством» как с обманом («Когда ж, опомнившись, обман я узнаю»); финальные строки являются своего рода новым поэтическим лозунгом — воззванием к сатире, к «железному стиху, облитому горечью и злостью». Своеобразна формула этого лозунга: «О, как мне хочется смутить веселость их». Если сопоставить его с финалом «Поэта» («Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк» и т. д.), то надо признать, что, взывая к сатире, Лермонтов вместе с тем считает ее в данный момент невозможной. «Дума» в этом отношении очень показательна: проведенное в ней сочетание сатиры с элегией основано на сознании исторической обреченности всего «поколения». Отсюда — «И скушно и грустно», в котором Белинский услышал «глухой, могильный голос подземного страдания»; он отвел этому стихотворению «почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо, подобно светочам Эвменид, освещали бездонные пропасти человеческого духа»<sup>1</sup>. В письме к В. Боткину Белинский называл это стихотворение «молитвой» (противопоставляя его настоящей «Молитве» — «В минуту жизни трудную»), а по поводу «Героя нашего

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 11. — С. 442—528.

времени» писал ему: «Да, наше поколение — израильтяне, блуждающие по степи, и которым никогда не суждено узреть обетованной земли. И все наши вожди — Моисеи, а не Навины. Скоро ли явится сей вождь?»<sup>1</sup> За всем этим стоит то же чувство исторической обреченности, которое звучит в лермонтовских стихах; именно оно заставило Белинского понять «И скушно и грустно» не как интимную «миленькую пьеску грустного содержания» (так ее поняли Никитенко и Шевырев), а как гражданское стихотворение — как трагический голос целого поколения. В этом стихотворении нет уже ни доли прежнего «мечтательства»: это первый и очень решительный шаг по новому пути. Сила этого стихотворения — уже не только в словах, но и в совершенно прозаических, как будто освобожденных от стиховой мелодии интонациях: «Любить — но кого же? — на время не стоит труда, а вечно любить невозможно...» Ритмическая основа стиховой речи сделана здесь почти незаметной. Это опыт, противостоящий лирике «вдохновенья» и в этом смысле согласованный с тезисом, объявленным в «Не верь себе» («Как язвы бойся вдохновенья»).

Стихотворение «Журналист, читатель и писатель», появившееся в печати одновременно с «Героем нашего времени», никогда не подвергалось конкретному анализу и изъяснению. Белинский только упомянул о нем, указав на его сходство с «Разговором» Пушкина, на изумительную «оригинальность и поразительную верность взглядов и замечаний», а также на то, что личность поэта, исповедью которого оканчивается пьеса, «является... в высшей степени благородною»<sup>2</sup>. Белинский, видимо, не считал нужным и возможным задерживаться в общей статье на чисто литературных вопросах, поставленных этим стихотворением; между тем оно заслуживет особого и самого пристального внимания. Прежде всего — иронический эпиграф: «Поэты похожи на медведей, которые кормятся тем, что сосут свою лапу». Это, в сущности, скрывает в себе намек на то, что поэты высасывают поэзию из «пальца», а не из жизни. Чье это суждение — Лермонтова, который, значит, и подтверждает его своим стихотворением, направленным, следовательно, против современных поэтов? Или это, наоборот, чужое представление о поэтах, которое Лермонтов опровергает, выступая на их защиту? Журналист, в лице

---

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 11. — С. 528.

<sup>2</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 530.

которого выведен Н. Полевой<sup>1</sup>, изображен как низкий представитель литературной профессии, не говорящий ничего, кроме пошлостей; зато совершенно необычен и неожиданный читатель, говорящий властным тоном человека, негодующего на жалкое состояние русской словесности и требующего перемен. Как бы соглашаясь с эпитафией, читатель упрекает писателей в том, что их сочинения не имеют ничего общего с жизнью:

С кого они портреты пишут?  
Где разговоры эти слышат?  
А если и случалось им,  
Так мы их слышать не хотим!

Его заключительные слова звучат необычайно серьезно и сильно — как центральная тема стихотворения, сказанная голосом Лермонтова:

Когда же на Руси бесплодной,  
Расставшись с ложной мишурой,  
Мысль обретет язык простой  
И страсти голос благородный?

Читатель оказывается совсем не представителем той «толпы», о которой тут же говорит писатель: «Толпу ругали все поэты». Если его слова поддерживают эпитафия (а это именно так), то на заданный вопрос приходится ответить, что стихотворение направлено не в защиту современной литературы, а против нее. Но как же тогда понять речь писателя, о котором читатель говорит, что он одарен «и чувств и мыслей полнотой»? Здесь приходится учесть один факт, бросающий неожиданный (хотя и неполный) свет на все это стихотворение. Оно написано в драматической форме и начинается ремаркой, дающей точную мизансцену: «Комната писателя, опущенные шторы. Он сидит в больших креслах перед камином; читатель с сигарой стоит спиной к камину. Журналист входит». В альбоме Лермонтова 1840—1841 годов имеется рисунок карандашом, который представляет собой точное воспроизведение этой ремарки, только без журналиста — вплоть до сигары в руке военного, стоящего спиной к камину. В больших креслах у камина сидит А. С. Хомяков (в халате); спиной к нему стоит Лермонтов. Внизу — подпись рукой Лермон-

---

<sup>1</sup> Это убедительно доказывает Н. Мордовченко; см. его статью «Лермонтов и русская критика 40-х годов» // Лит. наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 745—796.

това: «Diplomatie civile et militaire»<sup>1</sup>. Смысл этой подписи, по-видимому, такой: «Мы — дипломаты двух разных, но близких областей; у нас много общих интересов и задач, но отношения между нами — дипломатические». Эта подпись, надо полагать, имеет прямую связь с вопросом об отношениях Лермонтова к зарождавшемуся тогда славянофильству, еще совершенно не исследованным. Сопоставление рисунка со стихотворением «Журналист, читатель и писатель» заставляет думать, что в лице читателя Лермонтов изобразил себя и свою позицию, а в лице писателя — Хомякова как представителя нового литературного движения. В таком случае речь писателя нельзя понимать как «исповедь» Лермонтова. И в самом деле: трижды повторенный меланхолический вопрос писателя «О чем писать?» трудно приписать Лермонтову, выпускающему в это время в свет свой роман и печатающему много стихотворений. Тем более трудно приписать Лермонтову финальный отказ писателя от литературной деятельности, мотивированный притом очень парадоксальными доводами: «К чему толпы неблагодарной мне злость и ненависть навлечь» и т. д. Этому резко противоречат слова о горьких лекарствах и едких истинах в предисловии к «Герою нашего времени». С другой стороны, по письмам Хомякова 1839—1840 годов видно, что у него литературная работа, особенно стихи, не ладится: «А стихи? спросишь, — пишет он А. В. Веневитинову. — Спят, кроме маленькой пьесы, написанной на днях. Rien d'occasion»<sup>2</sup>. Н. М. Языкову он сообщает: «Стихов хороших никто не пишет». И еще: «От всего отбило, и от муз и от поэзии, т. е. я уж не вижу поэзии в охоте и не имею охоты к поэзии». И еще: «Хочется писать стихи, да что-то не ладится, а прозу, право, писать скучно»<sup>3</sup>.

О литературных отношениях Лермонтова и Хомякова придется сказать еще ниже; здесь укажу только на то, что Хомяков очень интересовался Лермонтовым и неоднократно говорил о нем в своих письмах, относящихся к 1839—1841 годам.

Все эти соображения и факты заставляют прийти к выводу, что «Журналист, читатель и писатель» — ирони-

---

<sup>1</sup> Дипломатия гражданская и военная (*фр.*). Сомнительно, чтобы рисунок этот был сделан Лермонтовым; это зарисовка беседы Лермонтова с Хомяковым, сделанная, по-видимому, с натуры третьим лицом. В таком случае надпись Лермонтова приобретает сугубо важный смысл.

<sup>2</sup> Хомяков А. С. Полн. собр. соч.: В 8-ми т.— Письма.— М., 1900.— Т. 8.— С. 41.

<sup>3</sup> Там же.— С. 94, 100, 101.



ческое стихотворение и что эпитафия надо понимать как суждение самого Лермонтова, обращенное против современной профессиональной (интеллигентской) литературы. Он выступает под псевдонимом «читателя» именно потому, что не считает и не хочет считать себя профессиональным литератором. Ирония здесь, как всегда у Лермонтова, имеет не просто сатирический, а трагический характер. «Журналист, читатель и писатель» заканчивает тот ход мыслей о современности, который был начат «Думой». К этому стихотворению можно приложить то, о чем Лермонтов говорит в предисловии к «Герою нашего времени»: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, *не чувствует иронии*» (Курсив мой.— Б. Э.). Кстати: здесь же Лермонтов сравнивает публику с провинциалом, который, «подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы». Это сравнение заставляет вспомнить надпись о штатской и военной дипломатии на рисунке с Хомяковым.

«Герой нашего времени» был понят тоже как авторская исповедь, и Лермонтову пришлось выступить с решительным возражением против этого понимания и против «несчастной доверчивости некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов». Это очевидный намек на то, что образ Печорина и самое заглавие романа были поняты вне всякой иронии, несмотря на то, что в романе последовательно и настойчиво проведена граница между автором и героем. Они знакомятся на глазах у читателя («Максим Максимыч») — и то только для того, чтобы расстаться навсегда, не сказав друг другу и двух слов. Вся цепь повестей построена так, что автор сам постепенно узнает о своем герое и, публикуя его «Журнал», специально объясняет причины, побудившие «предать публике... тайны человека», которого он *«никогда не знал»* и *«видел его только раз... на большой дороге»* (Курсив мой.— Б. Э.) Это совершенно новое и, конечно, принципиально обдуманное соотношение автора и героя, подсказанное решением отказаться не только от авторских лирических «исповедей», но и от такого положения, какое было установлено, например, в «Сашке» («Он был мой друг») по образцу «Евгения Онегина». Именно поэтому вводится специальный рассказчик, Максим Максимыч, приятель героя, но человек, плохо разбирающийся в психологиче-

ских «тонкостях». Рассказ о Бэле подан читателю как «путевые записки», где фигура Максима Максимыча не менее важна и интересна, чем Печорин; автор кончает обещанием рассказать о новой встрече с Максимом Максимычем, как будто именно он, а не Печорин, является настоящим героем романа. Вместо ожидаемых размышлений по поводу рассказа о Печорине и Бэле автор обращается к читателю с неожиданным вопросом: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения?» Читатель, заинтересованный Печориным, менее всего подготовлен к этому вопросу; он даже имел полное право забыть о Максиме Максимыче как о совершенно условном рассказчике. Тем более неожиданной кажется следующая за этим вопросом фраза, превращающая Максима Максимыча в героя всей повести: «Если вы признаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ». В действительности дело, конечно, все-таки в Печорине, но это обнаруживается только в предисловии к его «Журналу».

Это предисловие заканчивается тоже вопросом, которого читатель мог ожидать еще в конце «Бэлы», но который был заменен там вопросом о Максиме Максимыче: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина?» Однако ответ оказывается загадочным: «Мой ответ — заглавие этой книги. — «Да это злая ирония!» — скажут они. — Не знаю». Заглавие, действительно, звучит иронично, и иначе его нельзя понять: «Вот каковы герои *нашего* времени!» Это заглавие заставляет вспомнить строки «Бородина», на которые обратил внимание Белинский: «Да, были люди в *наше* время, не то, что нынешнее племя: богатыри — не вы!» Однако ирония этого заглавия обращена, конечно, не против самой личности героя, а против «нашего времени»; это ирония «Думы» и «Поэта». Именно так следует понимать уклончивый ответ автора предисловия: «Не знаю». Это значит: «Да, злая ирония, но направленная не на Печорина самого по себе, а на вас, читатель, и на всю современность». Это понимание поддерживается одной фразой в этом же предисловии, которая обнаруживает неожиданную заинтересованность автора в том, как читатель отнесется к герою: «Хотя я переменил все собственные имена, но те, о которых в нем в «Журнале» говорится, вероятно, себя узнают, и может быть они найдут оправдания поступкам, в которых до сей поры обвиняли человека, уже не имеющего отныне ничего общего с здешним миром: мы почти всегда извиняем то, что

понимаем» (Курсив мой.— Б. Э.). Итак, записки Печорина публикуются автором «Бэлы» отчасти с целью апологии героя или, по крайней мере, с тем чтобы найти объяснение и, следовательно, оправдание его поступкам. Все это намеки, требующие раскрытия, «чтения между строками».

В предисловии ко всему роману, написанном через год после его выхода (ко второму изданию) и представляющем собою ответ на критические отзывы, Лермонтов не говорит ни слова об «оправдании», но решительно заявляет, что Печорин — не автопортрет и не портрет одного человека, а «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (Курсив мой.— Б. Э.). Тем самым Лермонтов отсылает читателя к своей «Думе», делая ее комментарием к роману: ведь именно там перечислены и раскрыты все основные пороки нового поколения. И в самом деле, эти пороки имеют прямое отношение к Печорину: «под бременем познания и сомнения, в бездействии составится оно»; «и жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели, как пир на празднике чужом»; «и царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови»; «и к гробу мы спешим без счастья и без славы», — все это имеет конкретные отзвуки в биографии Печорина и в его размышлениях о самом себе. Но «Дума», как я говорил выше, не простая сатира, и ирония, заключенная в ней, имеет трагический смысл, раскрытый Белинским, — песенка «о нашей общей участи». Таков же смысл «Героя нашего времени» и образа Печорина: это в той же мере иронический образ, в какой «Дума» — сатира. Это не просто «злая ирония», а ирония трагическая — сочетание сатиры с элегией. Отсюда и тема «оправдания», внезапно появившаяся в предисловии к «Журналу». Если Печорин — портрет целого поколения, к которому принадлежит и сам автор романа, то дело, конечно, не в пороках этого поколения самих по себе, а в породившей их эпохе. Именно поэтому Лермонтов отказывается от позиции моралиста, исправителя людских пороков: «Боже его избави от такого невежества!» В «Герое нашего времени» и в образе Печорина поставлена не личная и в этом смысле не индивидуально-психологическая, а социально-психологическая и общественно-историческая проблема — проблема «нашего поколения», «нашего времени», проблема подлинной героики. Белинский понял этот намек, сделанный «между строками»; именно эту проблему он и назвал «самым животрепещущим вопросом современности», поставленным Лермонтовым, и о ней спорил с ним в Ордонанс-гаузе в 1840 году.

Понятно, почему Лермонтов в предисловии к «Журналу» заговорил об «оправдании» поступков Печорина. Это произошло потому же, почему он не хотел «наказывать» Демона и Арбенина; но если там постановка проблемы была в основе своей отвлеченно-философской («благо в зле»), то здесь она приобретала уже конкретно-исторический и даже политический характер, особенно подчеркнутый в предисловии к роману, поскольку критические отзывы о нем (начиная с отзыва самого Николая I)<sup>1</sup> получили определенную политическую окраску.

Несмотря на все принятые меры, при помощи которых автор отделял себя от героя, «Журнал Печорина» был воспринят как авторская исповедь, а образ Печорина — как лирический автопортрет. Даже Белинский утверждал, что Печорин — это сам Лермонтов «как он есть» (в письме к В. Боткину)<sup>2</sup>, а в статье писал: «Хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи — удивительное сходство»<sup>3</sup>. Здесь же он явно намекает Лермонтову (в этом можно видеть последствия их «спора» в Ордонанс-гаузе), что он должен перейти от стадии рефлексии к стадии «разумного сознания» и преодолеть свои старые опыты, заставляющие его видеть в жизни «то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней». Основанием для такого отождествления Лермонтова с Печориным могли быть, помимо всего другого, и «оправдательный» тон предисловия к «Журналу», и то, что ирония, заключенная в заглавии, парализуется отсутствием иронии в самом тексте романа; эта ирония сконцентрирована в описании Грушницкого, на фоне которого Печорин только выигрывает — если не как подлинный герой, то, по крайней мере, как герой романа. Что касается Максима Максимыча, то он тоже не в силах противостоять Печорину в качестве разоблачающего персонажа, даже в эпизоде прощания и обиды. Характерно, что во второй своей статье о «Герое нашего времени» (уже после гибели Лермонтова) Белинский утверждал, что для удовлетворительного решения «самого животрепещущего вопроса современности», который поставлен Лермонтовым в романе, «нужен был великий перелом в жизни автора»<sup>4</sup>. В этом впечатлении от романа Белинский сходиллся с Герценом и со славянофила-

<sup>1</sup> См.: Лит. критик. — 1940. — № 2. — С. 33.

<sup>2</sup> Белинский. — Т. 11. — С. 509.

<sup>3</sup> Там же. — Т. 4. — С. 262.

<sup>4</sup> Там же. — Т. 5. — С. 453.

ми, считавшими (как, например, Ю. Самарин), что роман Лермонтова «указывал на переходную эпоху в его творчестве» и что Лермонтов умер «в ту минуту, как друзья нетерпеливо от него ожидали нового произведения, которым он расплатился бы с Россией... На нем лежит великий долг — его роман «Герой нашего времени». Его надлежало выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих»<sup>1</sup>. Эти слова тем более интересны, что весной 1841 года, перед своим последним отъездом на Кавказ, Лермонтов часто виделся и беседовал с Самариным; запись о смерти Лермонтова содержит, очевидно, следы этих бесед и повторяет те мысли, которые Самарин высказывал ему лично. Герцен в статье 1868 года («Еще раз Базаров»), говоря об изменении общественных настроений около 40-х годов, вспомнил о романе Лермонтова: «В жизни все состоит из переливов, колебаний, переkreщиваний, захватываний и перехватываний, а не из отломленных кусков. Где окончились люди без знания с волей и начались люди с знанием без воли? Природа решительно ускользает от взводного ранжира, даже от ранжира по возрастам. Лермонтов летами был товарищ Белинского, он был вместе с нами в университете, а умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого восставали уже и славянофилы, и мы»<sup>2</sup>.

Такое понимание лермонтовского романа было, очевидно, исторически законно и неизбежно, но оно, конечно, совершенно не совпадает с авторским замыслом и с его значением в перспективе внутреннего развития самого Лермонтова. На оценках и истолковании романа сказались острота позиции, которую занимал Лермонтов в отношении как к реакционным, так и к передовым кругам русской интеллигенции, и острота поднятых проблем, заставившая многих усмотреть в романе клевету на русскую действительность. Роман был прочитан с пристрастием, и многое осталось незамеченным. Не замечено было и то, что в стихотворениях 1840—1841 годов, написанных после «Героя нашего времени», Лермонтов вполне «расплатился с Россией» и со своими врагами, показав им всю глубину своей любви к России и своего понимания ее судеб. Это

---

<sup>1</sup> См.: Герштейн Э. Отклики современников на смерть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы.— Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина. Отд. рукоп.—1939.— С. 68.

<sup>2</sup> Герцен А. И. Указ. изд.— Т. 20, кн. 1-я.— С. 347.

понял Белинский, писавший после смерти Лермонтова: «Уже кипучая натура его начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся «Последним из могижан», продолжающейся «Путеводителем в пустыне» и «Пионерами» и оканчивающейся „Степями“»<sup>1</sup>. Я думаю, что Белинский привел это заглавие куперовских романов не только для того, чтобы напомнить их читателям, но и для того, чтобы дать им понять характер лермонтовского замысла: «Последние из могижан» — это дворянство екатерининской эпохи; «Путеводитель в пустыне» и «Пионеры» — это роман о декабристах, в котором должны были появиться Ермолов и Грибоедов; «Степи» — это николаевская эпоха: «...век нынешний, блестящий, но ничтожный», единственное спасенье от которого — в любви к настоящей России («Ее степей холодное молчанье» и пр.).

7

Можно было бы думать, что после «Героя нашего времени», «Сашки» и «Сказки для детей» Лермонтов совсем откажется от стихов; на самом деле получилось иначе. В 1840 году, еще до ссылки, написаны (кроме «Как часто, пестрою толпою окружен» и «И скушно и грустно») такие вещи, как «Казачья колыбельная песня», «На светские цепи» (М. А. Щербатовой), «Есть речи — значенье», «Соседка», «Пленный рыцарь», «Воздушный корабль», «Благодарность», «Горные вершины», «Ребенку», «К портрету», «Тучи»; в 1841 году Лермонтов сам признается в письме к С. Н. Карамзиной, что им «овладел демон поэзии, т. е. стихов».

Годы 1838—1839 характерны отсутствием личной лирики — ей вынесен приговор в стихотворении «Не верь себе». Лермонтов пишет «чисто художественные» (по выражению Белинского) вещи, в которых «личность поэта исчеза-

---

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 5. — С. 455.

ет за роскошными видениями явлений жизни»: «Три пальмы» и «Дары Терека». Первое из этих стихотворений названо «восточным сказанием»; оно ассоциируется с «Подражаниями корану» Пушкина, представляя собой своего рода парафразу на последнее из них («И путник усталый на бога роптал»). Сохранена строфа, сюжет которой построен на сходных мотивах, но у Лермонтова ропщут на бога пальмы, а не путник, и стихотворение кончается не восстановленной гармонией («Минувшее в новой красе оживилось»), а полным диссонансом: пальмы наказаны жестоким богом. Коран отвергнут — и стихотворение кажется возражением Пушкину. Белинский писал о «Трех пальмах»: «Мысль поэта ярко выдается, — и он поступил с нею как истинный поэт, не заключив своей пьесы нравственную сентенцию. Самая эта мысль могла быть опозитивирована только своим восточным колоритом и оправдана названием «Восточное сказание»; иначе она была бы детской мыслью»<sup>1</sup>. Действительно, резкость мысли, вложенной в это стихотворение, отличает его от пушкинского, и мысль эта теснейшим образом связана с «восточным колоритом»: человек оказывается неблагодарным и неблагородным разрушителем природы. В «Дарах Терека» тоже нет никакой нравственной сентенции: Терек, обращаясь к Каспию, говорит о своей вечной борьбе с «чуждой властью человека», и восторг, с которым Каспий принимает в свои объятия труп убитой казачки, кажется проявлением той же борьбы.

В этих стихотворениях Лермонтов как будто вырывается из узкой сферы психологических тем и стремится расширить рамки поэзии. Этот путь намечен еще в стихотворении «Спеша на север издалека», с его восточным колоритом и словами о «гордом ропоте человека», повторенными в заключительных строках «Демона» редакции 1838 года. Лермонтов явно ищет новых средств выражения, нового лирического языка, пользуясь то «восточными сказаниями», то символикой народных легенд и песен, то балладными мотивами. Он возвращается к темам и образам своей юношеской лирики, чтобы придать им новый, более глубокий и обобщенный смысл. Большинство его лирических стихотворений 1840—1841 годов развивает душевную эмоцию в форме конкретного или иносказательного сюжета. Тюремная тема приобретает характер народной баллады («Соседка») или средневековой баллады («Пленный ры-

---

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 534.

царь»); тема изгнания развивается в виде романса, построенного на аналогии с тучами, которая здесь же превращается в контраст: «Чужды нам страсти и чужды страдания». Этот последний тип лирики подготовлен такими юношескими стихотворениями, как «Волны и люди», «Парус», «Для чего я не родился этой синевой волной». Нечто подобное есть даже в «Герое нашего времени» («Бэла»): «...метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. „И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки“». Это не простое «олицетворение природы»: это поэтические аналогии, подсказанные трагическим сознанием, которое ищет соответствий и подтверждений в природе. Традиционные для лирики Лермонтова образы одинокого утеса и листка, оторвавшегося от ветки, заново оживают в его стихотворениях 1841 года («Утес» и «Дубовый листок оторвался от ветки родимой»), развиваясь в целые лирические сюжеты. Лермонтов переводит родственные по методу стихотворения Гете («Горные вершины») и Гейне («На севере диком стоит одиноко»), включая их в сюиту своих иносказательных пейзажей.

Тема любви и смерти (или трагической гибели), многократно повторенная в юношеской лирике, дается теперь в сложных формах загробного заклинания («Любовь мертвеца») или сюжетного романса, построенного по принципу психологической полифонии или контрапункта: сон умирающего и сон далекой от него женщины соприкасаются и сходятся, как две темы музыкальной фуги («Сон»). К этим стихотворениям примыкает перевод из Гейне «Они любили друг друга так долго и нежно»; его заключительные строки («Но в мире новом друг друга они не узнали») очень далеки от подлинника и придают стихотворению совсем особый, трагический смысл.

Новый метод лирического повествования (в отличие от прежнего дневникового, «исповедального» изложения темы), имеющего всегда сложный «подтекст», сказался на ритме и звучании: эти элементы приобретают в стихотворениях Лермонтова 1840—1841 годов особую значительность и выразительность. В этом отношении замечательна уже «Русалка» 1836 года; в «Тамаре» и «Свиданье» («Уж за горой дремучею») смысловое значение ритма, интонации и речевых звуков становится необычайно ощутительным.



Для поэзии того времени были новы и смелы такие речевые ходы, как «Старинная башня стояла, чернея на черной скале» или «Волна на волну набегала, волна погоняла волну». Характерно, что в эти годы Лермонтов возвращается к оставленным им прежде трехдольным размерам, обладающим особой напевностью, или, как в «Свиданье», вводит дактилические рифмы.

Указанными жанрами и типами лирика Лермонтова последних лет, однако, не исчерпывается. Если в формах иносказательной, балладной и сюжетной лирики он находит выход для новой поэтизации прежних тем, освобожденных от авторского «я», то для личной лирики он находит тоже новые пути — в нарочитой простоте языка, в спокойной прозаической интонации, в полном отсутствии поэтических образов и сравнений.

Характерный опыт, оправдывающий утверждение Белинского, что в стихах Лермонтова явилась «чистая проза», — послание, описывающее сражение при Валерике («Я к вам пишу»). В этом «безыскусственном рассказе», по выражению самого Лермонтова, стих использован как особый вид речевой интонации, отличающейся от обыкновенной прозаической только большей задушевностью и теплотой. В применении к военному сюжету, описывающему страшные сцены резни, эта интонация звучит трагическим контрастом.

К этому посланию примыкает «Завещание» — как своего рода эскиз к картине валерикского сражения. Простота стиховой речи достигает здесь предела: «...голос не глухой и не громкий, а холодно-спокойный; выражение не горит и не сверкает образами, но небрежно и прозаично»<sup>1</sup>, — писал об этом стихотворении Белинский. Особый интонационный эффект достигается здесь ритмом и системой рифм: в первых четырех строках каждой строфы четырехстопный ямб чередуется с трехстопным, что создает естественную ритмическую паузу, передышку; вторые половины строф имеют иное строение, причем их заключительные строки, в противоположность другим, связываются женскими рифмами, придающими этим строкам особый интонационный и смысловой вес:

Наедине с тобою, брат,  
Хотел бы я побыть:  
На свете мало, говорят,  
Мне остается жить!

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 533.

Поедешь скоро ты домой:  
Смотри ж... Да что? моей судьбой,  
Сказать по правде, очень  
Никто не озабочен.

Стиховая речь мотивирована здесь исключительно интонационными оттенками, невозможными в прозе. Когда-то Лермонтов писал М. А. Лопухиной: «Право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами, а теперь читать письмо то же, что глядеть на портрет: нет ни жизни, ни движения» (4, 573). В послании о Валерике и в «Завещании» стих играет роль именно такого нотирования, благодаря которому простая речь приобретает и жизнь, и движение.

То же можно сказать и о стихотворении «Договор»; это новая редакция стихотворения 1832 года «Прелестнице» — факт очень характерный: многое в художественном методе Лермонтова изменилось, но не настолько, чтобы между юношескими стихами и стихами 1840—1841 годов оказалась бездна. Если в указанных выше вещах он пользуется прежними образами и темами, то в «Договоре» использован даже текст. Первые три строфы повторены с небольшими изменениями, последние две написаны заново. Лермонтов отказывается о таких «субъективных» строк, как:

Живу без цели, беззаботно,  
Для счастья глух, для горя нем  
И людям руку жму охотно,  
Хоть презираю их меж тем!

Вместо них появляются другие, более простые, лишенные парадоксальной и психологической напряженности:

Земного счастья мы не ценим,  
Людей привыкли мы ценить;  
Себе мы оба не изменим,  
А нам не могут изменить.

В первой редакции стихотворение заканчивалось некоторым вызовом: «Мы будем счастливы как можем, они пусть будут как хотят!»; во второй появляется та самая «холодно-спокойная» интонация, которой написано «Завещание»: «Была без радости любовь, разлука будет без печали». О стихотворении «Благодарность» Белинский писал: «Это утомление чувством; сердце просит покоя и отдыха, хотя и не может жить без волнения и движения»<sup>1</sup>. Таков, действительно, «подтекст» интимной лирики Лермонтова

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 532.

1840—1841 годов, ведущей свое начало от «Ветки Палестины» и стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива». Итог этой лирики — «Выхожу один я на дорогу»; почти повторяя слова Белинского, Лермонтов говорит о покое («Я ищу свободы и покоя») и сне, но таком, «чтоб в груди дремали жизни силы».

Возвращение Лермонтова к темам и образам юношеских стихов сказывается не только в интимной, но и в гражданской лирике 1840—1841 годов. Возобновляется наполеоновская тема: в 1840 году Лермонтов переводит балладу Цедлица «Воздушный корабль», в 1841 году пишет стихотворение «Последнее новоселье». Эти вещи показывают, что он не отказался от героических традиций и идеалов юности; несмотря на все происшедшие перемены в мировоззрении и творчестве, образ Наполеона сохранил для него свое историческое величие. «Последнее новоселье» подготовлено не только юношескими стихами о Наполеоне («Наполеон», «Св. Елена» и др.), но и второй половиной «Умиряющего гладиатора»; высказанное здесь отрицательное отношение к Европе, особенно к Франции, опирается на наступившую после 1830 года реакцию. В стихотворении «Св. Елена» (1831) есть слова, прямо подготовляющие тему «Последнего новоселья»: «Порочная страна не заслужила, чтобы великий жизнь окончил в ней». Прошло десять лет — и Лермонтов возвращается к этой теме в связи с перенесением праха Наполеона с острова св. Елены в Париж (декабрь 1840 года).

«Последнее новоселье» может быть темой отдельного исследования: это стихотворение должно быть изучено на фоне злободневных политических проблем, связанных с бонапартистскими настроениями во Франции и международной политикой русского правительства. Перенесение праха Наполеона было крупным политическим событием не только для Франции, — именно поэтому оно отозвалось во всей европейской прессе. В России оно имело особое значение в силу целого ряда исторических причин. Тема Наполеона и Франции привлекает внимание не только журналистов, но и поэтов: Подолинский пишет стихотворения «Звезда» (1840) и «Остров св. Елены» (1841), Ростопчина — «Поклонникам Наполеона», Хомяков — «На перенесение Наполеонова праха». В письме к Н. М. Языкову (от 20 сентября 1840 года) Хомяков, жалуясь на отсутствие охоты к поэзии, спрашивает: «что ты не напишешь на перенесение тела наполеоновского?» Подолинский и Ростопчина протестуют против перенесения праха с остро-

ва св. Елены: «Не троньте пустынной могилы», — говорит Подолинский; «Не трогайте костей его!» — восклицает Ростопчина. Подолинский утверждает, что прах Наполеона должен остаться на острове, «чтоб замыслам дерзким далеко со скал его призрак грозил» и чтобы не явился «другой честолюбец», который «не вспомнит о казни — и кровью полмира опять обольет». Эти намеки связаны, очевидно, с бонапартистским заговором 1840 года и притязаниями Луи Наполеона на трон. У Ростопчиной иная мотивировка: она говорит о «крамольном духе» Франции и старается доказать, что новая революционная Франция не имеет никаких прав на Наполеона. Стихотворение Хомякова лишено этих политических тенденций и намеков; он приветствует перенесение праха («Вырывают ж бренно тело»), но с тем чтобы возвеличить роль России и Москвы:

Пусть, когда в земное лоно  
Пронесен чрез бездну вод,  
Бедный прах Наполеона,  
Тленью отданный, заснет, —  
Перед сном его могилы  
Скажет мир, склонясь главой:  
Нет могущества, ни силы,  
Нет велчья под луной.

«Последнее новоселье» Лермонтова кое в чем соприкасается со стихотворениями Подолинского и Ростопчиной (хотя бы в решительном протесте против перенесения); со стихотворением Хомякова оно находится в совершенном противоречии, несмотря на отрицательное отношение обоих к современной Франции. Вспоминается надпись на рисунке: «Дипломатия гражданская и военная». Лермонтов выступает как реальный политик, понимающий всю политическую остроту и сложность событий, как человек, исторически мыслящий и оценивающий происходящее с точки зрения конкретного опыта революций и войн. В противоположность ему Хомяков пишет глубоко «штатское», интеллигентское стихотворение, ничего, кроме отвлеченно-философских и славянофильских тенденций, в себе не содержащее. Прибытие фрегата с прахом Наполеона Хомяков описывает в тонах исторической идиллии:

Он придет, он в пристань станет,  
Он своей храним судьбой;  
Слыша весть о вас, воспрянет  
Встретить пепел дорогой,  
С шумом буйных ликований,  
Поздней ревности полна,  
В дни несчастья, в дни страданий  
Изменившая страна!

Стихотворение Лермонтова проникнуто пафосом негодования и разоблачения, которого нет у Хомякова. Прочитав «Последнее новоселье», Хомяков написал Н. М. Языкову: «Между нами буди сказано, Лермонтов сделал неловкость: он написал на смерть Наполеона — очевидная описка — вместо «на перенесение праха» стихи, и стихи слабые; а еще хуже то, что он в них слабее моего сказал то, что было сказано мною. Это неловкость, за которую сердятся на него лермонтисты... Лермонтов так вообще хорош, что на него досадно, когда он остается ниже себя»<sup>1</sup>. Из этого письма следует, во-первых, что «Последнее новоселье» было написано после появления в печати стихотворения Хомякова (в «Москвитяине» 1841 года, часть 1); во-вторых, очень важно и интересно упоминание о «лермонтистах». Самое употребление этого слова — признак<sup>1</sup> очень характерный, указывающий на то, что Лермонтов считался представителем какого-то направления, с которым Хомяков был не согласен, хотя и ценил талант Лермонтова («Лермонтов так вообще хорош»).

Стихотворение Лермонтова было, конечно, не «неловкостью» по отношению к Хомякову, а ответом или, вернее, полемикой с ним. Только в пылу полемики, идеологические основы которой еще не вполне определились, можно было не заметить принципиального отличия «Последнего новоселья» от стихотворения Хомякова и написать (как это делал Белинский в письме к П. Н. Кудрявцеву): «Жаль думать, что это Лермонтов, а не Хомяков»<sup>2</sup>. Это впечатление явилось у Белинского, конечно, в связи с тем, что Лермонтов говорит о Франции очень резко («И вздорная толпа, довольная собою», «Ты жалкий и пустой народ» и пр.). Это же заставило впоследствии Чернышевского увидеть в этом стихотворении прямое отражение «французоедства», систематически развивавшегося на страницах «Московского наблюдателя»; он цитирует предисловие М. Бакунина к «Гимназическим речам» Гегеля, напечатанным в этом журнале («Французы никогда не выходили из области произвольных рассуждений, и все святое, великое и благородное в жизни упало под ударами слепого мертвого рассудка» и пр.), и заключает: «В «Последнем новоселье» Лермонтов буквально переложил эти слова в стихи»<sup>3</sup>. Однако Лермонтов не мог бы никак согласиться с

<sup>1</sup> Хомяков А. С. Указ. соч.— Т. 8.— С. 104.

<sup>2</sup> Белинский.— Т. 12.— С. 57.

<sup>3</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т.— М., 1947.— Т. 3.— С. 211—212.

этим предисловием, содержащим защиту религии и «законного порядка» от революции. Ошибка Белинского и Чернышевского в отношении к «Последнему новоселью» произошла отчасти потому, что его легко было смешать с окружающим фоном патриотической лирики, а отчасти (и, пожалуй, главным образом) потому, что в то время многие стихотворения Лермонтова еще не были опубликованы и идеологические корни некоторых его взглядов и настроений были неясны.

Нападение Лермонтова на Францию не имело ничего общего с «французоедством» правых гегельянцев, проповедовавших «примирение с действительностью». В словах Лермонтова осталась незамеченной одна очень важная деталь: «Мне хочется сказать *великому народу*: ты жалкий и пустой народ!» Французский народ велик для Лермонтова своим прошлым, и именно этим обосновано «негодование», которым проникнуто все стихотворение. Надо принять во внимание, что оно написано в стиле страстной политической речи, а не спокойного рассуждения, в стиле импровизации, обращенной к толпе. Это речь разгневанного агитатора, который развивает картину предательства и морального падения. Здесь все краски сгущены, о чем сказано в самом начале: «Негодованию и чувству дав свободу...». По силе ораторской речи «Последнее новоселье» напоминает стихотворение на смерть Пушкина: такой громкости, такого темперамента, такого голоса русская стиховая речь до Лермонтова, пожалуй, не знала. Некоторые строки и выражения «Последнего новоселья» напоминают ораторские стихи В. Гюго (в частности стихотворение «Он», посвященное Наполеону); это не случайно — надо полагать, что Лермонтов изучал сборники Гюго («Odes et ballades», «Les Orientales») и прошел через влияние его красноречия.

Негодование Лермонтова ведет свое происхождение не от «французоедства», а от декабристских традиций, с замечательной яркостью сформулированных в «Андрее Шенье» Пушкина (1825). Это стихотворение имеет несомненные отклики в юношеской лирике Лермонтова. Отсюда, вероятно, идет тема ранней неизбежной гибели (у Пушкина: «Увы, моя глава безвременно падет»), поддержанная, конечно, самой «атмосферой» николаевской эпохи; отсюда же идет связанный с этой темой мотив, проходящий через всю его лирику:

Он был рожден для мирных вдохновений,  
Для славы, для надежд; — но меж людей

Он не гордился — и враждебный гений  
Его душе не наложил цепей.

Зерно этого мотива — в том же «Андрее Шенье» Пушкина:

Куда, куда завлек меня враждебный гений?..  
Рожденный для любви, для мирных искушений...

В поэме «Сашка» несколько строф посвящено французской революции 1789 года; сначала события рассказываются со слов француза-учителя, отец которого, богатый маркиз, «жертвой стал народного волнения», а он сам «молча проклял вольность и народ» и «пришел в Россию поощрять науки». Ироническая характеристика учителя накладывает отпечаток на самый рассказ о революции, но только до того места, где заходит речь о казни А. Шенье; здесь вступает лирический тон автора («И ты, поэт, высокого чела не уберег!»), возвращающий нас к стихотворению Пушкина и заставляющий вспомнить о романе А. де Виньи «Стелло» (Шенье в тюрьме и пр.). Следует строфа, представляющая собой зародыш будущего «Последнего новоселья»:

И Франция упала за тобой  
К ногам убийц бездушных и ничтожных.  
Никто не смел возвысить голос свой;  
Из мрака мыслей гибельных и ложных  
Никто не вышел с твердою душой,—  
Меж тем как втайне взор Наполеона  
Уж зрел ступени будущего трона...

Начало «Последнего новоселья» даже синтаксически идет от этих строк: «Меж тем как Франция» и т. д.

Нельзя отождествлять Лермонтова с французом-учителем: он, конечно, не проклял ни вольность, ни народ, хотя революция пошла потом таким путем, с которым он не мог согласиться. С точки зрения Лермонтова, террор привел Францию к пропасти, от гибели в которой ее спас Наполеон. Эта характерная для декабризма (и Пушкина) историческая концепция и лежит в основе «Последнего новоселья». Она, конечно, не имеет ничего общего ни с «французоедством», ни со взглядом Хомякова, выраженным в его стихотворении «На перенесение Наполеонова праха». Когда Лермонтов говорит, что французский народ сделал «из вольности орудье палача», которым рубил сплеча «все заветные, отцовские поверья», то он этими словами не отвергает вольность, а утверждает ее в своем (декабристском по происхождению) понимании. Именно в этом смысле он считает французский народ в прошлом «великим народом». Что касается «негодования» по адресу совре-

менной Франции, встречающей прах Наполеона «среди рукоплесканий и кликов радостных», то здесь скрывается несомненный намек на бонапартистское движение — на притязания Луи Наполеона. Именно этим предательством и легкомыслием «великого народа» возмущен Лермонтов. Отсюда такие слова, как «поняв *тщеславие* сих праздничных забот», и такие выражения, как «жалкий и пустой народ», «ветренное племя» и пр. Лермонтов напоминает французскому народу его измену великому Наполеону именно потому, что перенесение его праха в Париж было тоже своего рода изменой или политической спекуляцией. «Последнее новоселье» вдохновлено большой политической темой, захватывающей и вопрос о международной роли России. Хомяков не понимал этой стороны вопроса и, судя по его отзыву, не заметил ее в стихотворении Лермонтова.

Полемика с Хомяковым не ограничивается «Последним новосельем»; «Родина», написанная в том же году, является ответом на стихотворение Хомякова «Отчизна», начинающееся словами: «„Гордись!“ — тебе льстецы сказали». Хомяков отвечает на этот призыв льстецов: «Не верь, не слушай, не гордись!» Далее идут указания на Рим, на монголов: «...бесплоден всякий дух гордыни»; затем Хомяков переходит к вопросу об истинном призвании и величии России:

И вот за то, что ты смиренна,  
Что в чувстве детской простоты,  
В молчанье сердца сокровенна,  
Глагол творца прияла ты, —  
Тебе он дал свое признание,  
Тебе он светлый дал удел...

Дело, конечно, не в этом стихотворении самом по себе: эта тема была несомненно предметом постоянного обсуждения при встречах Лермонтова с Хомяковым. Своей «Родиной» Лермонтов отвечал не только на это стихотворение, а на все политическое мировоззрение Хомякова. Он любит Россию тоже не за «славу, купленную кровью», но и не за «темной старины заветные преданья» — вообще не за *что-нибудь* («Но я люблю — за что, не знаю сам»), как Хомяков («за то, что ты смиренна» и пр.), а органически, непосредственно: деревенская картина, заканчивающаяся пляской «с топаньем и свистом под говор пьяных мужичков», противостоит сугубо книжному и в этом смысле тенденциозному, выдуманному изображению России в стихотворении Хомякова.



Встречи и беседы Лермонтова с будущими славянофилами определяют и раскрывают многое в его творчестве 1840—1841 годов. В последний свой проезд через Москву (весной 1841 года) он часто встречался с Ю. Ф. Самариним и накануне отъезда на Кавказ вручил ему стихотворение «Спор» для передачи редактору «Москвитянина» М. П. Погодину. Самарин послал рукопись в редакцию со следующим сопроводительным письмом: «Посылаю вам приношение Лермонтова в ваш журнал. Он просит напечатать его просто, без всяких примечаний от издателя, с подписью его имени. Радуюсь душевно и за него, и за вас, и за всех читателей Москвитянина»<sup>1</sup>. Итак, Лермонтов примкнул к «Москвитянину»? Дело было, оказывается, гораздо сложнее. Хомяков пишет Н. М. Языкову: «В Москвитянин был разбор Лермонтова Шевыревым, и разбор не совсем приятный, по-моему несколько несправедливый; Лермонтов отместил очень благоразумно: дал в Москвитянин славную пьесу, спор Ш а т а с К а з б е к о м, стихи прекрасные»<sup>2</sup>. Речь идет о той самой статье Шевырева, в которой он жалеет, что Лермонтов поторопился с изданием своих стихотворений, и находит их подражательными: «Мы слышим отзвук уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия». Здесь же, говоря о стихотворении «И скушно и грустно» как особенно вредном и язвительном, намекая на соответствующие строки «Журналиста, читателя и писателя», Шевырев писал: «Поэт!.. Если вас в самом деле посещают такие темные думы, лучше бы таить их про себя и не поверять взыскательному свету... Нет, нет! не предавайте огню этих вдохновенных мечтаний о будущем, мечтаний о мире очищенном и обмытом вашею поэтической думой в лучшие минуты ее полной жизни! Уж если жечь, то жгите лучше то, в чем выражаются припадки какого-то странного недуга, омрачающего свет вашей ясной мысли». Надо еще прибавить, что до этой статьи в том же «Москвитянине» появилась статья Шевырева о «Герое нашего времени», где Печорин был объявлен «призраком, отброшенным на нас Западом, тенью его недуга, мелькающей в фантазии наших поэтов»<sup>3</sup>. Появление в том же журнале стихотворения

<sup>1</sup> Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. — СПб., 1892. — Кн. VI. — С. 236.

<sup>2</sup> Хомяков А. С. Указ. соч. — Т. 8. — С. 104.

<sup>3</sup> Шевырев С. Герой нашего времени. Соч. М. Лермонтова // Москвитянин. — 1841. — Ч. II. — № 4. — С. 535 и 538—539; Ч. I. — № 2. — С. 536.

«Спор» (и притом без всякого примечания от редакции) должно было выглядеть как своего рода ответ Шевыреву и редакции журнала. Лермонтова волнует та же проблема отношений между Западом и Востоком, о которой так много толковали славянофилы. Известны слова, сказанные Лермонтовым А. А. Краевскому: «Мы должны жить своей самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам всем тянуться за Европою и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в тайнства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но поверь мне, там на Востоке тайник богатых открытий»<sup>1</sup>. В записной книжке, где находится автограф «Спора», на чистом обороте предшествующего листа написано (как название задуманного отдела): «Восток».

Стихотворение «Спор» сталкивает две культуры — европейскую с «азиатской». Россия движется на Кавказ как представительница европейской культуры и промышленного века. Таков неизбежный и естественный ход истории, и такова роль России. В заключительных строках есть намек на сочувствие угрюмому Казбеку, но это сочувствие подсказано не вопросом о Западе и Востоке, а постоянным у Лермонтова вопросом о человеке и природе (ср. «Три пальмы»). Это тема, которую затрагивает М. П. Погодин в своих «Исторических афоризмах» (1836), вероятно, известных Лермонтову: «Человек и природа сначала бывают связаны узами неразрывными и имеют одну общую историю; человек долго остается рабом земли, им обитаемой, и зависит от нее, как бы ее произведение, цветок или дерево. Образ его жизни, образ его мыслей почти определяется ею... Чем более человек образовывается, тем более выходит он из-под власти природы вещественной и из раба ее делается властелином». Кстати, в этой же книге Погодина есть и такая мысль: «Восточная или, лучше сказать, азиатская история (инстинктуальность, созерцательность, сосредоточенность), перешед с одной стороны, так сказать озападясь, с другой продолжается в прежнем виде, утверждается и развивается на Востоке».

«Спор» Лермонтова противостоит славянофильским тенденциям как постановка проблемы Запада и Востока во всей ее исторической сложности. Можно думать, что самое

---

<sup>1</sup> В и с к о в а т о в. — С. 368.

заглавие этого стихотворения скрывает в себе намек на «споры» Лермонтова с Хомяковым и Самариным о судьбах России; в таком случае оно было передано в «Москвитянин» именно как полемический ответ. Надпись на рисунке («Diplomatie civile et militaire») относится к нему в такой же степени, как к «Последнему новоселью». При учете всего этого материала образ Лермонтова последних лет приобретает очень крупные черты как образ политического мыслителя и общественного деятеля, занятого самыми злободневными международными и историческими проблемами. Именно на этой почве понятен его обостренный интерес к нарождавшемуся славянофильству и больше всего к Хомякову, погруженному в размышления о всемирной истории и о месте, занимаемом в ней Россией.

На этом фоне более понятным становится и стихотворение «Пророк», написанное в предчувствии своей трагической судьбы. «Герой нашего времени» был истолкован как клевета на русскую жизнь. Николай I, мнение которого повлияло, конечно, на критику, объявил этот роман «жалкой книгой, показывающей большую испорченность автора» (4, 651). Сборник стихотворений 1840 года был встречен ядовитыми намеками и советами сжигать такие вещи, как «И скушно и грустно». Никакие хлопоты об отставке и возвращении в Россию не действовали. После непродолжительного отпуска (в начале 1841 года), на который Лермонтов возлагал большие надежды, ему пришлось тащиться обратно на Кавказ. В письме, написанном за две недели до гибели (28 июня 1841 года), он сетует на бабушку: «То, что вы мне пишете о словах г. Клейнмихеля, я полагаю, еще не значит, что мне откажут отставку, если я подам; он только просто не советует; *а чего мне здесь еще ждать? Вы бы хорошенько спросили только, выпустят ли, если я подам*» (Курсив мой.— Б. Э.). Его не выпустили, и он сам понимал, что оказался в плену. Образ «пророка», которому нет места на земле, подсказан этим трагическим положением.

В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов, отвечая критикам, отказывался от роли «исправителя людских пороков» и насмешливо восклицал: «Боже его избави от такого невежества!» Однако этот путь «невежества» был исторически неизбежен для русской литературы, и он предначертан в стихотворении «Пророк». Лермонтов подошел вплотную к этому вопросу, как он подошел вплотную к вопросу об отношении к интеллигенции и к народу («Ро-

дина»). В «Герое нашего времени» и в стихотворениях последних лет он является уже предшественником русской литературы второй половины века. Дальнейшее изучение творчества Лермонтова, окруженное всей проблематикой 30—40-х годов, должно раскрыть еще многое, пока нам не совсем ясное, и подтвердить слова Огарева, назвавшего Лермонтова «самым сильным человеком в русской поэзии, даже не исключая Пушкина»<sup>1</sup>.

1941

---

<sup>1</sup> Из неоконченной статьи «С утра до ночи» // О г а р е в Н. П. Избр. произв.: В 2-х т.— М., 1956.— Т. 2.— С. 506.

## ТВОРЧЕСТВО Ю. ТЫНЯНОВА

Нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки, — чтобы возникали в литературе новые явления.

*Ю. Тынянов*

### 1

Говорить о творческом пути писателя-современника — это не совсем то, что говорить о писателе прошлых времен. Дело не в том, легче или труднее (в некоторых отношениях, пожалуй, труднее), а в том, что это по самому существу несколько иная задача: речь идет о нерешенных проблемах, о явлении, находящемся в движении, — о своей эпохе, о своем поколении. Настоящей исторической перспективы еще нет — и нельзя поэтому «пророчествовать назад», как это делает любой историк<sup>1</sup>.

Иные критики любят делать вид, что они не нуждаются ни в какой перспективе, что им-то все понятно, что ничего сложного, неожиданного или удивительного в современной литературе для них нет, что у них просто руки не доходят, а то бы они сами написали всю современную литературу в лучшем виде. Писатели не уважают критиков — и они правы.

Каждый настоящий писатель (как и ученый) открывает что-то новое, неизвестное — и это важнее всего, потому что свидетельствует о новых методах мышления. И критик должен замечать это и удивляться, а не делать вид, что он все это давно предвидел и угадал или что ничего особенного в этом нет и что это, в сущности, даже не очень хорошо, потому что надо было сделать не так, а этак.

Тынянова много и сильно хвалили; однако иная похвала хуже брани. Хвалить — это дело начальства и педагогов.

---

В сокращенном виде статья опубликована в журнале «Звезда», — 1941. — № 1. — С. 130—143. Полный текст напечатан впервые в кн.: Э й х е н б а у м Б. О прозе. — Л., 1969. — С. 380—420. Печатается по указ. изд. — *Ред.*

<sup>1</sup> Это неточная цитата из поэмы Б. Пастернака «Высокая болезнь»: «Однажды Гегель ненароком... назвал историю пророком, предсказывающим назад» (первоначальный текст; см.: П а с т е р н а к Б. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1965. — С. 654. — *Ред.*).

Критик — не оракул, не начальник и не педагог. Настоящее творчество — дело, которому человек отдает все свои силы. Об этом надо говорить не в педагогических и не в начальственных терминах, а в терминах, соразмерных смыслу самого дела.

Творчество Тынянова отличается некоторыми особенностями, выделяющими его среди других писателей и имеющими принципиально важное значение. Он не только писатель-беллетрист, но и историк литературы; не только историк литературы, но и теоретик — автор ряда замечательных работ о стихе, о жанрах, о проблемах литературной эволюции и пр. Эти области творчества не просто сосуществуют у него, а взаимно питают и поддерживают друг друга. В таком виде это явление новое и, очевидно, не случайное.

Литературоведческие работы Тынянова никак не могут быть отнесены к числу простых «этюдов» или программно-теоретических деклараций; это подлинные научные работы, заново осветившие многие факты и оказавшие сильнейшее влияние на литературоведение. Теория литературы и стиха не может пройти мимо его замечательной книги — «Проблема стихотворного языка», а история русской литературы — мимо его работы «Архаисты и Пушкин». Можно с уверенностью сказать, что этим работам предстоит еще большое будущее. С другой стороны, литературоведческие работы Тынянова органически связаны с его беллетристической или беллетристика с этими работами — как по линии тем и исторического материала (Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин), так и по линии стиливых проблем, проблем художественного метода. Его художественный стиль и метод — своего рода практическая проверка теоретических наблюдений, изысканий и выводов. Иногда это даже прямое экспериментирование, порожденное не только художественным замыслом, но и теоретической проблематикой.

В этом смысле романы Тынянова могут быть названы научными, нарушающими распространенное представление о несовместимости теоретической мысли с художественной работой и имеющими поэтому несколько демонстративный характер. Возникает вопрос: не является ли такое сочетание теории с практикой более нормальным, чем обычное их разделение? Кому же и быть подлинным, авторитетным литературным теоретиком, как не писателю? И с другой стороны, кому же и быть писателем, как не

человеку, самостоятельно продумавшему теоретические проблемы литературы?

Эта особенность Тынянова тем более значительна и знаменательна, что она порождена, конечно, вовсе не только случайными индивидуальными свойствами, но и свойствами нашей эпохи. Наша эпоха, по исторической своей природе, синтетична — хотя бы в том смысле, что она ставит заново все вопросы человеческого бытия и общежития. Является тяга к сочетанию и сближению разных методов мышления и разных речевых средств для понимания одних и тех же фактов жизни. Наука и искусство оказываются при этом не столько разными (и несоединимыми) типами мышления, сколько разными языковыми строями, разными системами речи и выражения. Если одни эпохи их разъединяют, то другие могут и должны их сближать и соединять.

Характерно, что Тынянов именно с этой стороны подходит к творчеству Хлебникова: «Нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки, чтобы возникали в литературе новые явления. *Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства.* Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии. Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнут литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории... Поэзия близка к науке по методам — этому учит Хлебников»<sup>1</sup>.

Если это так, то можно и следует пойти дальше — усилить работу мысли и веру в нее; добиться того, чтобы работа была научной не только по материалу, но и по методу, и чтобы она тем самым стала приемлемой для науки, основательной и убедительной, не теряя при этом органической связи с методом искусства.

Так Тынянов и поступает: то, чего он добивается методом научного мышления, становится «резервуаром» для художественной энергии. Рядом с историческим процессом формирования литературы (а тем самым и человеческой жизни вообще) неизбежно возникают проблемы личной судьбы и поведения человека и истории — проблемы соче-

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Арханглы и новаторы. — Л., 1929. — С. 591—592. Курсив мой. — Б. Э. (В дальнейшем ссылки на эту книгу — в тексте с указанием страницы. — Ред.)

тания свободы и необходимости. Литературовед учитывает эту область только в той мере, в какой она может быть предметом научных обобщений и в какой она может быть выражена в научно-исторических терминах; все остальное оказывается «домашним» материалом или балластом, который остается за пределами исследования — или потому, что не приводит к обобщениям, или потому, что не подтверждается фактами и документами. Тут-то и начинается художественное творчество Тынянова — там, где кончается область исследования, но не кончается сам предмет, сама проблема. Вот в этом-то смысле и можно говорить, что романы Тынянова научны — что это своего рода художественные диссертации, содержащие в себе не только простую зарисовку эпохи и людей, но и открытия неизвестных сторон и черт в самом поведении человека, в самой его психологии.

Совершенно неверно было бы думать, что Тынянов по каким-то причинам *перешел* от литературоведения (с которого он действительно начал) к исторической беллетристике. Это неверно фактически, поскольку он никогда не прекращал и не прекращает литературоведческой работы — и притом в пределах того же материала: Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин. Замечательно, что новые исследования о Кюхельбекере появляются уже *после* «Кюхли»<sup>1</sup>; не менее характерно, что статья о «Безыменной любви» Пушкина<sup>2</sup> появилась в процессе работы над романом о нем: научное открытие (пусть спорное) оказалось результатом художественной разработки, применения художественного метода. Тынянов мог бы, в сущности, и не писать этой статьи (как он поступал со многими своими догадками и гипотезами в других случаях), а просто ввести эту догадку в роман; статья появилась, очевидно, потому, что в этом случае оказалось возможным придать догадке научную убедительность — найти аргументацию. Важен не факт появления статьи сам по себе, а то, что метод науки и метод искусства рождаются из одного источника и могут взаимодействовать.

Если романы Тынянова в этом смысле научны, то его литературоведческие работы скрывают в себе несомненные черты художественного зрения, необычные для тради-

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Пушкин и Кюхельбекер // Лит. наследство. — М., 1934. — Т. 16—18. Французские отношения В. К. Кюхельбекера // Лит. наследство. — М., 1939. — Т. 33—34.

<sup>2</sup> Лит. критик. — 1939. — № 5—6.



ционного литературоведения и обнаруживающие заинтересованность беллетриста, писателя. Его анализ и даже постановка некоторых вопросов часто подсказаны не только научной проблематикой, но и художественными потребностями; его теоретические и историко-литературные наблюдения и выводы содержат иногда прямые намеки на очередные художественные проблемы стиля, стиха, жанра.

Это сказывается уже в первой статье Тынянова — «Достоевский и Гоголь» (1921). Литературоведческая проблема этой статьи — вопрос о «традиции» и «преемственности». Тынянов доказывает, что «всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушения старого целого и новая стройка старых элементов» (413), что Достоевский не столько учится у Гоголя, сколько отталкивается от него. Уже этот тезис порожден, конечно, не только «академическими» интересами, но и борьбой тогдашних литературных направлений. Статья, однако, не ограничивается этим: возникает вопрос о стилизации и пародии, причем пародия приобретает очень важный и принципиальный смысл художественного смещения старой системы. В статье о Некрасове того же времени («Стиховые формы Некрасова») пародии уделяется тоже очень много внимания — как методу борьбы и преодоления старой формы. Совершенно несомненно, что такой интерес к пародии возник у Тынянова в связи с тогдашней борьбой литературных партий — в связи с походом футуризма против символизма. Но и этим не исчерпывается содержание статьи о Достоевском.

Речь заходит о «масках» у Гоголя и Достоевского. Тынянов обращает внимание на то, что, отказываясь от изображения «типов», Достоевский пользуется словесными и вещными масками, создавая конкретные характеры. Мало того: он настойчиво вводит литературу в свои произведения, обнажая этим литературно-теоретические пружины своих замыслов. Материалом для Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» послужила, оказывается, личность Гоголя. Тынянов внимательно прослеживает, как Достоевский пользуется языком Гоголя и как шаржирует присущие ему черты, рисуя пародийный портрет. «Село Степанчиково» оказывается своего рода биографическим романом, герой которого — Гоголь. И это не единственный случай у Достоевского: «В «Бесах» материалом для пародийных характеров послужили Грановский и Тургенев; в «Житии великого грешника» к сидящему в монастыре

Чаадаеву должны были приезжать Белинский, Грановский, Пушкин... И мы не можем поручиться, не было бы пародийной окраски и в рисовке Пушкина» (437). Правда, Достоевский оговаривается: «Ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру этот тип»<sup>1</sup>. Но Тынянов как будто готов задать вопрос: а почему бы не описать прямо Чаадаева или Пушкина? И кажется, что, помимо всего другого, Достоевский изучается со специальной целью — как тонкий мастер индивидуальных масок, как художественный стилизатор и пародист.

Я пользуюсь здесь, конечно, до некоторой степени, методом «пророчества назад»; но мне важно указать на своеобразное и необычное для литературоведения того времени сочетание общих историко-литературных проблем (проблема «преемственности») с конкретнейшими наблюдениями, выходящими за пределы этих проблем и возникающими в иной связи.

Тынянова явно волнуют не только академические вопросы истории литературы, но и животрепещущие вопросы создания новой литературы. Особый эффект его литературоведческих работ (даже самых академических по темам и выводам, как «Архаисты и Пушкин») заключается в том, что они одновременно говорят и о прошлом, и о современном или будущем. С тем большей силой это сказывается на его теоретических работах; в сущности говоря, у него трудно даже провести границу между историко-литературными и теоретическими работами: в большинстве случаев (особенно в работах первого периода) этой границы нет.

В первых статьях Тынянов уделяет очень много места проблеме поэтического языка и стиля, часто вступая в область художественной лингвистики и стилистики. В статье «Ода как ораторский жанр» он добивается установления самых принципов ломоносовского стиля и создания образов. Он приходит к выводу, что поэтический образ создается у Ломоносова «сопряжением далековатых идей» (63)<sup>2</sup>, то есть связью или столкновением слов, далеких по лексическим и предметным рядам. Это не просто теоретический или историко-литературный вывод: это в то же время наблюдение, которое может быть практически использовано. Ломоносов интересует Тынянова, помимо всего, как

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Письма к А. Н. Майкову от 25 марта 1870 года // Письма. — М.; Л., 1930. — Т. 2. — С. 264. (Курсив Ю. Н. Тынянова. — *Ред.*)

<sup>2</sup> Это неточная цитата из «Риторики» М. В. Ломоносова // Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М.; Л., 1952. — Т. 7. — С. 111, 116.

писатель, соединивший научное и художественное мышление. Отмечая дальнейшее развитие оды у Державина, Тынянов вместе с тем указывает на сильнейшее влияние принципов словесной разработки Ломоносова не только у Державина, но и у Тютчева. Тут же он приводит «поразительный пример словесной разработки» у Державина, сопоставляя ее со словесными конструкциями Хлебникова:

Твоей то правде пужно было,  
Чтоб *смертну* бездну преходило  
Мое *бессмертно* бытие,  
Чтоб дух мой в *смертность* облачился  
И чтоб чрез *смерть* я возвратился,  
Отец, в *бессмертие* твое.

Тынянов пишет: «Здесь как бы одно слово, расчленившееся на много членов-слов; особой силы достигает этот прием тем, что все эти слова, повторяя одну основу, отличаются друг от друга, что дает ощущение *протекания* слова, динамизацию его» (76). Это комментарий человека, присматривающегося к природе поэтического слова не только для теоретических или историко-литературных выводов. Пример этот недаром «поразил» Тынянова силой своего художественного воздействия; в романе «Смерть Вазир-Мухтара» (вероятно, давно забыв о собственном комментарии к стихам Державина и развивая конструкции Хлебникова) он написал лирическую главу, пронизав ее цитатой из «Слова о полку Игореве»: «Встала обида в силах Дажьбожа внука». Так теория prepares у Тынянова практику.

Основные наблюдения Тынянова над природой поэтического слова сконцентрированы в его замечательной работе «Проблема стихотворного языка» (1924). Огромное принципиальное значение имеет устанавливаемый здесь факт: «Отправляться от *слова* как единого, нераздельного элемента словесного искусства, относиться к нему как к «кирпичу, из которого строится здание», не приходится. *Этот элемент разложим на гораздо более тонкие „словесные элементы“*»<sup>1</sup>. Далее устанавливается функциональное различие стиха от прозы как разных конструктивных систем, а затем делается подробный анализ смысловых оттенков слова в условиях стиха. Об этой книге не было почти никаких отзывов — скорее всего потому, что теоретический уровень ее был несравненно выше обычного. Она оказалась не по плечу тем, кто ведал критикой литературоведческих

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — М., 1965. — С. 61.

работ; успокоились на том, что она «формалистична», не заметив, что вся она посвящена проблеме ритма не самой по себе, а в связи с семантикой — с изучением смысловых оттенков стиховой речи.

Эта работа была хорошей стилистической школой для самого Тынянова. Теория основных и второстепенных (колеблющихся) признаков значения, примененная к анализу стиховой речи, не только объяснила многие явления, но и раскрыла перспективы для художественной разработки, для опытов над словом. Переводы из Гейне были своего рода подготовкой к этим опытам. Характерно, что Гейне интересует Тынянова в эту пору именно как поэт «чистого слова»: «Образ у Гейне не строится ни по признаку предметности, ни по признаку эмоциональности, он прежде всего — словесный образ»<sup>1</sup>.

Другая замечательная работа этого времени — «Архаисты и Пушкин». Она направлена против старых историко-литературных схем, искажавших живой процесс литературной борьбы 20-х годов. Архаические течения в русской литературе этого времени получают здесь совершенно новый исторический смысл. Тынянов доказывает, что «архаистическая литературная теория была вовсе не необходимо связана с реакцией александровского времени. Самое обращение к «свбенародности» допускало сочетание с двумя диаметрально противоположными общественными струями — официальным шовинизмом александровской эпохи и радикальным «народничеством» декабристов» (105). Это был очень важный историко-литературный вывод, позволявший по-новому понять и оценить многое в творчестве Грибоедова и поэтов-декабристов. Заново оживает фигура Катенина, на которого литературоведы до работы Тынянова обращали очень мало внимания, потому что ничего не могли понять в нем. Раскрыта история литературных отношений Катенина и Пушкина: тут Тынянов пользуется уже проверенным на Достоевском методом вскрытия второго плана — и «Старая быль» Катенина оказывается polemическим вызовом Пушкину. Вся эта глава (как это было и в статье о Достоевском), насыщенная конкретным биографическим материалом (цитаты из переписки и комментарии к ним), намекает на возможности психологической, художественной разработки этого конфликта и содержит наблюдения, подсказанные не столько научным, сколько художественным чутьем.

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Блок и Гейне // Об Александре Блоке. — Пг., 1921. — С. 253.

Рядом с фигурой Катенина вырастает фигура Кюхельбекера, вовсе обойденного литературоведами. Шутка Пушкина («И кюхельбекерно и тошно») была принята литературоведами за научную характеристику и дала им право оставить Кюхельбекера вне поля своего зрения. Тынянов сочувственно цитирует отзыв Баратынского о нем: «Человек, вместе достойный уважения и сожаления, рожденный для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастья»<sup>1</sup>. Кюхельбекеру отводится важное место в истории литературной борьбы 20-х годов; впервые перед читателем проходит картина его отношений с Пушкиным — и тут намечается образ «Кюхли». То в тексте статьи, то в примечаниях мелькают детали и догадки, рисующие облик этого человека. Перед натиском этого материала и этих догадок отступает на второй план историко-литературная проблема позиции Пушкина в отношении к архаистам. Однако смысл статьи от этого не сужается: чувствуется, что, помимо всего прочего, вопрос об «архаистах» интересует Тынянова не только как историко-литературный, связанный с литературной борьбой 20-х годов, но и как теоретический: «архаистическая» линия оказывается соотносительной новаторству и не противоречащей ему. Кюхельбекер был и архаистом, и новатором, а Пушкин, при всем своем новаторстве, был связан с архаистами и многим воспользовался у них. Заглавие вышедшего впоследствии (в 1929 году) сборника статей Тынянова — «Архаисты и новаторы» — подчеркивало внутреннюю связь этих понятий или явлений.

Литературоведческие работы Тынянова 1921—1924 годов написаны в несомненном и тесном контакте с образованием новой, послереволюционной литературы — с учетом новых стилистических и жанровых проблем, поисков нового материала, повествовательного тона, героя и пр. Характерная для этого периода «победа» прозы над стихом (обратно тому, что было в эпоху символизма) отразилась в книге «Проблема стихотворного языка», а в работе «Архаисты и Пушкин» есть, конечно, следы споров о классиках и об отношении к традициям. Имеющиеся здесь намеки и аналогии вскрыты в критической статье «Промежуток» (1924), представляющей собой попытку разобраться в современной поэзии. Здесь использован весь опыт теоретических и историко-литературных наблюдений и выводов.

---

<sup>1</sup> Баратынский Е. А. Письмо к Н. В. Путьате; февр. 1825 года // Полн. собр. соч.: В 2-х т. — СПб., 1894. — Т. 2. — С. 301.

Интересны некоторые обобщения, связывающие положение новой поэзии с эволюцией русской поэзии XVIII века и подтверждающие указанную выше особенность литературоведческих работ Тынянова — их двойную перспективу: в прошлое и в будущее. В статье о своей художественной работе Тынянов прямо говорит: «Интерес к прошлому одновременен с интересом к будущему»<sup>1</sup>. Это относится и к его научным работам. «Русский футуризм (говорит Тынянов в статье «Промежуток») был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову, Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века» (553). Дальше Тынянов повторяет: «Стиховой культуре XIX века Хлебников противопоставляет принципы построения, которые во многом близки ломоносовским» (562). Об этом упоминалось, как я указывал, и в книге «Проблема стихотворного языка». Из этой же книги рождаются и характеристики таких поэтов, как Пастернак, Мандельштам.

Любопытно, что о прозе Тынянов говорит в этой статье только вначале — и только для того, чтобы обратиться к вопросу о поэзии. Этот ход мотивирован очень своеобразно. Тынянов признает, что «проза победила»; однако отношения побежденных и победителей совсем не так просты: «Проза живет сейчас огромной силой инерции. С большим трудом, по мелочам, удастся преодолеть ее, и это делается все труднее и, по-видимому, бесполезнее... Для поэзии инерция кончилась» (542). Как видно, судьбы поэзии волнуют Тынянова гораздо больше, чем судьбы прозы — и это, конечно, потому, что его теоретическая мысль была все время прикована именно к стиховому слову, а это произошло, помимо всего другого, потому, что его интересует слово не как «кирпич, из которого строится здание», а как нечто «разложимое на гораздо более тонкие элементы». Он работает с микроскопом в руках — и ему нужны словесные препараты, созданные или приготовленные именно для такой работы.

Я совсем не хочу сказать этим, что Тынянов обходит большие вопросы: его микроскопический анализ тем и замечателен, тем и необычен, что он умеет извлекать из него выводы очень большого значения. Но он не привык и не

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Как мы пишем. — Л., 1930. — С. 158.

хочет работать на больших массах — ему важны детали, атомы. Он в этом смысле занимает в литературоведении совершенно особое место — как зачинатель особого отдела науки, чего-то вроде теоретической физики. И именно поэтому его обобщения захватывают самую высокую, самую последнюю область литературоведческих проблем — область таких вопросов, как понятие литературного факта, жанра, литературной эволюции (статьи «Литературный факт», 1924; «О литературной эволюции», 1927).

## 2

По статьям 1921—1924 годов менее всего можно было ожидать, что Тынянов возьмется за художественную прозу. Он очень редко и как будто неохотно говорит о романе, о сюжете: его любимые писатели не прозаики, а поэты, он переводит Гейне и изучает атомы стиховой речи, как будто подготавливая собственную поэтическую работу. В статье «Промежуток» он говорит о «победе прозы» с явной иронией, приписывая эту победу действию исторической инерции. В конце статьи Тынянов, отдавая явное предпочтение неудачам новой поэзии перед удачами прозы, говорит: «В период промежутка нам ценны вовсе не «удачи» и не «готовые вещи». Мы не знаем, что нам делать с хорошими вещами, как дети не знают, что им делать со слишком хорошими игрушками» (580).

В статье «Литературный факт» это ироническое отношение к современной прозе до некоторой степени вскрывается; утверждая важную роль конструктивного принципа в литературной эволюции, Тынянов пишет: «Развиваясь, конструктивный принцип ищет приложения. Нужны особые условия, в которых какой-либо конструктивный принцип мог быть применен на деле, нужны легчайшие условия. Так, например, в наши дни дело обстоит с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале, а для того, чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это соединение совершается вовсе не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой» (19). Еще одно очень интересное замечание на ту же

тому есть в работе «Архаисты и Пушкин»; оно появляется неожиданно и мимоходом, тем самым свидетельствуя о том, что вопрос этот беспокоит Тынянова и возникает у него даже при анализе далеких по времени явлений, никакой преемственностью с современной литературой не связанных. Речь идет о переводах Жуковского и о выпадах против него. Тынянов утверждает: «В неисторическом плане легко, конечно, говорить о том, что «переводы Жуковского — самостоятельные его произведения» и что ценность их не уменьшается от того, что они переводы, но если мы учтем огромное значение жанров для современников, то станет ясно, что привнесение готовых жанров с Запада могло удовлетворить только на известный момент; новые жанры складываются в результате тенденций и стремлений национальной литературы, и привнесение готовых западных жанров не всегда целиком разрешает эволюционную задачу внутри национальных жанров». Это написано с явным учетом современного положения русской прозы, с явным намеком на нее — и намек этот тут же раскрывается при помощи замечания в скобках: «Так, по-видимому, теперь обстоит дело с западным романом. Привнесение готовых жанровых образований с Запада, готовых жанровых сгустков не совпадает с намечающимися в эволюции современной русской литературы жанрами и вызывает отпор» (111—112).

Итак, Тынянов выступает решительным противником «инерционного» увлечения западным романом, характерного для русской послереволюционной прозы. Действительно, в эпоху «промежутка» (по выражению Тынянова), когда «проза решительно приказала поэзии очистить помещение» (541), все кинулись читать переводную литературу — американскую, английскую и немецкую прозу. Одно из самых популярных издательств того времени, «Мысль», быстро выпускало наспех переведенные и кое-как сброшюрованные переводы иностранных романов и новелл. Имена Лео Перуца, О. Генри, Конрада, Стефана Цвейга и пр. стали почти русскими, а из русских писателей пользовались некоторым успехом только те, кто в каком-нибудь отношении был похож на западных. Появились даже характерные мистификации — вроде романа «Месс-Менд»<sup>1</sup>. Что касается французской литературы, то она снабжала нас главным образом своими «*biographies romancées*» (беллетризо-

---

<sup>1</sup> Имеется в виду роман М. С. Шагинян «Месс-Менд», печатавшийся под псевдонимом «Джим Доллар» (1924—1925). — *Ред.*



ванными биографиями), которые на время заменили и историю, и литературоведение, находившиеся в несколько обморочном состоянии. Поэзия, при всех своих «неудачах», шла независимым от Запада путем, и именно поэтому Тынянов, несмотря на равнодушие к ней со стороны читателей, демонстративно выступил с ее защитой. О Хлебникове, которого тогда понимали и ценили очень немногие, Тынянов писал в той же статье: «Нам предстоит длительная полоса влияния Хлебникова, длительная спайка его с XIX веком, просачивание его в традиции XIX века, и до Пушкина XX века нам очень далеко» (562). В более поздней статье, специально посвященной вопросу о Хлебникове (1928), Тынянов утверждает: «Влияние его поэзии — факт совершившийся. Влияние его ясной прозы — в будущем» (583).

Тут была, несомненно, какая-то доля демонстрации, но независимо от этого одно как будто ясно и важно: Тынянов не потому говорит почти исключительно о поэзии, что не интересуется судьбой прозы вообще, а потому, что он — против «инерции», против легких удач и побед, что он не видит в «победе прозы», какой она была в эпоху «промежутка», настоящего развития, настоящей диалектики, настоящей смены конструктивного принципа. Все это он видит в поэзии. Авантюрный роман, с его точки зрения, никак не решал «эволюционную задачу», стоявшую перед русской прозой, и по разным замечаниям и намекам видно, что он не возлагал никаких особенных надежд на роль сюжета. В статье о литературном факте он очень подробно и почти нравоучительно говорит об образовании прозы Карамзина и карамзинистов путем использования бытовых фактов и жанров. За этим стоит несомненная аналогия с современностью: «В XVIII веке (первая половина) переписка была приблизительно тем, чем она недавно была для нас, — исключительно явлением быта. Письма не вмешивались в литературу... Главенствующей в области литературы была поэзия; в ней, в свою очередь, главенствовали высокие жанры. Не было того выхода, той щели, через которую письмо могло стать литературным фактом. Но вот это течение исчерпывается: интерес к прозе и младшим жанрам вытесняет высокую оду... И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы... Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом» (20—22). И здесь же — еще одно замечание, прямо относящееся к современности и лишней раз показывающее, что теоретическая мысль Тынянова никогда не отрывается от

живых, современных литературных проблем: «Конструктивный принцип, распространяясь на все более широкие области, стремится, наконец, прорваться сквозь грань специфически-литературного, «подержанного», и, наконец, падает на быт... И этот конструктивный принцип падает в наши дни на быт... Газеты и журналы существуют много лет, но они существуют как факт быта. В наши же дни обострен интерес к газете, журналу, альманаху как к своеобразному литературному произведению, как конструкции. Во время напряжения и роста в ширину таких фактов, как «кусовая композиция» в повести и романе, строящая сюжет на намеренно несвязанных отрезках, этот принцип конструкции естественно переходит на соседние, а потом и далекие явления» (25—26).

Оставим в стороне вопрос о правильности самого наблюдения, связывающего будущее русской прозы с обострением интереса к газете и журналу; важно то, что Тынянов считает необходимым новое обращение литературы к быту, а признаки нового жанра видит в «кусковой композиции».

Наконец — последнее замечание, касающееся прозы вообще и подготовляющее к пониманию прозы Тынянова. В статье «О литературной эволюции» он говорит о соотносительности литературных явлений и о том, что рассмотрение их вне соотносительности невозможно: «Таков, например, вопрос о прозе и поэзии. Мы молчаливо считаем метрическую прозу — прозой и неметрический верлибр <свободный стих> — стихом, не отдавая себе отчета в том, что в иной литературной системе мы были бы поставлены в затруднительное положение. Дело в том, что проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха... Функция стиха в определенной литературной системе выполнялась формальным элементом метра. Но проза дифференцируется, эволюционирует, одновременно эволюционирует и стих... Возникает метрическая проза (например, Андрей Белый). Это связано с перенесением стиховой функции в стихе с метра на другие признаки, частью вторичные, результативные: на ритм, как знак стиховых единиц, особый синтаксис, особую лексику и т. д. Дальнейшая эволюция форм может либо на протяжении веков закрепить функцию стиха к прозе, перенести ее на целый ряд других признаков, либо нарушить ее, сделать несущественной... может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой» (38—39. Курсив мой. — Б. Э.).

Итак: 1) новая русская проза должна отказаться от

«инерционного» следования западным образцам, от форм авантюрного и сюжетного романа, пойти по линии «кусковой композиции» (отрезками, эпизодами), обратиться к материалам быта; 2) в стилистическом отношении проза должна осознать свою соотнесенность со стихом («взаимную функцию прозы и стиха») и, может быть, закрепить за собою некоторые особенности стиховой речи. Таковы требования, предъявляемые Тыняновым к прозе, — не к той, которая «победила» поэзию (это победа инерции — и только), а к той, которая победит инерцию и выдвинет новый конструктивный принцип. Эти требования настолько принципиальны и так обоснованы историко-литературными и теоретическими наблюдениями, что переход от них к практическим опытам кажется уже не только естественным, но и неизбежным.

Однако такой переход все же не обязателен: литературовед может ограничиться предъявлением требований; если его не слушают, тем хуже для современности! А что, если он ошибается — и продолжающаяся инерция опровергает самым фактом своей победы все его теории и выводы?

Тынянов оказался в трудном, крайне ответственном положении человека, которого вызывают на состязание, с тем чтобы он сам доказал на деле пригодность изобретенного им оружия. И действительно: если изобретение жизненно, если оно может иметь реальное значение, его нельзя оставлять в виде чертежа на бумаге.

Дело началось скромным опытом — проверкой изобретения почти на дому. За работой «Архаисты и Пушкин» должна была последовать историко-литературная книга о Кюхельбекере. Такова была естественная логика литературоведческих изысканий. Кюхельбекер заслуживал монографии, но какой и для кого? Он не из тех поэтов, о значении которых можно говорить уверенно и спокойно, не боясь упреков в преувеличении, или в искажении исторической перспективы, или, наконец, в эпатировании. Его нужно открыть, дать почувствовать, приучить к самому факту его существования не только в качестве смешного лицеиста, оказавшегося потом почему-то среди декабристов, но в качестве замечательного человека, «рожденного для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастья». Написать книгу по традиционному типу — «жизнь и творчество»? Эта задача была не для Тынянова. Как применить к такой книге микроскопический анализ, как говорить об атомах исторического процесса и поэтического языка, как

развернуть обобщения? К тому же литературоведение переживало тогда состояние кризиса, при котором менее всего можно было переносить в него методы теоретической физики. Шли споры о самых грубых, простых вещах: проблема процесса подменялась проблемой генезиса.

Были, наверное, еще многие обстоятельства и причины (как это всегда бывает в истории), приведшие к тому, что вместо научной монографии о Кюхельбекере был написан роман («повесть о декабристе») — «Кюхля». И (как это тоже обычно бывает в истории) вышло так, как будто это случилось случайно: приближалась столетняя годовщина декабрьского восстания, была потребность в книге для юношества — обратились к Тынянову.

Тынянов начал писать «Кюхлю», вероятно, не сознавая, что он выходит на состязание, что он вступает в борьбу с инерцией, о которой сам писал. Не сознавал он, может быть, и того, что начатый им роман, как исторический, позволит ему до некоторой степени сделать быт литературным фактом и развернуть «кусковую композицию», обходясь без развития фабулы, без «поддержанного» авантюрного жанра. Тем менее, надо полагать, думал он о том, что «Кюхля» будет началом большой художественной работы. Именно в этом смысле я сказал, что «Кюхля» был проверкой изобретения почти на дому — без претензий на публичное, ответственное состязание. Литературовед, пишущий «повесть о декабристе» для юношества в связи со столетней годовщиной восстания, — это не демонстрация, не состязание, не борьба с инерцией, не вмешательство в дела современной прозы; это скорее всего работа на досуге, подсказанная общим интересом к биографиям, к историческому прошлому.

На деле вышло, однако, нечто иное и для самого Тынянова как будто неожиданное (это тоже бывает и должно быть в истории — и именно потому, что человек, осуществляя историческое дело, сам не сознает этого). Книга стала писаться не как повесть для юношества, а как новая проза — с демонстрацией, с борьбой, с опытами нового стиля и поисками нового жанра.

Вначале все шло просто — как в обыкновенных биографических повестях для юношества: «Вилли кончил с отличием пансион» — эта начальная фраза не предвещала ничего нового, принципиального, направленного против инерционных побед прозы над поэзией. Обращает внимание только особый лаконизм повествования и наличие некоторых деталей, выходящих за пределы простого пере-

сказа материалов. Но вот кончился лицей, кончается петербургский период — приходит мысль о Дерпте: «Да, профессура в Дерпте, зеленый садик, жалюзи на окнах, лекции о литературе. Пусть проходят годы, которых не жалко. Осесь. Осесь навсегда». Является новый повествовательный тон: в книгу врывается лирическая интонация, сливающая повествование с голосом героя. Прямой комментарий автора, объясняющий поступки героя или описывающий окружающую его обстановку, начинает сокращаться: намечаются признаки какого-то жанра, рождающегося независимо от первоначальных намерений. Появляются дневники Кюхельбекера, которые перебиваются эпизодическими главками (Кюхельбекер у Тика, Бенкендорф у царя), — композиция романа становится «кусковой». Особую остроту (и стилистическую, и смысловую) приобретают диалоги персонажей.

Постепенно интонация завоевывает себе все большие права и пространства; сообщения о фактах звучат уже не так, как в начале романа. Глава «Декабрь» кончается так: «Сенат белеет колоннами, мутнеет окнами, молчит. Площадь пуста. Черной, плоской, вырезанной картинкой кажется в темном воздухе памятник Петра. В ночном небе вдали еле обозначается игла Петропавловской крепости. Ночь тепла. Снег подтаял. Чугун спит, камни спят. Спокойно лежат в Петропавловской крепости ремонтные балки, из которых десять любых плотников могут стесать в одну ночь помост». Это уже совсем не повествование для юношества — это нечто качественно иное. Еще яснее выступает это новое качество, когда Тынянов говорит о дне 14 декабря: «День 14 декабря собственно и заключается в этом кровообращении города: по уличным артериям народ и оставшие полки текли в сосуды площадей, а потом артерии были закупорены, и они одним толчком были выброшены из сосудов. Но это было разрывом сердца для города, и при этом лилась настоящая кровь... Взвешивалось старое самодержавие, битый Павлов кирпич. Если бы с Петровской площадью, где ветер носил горячий песок дворянской интеллигенции, слилась бы Адмиралтейская — с молодой глиной черни, они бы перевесили. Перевесил кирпич и притворился гранитом». Это уже не обязательно не только в повести для юношества, но и вообще в историческом романе; это рождение особого стиля, особой манеры: «сопряжение далековатых идей», при котором революция превращается в разрыв сердца, «битый Павлов кирпич» оказался символом самодержавия, а горячий песок, кото-

рый несетя ветром по Петровской площади, — символом дворянской интеллигенции. Эта метафора как по своему составу («сосуды площадей»), так и по методу ведет к Маяковскому.

Наряду с этим в роман введены исторические документы: одна главка состоит из переписки военного министра с рижским генерал-губернатором о бежавшем Кюхельбекере, другая — из большого послания литовского губернатора военному министру. Это тоже не обязательно для юношества, и появилось это в романе вовсе не потому, что документировать события необходимо: на фоне взволнованного авторского стиля эти документы звучат как контрастный стиль, как литература, как осуществление нового «конструктивного принципа», сталкивающего противоположные элементы, сопрягающего «далековатые» лексические ряды. Рядом с сугубо казенным, бесстрастным тоном, которым виленский полицеймейстер описывает бежавшего Кюхельбекера («Приметы, под коими скрывается сей преступник, есть следующие: лошади две крестьянские, одна из них рыже-чалая с лысиною на лбу, другая — серая. В возке, обитом лубом, с одним отбоем, а с другой стороны без оного; люди: 1-й (который должен быть Кюхельбекер) — росту большого, худощав, глаза навывкате» и т. д.) патетически звучит начало следующей главки, подхватывающее и обыгрывающее полицеймейстерский стиль: «Из Минска в Слоним, из Слонима в Венгров, из Венгрова в Ливо, из Ливо в Окунев, мимо шумных городишек, еврейских местечек, литовских сел тряслась обитая лубом повозка, запряженная парой лошадей: одной чалой, с белой лысиной на лбу, другой — серой». И дальше, в последней главе романа, это откликается как трагический лейтмотив, как тот самый пример «протекания» слова у Державина и Хлебникова, о котором я говорил выше: «Из Петропавловской крепости в Шлиссельбург, из Шлиссельбурга в Динабург, из Динабурга в Ревельскую цитадель, из Ревельской в Свеаборгскую». Это ведь просто точный маршрут, чистейшая география, казенный стиль, а между тем названия эти звучат уже не как названия, а как похоронный марш — как медь в оркестре.

Перед нами — исторический роман, а между тем он местами лиричен, как поэма. В последней главе ритм и интонация отвоевывают себе уже большой самостоятельный участок — в виде отступления: «В самом деле, — не все ли равно, куда тебя везут, в какой каменный гроб, немного лучше или немного хуже, сырее или суше? Главное, стре-

миться решительно некуда, ждать решительно нечего, и поэтому ты можешь предаваться радости по пути, ты смотришь на небо, на тучи, на солнце, на запыленные зеленые листья придорожных деревьев и ничего более не хочешь, — они тебе дороги сами по себе... И ты пьешь полной грудью воздух, хоть он и не всегда живительный воздух полей, а чаще воздух, наполненный пылью, которую поднимает твоя гремящая кибитка... И если даже нет кругом ни дороги, ни деревьев, ни тонкого запаха навоза сквозь дорожную пыль, если ты сидишь в плавно качающейся кибитке тюремного дощатого гроба, то все же ты испытываешь радость, — потому что гроб твой плавучий, потому что ты чувствуешь движение и изредка слышишь крики команды наверху, — в особенности если тебя везут из Петропавловской крепости, — в особенности же если только двадцать дней назад на твоих глазах повесили двоих твоих друзей и троих единомышленников». Это уже не столько «повесть о декабристе», сколько плач о нем.

Перед нами исторический роман, а между тем мы почти избавлены от описаний и рассуждений, хотя перед читателем проходит целая эпоха с массой разнообразных лиц, событий, столкновений. Деревня Закуп с Устиньей Яковлевой, Дунечка — и Европа с папá Флери, и Кавказ с Ермоловым и Джамботом, и царь Николай, и 14 декабря, и крепость, и Сибирь. И среди всего этого — человек, за судьбой которого мы следим внимательно не потому, что с ним связана какая-нибудь тайна, а потому, что вся его жизнь слита с историей: не только с нашим прошлым, но и с нашим настоящим. Все построено на сжатых эпизодах, на кусках, на сценах, на выразительном диалоге, который сменяется то документом, то письмом, то дневником. История становится интимной, не теряя от этого своего общего масштаба: читатель понимает ее через детали, через вещи, через человека. Микроскопический анализ, изучение атомов, метод теоретической физики перенесен из науки в искусство.

Перед нами нечто вроде «*biographie romancée*»<sup>1</sup>, а между тем какая решительная и принципиальная разница! «*Biographie romancée*» — жанр антиисторический, модернизирующий героя; жанр отчасти публицистический, отчасти авантюрный; «легкое чтение» для людей, уставших от истории или изверившихся и в ней, и в науке. «Кюхля» (и еще определеннее «Смерть Вазир-Мухтара») — выступ-

---

<sup>1</sup> Беллетризованная биография (фр.).

ление против этого жанра, образовавшегося на развалинах исторической науки и беллетристики, и преодоление его.

Кюхельбекер нашел себе место и в истории, и в современности. После «Кюхли» можно было издать его стихотворения и написать о нем научную работу. «Архаисты и Пушкин», «Кюхля», собрание сочинений Кюхельбекера со статьями и с комментариями — так последовательно вводил Тынянов этого обойденного старым литературоведением писателя и революционера в сознание современного читателя, литератора, литературоведа<sup>1</sup>.

### 3

Исторический роман (если только он — не простая разновидность авантюрного) всегда так или иначе соотносен с современностью; однако виды этой соотношенности бывают разные и даже противоположные. Бывает соотношенность с установкой на современность — своего рода историческое иносказание, построенное на модернизации прошлого; произведения такого типа часто принимают характер либо памфлета, либо наоборот — героического эпоса, в зависимости от идеологических намерений автора. В обоих случаях они в той или другой степени антиисторичны и ничего общего с исторической наукой не имеют. Бывает соотношенность иная — с установкой на прошлое, которое какими-нибудь нитями связано с современностью; пафос автора в этом случае направлен на новое истолкование прошлого, на открытие в нем незамеченных или непонятных прежде тенденций и смыслов, на новую интерпретацию загадочных событий и лиц. В этом случае роман прямым образом связан с исторической наукой, представляя собою не простое иносказание, а определенную (хотя и выраженную художественными средствами) концепцию эпохи. Он насыщен историческим материалом, тщательно документирован и построен большей частью на исторических лицах, а не на вымышленных персонажах. Его цель — раскрыть в прошлом (хотя бы при помощи художественных догадок) нечто такое, что может быть замечено и понято только на основе нового исторического опыта. Современность в этом случае — не цель, а метод.

Очень своеобразен в этом отношении роман Толстого

---

<sup>1</sup> Дело еще не доведено до конца: надо издать полное собрание его сочинений (с прозой и со статьями), дневники, переписку.



«Война и мир». Это и памфлет, и героический эпос, и новая интерпретация эпохи вместе, а в целом — это не столько исторический, сколько семейно-психологический роман. Его соотнесенность с современностью (и именно с общественно-политической современностью) несомненна, но эта соотнесенность идет по линии понимания не столько отдельных явлений или проблем, сколько общей проблематики исторического процесса. Именно поэтому «Война и мир» занимает совершенно особое место в европейской исторической беллетристике, являясь одновременно и высшей ее точкой, и ее преодолением или даже разрушением. Толстой полемически утверждал, что исторический процесс совершается поверх человеческого сознания — как процесс стихийный, законы которого недоступны разуму. Наполеон высмеян именно потому, что он воображал себя человеком, от воли которого зависит будущее народов. Историю делают обыкновенные люди, массы, и именно в той мере, в какой они живут обыкновенной человеческой жизнью. Историческая необходимость не исключает свободы, как и наличие нравственной свободы не исключает необходимости, потому что свобода — факт человеческого сознания. Отсюда — своеобразный «фатализм», который не исключает понятия свободы действий и поступков.

Толстой строит свой роман не на исторических лицах, а на вымышленных персонажах, и притом без всякой исторической стилизации; это сделано именно потому, что он выступает против исторической науки и ее теоретических основ в целом. Его историзм, вынесенный в особые главы, соединяется с решительным и принципиальным антиисторизмом (поскольку дело касается человеческого поведения) — этим противоречием вдохновлен весь замысел. После «Войны и мира» Толстой продолжал полемику с исторической наукой, отрицая ее право на существование и выдвигая художественный метод («история-искусство»<sup>1</sup>) как единственно возможный и целесообразный. Однако, взявшись за эпоху Петра Великого, а затем — декабристов, он потерпел неудачу, потому что решил перейти от общей проблематики исторического процесса к отдельным эпохам — к разматыванию «узлов русской жизни»<sup>2</sup>. Это оказалось невозможным, потому что ни простая модернизация прошлого, ни новое истолкование

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. (Юбилейное изд.). — М., 1952. — Т. 48. — С. 124—126.

<sup>2</sup> Там же. — Т. 61. — С. 349.

эпохи, основанное на опыте современности, не входило в его намерения и не соответствовало его позиции. Ему нужно было оторвать человека от истории, чтобы освободить законы нравственности от ненавистных ему законов прогресса и исторического развития. «Война и мир», в сущности, снимала проблему исторического романа, поскольку настоящая, подлинная человеческая жизнь совершается независимо от истории и остается в этом смысле фактом внеисторическим — как внеисторична природа.

Все это характерно для 60-х годов и для позиции Толстого. Пафос нашей эпохи и ее проблематика — иные, кое в чем соприкасающиеся с эпохой наполеоновских войн и последующих революций. История плотно вошла в наше сознание, в нашу обыденную жизнь. Чувство истории стало основной эмоцией современного человека, окрашивающей собою все его поведение; художественное раскрытие этой эмоции и ее влияния на психику сделалось основной задачей писателя. Историческое мышление органически слилось с художественным.

Декабрист Бестужев-Марлинский писал в 1833 году: «Мы живем в веке историческом... История была всегда, совершалась всегда. Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать. Она буянила и прежде, разбивала царства, ничтожила народы, бросала героев в прах... но народы после тяжкого похмелья забывали вчерашние кровавые попойки, и скоро история оборачивалась сказкою. Теперь иное. Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она пронизывает нас всеми чувствами. Она толкает вас локтями на прогулке, втирается между вами и дамой вашей в котильоне... Мы обвенчались с ней волей и неволею, и нет развода. История — *половина* наша, во всей тяжести этого слова»<sup>1</sup>. Нечего говорить о том, насколько острее и глубже переживает это чувство истории человек нашей эпохи, но слова Бестужева именно поэтому кажутся нам понятными и верными. Для современного человека вопросы личной судьбы неразрывно связаны с вопросами общественно-историческими.

Я употребил слово «судьба» в том смысле, в каком оно подчеркивает наличие некоторой необходимости или зако-

---

<sup>1</sup> Бестужев-Марлинский А. А. О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» // Соч.: В 2-х т. — М., 1958. — Т. 2. — С. 563—564.

номерности и дополняет, таким образом, более безразличное слово — «биография». Чувство истории вносит в каждую биографию элемент *судьбы* — не в грубо фаталистическом понимании, а в смысле распространения исторических законов на частную и даже интимную жизнь человека. Исторический роман нашего времени должен был обратиться к «биографии» — с тем чтобы превращать ее в нечто исторически закономерное, характерное, многозначительное, совершающееся под знаком не случая, а «судьбы». Это уже есть в «Кюхле»; в «Смерти Вазир-Мухтара» это является своего рода доминантой — и сюжета, и стиля.

Тынянов сосредоточивал все свое и научное, и художественное внимание на декабризме. Это произошло, очевидно, потому, что эпоха декабризма, очень важная для понимания всего общественного, политического и культурного развития России (один из «узлов русской жизни», по выражению Толстого), оставалась до революции во многом темной и неразгаданной. Революция бросила свет назад — на весь XIX век: и на события, и на судьбы отдельных людей.

Кюхельбекер был вовсе забыт — и как писатель, и как человек, — а между тем роль его в борьбе за новую литературу была немалой. В жизни Кюхельбекера не было ничего загадочного, но ее надо было раскрыть как трагическую «судьбу» последовательного декабриста — как жизнь человека, «рожденного для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастья». Рядом с ним перед Тыняновым встал другой образ: человека, имя которого известно каждому школьнику, — гениального автора «Горя от ума». Строки этой комедии вошли в обиходную речь, а между тем жизнь ее автора и его судьба — сплошная загадка. Если Кюхельбекер, несмотря на свои странности и чудачества, совершенно ясен и может быть героем «повести о декабристе» для юношества, то Грибоедов — сложная историческая проблема, почти не затронутая наукой. Гениальный писатель — и реальный политик, дипломат крупного масштаба; друг декабристов, оказавшийся в обществе палачей и предателей, как отступник, как ренегат; аккуратный чиновник, удачливый карьерист — и загадочный конспиратор, человек, носившийся с какими-то грандиозными замыслами переустройства всей России. И, наконец, — загадочная, трагическая гибель, которая наложила печать тайны на все его поведение.

Кюхельбекер после 1825 года — «живой труп»: его гражданская жизнь кончается в день 14 декабря; деятель-

ность Грибоедова разворачивается именно после 1825 года. Жизнь Кюхельбекера — это декабризм в его первой стадии, кончающийся восстанием; жизнь Грибоедова — это жизнь последнего декабриста среди новых людей: трагическое одиночество, угрызения совести, встреча с новым, чужим поколением. «Благо было тем (говорит Тынянов во вступлении к роману), кто псами лег в двадцатые годы, молодыми и гордыми псами со звонкими рыжими баками! Как страшна была жизнь *превращаемых*, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь!» Такова тема нового романа, логически, почти научно вытекающая из первого — как второй том художественной монографии, посвященной декабризму.

«Смерть Вазир-Мухтара» открывается вступлением, вводящим и в тему, и в стиль романа. Этот роман написан совсем в иной манере, чем «Кюхля». Повествовательный тон здесь вовсе отсутствует: вместо него — либо внутренние монологи, либо диалог, либо авторский комментарий, принимающий различную окраску, но никогда не переходящий в простое повествование, в обыкновенную «косвенную речь». Лирическая интонация, только временами появляющаяся в «Кюхле», играет здесь роль основного конструктивного принципа и ритмизует язык романа — напряженный, метафорический. Это чувствуется с первых слов вступления: «На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось; раздался хруст костей у Михайловского манежа — восставшие бежали по телам товарищей — это пытали время, был «большой застенок» (как говорили в эпоху Петра)». Следующие фразы дают целый клубок метафор, создающих впечатление стиховой речи: «Лица удивительной немоты появились сразу, тут же на площади, лица, тянущиеся лосинами щек, готовые лопнуть жилами. Жилы были жандармскими кантами северной небесной голубизны, и остзейская немота Бенкендорфа стала небом Петербурга». Здесь все слова значат не то, что они значат обыкновенно, взятые отдельно. Используются и приведены в действие все второстепенные (колеблющиеся) признаки значения — те самые, о которых Тынянов писал в «Проблеме стихотворного языка». Даже фамилия Бенкендорфа звучит здесь не как фамилия, а как особое, многозначительное слово.

Это новая проза, рожденная не инерцией, а использованием стиховых методов. Временами слышится Хлебников,

или Маяковский, или Пастернак. Жандармские лица, «тянущиеся лосинами щек», заставляют вспомнить Маяковского: «Жандармы вселенной, выловив лица» («Стоящим на посту»). Вторая глава заканчивается патетической парафразой на «Слово о полку Игореве»: «Встала обида. От Нессельрода, от мышьего государства, от раскоряки-грека, от совершенных ляжек тмутараканского болвана на софе — встала обида. Встала обида в силах Дажьбожа внука... Встала обида, вступила девою на землю — а вот уже пошла плескать лебедиными крылами». Это, конечно, от Хлебникова, как от Хлебникова и многое другое в стиле и жанре романа. Напомним слова Тынянова о Хлебникове: «Влияние его поэзии — факт совершившийся. Влияние его... прозы — в будущем». И еще: «Новое зрение Хлебникова, язычески и детски смешивавшее малое с большим, не мирилось с тем, что за плотный и тесный язык литературы не попадает самое главное и интимное, что это главное, ежеминутное оттесняется «тарою» литературного языка и объявлено «случайностью». И вот *случайное* стало для Хлебникова главным элементом искусства» (588). Это относится к прозе самого Тынянова в большей степени, чем к Хлебникову. В «Смерти Вазир-Мухтара» все дается через случайное, через интимное — через детали, через смешение малого с большим.

Статью о Хлебникове можно вообще рассматривать как своего рода комментарий к «Смерти Вазир-Мухтара» или наоборот — смотреть на этот роман как на осуществление принципов, декларированных статьей. Тем, кто не видит у Хлебникова ничего, кроме «зауми» и «бессмыслицы», Тынянов рекомендует прочитать его прозу («Николай», «Охотник Уса-Гали», «Ка» и др.): «Эта проза, семантически ясная, как пушкинская, убедит их, что вопрос вовсе не в «бессмыслице», а в новом семантическом строе». О стиховой речи Хлебникова Тынянов говорит: «Это — интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX веков, в инфантилизме городского жителя... Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настежь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов» (590—591). И наконец — общая характеристика: «Хлебников смотрит на вещи как на явления взглядом ученого, проникающего в процесс и про-

текание — вровень. Для него нет замызганных в поэзии вещей (начиная с «рубля» и кончая «природой»), у него нет вещей «вообще», — у него есть частная вещь. Она протекает, она соотносена со всем миром и поэтому ценна. Поэтому для него нет «низких» вещей... Это возможно только при отношении к самому слову как к атому, со своими процессами и строением. Хлебников — не коллекционер слов, не собственник, не эпатирующий ловкач. Он относится к ним, как ученый, переоценивающий измерения» (592—593).

Все это имеет непосредственное отношение к прозе Тынянова — и прежде всего к «Смерти Вазир-Мухтара». Все его усилия направлены здесь на то, чтобы преодолеть традиционную семантическую систему «повествования», традиционный «плотный и тесный язык литературы», смешать «высокий строй и домашние подробности» (591), дать вещь в ее соотношенности с миром, дать явление в процессе, в протекании, ввести «случайное», интимное. Тынянов относится к слову (повторим уже высказанную раньше мысль, но в формулировке самого Тынянова) «как к атому, со своими процессами и строением» — «как ученый, переоценивающий измерения». Происходит полное смещение традиций — и «Слово о полку Игореве» входит в роман на правах нового строя художественной речи: «О, дремота перед отсроченным отъездом, когда завязли ноги во вчерашнем дне, когда спишь на чужой кровати, и в комнате как бы нет уже стен, и вещи сложены, а ноги завязли и руки связаны дремотой. Из порожних тул поганых половцев сыплут на грудь крупный жемчуг, без конца. Дремлют ноги, что чувствовали теплые бока жеребца, лежат руки, как чужие государства. Дышит грудь, волынка, которую надувают неумелые дети. Тириликает российская балалайка на первом дворе... Ярославна плачет в городе Тебризе на английской кровати. Она беременна, и беременность ее мучительная. Тириликает казацкая балалайка на первом дворе... Дремота заколодила дороги, спутала Россию. И нужно разгрести тысячи верст хворосту, чтобы добраться и услышать: плачет Ярославна в городе Тебризе. Тириликает российская балалайка на первом дворе». Это — и «Слово о полку Игореве» и Хлебников: «О, Сад, Сад! Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку. Где немцы ходят пить пиво. А красотки продавать тело. Где орлы сидят, подобны вечности, оконченной сегодняшним, еще лишенным вечера днем. Где верблюд знает разгадку

буддизма и затаил ужимку Китая. Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем. Где наряды людей баскующие. А немцы цветут здоровьем... Сад, Сад, где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг» («Зверинец»). И замечательно, что эта описательная поэма Хлебникова, построенная на семантических опытах, заканчивается напоминанием о «Слове о полку Игореве»: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в Часослов „Слово о полку Игореве“».

При таком отношении к слову («как к атому, со своими процессами и строением») пропадает действительно всякая разница между низкими и высокими вещами. Торжествуя свою победу над инерцией, над «плотным и тесным языком» прежней литературы, Тынянов вводит в роман все, что ему нужно, не боясь ни быта, ни истории, ни экзотики, ни поэзии. Все дается «вровень» — взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание. Тут кое в чем помог и Пастернак, у которого Тынянов заметил стремление «как-то так повернуть слова и вещи, чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски» (562—563). И вот у Пастернака делаются обязательными «образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи» (565), а случайность «оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь» (566).

В «Смерти Вазир-Мухтара» все случайное становится обязательным, необходимым. Здесь всем владеет история, потому что каждая вещь существует не сама по себе, а в соотношении с миром. Отсюда — обилие метафор, сравнений, образов, иногда самых неожиданных и смелых, построенных на «сопряжении далековатых идей». Весь роман построен на «сопряжении» истории и человека — на извлечении исторического корня из любого эпизода, из любой детали. В. Шкловский верно отметил: «Роман построен как исследование уравнения. Взята формула эпохи и проведена до конца. Ею вскрыты отдельные эпизоды»<sup>1</sup>.

Это не фатализм, а диалектика свободы и необходимости, трагически переживаемая Грибоедовым, одиноким, потерявшим и дружбу, и любовь, оказавшимся в положении изменника, ренегата. Роман начинается не с детства или юности Грибоедова (как это было в «Кюхле»), а с того момента, когда он теряет власть над своей жизнью и биографией, когда история вступает в свои права. Первая

---

<sup>1</sup> Шкловский В. Об историческом романе и о Юрии Тынянове // Звезда. — 1933. — № 4. — С. 172.

фраза романа: «Еще ничего не было решено» — определяет эту границу. На самом деле все решено, потому что «время вдруг переломилось», «отцы были осуждены на казнь и бесславную жизнь». Отныне все решается помимо воли Грибоедова — и он с изумлением и ужасом, а под конец и с холодным презрением смотрит на собственную жизнь: «Они, как псы, выбирали для смерти угол поудобнее. И уже не требовали перед смертью ни любви, ни дружбы». Роман недаром назван так, как будто речь идет не о жизни и не о Грибоедове: «Смерть Вазир-Мухтара».

Во всем романе есть одна пауза — время останавливается, и история точно забывает о Грибоедове: он по дороге в Персию застревает у казачки, в воронежских степях. «Радостно почувствовать под ногами не бледную пыль дороги, а синюю траву, примятую босыми ногами, распрямиться и вдруг понять, что вкусней всего — молоко с черным хлебом, нужней всего — самый крохотный угол на земле, пускай чужой, с этим помириться можно, сильнее всего — женщина, молодая, молчаливая... Странное дело: он был счастлив».

Это один из самых важных эпизодов романа, созданный воображением автора без всякой опоры на документ. Грибоедов в дороге — это интимный Грибоедов, оставшийся наедине с самим собой. Он ушел не только от людей, но и от истории: спрятался, исчез. «Но, стало быть, он беглец, в бегах, в нетях, он дезертьёр? Ну, и что же, беглец. Человек отдыхает». Человек отдыхает от истории. Ему уже некуда податься — он знает, что впереди его ожидает гибель. Это последняя остановка на пути в смерть. Последняя возможность: дезертировать, опроститься. «Он ведь только человек, ему хотелось иметь свой дом... О Персии он пока думать не хочет. На день довольно. Все просто в мире, и, может быть, лучший товарищ — Сашка. Много ли человеку нужно». Этот мотив звучал и в «Кюхле»: «Пусть проходят годы, которых не жалко. Осесть. Осесть навсегда». Это толстовская тема — тема «беглеца» от истории, от цивилизации («Казачки»). Как все в романе, эпизод кончается «случайностью», резко обрывающей толстовский ход сюжета: в романтику счастья и природы врывается пошлый романс Сашки, которым он побеждает казачку. Сельская идиллия, заставившая вспомнить о библейском праотце Иегуде, который «ехал жарким днем на осле и заприметил по пути женщину с открытым коленом», кончается: «Марья Ивановна, тьфу!» Возобновляется дорога к Тифлису — дорога в историю, путь к смерти.



Гибель Грибоедова предугазана уже в самом начале следующей главы, описывающей его приезд в Тифлис. Читатель с ужасом и недоумением читает: «Ему ломали руки, ноги, колотили по спине. Рот, лицо были в пене. Татарин бил его и мучил сосредоточенно, со старательным выражением лица, оскалив белые зубы, словно хотел из него сделать новую и редкостную вещь. Он быстро менял способы пытки: барабанил по спине кулаками, потом заворачивал руки за спину, тут же мимоходом толкал кулаком в бок. Потом он вытягивал ему длинные ноги, и суставы трещали». Наконец — загадка разъясняется: «Мраморный бассейн был полон кипятком». Это сделано недаром: с этого момента, с появления Грибоедова в Тифлисе по дороге в Персию (после сельской идиллии с казачкой), и начинается его путь к смерти. Зато самая смерть Грибоедова оставлена без описания, а затем, когда уже все кончено, читатель опять-таки с некоторым недоумением читает: «А Вазир-Мухтар перегнал Мальцова. Он полз, тащился на арбах, на перекладных, по всем дорогам Российской империи. А дороги были дурные, холодные, мерзлые, нищих было много, проходили по дорогам обтрепанные войска. А он не унывал, все ковылял, подпрыгивал на курьерских, перекладных, в почтовых колясках. Фигурировал в донесениях. А Петербург и Москва были заняты своими делами и вовсе не ждали его. А он все-таки вполз неожиданным гостем и в Петербург и в Москву. И там строго был распечен графом Нессельродом Вазир-Мухтар. И опять превратился в Грибоедова, в Александра Сергеевича, в Александра». Что же, Грибоедов жив? Нет — это продолжается его последняя судьба. Генерал Паскевич и полномочный министр Грибоедов получили строгий выговор от императора. «Карьера Вазир-Мухтара была испорчена. Собственно говоря, если бы он был жив, это было бы равносильно отставке».

Роман построен на семантических поворотах и смещениях, при которых каждая вещь оказывается соотношенной с миром, все случайное — обязательным и многозначительным. Это уже не только не «*biographie romancée*», но даже и не исторический роман в обычном смысле слова, потому что история дана здесь «вровень», как и все остальное, а герой дан в процессе, в «протекании» — как личность, тоже соотношенная со всем миром и потому несколько абстрактная при всей своей необычайной конкретности.

Уравнение исследовано до конца — исторический корень извлечен из всех эпизодов, людей и вещей. Но художе-

ственный метод, при помощи которого раскрыта эпоха последекабристского «брожения крови», еще далеко не исчерпан.

Лучшая проверка метода — на мелочи, на случайности: без исторического лица, без заданной биографии. То, что Грибоедов получился «протекающим» и потому несколько абстрактным, — это не недостаток (как жалуются некоторые критики, исходя из иных принципов и требований), а естественное и неизбежное следствие выбранного Тыняновым конструктивного принципа. Еще в «Проблеме стихотворного языка», протестуя против статического единства героя, он утверждал: «Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою»<sup>1</sup>. Если это так, то можно и нужно написать вещь, в которой будет действительно только «знак героя».

Зародыш исторической новеллы такого типа есть в «Смерти Вазир-Мухтара». Грибоедов едет из Петербурга в Тифлис: «Старый солдат сидел в будке при дороге и спал. — Дед, ты что здесь делаешь? — Стерегу. — Что стережешь? — Дорогу. — Кто же тебя поставил здесь дорогу стережешь? — По приказу императора Павла. — Павла? — Тридцатый год стерегу. Ходил в город узнавать, говорят — бумага про харчи есть, а приказ затерялся. Я и стерегу».

Человека могут забыть и оставить его до смерти у дороги, потому что приказ затерялся. А бывали и такие случаи, когда человека по ошибке выключали из службы за смертью — и ничего нельзя было сделать; или наоборот: по ошибке писаря в приказе появилась фамилия несуществующего подпоручика — и подпоручик Кижее сделал карьеру. Это анекдот или даже пародия на историю, но тем лучше историческая патетика исчерпана в «Смерти Вазир-Мухтара»; теперь можно дать гротеск, сатиру.

«Подпоручик Кижее» — выход за пределы биографического романа с заданным героем: историческая новелла, свободная от напряженной стиховой семантики и от неожиданных смысловых ассоциаций. В статье «Промежуток» Тынянов писал о том, что бунт Хлебникова и Маяковского сделал слово слишком свободным: «Отсюда — тяга бывшего футуристического ядра к вещи, голой вещи быта, отсюда «отрицание стиха», как логический выход... Отсюда же другая тяга — взять прицел слова на вещь, как-то так

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — С. 27.

повернуть и слова и вещи, чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски» (562—563). Я уже цитировал эти слова, потому что кое-что от этой тяги есть в «Смерти Вазир-Мухтара». Но дальше следует интересная дополнительная мысль: «Вместе с тем что естественная тяга от гиперболы, жажда, стоя уже на новом пласте стиховой культуры, использовать как материал XIX век, не отправляясь от него как от нормы, но и не стыдясь родства с отцами» (563).

Эта «естественная тяга» в сторону от патетики, от слишком свободного, почти разбушевавшегося слова определила собою лаконический, спокойный стиль «Подпоручика Киже». Тынянов возвращается к повествованию, «не стыдясь родства с отцами» — с Лесковым, с Щедриным. Читатель спросит: значит — отступление от метода, отказ от него, а не проверка? Нет, это не отступление и не отказ, а диалектика, доказывающая органичность и закономерность развития. Метод остается тем же: история берется в мелочах, в случайностях, в атомах, за которыми стоит формула эпохи. Спародирован герой с его биографией и психологией, спародирована тема «судьбы» — то есть то, что держало Тынянова в пределах историко-литературного материала. В художественном методе открылись новые возможности, требующие своей реализации, своего распространения.

#### 4

Каждый метод, каждый стиль имеет свою логику развития, обязательную если не для читателя, то для писателя. В искусстве, так же как в науке, нельзя бросаться от одного к другому: здесь, как и везде, свобода выбора и движения существует только в том смысле, что она же в конце концов оказывается необходимостью.

Начав с незамысловатой «повести о декабристе», задуманной как «биография», Тынянов стал писать об эпохе, о «судьбе» — о том, как время вдруг переломилось и как «задуло два ветра на восток и на запад, и оба несли с собою: соль и смерть отцам и деньги — детям». Биография и психология героя отодвинулась в сторону: на первый план выступила история, взятая интимно — в нарочитом смешении «высокого строя и домашних подробностей», в соотношении вещей с миром, в их протекании и «сопряжении». Так был раскрыт декабризм от начала до конца, до пере-

рождения, до смерти. Но если метод верен, жизнеспособен, то он стремится к развитию и захвату возможно более широкого круга явлений. Толстой после «Войны и мира» собирался преодолеть всю историческую науку и методом «истории-искусства» развязать все узлы русской жизни, начиная с петровской эпохи: был задуман роман о Павле I, был начат роман из эпохи Петра, шла работа над романом о декабристах. Это, очевидно, нормальный и неизбежный путь для русского исторического мышления — не только научного, но и художественного.

От декабристов Тьнянов перешел к павловской эпохе, а от нее — к петровской. Его установка осталась прежней: не на модернизацию и потому не на героику, а на понимание прошлого изнутри, «вровень» — от деталей, от вещей, от случайностей, от выражения человеческих чувств, от «смещения высокого строя и домашних подробностей», от подслушанного разговора. Последнее очень важно: Тьнянов не только изучает эпоху в ее исторических документах и материалах, но и *подслушивает* ее — как это делает писатель, собирающий современный материал, или актер, наблюдающий «натуру» для своей роли. В его вещах нет никакой модернизации прошлого — и вместе с тем они по методу воспроизведения человека глубоко современны и остры, принципиально и полемически отличаясь от традиционной исторической беллетристики. У него нет человека вне истории (и в этом его органическая связь с нашей эпохой), но нет и истории вне человека. Именно поэтому у него нет разницы между историческими и неисторическими персонажами: везде история, но и везде — человек с его интимными чувствами и их выражением. И поэтому же его романы раскрывают не только эпоху, но и человека. История и психология сливаются воедино, образуя особый жанр, прямо соотносящийся с задачами и проблемами современной литературы. В этом смысле Тьнянов — не исторический иллюстратор или популяризатор, не книжник, а подлинный художник; его произведения обращены не только к прошлому, но и к настоящему и будущему, потому что они рождены беспокойством о человеке — жалостью к нему, тревогой за него, интересом к нему. Отсюда — напряженный лиризм «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара», отсюда же — едкая и горькая ирония «Подпоручика Кижее».

Тема Петра и петровской эпохи возникла у Тьнянова не неожиданно и не случайно: и нормальный ход исторического мышления, переоценивающего прошлое под знаком

нового опыта, и работа над декабристами, и, наконец, интерес именно к революционным, переломным моментам русской истории — все это естественно вело к петровской эпохе, к главному «узлу русской жизни». Надо прибавить еще одно: в центре всех историко-литературных занятий Тынянова всегда стоял Пушкин — как вершина, как итог всего, пережитого Россией в прошлом; а вопрос о Пушкине неизбежно приводит к вопросу о Петре. Эта связь просвечивает в самом замысле тыняновской повести.

Повесть начинается смертью Петра, но он продолжает существовать в виде «восковой персоны», которая движется на тайных пружинах. Екатерина переносит его из дворца в куншткамору: «В доме от него неприятно, мало какие могут быть дела, а он голову закинул, выжидает. Сидит день и ночь, и когда светло, и в темноте. Сидит один, и неизвестно, для чего он нужен. От него несмелость, глотать за обедом он мешает». Итак, Петр существует и действует. Шестипалый Яков, имеющий с ним свои счета, разглядывает ночью персону: «И ему захотелось пощупать воск рукой. Он еще подошел. Тогда чуть зазвенело, звякнуло, и тот стал подыматься... И еще звякнуло, зашипело, как в часах перед боем, и, мало дрогнув, встав во весь рост, повернувшись, — воск сделал рукой мановение — как будто сказал шестипалому: — Здравствуй». А за стенами куншткаморы идут борьба, и дележ, и воровство, и преступление. Ягужинский является к персоне — и персона указывает на дверь: вон. А потом является Меншиков в лисьей шубе — и воск встает и указывает перстом: вон. За этим своеобразным замыслом повести о «восковой персоне» чувствуется идеологическое и художественное присутствие пушкинского «Медного всадника». Речь идет не о самом Петре, а о Петровом деле, — о том, что случилось с Россией, когда его железная рука разжалась: «На кого оставлять ту великую науку, все то устройство, государство и, наконец, немалое искусство художества?.. Каналы не были доделаны, бечевник невский разорен, неисполнение приказа. И неужели так, посреди трудов недоконченных, приходилось теперь взаправду умирать?»

Верный своему методу, Тынянов дает, однако, петровскую эпоху и самого Петра интимно. Он подслушивает предсмертный бред Петра, достигая этим необычайного и необычного эффекта: перед нами — не только величественный, но и трагический образ «работника на престо-

ле»<sup>1</sup>, возбуждающий острую жалость. Вышло даже так, что эти первые главы повести перевешивают все остальное — как своего рода самостоятельная поэма, развивающая примененный в «Смерти Вазир-Мухтара» конструктивный принцип. Прощание Петра с жизнью и с отечеством — это то самое «протекание» образа и слова, о котором я говорил выше и которое Тынянов сам отметил у Ломоносова и у Хлебникова. Описание голландских кафлей, которые разглядывает Петр перед смертью («и смотрение было самое детское, безо всего»), с постоянным рефреном «И море» — это та самая «российская балалайка», которая тириликает в «Смерти Вазир-Мухтара». Сюда же восходит сюжет повести — посмертная жизнь Петра. В «Смерти Вазир-Мухтара», уже после гибели Грибоедова, упорно повторяется одна фраза: «Вазир-Мухтар существовал». Петр тоже продолжает существовать — и мы вспоминаем последние главы романа о Грибоедове, когда читаем, как перевозили восковую персону из дворца в куншткамору: «Его свезли в куншткамору ночью, чтобы не было лишних мыслей и речей. Уставили ящик со всею снастью в крошни, закидали соломой и отвезли в Кикины палаты. Едут солдаты во тьме, везут что-то. Может быть, фураж, и никому нет дела».

Другая линия повести — художник Растреллий со своим подмастерьем Лежандром. Здесь Тынянов продолжает развивать свою постоянную тему соотношения искусства и жизни, художника и эпохи. Образ Растреллия — новое решение этой задачи, противоположное тому, которое было дано в «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара». Растреллий весь поглощен своим художеством — никакого разлада между жизнью и искусством для него не существует, потому что он живет в своем искусстве. У него нет отечества и забот о нем — он живет в «чужой, мокрой стране». Борьба с Каравакком — вот единственная его забота. Его завещание звучит и как параллель, и как контраст предсмертным мыслям Петра. Он тоже боится, как бы не пришлось ему прежде отливки героя или лошади «скончаться среди... неконченных трудов», но никакой трагедии нет, а есть только забота об искусстве: «Если бы я умер, говорю я, от отягощения пузыря или был отравлен подосланным от господ Каравакка и Оснера мерзавцем — я подозреваю, что мой повар подкуплен, — в таком случае, монсьер Лежандр, вы закончите отливку, как я вам укажу, поставите памят-

---

<sup>1</sup> Реминисценция из «Стансов» Пушкина: «Он всеобъемлющей душой на троне вечный был работник». — *Ред.*

ник прилично и похороните меня великолепно и пышно, ничего не жалея, с печалью, как графа и учителя, в этой мокрой стране... Ни в каком случае не бросайте начатого мною предприятия!» И прекрасен конец этого завещательного разговора: «Он позевал, осмотрел еще раз малого гордого всадника, покрыл все полотном и позвал жившую у него в услужении девку, чтобы она погасила свечу и веселила его на чужой, мокрой стороне». Это полный контраст к сельской идиллии Грибоедова.

История Растреллия, работающего над восковой статуей Петра и потом над памятником ему, образует, в сущности, самостоятельную историческую новеллу, как смерть Петра — самостоятельную поэму. Вся остальная часть повести, сплетающая судьбы Меншикова, Ягужинского, Екатерины и шестипалого Якова с монстрами куншткаморы, дает картину России после смерти Петра. Получилась повесть без героя с «кусковой» композицией: произошло своего рода расчленение или обособление тем, объединенных в «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара» личностью героя. Инерция старой прозы преодолена в «Восковой персоне» с большей решительностью, чем где бы то ни было раньше, но зато повесть оказалась несобранной и статичной — скорее орнаментальной, чем сюжетной. Ее внутренние пропорции и общий масштаб недостаточно точно выверены: она кажется то слишком длинной, растянутой (потому что распадается на эпизоды и новеллы), то слишком короткой, потому что взят огромный и разнообразный материал.

Соответственно этому неточно или неясно решена и проблема стиля, повествования. В главах о Петре развернута патетика внутреннего монолога, знакомая нам по «Смерти Вазир-Мухтара». Так звучит начало повести: «Еще в четверг было пито. И как пито было! А теперь он кричал день и ночь» и т. д. (ср.: «Еще ничего не было решено»). Затем является Растреллий — и внутренний монолог сменяется повествованием без всякой патетики и лирики, как в «Подпоручике Кижее». Есть, наконец, и третий стиль: своеобразный сказ, добытый в результате тонкой, ювелирной работы над языком петровской эпохи и представляющей собой ее искусную имитацию. Об этом с достаточной яркостью свидетельствует приложенный к повести словарь. Дело, однако, не только в лексике, в словаре, но и в синтаксисе, воспроизводящем письменную речь эпохи: «В куншткаморе было немалое хозяйство. Она началась в Москве, и была каморка, а потом была в Летнем Дворце, в Петер-

бурге, и тут было две каморки. А потом стала куншткамора, каменный дом. Он был отделенный от других, на Смольном Дворе: и тут было все вместе, и живое и мертвое, только у сторожей своя мазанка при доме». Или так: «И тут все засмеялись, и он все, что взял, — все отдал другим. И Остерман смеялся так, что смеха не слышно было: замер. А ему было смешно и все равно, и он сделал это от гордости. И опять свободно прошел по зале — человек не простой, человек с перьяною муфтою. А Ягужинский, Пашка, тоже был весел». Это явная имитация тогдашнего примитивного синтаксиса — без подчинения фраз, без всяких «который» или «что», с одним «и» или «а». Получился условный сказ без мотивировки рассказчиком — нечто вроде стилизации. В итоге «Восковая персона» оказалась вещью «кусковой» не только в композиции, но и в стиле, — вещью экспериментальной.

«Восковая персона» — своего рода граница. После «Смерти Вазир-Мухтара», со всей полнотой и принципиальностью осуществлявшей программу преодоления старой прозы, надо было преодолеть уже образовавшуюся собственную инерцию лирической прозы — одна из труднейших для каждого писателя задач. «Подпоручик Кижее» и «Восковая персона» (а также рассказ «Малолетный Витушишников») представляют собой поиски нового стиля. В пределах того же художественного метода раскрываются новые возможности, противостоящие (по законам диалектики) стилевым и жанровым принципам «Смерти Вазир-Мухтара». Семантические сдвиги, ведущие к образованию сложных метафор, оставлены в стороне: вырабатывается лаконическая (вплоть до примитивного синтаксиса) повествовательная речь, освобожденная от патетики, от влияния стиха; исчезает внутренний монолог, вместо которого развивается выразительный диалог; преодолевается исключительная сосредоточенность всего материала вокруг личности героя, придававшая роману характер лирической монодрамы. Появляются персонажи, имеющие свое самостоятельное значение, свою речь, свой типаж. Так готовится возвращение к жанру биографического романа — к жанру «Кюхли», но в новом масштабе, в новом художественном аспекте.

Характерно, что после «Восковой персоны» наступает некоторая пауза, которая заполняется переводами из Гейне («Германия» и другие сатиры). Если раньше Гейне был для Тынянова поэтом «чистого слова», то теперь он прежде всего — мастер точной, сухой, лаконической речи. Если



раньше Тынянов обращался к стихам для того, чтобы использовать ритм, интонацию и законы стиховой семантики, то теперь его интересует в стихе другое: теснота и сжатость синтаксиса, весомость каждого слова, точный расчет деталей и всего масштаба.

В 1936 году был начат роман о Пушкине. Тынянов возвращается к материалу своих прежних работ и к жанру биографии, но обогащенный большим художественным, историческим и жизненным опытом. Роман пишется в новой манере, новым тоном. Вместо взволнованной авторской речи, сливающейся с речью героя («Еще ничего не было решено»), — спокойное, сжатое и часто ироническое повествование («Маиор был скуп»); вместо преобладания героя над всеми другими персонажами — целая портретная галерея лиц с развитым и характеризующим их диалогом драматического типа; вместо напряженного словесного обыгрывания деталей, превращающихся в сравнения, — широкий ввод бытовых подробностей, характеризующих людей и эпоху. Материал свободно и густо входит в роман, не испытывая на себе давления ни со стороны автора, ни со стороны героя. Перед нами роман-хроника, в котором тема личной и исторической судьбы развивается постепенно, без лирического нажима — последовательным движением строго оформленных и исчерпывающих каждое положение кадров или явлений.

Заново описан Царскосельский лицей, но до него детально изображено детство Пушкина, занимающее всю первую часть романа. Здесь не только семья Пушкина, но и родня, и друзья, и знакомые — весь широкий круг московского дворянства. Вторая часть — лицей, кончая той самой сценой, которая была уже в «Кюхле»: Державин на экзамене. Но как все изменилось! Тынянов не боится повторений, потому что изменился ракурс, изменились краски, масштаб, тон, жанр и стиль. Не изменилось одно: соотношение художественного и научного мышления, связь метода искусства с методом науки — то, с чего началась вся работа. Если «Кюхлю» можно было назвать художественной диссертацией, скрывающей в себе итог предварительного изучения документов и материалов, если «Смерть Вазир-Мухтара» была своего рода научным романом, содержащим новую концепцию и разгадку личности Грибоедова и его судьбы, то начатый роман о Пушкине выглядит большой художественной монографией, последовательно раскрывающей темные места пушкинской биографии и бросающей свет на всю историю его жизни.

В этом смысле роман о Пушкине (по крайней мере вышедшие две части его) — явление совершенно своеобразное. Это роман, дающий интимное и конкретное представление об эпохе и людях, и в то же время — это результат огромной историко-литературной работы: исследование, ставящее и освещающее ряд новых научных проблем. Как после «Кюхли» Тынянов написал несколько работ о Кюхельбекере, как «Смерть Вазир-Мухтара» содержит в себе все возможности для научной монографии о Грибоедове, так и роман о Пушкине (в еще более сильной степени, чем предыдущие вещи) скрывает в себе возможную в будущем научную книгу о нем. Появление статьи о «безыменной любви» Пушкина в этом смысле очень характерно.

Мысль Тынянова, взятую мною для эпиграфа к статье, можно перефразировать: нужно художественное зрение, нужна художественная по методу работа, чтобы возникали в науке новые явления. Творчество Тынянова, совершающееся при непрерывном органическом взаимодействии методов науки и искусства, — явление знаменательное для нашей эпохи и культуры.

---

## О ЧЕХОВЕ

### 1

Восьмидесятые годы казались и должны были казаться современникам эпохой литературного оскудения и упадка. В самом деле: умер Тургенев, умер Достоевский, умер Островский, умирал Салтыков-Щедрин. Уходило из жизни могучее поколение, выступившее еще в 40-х годах, а достойной смены ему не было. Молодые писатели-разночинцы один за другим погибали в непосильной борьбе за труд: Помяловский, Решетников, Левитов, Слепцов, Гаршин. Самый большой из этих «шестидесятников», Глеб Успенский, тоже был на пороге гибели. Один Лев Толстой был жив и «делал за всех», по выражению Чехова<sup>1</sup>; но его одинокий, уже надрывный, старческий голос усиливал ощущение образовавшейся пустоты.

Могло казаться, что силы русской литературы уже исчерпаны. Наступил промежуток, который кое-как заполнялся всякими юмористическими «осколками» да произведениями неунывавшего Боборыкина, писавшего, по его собственным словам, «быстро и хорошо».

Положение было, однако, не столь безнадежным, как казалось. История имела свой план и свои резервы. Литература — дело народное, а народ был жив и хотел жить дальше. Кризис переживала не русская литература, а народническая интеллигенция. Нужна была новая литература, свободная от народнических иллюзий и от многих уже изжитых традиций, — и она явилась.

---

Статья впервые опубликована в журнале «Звезда». — 1944. — № 5—6. — С. 75—79. Публикуется по кн.: Эйхенбаум Б. О прозе. — Л., 1969. — С. 357—370. — *Ред.*

<sup>1</sup> Чехов А. П. Письмо к М. О. Меньшикову от 28 янв. 1900 г. // Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти т. — М., 1949. — Т. 18. — С. 313. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — *Ред.*)

У Чехова были свои прямые учителя и предшественники. Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала и другая литература, развивавшаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией — с миром, который многие писатели обходили. Она ничего явно не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно и ярко рассказывала о русской жизни — о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами. Здесь не было ни Рудиных, ни Базаровых, ни Раскольниковых, ни Рахметовых. Здесь не было даже резко поставленных общественных вопросов. Эта литература казалась лишенной определенного направления, высоких идей и «устоев». За это ее нередко осуждали и даже третировали, отводя ей «второстепенное» место. Она пробовала иной раз выступать с самозащитой, но без успеха. Между тем у этой литературы были свои несомненные органические права на существование и развитие. Россию надо было показывать не только вглубь, но и вширь, со всеми особенностями ее национальной жизни, ее быта и природы. Надо было не только решать вопросы, но и собирать материал для правильной их постановки; надо было изучать Россию всесторонне, во всем ее своеобразии, во всех вариантах ее сословного, профессионального и умственного бытия. Эта «второстепенная» литература была представлена именами Писемского и Лескова. Литературное происхождение Чехова в самом основном и главном идет от них. Недаром он постоянно восхищался Писемским, а Лескова называл своим любимым писателем.

Чехов пришел в литературу со стороны — не из рядов большой интеллигенции, не из той среды, откуда современники ждали появления нового писателя. Он долго не имел даже никаких связей с этой средой, как будто мало ею интересуясь. Характерно, что и впоследствии он отзывался о русской интеллигенции своего времени недружелюбно и раздражительно, упрекая ее и в безделье, и в апатии, и в невежестве, и в болтовне. В первые годы он довольствовался мелкими юмористическими журналами. Литература была для него сначала чем-то вроде второй профессии: он занят был больше медициной и даже больше уважал ее — как настоящее, серьезное и несомненно полезное дело. Он писал свои первые рассказы, сцены и фельетоны легко, весело и небрежно, как будто и не собираясь входить в большую литературу.

Легкость эта не была, однако, плодом просто писательского легкомыслия или цинизма. Природа этой легкости иная: Чехов открыл целую обширную область жизни, не использованную литературой, — область житейских мелочей и случаев, на первый взгляд незначительных и только смешных или странных, а на самом деле характерных и достойных пристального внимания. Оказалось, что литература глядит из каждого окна, из каждой щели, — надо только поспевать, чтобы заносить этот колоссальный материал наблюдений в записную книжку. Сюжеты рождались на каждом шагу. Это еще не была большая литература, но это был уже спор с ней и с ее традициями. Недаром многое среди первых шуток и пустяков Антоши Чехонте имело явно пародийный характер: высмеивалась не только жизнь с ее сумбуром и неурядицей, — высмеивалась и традиция высоких литературных героев, загадочных натур, сложных страстей, трагических вопросов.

Короленко вспоминает, как Чехов говорил ему: «Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. Вот. — Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал: — Хотите, — завтра будет рассказ... Заглавие „Пепельница“»<sup>1</sup>. Это была своего рода полемика: Чехов демонстративно вводил в литературу «первые попавшиеся на глаза» мелочи жизни, которые казались прежде стоящими вне литературы. Он осмысливал этот ввод пока только шуткой, смехом, за которым не чувствовалось ни злобы, ни скорби, ни негодования, а иногда разве только недоумение: как странно, как неудобно и несообразно живут люди!

## 2

После Тургенева, Достоевского, Толстого, Салтыкова-Щедрина и Глеба Успенского рассказы Чехова показались многим критикам выражением общественного равнодушия и безучастия. Заговорили о «случайности» чеховских тем, о безразличном наборе фактов и происшествий, об отсутствии миросозерцания. Удивлялись, что Чехов только рассказывает о всяких мелочах, а ничего не объясняет. «Уж будто бы вся Россия до того опорожнилась, — удив-

---

<sup>1</sup> Короленко В. Г. Антон Павлович Чехов // Собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1955. — Т. 8. — С. 85.

лялся, например, Шелгунов, — что для мыслящего человека в ней нет ничего, что хотелось бы ему понять и объяснить?»<sup>1</sup>

Это было, конечно, глубоким заблуждением. То, что казалось «случайным набором фактов», было на самом деле осуществлением одного из основных принципов художественной работы Чехова — стремлением охватить всю русскую жизнь в разных ее проявлениях, а не описывать избранные сферы, как это делалось обычно до него. Чеховский охват русской жизни поразителен; в этом отношении, как и во многих других, его нельзя сравнивать ни с кем (частично разве только с Лесковым). Нет профессии, нет сословия, нет уголка русской жизни, в которые бы не заглянул Чехов. Он ставил себе задачу дать картину всей России, потому что думал о ней и любил ее в целом. Почтовый чиновник, уездный фельдшер, дьячок были ему так же нужны, как инженер, профессор или художник. Ему важно было понять соотношение всего того, из чего состояла русская жизнь, — понять самую суть ее национального характера и ее возможностей. Недаром он собирался использовать форму «Мертвых душ»: поставить своего рассказчика в положение Чичикова, разъезжающего по России. В некоторых вещах («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви») остались следы такого замысла. Чехов упрекал Короленко в том, что тот «специализируется», «не расстается со своими арестантами» (14, 32, письмо к А. Н. Плещееву от 5 февраля 1888 года), а о себе говорил: «В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды» (14, 209, письмо к А. С. Суворину от 27 октября 1888 года). Если собрать вместе всех изображенных Чеховым людей, получится действительно чуть ли не армия.

Современники не понимали, что Чехов писал о мелочах жизни совсем не потому, что не видел или не хотел видеть ничего крупного. Дело было совсем в другом: чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым — те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни. Ведь именно в итоге этих противоречий и возникло «толстовство», столь сомнительное для самого Толстого. Характерно, что на время и Чехов

---

<sup>1</sup> Шелгунов Н. В. Очерки русской жизни // Русская мысль. 1888. — № 7. — С. 112.

подчинился влиянию этого учения (рассказы «Нищий», «Хорошие люди» и особенно «Встреча» 1887 года): иначе и быть не могло, поскольку проблема нравственного самосознания стояла в центре его наблюдений и работы. Но прошло несколько лет — и Чехов сам заявил: «Толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно... Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивит мужицкими добродетелями... Для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел от меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» (16, 132—133, письмо к А. С. Суворину от 27 марта 1894 года). В рассказе «Крыжовник» Чехов прямо и резко возражает Толстому: «Уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Именно сознание того, что человек создан для больших дел, для большего труда заставило Чехова вмешаться в обыденную, мелочную сторону жизни — не с тем, чтобы прямо обличать или негодовать, а с тем, чтобы показать, как эта жизнь несообразна с заложенными в этих людях возможностями. Он взывал к разуму, к воле — то смехом, то грустью. Он видел, что люди сами тяготеют этой неурядицей, этой «путаницей мелочей», этой житейской «тиной». В русском человеке он наблюдал и глубокий ум, и широкий размах, и любовь к свободе, и тонкость чувств, и обостренную совесть — все данные для того, чтобы сделать жизнь значительной. Вот именно поэтому он с таким усердием и с такой страстностью показывал русскому читателю всю Россию — и в ее стремлениях, мечтах, порывах и подвигах, и в ее падениях, в безделье, скуке. Особенно важно то, что чеховские люди сами чувствуют этот «трагизм мелочей»<sup>1</sup>, сами говорят о «логической несообразности», о «недоразумениях» («Случай из практики»). Они — как больные, одержимые недугом и мечтающие о здоровье, но бессильные справиться с болезнью.

В статье о Чехове, направленной против тогдашней критики (1900), Горький сказал замечательные слова: «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание, — он

---

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. — М., 1950. — Т. 5. — С. 428. (В дальнейшем: Горький, том, страница. — *Ред.*)

овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению, — быть может, потому, что высока, — но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них». Эти слова можно отнести не только к Чехову, но и ко всякому большому художнику, в том числе и к самому Горькому. Но в отношении к Чехову они имеют сугубое значение — как потому, что сказаны Горьким, так и потому, что Чехова долго упрекали в отсутствии «миросозерцания». Горький в той же статье определяет миросозерцание как «личное представление человека о мире и о своей роли в нем». Оно в этом смысле, как личное, ни для кого не обязательно и не может быть единственным источником для творчества. Художественное творчество рождается из сознания сложности жизни, ее противоречий, недостаточности и неполноты ее постижения, из стремления воздействовать на действительность, изменить ее. Только при этом условии творчество писателя может приобрести необходимые для литературы черты общеобязательности, убедительности и подлинной правдивости — черты, роднящие ее с наукой. Это и находил Горький у Чехова: «Он не говорит нового, но то, что он говорит, выходит у него потрясающе убедительно и просто, до ужаса просто и ясно, неопровержимо верно»<sup>1</sup>.

### 3

Чехов был врачом — и недаром именно врач пришел в литературу 80-х годов. Медицина была дорога ему как правильный метод познания человека и общества, как научная опора для художественного наблюдения и разработки материала. Писателю, серьезно думающему над жизнью, нужна такая *научная опора* — именно чтобы не впасть в субъективизм, не поддаться личным представлениям, не утратить чувства целого, не выйти из *круга* жизни. Для Пушкина такой опорой была история, для Толстого — педагогика. Чехов сам говорил: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями,

---

<sup>1</sup> Горький М. По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге» // Т. 23. — С. 316.



истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач». И дальше в том же письме (к Г. Россолому, 1899): «Знакомство с естественными науками, научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соотноситься с научными данными, а где невозможно — предпочитал не писать вовсе... К беллетристам, относящимся к науке отрицательно, я не принадлежу, и к тем, которые до всего доходят своим умом, не хотел бы принадлежать» (18, 243—244). Чехов хвалил П. Бурже за то, что «он так полно знаком с методом естественных наук... как будто хорошо учился на естественном или медицинском факультете» (14, 359, письмо к Суворину от 7 мая 1889 года). Он говорил: «В Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естественник» (14, 368, письмо к Суворину от 15 мая 1889 года). В этом интересе к естественным наукам и именно к их *методу* сказалась идейная связь Чехова с 60-ми годами («святым временем», как он выразился однажды) и с материализмом.

Медицина начинает с вопроса о диагнозе и кончает вопросом о лечении; так и Чехов, начав с диагноза, потом перешел к лечению. Сначала он решительно и много раз утверждал, что от художника можно и нужно требовать не решения вопросов (на это есть другие специалисты), а только «*правильной постановки*» их, то есть диагноза. Он говорил: «В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос; но они вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно» (14, 208, письмо к Суворину от 27 октября 1888 года). Он мог бы сослаться еще на Лермонтова, который в предисловии к «Герою нашего времени» (как бы предвидя в будущем появление Чехова) определил свою позицию в медицинских терминах: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» После Лермонтова этот вопрос стал основным для русской литературы; он закончился отказом Толстого от художества и «толстовством».

Что разумел Чехов под *правильной* постановкой вопроса? То самое, чего он добивался в своем творчестве: преодоления противоречий между социальным и личным, между большим и малым. У Толстого до конца его дней «настоящая жизнь» (как он говорил еще в «Войне и мире»), то есть жизнь личная, противопоставлялась жизни исторической; у Чехова это противоречие снято. «Правильная постановка вопроса» состояла для него именно в том, что в каждом, хотя бы самом интимном и незначительном

случае раскрывалась жизнь России в ее целом, слышалась острая социально-историческая тема. Он никогда не дает советов, указаний или объяснений, но зато дает почувствовать неблагополучие русской жизни со всей силой. Он убеждает читателя в этом неблагополучии на мелочах, но именно поэтому картина всеобщего неблагополучия становится тем более разительной.

Чехов застал Россию накануне исторического кризиса; но именно поэтому он понимал, что вопрос о ее лечении необычайно сложен и что одной литературе он не под силу. Он занялся самым очередным и необходимым — постановкой диагноза. Гениальность его диагнозов заключалась не только в их точности, яркости и убедительности, но и в том, что он ставил их на основе самых незаметных, маленьких признаков. Он открывал следы и последствия болезни в мелочах быта и поведения, в походке и интонации — там, где иной глаз нашел бы все совершенно благополучным или не заслуживающим внимания.

Конечно, за художественным методом Чехова скрывается недоверие к социально-политическим теориям и рецептам его времени. Именно поэтому он как художник избегал открытой, подчеркнутой, лобовой тенденциозности в своих вещах и не любил ее в чужих. Он находил, например, что Короленко «немножко консервативен» и «мыслит как 45-летний журналист» (14, 380, письмо к А. Н. Плещеву от 26 июня 1889 года) — именно потому, что он слишком и прямо тенденциозен. Для 80-х годов, зараженных либеральными и народническими тенденциями, эта позиция была, конечно, прогрессивной и очень нужной. Именно она давала возможность Чехову преодолеть целый ряд изжитых традиций и вывести русскую литературу на новый путь.

4

Всегда скромный в оценках собственного творчества, Чехов тем не менее сознавал себя новатором. «Все мною написанное, — говорил он, — забудется через 5—10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — в этом моя единственная заслуга» (14, 201, письмо к А. С. Лазареву-Грузинскому от 20 октября 1888 года). Эту новизну проложенных Чеховым путей сразу заметил Толстой. Из всех молодых писателей именно и только в Чехове он увидел серьезного соперника — писателя, который де-

лал что-то безусловно новое и безусловно важное. «Чехов несравненный художник, — говорил он, — да, да, именно: несравненный... Художник жизни... Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде... И Чехова, как художника, нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мною. У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов»<sup>1</sup>.

Дело не только в том, что Чехов ввел в русскую литературу короткий рассказ, а в том, что эта краткость была принципиальной и противостояла традиционным жанрам романа и повести, как новый и более совершенный метод изображения действительности. Именно поэтому все, написанное до Чехова, стало казаться несколько старомодным — не по темам или сюжетам, а по методу. Сам Чехов говорил: «Странное дело, у меня теперь мания на все короткое. Что я ни читаю — свое и чужое, все представляется мне недостаточно кратким» (14, 303, письмо к А. С. Суворину от 6 февраля 1889 года). Или: «Умею коротко говорить о длинных предметах» (14, 239, письмо к Е. М. Линтваревой от 23 ноября 1888 года). Замечательно при этом, что рассказы Чехова совсем не похожи на то, что принято называть новеллами; это скорее сцены, в которых гораздо важнее разговор персонажей или их мысли, чем сюжет. Часто в этих рассказах ничего особенного не происходит: заболел человек сыпным тифом, а потом выздоровел («Тиф»); сидит мельник на пороге и ругается с монахами, а потом приходит к нему мать и просит денег для другого сына («На мельнице»); Ванька Жуков пишет жалобное письмо, которое посылает «на деревню дедушке» («Ванька»). Вместо сюжета Чехову достаточно было просто положения, характеризующего нравы или человека. Он говорил Куприну: «Зачем это писать, что кто-то сел на подводную лодку и поехал к северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда, и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все»<sup>2</sup>. Видя, как Чехов вычеркивал все лишнее, добиваясь предельной краткости, друзья его

<sup>1</sup> Сергеевко П. Толстой и его современники. — М., 1911. — С. 226, 228.

<sup>2</sup> Куприн А. И. Памяти Чехова // О Чехове... Воспоминания и статьи. — М., 1910. — С. 124.

говорили: «У него надо отнимать рукописи, иначе он оставит в своем рассказе только то, что они были молоды, влюбились, а потом женились и были несчастны». Чехов отвечал на это: «Послушайте же, но ведь так оно и есть на самом деле».

Важна еще другая черта чеховского метода, тоже новая в литературе. Чехов до предела сжимал авторский текст, доводя его иногда до значения сценических ремарок. Его персонажи говорят иной раз очень много, он сам — очень мало. Тема и положение раскрываются у него обычно не автором, а самими действующими (часто именно не действующими, а только разговаривающими) лицами. Автор как бы отходит в сторону, предоставляя своим персонажам говорить и делать то самое, что они привыкли и считают нужным. Чехов утверждал: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев» (13, 215, письмо к Ал. П. Чехову от 10 мая 1886 года). «Надо писать, чтобы читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков понял, в чем дело»<sup>1</sup>. Это как будто легкое смещение традиции имело на самом деле значение переворота и оказало сильнейшее влияние не только на русскую, но и на мировую литературу. Освободившись от авторского вмешательства, люди стали разговорчивее и откровеннее, а читатель получил возможность подойти к ним ближе и понять их глубже. Вот тут-то и обнаружилось значение мелочей и пустяков: они получили новый и иногда сложный лирический смысл.

Совершенно естественно, что от рассказов Чехов перешел не к романам (как многие ожидали и как он сам часто мечтал), а к пьесам, к театру. Вся система Чехова была построена на лирике — на смехе и грусти; эпическое начало никак не соответствовало его методу. Этот глубочайший лиризм обнаружился именно тогда, когда чеховские персонажи вышли на сцену и заговорили перед зрительным залом о тех же «мелочах». Театр Чехова стали называть театром настроения. Обнаружилось то, чего долго не замечали в рассказах: авторская лирика таилась в подтексте, в «подводном течении». В разговорах персонажей открылся второй смысл, придающий самым обыденным, будничным словам важный жизненный смысл. Так получилось,

---

<sup>1</sup> Щ у к и н С. Из воспоминаний о Чехове // Русская мысль. — 1911. — № 10. — С. 44.

что человеческая жизнь полностью вошла в литературу. Чехов преодолел иерархию предметов, преодолел различие между «прозой жизни» и ее «поэзией», стал, по слову Толстого, истинным и несравненным «художником жизни».

5

Чехов вовсе не был тем унылым, мягким мечтателем, каким критика обычно изображала его. Это был человек с высокими требованиями к жизни, человек труда и героики, человек большого размаха, большой бодрости и большой силы воли. Недаром он с таким пафосом писал о путешественнике Н. М. Пржевальском и подобных ему людях («Таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно», — писал он Е. М. Линтваревой — 14, 211). «Их личности — это живые документы, указывающие обществу, что, кроме людей, ведущих спор об оптимизме и пессимизме, пищущих от скуки неважные повести, ненужные проекты и дешевые диссертации, развратничающих во имя отрицания жизни и лгущих ради куска хлеба, что, кроме скептиков, мистиков, психопатов, иезуитов, философов, либералов и консерваторов есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и ясно сознанный цели» (7, 477, заметка в связи со смертью Пржевальского). Сколько здесь желчи и презрения — и сколько вместе с тем благородства и уважения к жизни! Это написано в 1888 году, а в 1890 году Чехов бежал от этих скептиков, мистиков и философов на край света, на остров Сахалин — замечательный поступок, бросающий неожиданный свет на всю его жизнь и работу. Перед поездкой он писал Суворину: «Не дальше как 25—30 лет назад наши же русские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека, а нам это не нужно, мы не знаем, что это за люди, и только сидим в четырех стенах и жалуемся, что бог дурно создал человека» (15, 29).

Горький был прав, когда наперекор присяжным критикам писал: «Каждый новый рассказ Чехова все усиливал одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни». И цитировал слова из рассказа «В овраге»: «Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!»<sup>1</sup> Даже в Сибири, на берегу Енисея, Чехов вглядывается в буду-

---

<sup>1</sup> Горький. — Т. 23. — С. 317.

щее — и видит: «На Волге человек начал удалью, а кончил стоном, который зовется песнью; яркие золотые надежды сменились у него немочью, которую принято называть русским пессимизмом; на Енисее же жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась... Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!» (10, 368—369, «Из Сибири»).

Да, Чехов был совсем не таким, каким изображали его «скептики, мистики и философы» или люди, писавшие «неважные повести» и «дешевые диссертации». Вот его верный портрет, нарисованный тем же Горьким: «В его серых грустных глазах почти всегда искрилась тонкая насмешка, но порою эти глаза становились холодны, остры и жестки; в такие минуты его гибкий, задушевный голос звучал тверже, и тогда — мне казалось, что этот скромный, мягкий человек, если он найдет нужным, может встать против враждебной ему силы крепко, твердо и не уступит ей»<sup>1</sup>.

Это сказывалось и в творчестве. С годами художественные диагнозы Чехова уточнялись и углублялись. Болезнь русской жизни приобретала под его пером все более резкие и яркие очертания. И чем яснее становилась самому Чехову эта болезнь, тем чаще и определеннее стали говорить о ней его герои. От диагнозов Чехов стал переходить к вопросам лечения. С особенной силой это выступило в рассказе «Крыжовник» (1898) — там, где ветеринарный врач Иван Иванович рассказывает о поездке в имение брата: «Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился... Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти... Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские вопросы волнуют его слегка, как ветер осину, — и все обстоит благополучно... Во

---

<sup>1</sup> Горький. — Т. 5. — С. 425—426.

имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений?»

Важно, что все это говорит не сам Чехов, а его герой — обыкновенный провинциальный ветеринарный врач. Чехов никогда не сочинял — он услышал эти слова в жизни и обрадовался им, потому что сам он и был этим *человеком с молоточком*. Он стучал в самое сердце России — и достучался.

Чехов умер накануне революции 1905 года. Явились люди уже не с молоточками, а с рабочими молотами. На вопрос Чехова: «Во имя чего ждать?» — они ответили: «Больше ждать не будем».

Прошло еще сорок лет. Чеховская Россия отошла в прошлое. Между Чеховым и нами легла эпоха войн и революций. И можно было думать, что теперь оправдаются его слова: «Все, мною написанное, забудется». На самом деле случилось иначе: его герои отошли, но сам он, как человек и писатель, стал ближе и дороже, чем был. Мы поняли и его смех и его грусть, мы почувствовали его веру в Россию и ее будущее, его жажду подвигов и труда, его мечту о «полной, умной и смелой жизни» и его уверенность в том, что эта жизнь наступит даже в Сибири. Новая, выздоровевшая и окрепшая Россия находит в творчестве Чехова моральную опору для дальнейшей борьбы.

## «ЧРЕЗМЕРНЫЙ» ПИСАТЕЛЬ

(К 100-летию рождения Н. Лескова)

### 1

При всем разнообразии критических суждений, высказанных и высказываемых о Лескове, одно утвердилось давно и прочно: Лесков отличается особым мастерством языка. При этом имеется в виду не стиль вообще, а прежде всего именно *язык* — то есть самый словесный состав, самый словарь его произведений. Высказывалась даже мысль, что Лесков — писатель более всего для филологов, потому что им интересно это богатство и разнообразие его лексики, это его «*знание*» языка. Толстой, говоря с Горьким о Лескове, выразился очень характерно: «Язык он знал чудесно, до фокусов»<sup>1</sup>.

Это мнение, принимавшее часто отрицательный характер, высказывалось всеми современными Лескову критиками, к какому бы лагерю они ни принадлежали. Среди главных писателей второй половины XIX века, заботившихся преимущественно об идейной и психологической стороне, Лесков выглядел писателем «вычурным», склонным к языковой «чрезмерности», к употреблению «погремушек диковинного краснобайства» и пр. Так судили и Скабичевский, и Михайловский, и Волынский. Лесков не укладывался в основную литературную систему 60—80-х годов, потому что в нем резко проявлялся особый вкус к слову, к языку. Этот его художественный филологизм был для идеологов той эпохи не только непонятен, но даже оскорбителен — как особого рода «эстетизм», как равноду-

---

Статья впервые опубликована в кн.: Лесков Н. С. Избр. соч.: В 4-х т. — М.; Л., 1931. — С. XLV—LXII, под заглавием: «К 100-летию рождения Н. Лескова». В экземпляре книги, подаренном С. Д. Балухатому (Библиока Ин-та русской литературы АН СССР), восстановлено заглавие «„Чрезмерный“ писатель» и исправлены некоторые типографские погрешности. Печатается по кн.: Эйхенбаум Б. О прозе. — Л., 1969. — С. 327—345. — Ред.

<sup>1</sup> Горький М. Лев Толстой // Собр. соч.: В 30-ти т. — М., 1951. — Т. 14. — С. 288.



шие и даже презрение к общественным вопросам времени. Они были по-своему правы, хотя в правоте своей узки и ограничены.

Исходя из своих предпосылок, Скабичевский хотел унижить Лескова, когда заявил, что талант его — «не более как талант хорошего, бывалого рассказчика». Это значило, что Лесков не принадлежит к главной, «большой» литературе. Скабичевский исходил из очень простого положения: «Чем гениальнее, выше талант писателя, тем менее нуждается он привлекать читателей какими-нибудь эксцентричностями и кувырколлегиями»<sup>1</sup>. Норма Скабичевского — это, конечно, знаменитая «пушкинская простота», а у Лескова — «страсть к вычурности, чудачеству, юродству». Правда, Скабичевский должен признаться, что страсть эта свойственна не одному Лескову, а целой линии писателей, но зато они и принадлежат к числу «второстепенных» талантов: «Таковы были Марлинский, барон Брамбеус, Вельтман, Даль (в качестве беллетриста), Кукольник, Бенедиктов... В последние сорок лет число юродствующих писателей, словечко в простоте не молвящих, а все с ужимками, и никогда не выступающих простым человеческим шагом, а непременно колесом, кувырком, а то и совсем кверху ногами, значительно возросло, что, конечно, не свидетельствует о процветании нашей современной литературы... Г. Лесков является именно одним из самых вычурных представителей нашей современной литературы. Ни одной страницы не обойдется у него без каких-нибудь экивоков, иносказаний, выдуманных или бог весть откуда выкопанных словечек и всякого рода кунштштюков»<sup>2</sup>. Итак, недостатки Лескова оказываются в какой-то мере характерными для эпохи, но — тем хуже для нее.

Языковая «эксцентричность» и «чрезмерность» Лескова заставляла и позднейших, более благожелательных критиков укоризненно покачивать головой. А. В. Амфитеатров пишет: «Конечно, Лесков был стилист природный. Уже в первых своих произведениях он обнаруживает редкостные запасы словесного богатства. Но скитания по России, близкое знакомство с местными наречиями, изучение русской старины, старообрядчества, исконных русских

---

<sup>1</sup> Скабичевский А. Чем отличается направление в искусстве от партийности (По поводу сочинений г. Н. С. Лескова)//Северный вестник.— 1891.— № 4.— С. 285, 287, 288.

<sup>2</sup> Отметим, что рассказ Лескова, печатающийся под заглавием «Жидовская кувырколлегия», в первоначальном тексте (Газета Гатцука, 1882) озаглавлен «Жидовская „кувыркалегия“» (кавычки автора).

промыслов и т. д. много прибавили, со временем, в эти запасы. Лесков принял в недра своей речи все, что сохранилось в народе от его стародавнего языка, найденные остатки выгладил талантливой критикой и пустил в дело с огромнейшим успехом. Особенным богатством языка отличаются именно «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник». Но чувство меры, вообще мало присущее таланту Лескова, изменяло ему и в этом случае. Иногда обилие подслушанного, записанного, а порою и выдуманного, новообразованного словесного материала служило Лескову не к пользе, а ко вреду, увлекая его талант на скользкий путь внешних комических эффектов, смешных словечек и оборотов речи»<sup>1</sup>. Почти то же говорит и М. Меньшиков, упрекающий Лескова в «стремлении к яркому, выпуклому, причудливому, резкому — иногда до чрезмерности»: «Неправильная, пестрая, антикварная манера делает книги Лескова музеем всевозможных говорков; вы слышите в них язык деревенских попов, чиновников, начетчиков, язык богослужебный, сказочный, летописный, тяжёлый, салонный, — тут встречаются все стихии, все элементы океана русской речи. Язык этот, пока к нему не привыкнешь, кажется искусственным и пестрым... Стиль его неправилен, но богат и даже страдает пороками богатства: пресыщенностью и тем, что называется *embarras de richesse*<sup>2</sup>. В нем нет строгой простоты стиля Лермонтова и Пушкина, у которых язык наш принял истинно классические, вечные формы, в нем нет изящной и утонченной простоты гончаровского и тургеневского письма, нет задушевной житейской простоты языка Толстого, — язык Лескова редко прост; в большинстве случаев он сложен, но в своем роде красив и пышен»<sup>3</sup>. Даже Волынский, вообще ставивший Лескова очень высоко, брезгливо отзывался о его «краснобайстве», а «Левшу» назвал «набором шутовских выражений — в стиле безобразного юродства»<sup>4</sup>.

Лесков был истолкован своей эпохой как эксцентрик, не знающий меры и потому не укладывающийся в систему «классической» литературы. Позднейшая эпоха признала в нем «мастера», но все же с наклоном к языковой «чрезмерности» и даже к «шутовству» или «юродству».

<sup>1</sup> Амфитеатров А. В. Н. С. Лесков // Собр. соч.: В 37-ми т. — СПб., 1911. — Т. 22. — С. 337.

<sup>2</sup> Подавляющие изобилие (*фр.*).

<sup>3</sup> Меньшиков М. Художественная проповедь // Книжки Неделю. — 1894. — № 2. — С. 164, 166.

<sup>4</sup> Волынский А. Л. Н. С. Лесков. — Пг., 1923. — С. 77—78.

Так он и остался вне системы — как что-то оригинальное, но слишком причудливое.

Теперь пора уже понять и оценить Лескова не по «скабичевской» норме и не по «волынской» эстетике.

2

Я упомянул о художественном филологизме Лескова. Надо раскрыть смысл этого выражения.

Скабичевский мимоходом связал Лескова с некоторыми «второстепенными» писателями прежнего времени (в том числе с Далем и Вельтманом), но только для того, чтобы унижить его этим сопоставлением. На самом деле связь эта должна быть понята и использована совсем иначе.

Дело в том, что языковая «чрезмерность» Лескова, обособившая его от «классиков» (даже от таких, как Щедрин или Достоевский), находится в историческом родстве с Далем или Вельтманом, взятыми не отдельно, а вообще с эпохой русского начального филологизма, русского «славяноведения». Филологизм этот, начавшийся Шишковым и борьбой «шишковистов» с «карамзинистами», имеет свою длинную и очень сложную историю, идущую через весь девятнадцатый век и переходящую в двадцатый (Хлебников). Борьба эта была совсем не академической — она соотносилась и часто сливалась с процессом становления русского литературного языка. Начальный период этой борьбы закончился победой Пушкина<sup>1</sup> — но только в поэзии. В 30-х годах началась организация прозы, сопровождавшаяся новым подъемом филологизма. Писатели 30-х годов были, в большинстве, и серьезными филологами — как Даль, как Вельтман, как Сенковский. Борьба за прозу кончилась победой Гоголя. В истории всегда побеждает неожиданный для борющихся третий, но победа вовсе не ликвидирует самого процесса борьбы, а только видоизменяет его. Победой Гоголя и образованием «натуральной школы» филологизм не кончился, потому что проблема литературного языка не была этим решена раз навсегда. Даль в 40-х годах писал статьи о русском языке и работал над своим словарем, а Вельтман еще в 50-х годах издавал филологические работы по спорному и боевому тогда вопросу о первородстве славянских языков («Индо-

---

<sup>1</sup> См.: Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Архаисты и новаторы. — Л., 1929.

Германы или Сайване»). Особая, совсем архаистическая группа филологов действовала в эти годы на Украине, усиленно разрабатывая вопросы «словопроизводства» и «корнесловия» и восстанавливая значение Шишкова. Таковы, например, книги Н. Костыря и П. Лукашевича. Смеясь над их «чаромутными» теориями, Сенковский писал в 1851 году: «Киев утопает в корнесловии»<sup>1</sup>. Сенковский был «западник», а чаромутная филология была проникнута «славянофильской» идеологией.

К началу 60-х годов, эпохи социального кризиса и перелома, не только филология, но и литература сдвигаются на второй план. Идеологические основы старого филологизма, бушевавшего на протяжении всей первой половины века и претендовавшего на политическую роль, превращаются в архаизм. Славянофильство теряет свои последние позиции. «Слева» идет литература очерков из народного быта, ни с каким филологизмом не связанная; «справа» экстренно издаются тенденциозно-злободневные романы, не имеющие никакого отношения к проблеме литературного языка. Традиционная «беллетристика» становится рыночной, а ее место начинают занимать исторические книги, мемуары, хроники и пр.

Вот тут-то, на этом историческом грунте, образовавшемся из продуктов разложения старого филологизма и из элементов зарождения новой, деловой литературы, исключительно занятой вопросами социально-экономического переустройства, — на этом грунте является причудливый, «вычурный», почти экзотический цветок лесковского сказа — как свидетель о том, что период роста этого филологизма кончился и наступила пора цветения, пора заключительная. Принужденный отказаться от «славяно-русских» идей и борьбы с «гнилым западом», филологизм обернулся своей эстетической стороной — стал виртуозной стилизацией, доходящей до «чрезмерности», до «эксцентричности». Этимология, корнесловие и словопроизводство, оторвавшись от породившей их теории, приобрели новое значение, новую функцию — эстетическую. Лексические различия, хронологические и бытовые, стали тембрами речевого оркестра, подбираемого искусным композитором.

Такой писатель, как Лесков, мог (и должен был) явиться только на основе проделанной раньше огромной

---

<sup>1</sup> Сенковский О. Разные известия // Б-ка для чтения. — 1851. — № 3. — С. 35.

филологической работы — от Шишкова и Востокова до Даля, Вельтмана, Снегирева, Сахарова, Афанасьева, Бессонова, Каткова, П. Киреевского, К. Аксакова и др. Все это были не академические ученые, а идеологи-дилетанты, проникнутые пафосом «славянофильства». В борьбе за славяно-русские идеи предпринято было изучение народной словесности и старорусской письменности. Под натиском 60-х годов идеи эти, связанные с прежним укладом социально-экономической жизни России потерпели крах. Старый филологизм послужил основой, с одной стороны, для образования новой академической дисциплины, с другой — для построения новых литературных форм с акцентом на речь, на «сказ». Корни лесковской языковой «чрезмерности» и «эксцентричности» скрываются именно в этой, возделанной трудами и пафосом славянофильских идеологов, почве. Лесков — это эстетическая грань славянофильства, прошедшего до того через все фазы своего исторического движения: от проблем корнесловия и этимологии до проблем социальной политики. Лесков был фазой цветения, фазой ущербной — и именно потому напряженно-эстетической.

### 3

«Знание языка» не вело Лескова ни к каким филологическим теориям, — как это было у Даля или Вельтмана. Его филологизм весь целиком шел на потребу художеству; его отношение к слову и к языку было насквозь артистическим. Он работает на деталях синтаксиса и лексики; он вглядывается в оттенки каждого слова; у него особый словесный слух или словесное зрение. Он не столько живописец, сколько мозаист, собирающий и складывающий слова так, что получается иллюзия живой речи, иллюзия голоса и даже иллюзия лица. Ему важно поэтому иметь в запасе возможно большее количество, и притом возможно более разнообразных по своей лексической окраске, слов. Ему нужны яркие цвета — поэтому он специально изучает социальные и профессиональные жаргоны; слова диковинные, отдающие стариной или «народностью», для него сущий клад. То, что простой филолог назовет «народной этимологией» («мелкоскоп» или «буреметр») и определит как искажение иностранных слов, окажется в руках Лескова предметом любования и «чрезмерной» игры. Так получается то, что я назвал художественным филологизмом.

Лесков сам неоднократно делился размышлениями о своей работе над языком. Приведу его собственные слова (правда, записанные его не очень даровитым «Эккерманом» — А. Фаресовым): «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, нигилисты — по-нигилистически, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скоморохи с выкрутасами и т. д. От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто литературной речи. Меня сейчас поэтому и узнаешь в каждой статье, хотя бы я 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 по-мещански, а шепеляво-картавые аристократы — по-своему. Вот это — постановка дарования в писателе. А разработка его не только дело таланта, но и огромного труда. Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова. 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 полунинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош»<sup>1</sup>. О языке своих «Полунощников» Лесков говорил тому же Фаресову: «Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и монастырях»<sup>2</sup>. О языке «Скомороха Памфалона» он писал С. Н. Шубинскому: «Я над ним много, много работал. Этот язык, как язык «Стальной блохи», дается не легко, а очень трудно, и одна любовь к делу может побудить человека взяться за такую мозаическую работу. Но этот-то самый «своеобразный язык» и ставят мне в вину и таки заставили меня его немножечко портить и обесцвечивать. Прости бог этих „судей неправедных“»<sup>3</sup>. Итак, «постановка дарова-

<sup>1</sup> Фаресов А. И. Против течений.— СПб., 1904.— С. 273—274.

<sup>2</sup> Там же.— С. 275.

<sup>3</sup> Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т.— М., 1958.— Т. 11.— С. 348.— (В дальнейшем: Лесков, том, страница.— *Ред.*)

ния» в писателе — это, по Лескову, прежде всего постановка речевая, то есть постановка лексики и тембра или интонации.

Этот филологизм вовсе не был искусством замкнутым, искусством для себя: Лесков всегда тянулся к публике, к эстраде. Он любил сотрудничать в газетах — не как профессионал-газетчик, а как рассказчик и говорун. В этом смысле он шел в сторону от того, что в России привыкли называть собственно «литературой». Он был ближе к Горбунову, чем к Тургеневу. Назвав Лескова «хорошим, бывалым рассказчиком», Скабичевский был отчасти прав — потому «отчасти», что он считал это умалением. Позже так же умаляли Чехова. Русская критика долго не могла освободиться от норм, установленных Толстым и Достоевским, — норм «учительных». Сам Лесков, точно устав от постоянного чувства обиды и от своего литературного одиночества, пробовал в конце жизни притулиться к Толстому. Это была уступка эпохе. Учительные нормы были не то что не по плечу, а не по сердцу Лескову, и, главное, не их имела в виду история, когда ввела Лескова в русскую литературу.

#### 4

Лесков вступил в литературу поздно (тридцати лет) и начал не с беллетристики. В киевской газете «Современная медицина» в 1860 году появляется ряд его статей «обличительного» характера: «О рабочем классе», «Несколько слов о полицейских врачах в России», «Несколько слов о врачах рекрутских присутствий» и пр. Речь идет о взятках, о низком уровне служебных лиц, о всяких административных безобразиях и т. д., но эти общественные темы не мешают Лескову уже здесь вставлять анекдоты и играть лексикой, «постановкой голоса». Язык этих статей испещрен профессиональными жаргонными, пословицами и народными словечками, предвещающими будущую «чрезмерность».

В статью о полицейских врачах вставлены забавные цитаты будто бы из документов, но документы эти оказываются взятыми у Даля: «Такой-то, от тяжких побоев, не видя глазами зрения, впал в беспамятство» или: «Такой-то противузаконно застрелился, отчего ему от неизвестных причин приключилась смерть; а при освидетельствовании оказалось: зубы исторгнуты из своих влагалищ и находятся близ науличного окна; прочие челюсти как будто из головы

вовсе изъяты и находятся на отверстиях лба; верхний потолок, на второй половице, прострелен дырою, имея при действии своем напряжение на север, ибо комната эта имеет расположение при постройке на восток». Этот замечательный текст приведен Далем в рассказе «Бедовик» и сопровождается примечанием: «Для любопытных я храню донесение это в подлиннике»<sup>1</sup>. «Любопытным» оказался именно Лесков: примечание давало ему право использовать этот текст как документ. Но дело здесь не в невинном «плагиате», а в том, что в обличительную статью попадает материал из литературы — и именно из рассказа Даля. Обличительный жанр превращается в литературный фельетон с акцентом на язык.

В 1862 году Лесков уже в Петербурге: ряд его очерков в «народном» стиле появляется в «Северной пчеле» — и он сразу вступает в полемику и в борьбу с прочими народниками, которые, по его мнению, не знают народа. Надо иметь в виду, что Лесков приехал в Петербург из провинции и не только чувствовал, но и сознавал себя человеком совсем иных традиций и вкусов. Мелкопоместный провинциализм («Гостомля») был его первоначальной литературной позой, отличавшей его и от усадебной (Толстой), и от столичной (Тургенев) литературы и сблизившей его с Писемским. Он — не просто писатель, а человек «бывалый», знающий многое такое, чего петербургские писатели не знают, и знающий это не по книгам: «Я изучал народ на гостомельском выгоне с казанком в руке» и т. д.<sup>2</sup> К этому надо еще прибавить, что его настоящая духовная родина — Киев, в котором он прожил с 1849 до 1861 года, а Киев был тогда по культуре совсем не русским, а польско-украинским городом. Живя в нем, Лесков хорошо усвоил польский и украинский языки. По словам П. В. Быкова, Лесков, встретившийся с ним в 1862 году, говорил, что собирается выступить в качестве беллетриста и что его сразу заметят, потому что он, по манере своей, ученик польских писателей; при этом он назвал много имен — Сырокомлю, Остойю, Крашевского, Иордана. «Демократизм» его первых вещей, противопоставленных русскому «народничанью», идет скорее всего от польской литературы — от

---

<sup>1</sup> Даль В. Бедовик // Современная медицина. — 1860. — № 39. — С. 699. — Подпись: Фрейшиц. (Цитата из Даля неточная, а кое-что Лесков добавил от себя; ср.: Даль В. Соч.: В 8-ми т. — СПб., 1861. — Т. 3. — С. 14. — *Ред.*)

<sup>2</sup> Стебницкий М. (Н. С. Лесков). Русское общество в Париже // Библиотека для чтения. — 1863. — С. 18.



Иордана и любимого им Сырокомли. Из русских писателей ему особенно мил Гоголь, но вовсе не как родоначальник «натуральной школы», а как искусный рассказчик — и притом с украинской, очень ценимой Лесковым, речевой закваской<sup>1</sup>. Я говорил о киевском филологизме 50-х годов; надо полагать, что и это движение, захватившее университет (Н. Костырь), не прошло мимо Лескова.

Лесков вступает в петербургскую литературу не только как провинциал, но даже как чужестранец — с натиском и с уверенностью, какая бывает только у приезжего. Московские «сороковые годы» и позднейшая петербургская борьба с ними знакомы ему очень мало. К своим врагам, появившимся сразу в большом количестве, он относится с презрением человека другой культуры. У него нет еще ясного сознания своей позиции и своей судьбы, но есть горделивое чувство своего превосходства и своей независимости. Он почти насильно вклинивается в петербургскую литературу 60-х годов, как раз в это время потерявшую свою прежнюю устойчивость и в значительной степени свои силы: отошел Толстой, обиделся Тургенев, скрылся Фет и т. д. Образовался промежуток — и Лесков, совсем не подготовленный к идеологической борьбе, ринулся в него, думая сразу добиться признания и успеха.

Не рассчитавши сил и возможностей, Лесков пишет «Некуда» — роман, в котором он (тоже как провинциал, уверенный, что знает дело лучше, чем столичные литераторы) хотел по-своему (по-гостомельски) ответить на борьбу петербургских партий. Исковерканный тройной цензурой и возбудивший, с другой стороны, против Лескова всю передовую критику, роман этот, принеся ему громкую известность, вместе с тем почти выбил его из литературной колеи. В ответ на статью Писарева ему пришлось написать «объяснение», в котором он, и волнуясь, и гневаясь, и оправдываясь, сам характеризует очень точно особенность своего литературного положения: «Мы не те литераторы, которые развивались в духе известных начал и строго приготавливались к литературному служению. Нам нечем похвалиться в прошлом: оно у нас было по большей части и мрачно и безалаберно. Между нами почти нет людей, на которых бы лежал хоть слабый след благотворного влияния кружков Белинского, Станкевича, Кудрявцева или Гранов-

---

<sup>1</sup> См. вступительную статью П. Филиповича («Український елемент в творах М. Лескова») к избр. соч. Лескова в украинском переводе. — Киев, 1929.

ского»<sup>1</sup>. Мы — это те литераторы 60-х годов, которые пришли снизу и со стороны, ничем не связанные с традициями русской столичной и поместной интеллигенции.

5

И в самом деле: служение литературе в «интеллигентском» смысле слова, как это было у «людей сороковых годов», для Лескова было понятием чуждым. Он — совсем не типичный русский интеллигент; он профессионал-артист, влюбленный в свое литературное дело, и именно поэтому так трудно было ему понять обрушившуюся на него критику 60-х годов, а критике этой, насквозь идеологической, не менее трудно было понять и примириться с этим чрезмерно бойким и задорным, чрезмерно игривым, чрезмерно речевым писателем — тем более что он, раздраженный и нетерпеливый, делал ошибку за ошибкой.

Лесковские романы 60-х годов (и многие из его статей этого времени) были ошибкой писателя, уверенного в себе и вместе с тем растерявшегося. В своем натиске на литературу он чуть ли не собирался стать Чернышевским, Тургеневым и Островским вместе. Но природа и история сильнее воли отдельного человека, хотя бы и такой упорной, какой был наделен Лесков, — и ему пришлось скоро повернуть туда, куда они вели его. С «Божедомов» (будущие «Соборяне») и «Плодомасовских карликов» начинается новый Лесков: Лесков хроник, сказов и «рассказов кстати», Лесков — мозаист, стилизатор и антиквар.

И вот — Лесков 70-х годов: знаток и любитель старых икон и рукописей, книжник, завсегдатай и приятель букинистов, которых он ценит и уважает больше, чем многих писателей, и легче с ними дружит, потому что чувствует в них собратьев по артистической любви к вещи, к старине, к слову, к книге. С «большой» литературой, с толстыми журналами он почти порвал: он печатается в газетах («Русский мир», «Гражданин», «Новости», «Новое время», «Петербургская газета») и изредка — в «Русском вестнике». В 80-х годах его главный орган, кроме газет, — «Исторический вестник». При его эстетической позиции это сотрудничество в газетах кажется парадоксальным, но оно совершенно закономерно. Он вовсе не «эстет»; наобо-

---

<sup>1</sup> Лесков Н. С. Объяснение г. Стебницкого // Библиотека для чтения. — 1864. — № 12. — С. 6.

рот — он, как я уже говорил, эстражник, рассказчик, говорун. Поэтому он гораздо охотнее и легче, чем другие, идет к жанрам примитивным, иногда почти доходя до лубка. Он радуется, когда ему говорят, что его читать «весело». Вместе с Горбуновым и Лейкиным он подготавливает почву для Чехова. Его «Чертогон» или «Путешествие с нигилистом» — это уже почти Чехов, только еще слишком эксцентричный и «чрезмерный». У Чехова анекдот о путешествии с воображаемым нигилистом, который оказывается прокурором, не был бы разукрашен «револьвером-барбосом», «бинамидом», «геральдическим козерогом», «*allegro udiratto*», «корневильскими корешками», «нахалкиканцем из-за Ташкенту» и пр. Это все — лесковский филологизм, лесковская игра со словом. Лесков — не эстет, а мастер славянофильской школы, отошедший от ее теории, но возведший ее филологическую практику в искусство.

Именно поэтому жанры «большой», идеологической литературы ему не удавались и для него не характерны. Его органический, наиболее типичный для него жанр — хроника, построенная по принципу нанизывания ряда приключений и происшествий на героя, который сам и рассказывает о них любопытствующим слушателям («Очарованный странник», «Смех и горе», «Заячий ремиз» и др.): нечто вроде старинных авантурных романов, еще не имеющих сквозной фабулы. Основной элемент этого жанра, анекдот (большей частью — языковой), есть своего рода атом в природе лесковского творчества. Его присутствие и действие чувствуется повсюду. Некоторые его вещи (как хотя бы «Печерские антики») представляют собой, в сущности, собрание анекдотов, цепляющихся друг за друга.

Другой жанр Лескова, насквозь пропитанный филологизмом, — это «сказ» (как «Левша», «Леон дворецкий сын» или «Запечатленный ангел»), где речевая мозаика, постановка лексики и голоса являются главным организующим принципом. Это жанр отчасти лубочный, отчасти антикварный. Здесь царит «народная этимология» в самых «чрезмерных» и эксцентричных формах. В «Леоне дворецком сыне», не включенном Лесковым в собрание сочинений, этот филологизм становится почти неудержимым: кроме всякого рода «пропуганд», «вексельбаптов», «хапфрау» — здесь и такие причудливые сочетания, как «концерт дешевых студентов», «двуспальное кольцо» и пр. В таких вещах, как «Запечатленный ангел» или «На краю света» (отчасти — «Соборяне»), Лесков обращается

к церковнославянской лексике и, возрождая язык старорусской письменности, создает нечто вроде словесной иконописи. Так мозаика Лескова идет по двум характерным для традиционного русского филологизма линиям: «народность» и «славянщина», лубок и икона. Эти линии некогда исходили из одного центра — из архаистической идеологии славянофильства. У Лескова они существуют уже вне этой зависимости и объединены артистическим, игровым отношением к слову.

Характерно, что «Запечатленный ангел» появился в катковском «Русском вестнике», а «Левша» — в аксаковской «Руси». Это выглядит как приношение школе от ученика, как признание учеником связи с учителем. Но в том-то и дело, что приношение это было несколько двусмысленным. Идеология этих мозаик оказалась неясной и почти противоречивой. В 1892 году Лесков признавался И. А. Шляпкину: «Долго-де я был под влиянием Каткова: в окончании «Запечатленного ангела» и в «Расточителе». Много-де глупостей написал. — Но ведь много и хорошего, возразил я. — Правда. «На краю света» мне и теперь нравится, только бы причину поездки выставил бы я не ту. «Соборян» бы не написал». Шляпкин прибавляет: «Об этом мне приходилось слышать и раньше, и вот по какому поводу: я познакомил в 1877 году с «Запечатленным ангелом» высокообразованного прелата Урбана Рокицкого, тогда ректора СПб. духовной римско-католической академии... Последний заметил, что конец «Запечатленного ангела» приделан; я передал это мнение Н. С. <Лескову>, и тот с этим согласился»<sup>1</sup>. Итак, идеологический финал «Запечатленного ангела» оказывается искусственным привеском, вынужденным и предназначенным специально для Каткова. Это результат не идейной солидарности, а литературной зависимости Лескова.

Что касается «Левши», то его идеологическая сторона была настолько туманной, что критики разошлись в противоположные стороны: одни находили, что в этом рассказе русский народ несколько принижен («Новое время»), а другие — что народ в нем очень польщен («Голос»). Лесков ответил на эти отзывы особым «объяснением», в котором заявил о своем недоумении — из чего могли быть

---

<sup>1</sup> Шляпкин И. А. К биографии Н. С. Лескова // Русская старина. — 1895. — № 12. — С. 16—17. Ср. слова Лескова о «Соборянах» в письме к В. Микулич (1893): «Теперь я бы не стал их писать, но я бы охотно написал «Записки расстриги», н... может быть, еще напишу их» // Лесков. — Т. 11. — С. 529.

выведены такие крайне противоречивые заключения: «Я никак не могу согласиться, чтобы в такой фавуле была какая-нибудь лесть народу или желание принизить русских людей в лице «левши». Во всяком случае я не имел такого намерения»<sup>1</sup>.

Имена Каткова и Аксакова, фигурирующие в связи с рассказами Лескова, подтверждают его связь с славянофильством: но рассказы эти были приношением не столько ученика, сколько еретика и отступника — отступника в сторону художественного филологизма.

## 6

Для лесковского филологизма характерно еще то, что персонажи его вещей всегда отмечены своей профессией, своим социальным или национальным знаком. Они — представители того или другого жаргона, того или другого диалекта. Естественно, что особенно значительное место отведено у него жаргонам и диалектам с яркой лексической окраской — как, например, духовенство. Средняя речь, речь обыкновенного интеллигента, Лесковым обходится. Характерно и то, что диалекты эти используются им в большинстве случаев в комическом плане, чем повышается игровая функция языка. Лесков сам говорил Фаресову: «Меня упрекают за этот «манерный» язык особенно в «Полуночниках». Да разве у нас мало манерных людей? Вся quasi-ученая литература пишет свои ученые статьи этим варварским языком. Почитайте-ка философские статьи наших публицистов и ученых. Что же удивительного, что на нем разговаривает у меня какая-то мещанка в «Полуночниках»? У ней, по крайней мере, язык веселей, смешной...»<sup>2</sup>

Итак, лесковский филологизм часто оборачивается пародией на тот или другой диалект. Это относится и к ученому языку, и к языку духовенства (ср. дьякона Ахиллу в «Соборьянах» или дьякона в «Путешествии с нигилистом»), и к национальным языкам. Украинский язык в «Заячьем ремизе» использован именно как комический элемент, а в других вещах то и дело фигурирует ломаный русский язык — в устах то немца, то поляка, то грека. Даже такой «общественный» роман, как «Некуда», наполнен всякого рода языковыми анекдотами и пародиями — черта, типичная для рассказчика, для эстрадника.

<sup>1</sup> Лесков Н. С. О русском Левше. — С. 219—220.

<sup>2</sup> Фаресов А. И. Указ. соч. — С. 275.

С необыкновенной выпуклостью обнаружилась языковая система Лескова на сказке «Час воли божией», сюжет которой был ему дан Толстым<sup>1</sup>. В 1903 году Толстой говорил А. Б. Гольденвейзеру: «„Три вопроса“ я задумал когда-то давно еще и предложил потом этот сюжет Лескову. Он написал рассказ — очень неудачный»<sup>2</sup>. Сам Лесков писал об этой вещи А. К. Шеллеру (в 1890 году): «Она написана довольно трудною манерою и требует ухода в стилистическом отношении»<sup>3</sup>. А Толстой, прочитав сказку, написал Лескову: «Я начал читать, и мне очень понравился тон и необыкновенное мастерство языка, но... потом выступил ваш особенный недостаток, от которого так легко казалось бы исправиться и который есть само по себе качество, а не недостаток — *exubérance*<sup>4</sup> образов, красок, характерных выражений, которая вас опьяняет и увлекает. Много лишнего, несоразмерного, но *verve*<sup>5</sup> и тон удивительны. — Сказка все-таки очень хороша, но досадно, что она, если бы не излишек таланта, была бы лучше»<sup>6</sup>.

Смысл этого вежливого, почти манерного письма ясен: «недостаток, который есть качество», — это та самая «языковая чрезмерность» (*exubérance*), о которой говорили все и от которой Лесков не мог «исправиться», даже когда пошел в учение к Толстому. «Разлюляй-измегул гулевой мужиченко, шершавенький, повсегда он идет в зипунишке в пестреньком, — один рукав кармазинный, а другой лазоревый, на голове у него суконный колпак с бубенчиком, штаны пестрядинные, а подпоясочка лыковая, — не жнет он и не сеет, а живет не знамо чем, и питает еще хозяйку красивую да шестерку детей, — на которого ни глянь, сразу знать, что все — Разлюляевичи». Конечно, этот склад речи, насквозь игровой и затейный, не мог понравиться Толстому. Кто хочет ощутить всю разницу между игровым филологизмом Лескова и словесным аскетизмом Толстого, пусть прочтает параллельно «Час воли божией» одного и «Три вопроса» другого — редкий случай литературного соперничества двух писателей противоположных систем.

Но кроме этой области комического сказа у Лескова есть еще и область противоположная — область возвышенной декламации. Некоторые его вещи написаны, как он сам

<sup>1</sup> Первоначальное заглавие этой сказки было более лесковским: «Сказка о короле Доброхоте и о простоволосой девке».

<sup>2</sup> Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. — М., 1959. — С. 133.

<sup>3</sup> Лесков. — Т. 11. — С. 464.

<sup>4</sup> Избыток, изобилие (*фр.*).

<sup>5</sup> Воодушевление (*фр.*).

<sup>6</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. — Т. 65. — С. 198.

говорил, «музыкальным речитативом» — метрической прозой, приближающейся к стиху. Такие куски есть в «Обойденных», в «Островитянах», в «Расточителе» — в местах наибольшего эмоционального напряжения. Здесь, по-видимому, сказалась польская школа с ее стилистической пышностью и приподнятостью. В ранних вещах Лесков своеобразно комбинирует стилевые традиции и приёмы, взятые им у польских, украинских и русских писателей. Но в позднейших вещах декламационная, «музыкальная» сторона является уже вне связи с польской литературой и в иной функции. По поводу повести «Гора» Лесков писал С. Шубинскому: «Я добивался «музыкальности», которая идет к этому сюжету, как *речитатив*. То же есть в «Панфалоне», только никто этого не заметил; а меж тем там можно скандировать и читать с каденцией целые страницы»<sup>1</sup>.

Дело в том, что Лесков, развивая свою систему художественного филологизма, вступил в некоторое принципиальное соперничество со стихом, оспаривая его право на дальнейшее самостоятельное существование. Это было вообще характерно для эпохи, напряженно развивавшей прозу (Толстой, Салтыков), но у Лескова были и свои особые основания для такой вражды. Стих, как область суженной лексики и интонации, был для него, при всей своей «музыкальности», областью искусственно обедненной. Очень любя стихи, Лесков вместе с тем относится к ним почти как к пародии на язык: он то и дело вставляет стиховые цитаты в середину прозаических фраз — так, что они, попадая в чужую языковую среду и подчиняясь прозаической интонации, производят комическое впечатление. Так в «Путешествии с нигилистом» — где говорится о козере, изображаемом на вербах: «У последнего вся фигура беспокойная и острая, как будто „счастья он не ищет и не от счастья бежит“».

Лесков не раз высказывался и против жанров традиционной беллетристики, к концу жизни утверждая даже, что «вообще беллетристика, в форме романов и стихов, сделав свое дело, может исчезнуть, уступая новому роду творчества...»<sup>2</sup> Возможно, что здесь сказалось влияние его системы, основной элемент которой — анекдот, рассказ об отдельном случае («à propos de bottes»<sup>3</sup>). Эта система внутренне враждебна к фабульной и психологической беллетристике — к роману с любовью и даже без нее. Система

<sup>1</sup> Лесков. — Т. 11. — С. 468. Курсив мой. — Б. Э.

<sup>2</sup> Фаресов А. И. Указ. соч. — С. 305.

<sup>3</sup> Без всякого повода; ни с того ни с сего (*фр.*).

Лескова — система бытовых конкретностей и языковых деталей, система складываний, прикосновений и сцеплений, а не узлов. У него иной масштаб — гораздо более мелкий, чем в обычной беллетристике. Он примыкает в этом смысле не только к рассказчикам, как Горбунов, но и к бытовым историкам — как Забелин, Карнович, Семевский и др. Недаром он сотрудничал в «Историческом вестнике» и охотно делился всевозможным материалом, не превращая его в беллетристику. Промежуточные жанры очерка, фельетона, «рапсодии» (как он называл некоторые вещи), «рассказа к стати» для него не менее характерны, чем хроника или сказ.

И надо прибавить, что языковая «чрезмерность» Лескова, на которую во время оно все так напали, была чрезмерностью только на фоне скудной и серой в стилистическом отношении прозы 70—80-х годов. Даже Толстой, написав «Анну Каренину», обратился к лубочной литературе («народные рассказы»), потому что традиционный литературный язык ему стал противен: «Он стал удивительно чувствовать красоту народного языка и каждый день делает открытия новых слов и оборотов, каждый день все больше бранит наш литературный язык, называя его не русским, а испанским», — писал Страхов о Толстом в 1879 году<sup>1</sup>.

Для нас Лесков уже вовсе не «чрезмерный» писатель, а тонкий мастер, умный словесный «изограф». Лучше даже назвать его не «мастером» (это слово достаточно опошлено эстетизмом), а «художным» мастеровым — как его же Левша, или штопальщик Лепутан, или изограф Севастьян в «Запечатленном ангеле», или «конэсер» Иван Северьяныч из «Очарованного странника». Недаром все они описаны с таким пристальным вниманием и любовью. Он — кустарь-одиночка, погруженный в свое писательское ремесло и знающий все секреты словесной мозаики. Отсюда — его гордость и обида на идеологов. Поза обиженного, но гордого писателя была у него позой не столько вынужденной, сколько им самим выбранной и характерной. Ею он оборонял свое право на искусство.

1945

---

<sup>1</sup> Письмо Н. Н. Страхова к Н. Я. Данилевскому от 23 сент. 1879 г. // Русский вестник. — 1901. — № 1. — С. 138.



---

## О ВЗГЛЯДАХ ЛЕНИНА НА ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТОЛСТОГО

Прошло уже почти пятьдесят лет со времени появления в печати статей Ленина о Толстом, а можно ли сказать, что они до конца продуманы и изучены? А. В. Луначарский еще в 1932 году утверждал: «Статьи Ленина о Толстом нуждаются в особенно пристальном рассмотрении...»<sup>1</sup> За протекшие с тех пор годы написано об этих статьях много, но изучение ленинских статей нередко сводилось к их цитированию, без глубокого анализа существа вопроса.

Статьи Ленина о Толстом кажутся простыми (как все, что писал Ленин), потому что в них нет никакого словесного тумана, никакой «академической» фразеологии; однако по мыслям они сложнее многих монографических сочинений. За каждой из ленинских статей стоят большие проблемы русской истории и русской революции.

История дала Толстому право и силу довести до логического конца (то есть до обнажения всех противоречий) идеологию старой России, по выражению Ленина, — «России деревенской, России помещика и крестьянина»<sup>2</sup>. Естественно, что вождь рабочего класса не мог пройти мимо такого явления, как Толстой, не мог не сказать свое слово о великом писателе. Это и сделано им в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции», написанной в 1908 году, то есть при жизни Толстого.

---

Статья впервые опубликована в журнале «Вопросы литературы». — 1957. — № 5. — С. 116—127, со следующим примечанием: «В первоначальном виде эта работа была написана в апреле 1945 года и прочитана на научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения В. И. Ленина, в Ленинградском государственном университете им. А. А. Жданова». Печатается по кн.: Э й х е н б а у м Б. О прозе. — Л., 1969. — С. 61—77.

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Ленин и литературоведение // Литературная энциклопедия. — М., 1932. — Т. 6. — Стлб. 247.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 19. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — *Ред.*.)

Последнее обстоятельство существенно — не потому, что Толстой мог прочитать эту статью (он ее, конечно, не читал и даже не знал о ней)<sup>1</sup>, а потому, что Ленин писал о своем современнике, о живом и действующем писателе, как бы беседуя и споря с ним. Надо вспомнить, что в годы 1905—1906 Толстой издал ряд статей и «обращений» по поводу революционных событий: «Об общественном движении в России», «Великий грех», «Конец века» (глава III — «Сущность революционного движения в России»), «Обращение к русским людям. К правительству, революционерам и народу», «О значении русской революции». Большинство этих сочинений появилось не только в русской, но и в заграничной печати (в изданиях «Свободного слова»). Летом 1908 года было опубликовано знаменитое «Не могу молчать» — «одновременно в газетах почти всех цивилизованных стран», как сказано в предисловии И. Ладыжникова к берлинскому изданию. Нет сомнения, что Ленин знал эти произведения, и в частности последнее из них. Об этом свидетельствуют слова, сказанные им в начале статьи, что Толстой «явно не понял» революции и «явно отстранился» от нее.

Заглавие «Лев Толстой, как зеркало русской революции» похоже на тезис. И действительно, слово «зеркало» употреблено здесь не в качестве обычной разговорной метафоры, а в роли *термина*, обоснованного пониманием искусства как особой формы «отражения» действительности<sup>2</sup>. Толстой назван здесь не «зеркалом жизни» вообще (так ради красноречия мог бы выразиться любой критик), а «зеркалом русской революции». Было бы ошибочно думать, что такого рода терминологией утверждается представление о художественном творчестве как о процессе механическом. В развернутом виде заглавие этой статьи звучало бы приблизительно так: «Лев Толстой как художник, сумевший отразить особенности русской крестьянской революции». Это и сказано в самом начале статьи как пояснение к заглавию: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» (17, 206).

Таково первое и главное положение статьи; из него

---

<sup>1</sup> Статья была напечатана в газете «Пролетарий» (1908.— № 35.— 11—24 сент.), выходящей в Женеве.

<sup>2</sup> О связи этой статьи Ленина с его работой «Материализм и эмпириокритицизм» см. в кн.: Мейлах Б. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX вв.— Л., 1956.

вытекает второе, касающееся вопроса о противоречиях Толстого: эта черта его произведений, с точки зрения Ленина, представляет собой «не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века» (17, 210). Ленин отбросил старую теорию «двойственности» Толстого как художника и моралиста и противопоставил ей теорию противоречий как исторического явления, отражающего особенности *крестьянской* революции. Тем самым вся проблема изучения Толстого была сдвинута с индивидуально-психологической почвы на историческую. До Ленина Толстой неизменно оказывался стоящим вне исторического процесса; Ленин преодолел это положение, показав, наоборот, полную историческую закономерность и необходимость появления Толстого с его «кричащими противоречиями». В позднейшей статье эта мысль приобрела еще большую ясность: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *пореформенную*, но *дореволюционную* эпоху» (20, 22).

Статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции» была написана в 1908 году в связи с 80-летием Толстого, как ответ на юбилейную прессу, которая была «до тошноты переполнена лицемерием». В течение ноября и декабря 1910 года в печати появились три новые статьи Ленина о Толстом, а в феврале 1911 года — еще одна. Мало того — 18 января 1911 года Ленин прочитал в Париже лекцию о Толстом: «Вчера читал здесь реферат о Толстом, — может быть, поеду с этим рефератом по Швейцарии в объезд», — писал он матери 19 января (55, 319). В объезд по Швейцарии Ленин не поехал, но само это намерение показывает, что вопрос о Толстом возник не только в связи с его смертью, но и как важная общественно-политическая тема.

Рукописных следов от парижского реферата, к сожалению, не осталось (а ведь он должен был бы занять не менее печатного листа!); есть только найденная в архиве департамента полиции выписка из письма некоего А., слушавшего этот реферат: «Недавно был реферат Ленина «Толстой и русское общество», — писал этот А., — в котором Ленин характеризовал Толстого как выразителя эпохи подготовки

революции и эпохи революционных настроений до выступления революционного класса, отметил революционную роль его как критика частной собственности на землю, брака современного и реакционность его взглядов на развитие капитализма, реакционный характер его религии и пр.»<sup>1</sup>. Благодаря этой выписке мы знаем по крайней мере заглавие реферата и некоторые его тезисы. Видимо, реферат Ленина был распространенным изложением статьи, появившейся 29 ноября 1910 года в газете «Социал-демократ» под заглавием «Л. Н. Толстой». Первоначальное ее заглавие было «Значение Л. Н. Толстого в истории русской революции и русского социализма». Здесь сказано, что Толстой осветил в своих произведениях «эпоху подготовки революции», здесь говорится и о его непреклонном отрицании частной поземельной собственности, и о том, что в противоречиях Толстого отражается психология «различных слоев *русского общества*»; здесь же, наконец, указано и на то, что Толстой обнаружил в своих произведениях «непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса» и что борьба с казенной церковью совмещалась с проповедью новой, очищенной религии, а обличение капитализма — с «...совершенно апатичным отношением к той всемирной освободительной борьбе, которую ведет международный социалистический пролетариат» (20, 19—22. Курсив мой. — Б. Э.).

Надо вспомнить еще об одном публичном выступлении Ленина, посвященном вопросу о Толстом, выступлении, о котором почему-то не говорится ни в работах о Ленине, ни среди дат его жизни и деятельности. Сохранилось донесение заведующего заграничной агентурой в Париже от 2 февраля 1912 года, где сказано: «По полученным подполковником Эргардтом от агентуры сведениям, 31 января с. г. в Лейпциге Ленин прочел реферат на тему: «*Историческое значение Л. Н. Толстого*». Выручено было с реферата: за продажу билетов 84 марки, продано литературы «Социал-демократ» и «Звезда» на 14 марок и в пользу политических ссыльных и каторжан собрана 21 марка»<sup>2</sup> (Курсив мой. — Б. Э.). В январе 1912 года Ленин действительно жил

---

<sup>1</sup> Это письмо (от 20/7 января 1911 года) было написано к проживающему в Енисейском уезде А. М. Авраменку // Красный архив. — 1934. — Т. 1. — С. 224. Автором письма был, по-видимому, Н. А. Семашко (партийная фамилия — Александров), живший тогда в Париже.

<sup>2</sup> Красный архив. — 1934. — Т. 1. — С. 229. — Этот реферат указан и в новейшей публикации «Исторического архива» (1955. — № 2) «О рефератах В. И. Ленина за границей».

некоторое время в Лейпциге и участвовал в совещании членов вновь избранного на Пражской партийной конференции ЦК с депутатами Государственной думы (большевиками). Партийная работа не помешала Ленину выступить с публичной лекцией о Толстом — признак того, что он считал эту тему существенной и актуальной.

Со времени первой статьи прошло больше трех лет; за эти годы многое изменилось в русской жизни. Если в 1908 году главной задачей Ленина было показать, что все творчество и вся деятельность Толстого представляют собой верное отражение «тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции...» (17, 210), то в следующие годы на первый план выдвинулась другая проблема, получившая важный жизненный смысл. Первый намек на эту проблему был сделан в статье «Л. Н. Толстой» (первоначально — «Значение Л. Н. Толстого в истории русской революции и русского социализма»), там, где Ленин говорит, что Толстой «сумел с замечательной силой передать настроение широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования». Далее сказано, что непосредственной задачей революции 1905 года было свержение царского самодержавия и разрушение помещичьего землевладения, а не свержение господства буржуазии. «В особенности крестьянство не признавало этой последней задачи, не признавало ее отличия от более близких и непосредственных задач борьбы» (20, 20). А еще дальше Ленин говорит о Толстом, что «горячий протестант, страстный обличитель, великий критик обнаружил вместе с тем в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю» (20, 21). Это вовсе не значит, будто бы Ленин хочет снизить писательскую «квалификацию» Толстого — перевести его из ранга «европейски-образованных» в другой, более низкий ранг. Смысл этих слов иной, при всей своей европейской образованности Толстой в вопросе о кризисе рассуждает как наивный крестьянин, потому что он — «зеркало» крестьянской революции. Тем самым не только противоречивость Толстого, но и «наивность» его учений, казавшаяся просто личным свойством его ума, получила историческое обоснование.

Развивая свои мысли о социальной природе учений

Толстого, Ленин во второй статье определяет их с большой исторической точностью: в этих учениях отразилась *стихийность* крестьянского революционного движения со всеми ее сильными и слабыми сторонами. Слабые стороны этого движения заключались (с точки зрения Ленина) в его недостаточной сознательности. В третьей статье («Л. Н. Толстой и современное рабочее движение») Ленин говорит, что критика Толстого отражает перелом во взглядах миллионов крестьян: «Толстой отражает их настроение так верно, что сам в свое учение вносит их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм, желание уйти от мира, «непротивление злу», бессильные проклятья по адресу капитализма и «власти денег». Протест миллионов крестьян и их отчаяние — вот что слилось в учении Толстого» (20, 40). Наконец, в четвертой статье («Толстой и пролетарская борьба»), которая отличается крайним лаконизмом (одна печатная страница) и написана в стиле тезисов, Ленин еще раз и уже совершенно ясно формулирует свою мысль: «Чья же точка зрения отразилась в проповеди Льва Толстого? Его устами говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, но которая *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними». И дальше — о том, что крестьянская масса, с одной стороны, показала в революции, «как велико в ней стихийное стремление освободиться...», а с другой — «что в своей ненависти она недостаточно сознательна...» (20, 70).

Это утверждение и лежит в основе ленинских статей 1910 года как тема, выдвинутая самой жизнью, самой историей, как одна из важных и сложных проблем революционного движения. Известно, что вопрос о соотношении стихийности и сознательности был поставлен Лениным еще в 90-х годах, в связи с организацией русской социал-демократической партии. Поэтому статьи Ленина о Толстом нельзя изучать особняком: они должны рассматриваться в общем контексте ленинских работ этого времени как звенья одной логической цепи. Ленин поступил в отношении Толстого так, как поступает ученый, сделавший важное открытие или построивший новую общую теорию: анализируя противоречия Толстого, Ленин применил свое учение о революции, опираясь на те конкретные выводы относительно роли стихийности и сознательности, к которым он пришел после революции 1905 года.

Вопрос о помощи, которую должна оказать партия в деле развития классового самосознания рабочих, был поднят Лениным еще в 1895—1896 годах. Так, в «Проекте и объяснении программы социал-демократической партии» он утверждал, что наступило время помочь рабочим перейти от первоначальной экономической борьбы (когда вражда против капитала выражалась только «в желании *отомстить* капиталистам») к новой стадии — к борьбе политической, планомерной (2, 102). В следующие годы вопрос о влиянии партии на рабочее движение ставится все более очередным и острым — и Ленин говорит о нем в статьях «Наша ближайшая задача» и «О стачках» (1899). В заявлении от редакции «Искры» (1900) Ленин уже решительно утверждал: «Кто понимает социал-демократию, как организацию, служащую исключительно стихийной борьбе пролетариата, тот может удовлетвориться только местной агитацией и «чисто рабочей» литературой. Мы не так понимаем «социал-демократию...» (4, 359). В том же номере «Искры» была напечатана статья Ленина «Насущные задачи нашего движения»; здесь из ряда общих теоретических положений сделан практический вывод: русская социал-демократия должна «внедрить социалистические идеи и политическое самосознание в массу пролетариата и организовать революционную партию, неразрывно связанную с стихийным рабочим движением» (4, 374).

Так постепенно определяется и оформляется проблема соотношения стихийности и сознательности — рабочей массы и революционной партии. В 1901 году Ленин пишет статью «Беседа с защитниками экономизма», в которой полемизирует с авторами полученного «Искрой» письма. Ленин говорит: «Основная ошибка авторов письма — совершенно та же, в какую впадает и «Раб. Дело» (см. особенно № 10). Они путаются в вопросе о взаимоотношении между «материальными» (стихийными, по выражению «Раб. Дела») элементами движения и идеологическими (сознательными, действующими «по плану»). Они не понимают, что «идеолог» только тогда и заслуживает названия идеолога, когда идет *впереди* стихийного движения... Чтобы действительно «считаться с материальными элементами движения», надо критически относиться к ним, надо уметь указывать опасности и недостатки стихийного движения, надо уметь *поднимать* стихийность до сознательности» (5, 363). Здесь уже виден корень позднейших взглядов Ленина на Толстого как на «зеркало» стихийного крестьянского движения.

От этой «Беседы» нити протягиваются прямо к книге «Что делать?» (1902), в которой Ленин, по его собственным словам, полемически исправлял экономизм. В предисловии Ленин называет вопрос о роли социал-демократии по отношению к стихийному массовому движению «основным». Вторая глава («Стихийность масс и сознательность социал-демократии») целиком посвящена анализу этого вопроса в полемике с экономистами. Ленин утверждает, что без помощи идеологов-руководителей у рабочих не могло быть социал-демократического сознания. «Оно могло быть принесено только извне» (6, 30). Полемизируя с преклонением перед стихийностью, Ленин говорит, что задача социал-демократии «состоит в борьбе со стихийностью, состоит в том, чтобы *совлечь* рабочее движение с этого стихийного стремления тред-юнионизма под крылышко буржуазии и привлечь его под крылышко революционной социал-демократии» (6, 40).

Вопрос о соотношении стихийности и сознательности приобрел еще более важное жизненное значение в 1905 году, когда рядом с вопросом о рабочем движении встал во всей своей исторической сложности и остроте вопрос о *крестьянской* революции. В газете «Вперед» появляется статья Ленина «Пролетариат и крестьянство», которая вносит некоторые новые детали. Речь идет о двоякой задаче социал-демократии в отношении к крестьянскому движению: «Мы должны безусловно поддерживать и толкать его вперед, поскольку оно является революционно-демократическим движением. Мы должны вместе с тем неуклонно стоять на своей классовой пролетарской точке зрения, организуя сельский пролетариат, подобно городскому и вместе с ним, в самостоятельную классовую партию, разъясняя ему враждебную противоположность его интересов и интересов буржуазного крестьянства, призывая его к борьбе за социалистическую революцию, указывая ему, что избавление от гнета и нищеты лежит не в превращении нескольких слоев крестьянства в мелких буржуа, а в замене всего буржуазного строя социалистическим (9, 341—342). Отсюда уже образуется мост к статьям о Толстом, где речь идет о крестьянской буржуазной революции, непосредственной задачей которой было «разрушение помещичьего землевладения, а не свержение господства буржуазии».

В статье «Пролетариат и крестьянство» Ленин уже не подвергает теоретическому анализу вопрос о стихийности и сознательности, а говорит о конкретных задачах социал-демократической пропаганды в деревне — о путях внедре-



ния социал-демократических взглядов в сознание революционного крестьянства. Это произошло, конечно, потому, что теоретическую сторону вопроса Ленин считал достаточно выясненной. Недаром в статье «Вторая Дума и вторая волна революции» (1907) он говорит уже совершенно уверенно, как об очередной *практической* задаче: «Мы с восторгом приветствуем приближающуюся волну стихийного народного гнева. Но мы сделаем все, от нас зависящее, чтобы новая борьба была как можно менее стихийной, как можно более сознательной, выдержанной, стойкой» (14, 383—384). Характерно и то, что в предисловии к сборнику «За 12 лет» (написанном в 1907 году) Ленин не придает уже серьезного значения новой полемике меньшевиков по вопросу о создании кадров «профессиональных революционеров», вносящих сознательность и планомерность в стихийное движение масс. Уяснение этого вопроса он считает одним из тех завоеваний, которые «в свое время стоили борьбы, а теперь давно уже упрочились и сделали свое дело» (16, 101).

Таким образом, вопрос о роли стихийности и сознательности был не только подвергнут теоретическому анализу и обсуждению, но и проверен на практике, прежде всего на революции 1905 года. Оставалась еще важная задача — проверить этот анализ каким-нибудь историческим фактом, семена которого скрывались в освободительном движении XIX столетия, а всходы появились к началу XX века. Для такого рода научной проверки естественно было обратиться к крестьянскому движению после 1861 года: об исторической связи этого движения с событиями 1905 года Ленин неоднократно говорит в своих работах. При этом не менее естественно было сделать центром исследования вопрос об историческом значении Толстого, связавшего всю свою деятельность и всю свою судьбу с крестьянским движением и с гениальной силой отразившего его в своих произведениях.

Так была подготовлена (и ходом событий, и логикой исследования) первая статья Ленина о Толстом — «Лев Толстой, как зеркало русской революции». В конце этой статьи есть очень важные слова, устанавливающие прямую связь толстовского учения с крестьянским движением 1905 года: «Толстой отразил накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желанию избавиться от прошлого, — и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкости. Историко-экономические условия объясняют и необходимость возникновения революционной борьбы масс и неподготовленность

их к борьбе, толстовское непротивление злу, бывшее серьезнейшей причиной поражения первой революционной кампании» (17, 212—213). Это «толстовское непротивление злу» раскрылось в позднейших ленинских статьях как характерная для крестьянства недостаточность политической сознательности.

В статьях 1910 года вопрос об историческом значении Толстого был как будто исчерпан, по крайней мере в тех пределах, которые были поставлены задачами момента. Последняя из этих статей была уже кратким итогом сказанного раньше и имела практический, агитационный характер. Надо было сжато и ясно сформулировать свое несогласие с учением Толстого и заявить, что эпоха его влияния как идеолога старой России, «России деревенской», закончена. Это и было сделано в статье «Толстой и пролетарская борьба»: «Только тогда добьется русский народ освобождения, когда поймет, что не у Толстого надо ему учиться добиваться лучшей жизни, а у того класса, значения которого не понимал Толстой и который единственно способен разрушить ненавистный Толстому старый мир, — у пролетариата» (20, 71).

Но как могло случиться, что человек, по рождению и воспитанию принадлежавший «к высшей помещичьей знати в России», вдруг «порвал со всеми привычными взглядами этой среды» (20, 39—40)? Такого рода «кризисы» не могут быть проявлением просто индивидуальной «совести» — они должны иметь историческую опору и подготовку; а если так, то каковы же те исторические корни, из которых в конце концов вырос идейный кризис Толстого, приведший его к крестьянству и сделавший «зеркалом» крестьянской революции?

Возможно, что Ленин и не обратился бы к этому вопросу, если бы он не возник сам собою в процессе борьбы с противниками. К концу 1910 года относится статья «Исторический смысл внутривнутрипартийной борьбы в России», где Ленин говорит о меньшевиках и «ликвидаторах», в том числе о Потресове и его журнале «Наша заря», в котором, по словам Ленина, вполне оформилось ликвидаторское течение. В № 10 этого журнала (1910) были напечатаны статьи о Толстом М. Неведомского, В. Базарова и Е. Маевского. Ленин ответил им статьей «Герои „оговорочки“», которую начал словами: «Только что полученная нами десятая книжка журнала г. Потресова и К<sup>0</sup>, «Нашей За-

ри», дает такие поразительные образчики беззаботности, а вернее: беспринципности в оценке Льва Толстого, на которых необходимо немедленно, хотя бы и вкратце, остановиться» (20, 90). Помимо всего прочего, Ленина возмутила полнейшая внеисторичность этих статей, их научный дилетантизм. Таким субъективным и «беззаботным» в научном отношении истолкованиям Толстого надо было противопоставить подлинно историческую его оценку с углублением некоторых сторон, прежде почти не затронутых.

К этому обстоятельству прибавилось другое: наступил 50-летний юбилей крестьянской реформы. Ленин пишет статью «По поводу юбилея», где говорит о несомненной и очевидной связи между 1861 годом и событиями, разыгравшимися 44 года спустя. История вполне показала, что Россия развивается капиталистически и что иного развития у нее быть не может. «Но плох был бы тот марксист,— говорит далее Ленин,— который из этой же истории полувека не научился бы до сих пор тому, в чем состояло *реальное* значение этих облеченных в ошибочную идеологию полувековых стремлений осуществить «иной» путь для отечества» (20, 168). И Ленин определяет в общих чертах реальное историческое значение народнической идеологии. Аналогичная задача возникла и в отношении Толстого: хотя русскому народу надо было учиться добиваться лучшей жизни не у него, но тем более важно было понять *реальное историческое значение* его жизни и деятельности, теснее и глубже связать его с эпохой, чтобы нащупать его исторические корни. Размышления над вопросом о 19 февраля 1861 года и его последствиях (вплоть до вопроса о будущем России) оказались связанными с вопросом о Толстом так же, как раньше с этой темой были связаны размышления об итогах и перспективах 1905 года. Ленин пишет статью «Л. Н. Толстой и его эпоха», подчеркивая этим заглавием ее сугубо исторический характер.

Статья занимает всего четыре печатные страницы <sup>1</sup>, но в ней поставлены проблемы, не затронутые в прежних статьях и подсказанные новой задачей: дать конкретно-историческую характеристику Толстого уже независимо от вопроса о соотношении стихийности и сознательности. Ленин говорит здесь о раннем Толстом (о рассказе «Люцерн» и о статье «Прогресс и определение образования»), и об «Анне Карениной», и о том, что «толстовщина» в ее

---

<sup>1</sup> Возможно, что в лейпцигской лекции 1912 года («Историческое значение Л. Н. Толстого») Ленин развернул мысли именно этой статьи.

реальном историческом содержании является «идеологией восточного строя» и что Толстой, подобно народникам, «отвертывается от мысли о том, что «укладывается» в России никакой иной, как буржуазный строй». Здесь же окончательно сформулирована и точка зрения на учение Толстого как на явление, порожденное периодом 1862—1904 годов, «эпохой ломки», которая могла и должна была породить это учение «не как индивидуальное нечто, не как каприз или оригинальничанье, а как идеологию условий жизни, в которых действительно находились миллионы и миллионы в течение известного времени» (20, 101—103).

Показать, что то или другое событие или явление не только могло, но и *должно* было быть — это и значит дать ему конкретно-историческую характеристику, найти его исторические корни, перенести его из категории индивидуальных или случайных в категорию закономерных и даже необходимых, неизбежных. Но статья этим не исчерпывается: опираясь на прочную историческую основу, Ленин обнаруживает новые черты и в самом содержании толстовского учения. Последняя страница статьи содержит ряд интереснейших соображений и проблем, открывавших новые перспективы в изучении Толстого.

Ленин говорит: «Учение Толстого безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова» (20, 103). Как следует понимать здесь слова «утопично» и «реакционно»?

Слово «утопично» употреблено здесь Лениным не в простом или обыденном смысле (как говорят про чьи-нибудь мечты или фантазии — «это утопия!»), а в его точном, научном значении: как видно из следующих слов, речь идет об *утопическом социализме*, о том, что учение Толстого представляет собой разновидность этого движения общественной мысли<sup>1</sup>. Но если так, то каким же образом и почему рядом со словом «утопично» стоит слово «ре-

---

<sup>1</sup> Интересно сравнить эту часть статьи Ленина со статьей Розы Люксембург, напечатанной в 1908 году на польском языке (по-русски, под заглавием «Эпигон утопического социализма», напечатано в «Красной нови». — 1928. — № 9). Р. Люксембург сопоставляет Толстого с утопистами — классиками социализма — и говорит: «Таким образом, Толстой, как в том, в чем он силен, так и в том, в чем он слаб, и по своей глубокой критике, и по смелому радикализму своих социальных перспектив, и по своей идеалистической вере в могущество субъективной человеческой сознательности может быть причислен к типу великих утопистов социализма» (с. 149).

акционно»? Как можно назвать реакционным учение утописта-социалиста, каким, по словам Ленина, был Толстой? И что значат прибавленные к слову «реакционно» и, видимо, очень важные дополнительные слова «в самом точном и в самом глубоком значении этого слова»?

Некоторые литературоведы считают (или считали) пужным говорить, что Ленин причислил, таким образом, Толстого к самым подлинным реакционерам. Однако это явно противоречило бы всему сказанному в прежних статьях, в том числе и знаменитому заглавию первой из них. Может быть, Ленин изменил свой взгляд на Толстого в короткий промежуток между началом января и началом февраля 1911 года? Нет, Ленин не изменил своего взгляда и вовсе не причислил Толстого к политическим «реакционерам». Чтобы убедиться в этом, надо заглянуть в работу Ленина «К характеристике экономического романтизма» (1897) и найти то место, где речь идет об «утопичности» и «реакционности» (именно в таком сочетании) теорий Сисмонди и Прудона. К слову «реакционный» Ленин сделал следующее примечание: «Этот термин употребляется в *историко-философском* смысле, характеризуя только *ошибку* теоретиков, берущих в *пережитых* порядках образцы своих построений. Он вовсе не относится ни к личным качествам этих теоретиков, ни к их программам. Всякий знает, что реакционерами в обыденном значении слова ни Сисмонди, ни Прудон не были. Мы разъясняем сии азбучные истины потому, что гг. народники, как увидим ниже, до сих пор еще не усвоили их себе» (2, 211).

Так вот что значит — *реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова*. В самом точном — то есть в филологическом, словарном значении: латинская приставка «ре» означает — «опять, обратно, назад»; «реакция» — в этом смысле — «ход или движение назад», но вовсе не в качестве неперемennого *противодействия* движению вперед. В самом глубоком — то есть в том философско-историческом смысле, в каком, например, учение Руссо и его последователей, оказывается «реакционным». Ленин считал это «азбучной истиной» и, разъяснив однажды, не хотел повторяться, тем более что дальше в статье о Толстом говорится: «Но отсюда вовсе не следует ни того, чтобы это учение не было социалистическим, ни того, чтобы в нем не было критических элементов, способных доставлять ценный материал для просвещения передовых классов» (20, 103). Мало того — в конце статьи Ленин, как будто предвидя возможные недоразумения,

говорит о распространении, какое получили «сознательно-реакционные, в узкокласовом, в корыстно-классовом смысле реакционные идеи «веховцев» среди либеральной буржуазии...» (20, 104). Ясно, что «реакционное» учение Толстого и реакционные идеи веховцев — вещи разные и что Ленин никогда не думал называть Толстого политическим реакционером.

Итак, учение Толстого — одна из «романтических» разновидностей утопического социализма. В таком случае возникает новый вопрос — об исторических корнях этого толстовского социализма, о его *генезисе*. Это тем более интересно и важно, что толстовский социализм не был, конечно, взят в готовом виде из западных источников, а образовался на родной почве, как разновидность *русского* социализма. Недаром вторая статья Ленина называлась «Значение Л. Н. Толстого в истории русской революции и *русского социализма*» (Курсив мой. — Б. Э.). Какова же природа толстовского социализма?

Ленин пишет: «Есть социализм и социализм. Во всех странах с капиталистическим способом производства есть социализм, выражающий идеологию класса, идущего на смену буржуазии, и есть социализм, соответствующий идеологии классов, которым идет на смену буржуазия. Феодалный социализм есть, например, социализм последнего рода, и характер *такого* социализма давно, свыше 60 лет тому назад, оценен был Марксом наряду с оценкой других видов социализма» (20, 103). Значит ли это, что Ленин считает социализм Толстого «феодалным» в том смысле, в каком Маркс говорит в «Коммунистическом манифесте» о феодальном (аристократическом) социализме? Конечно, нет. Та форма, в которой Ленин напоминает слова Маркса («феодалный социализм есть, например, социализм последнего рода»), не случайна. Она позволяет предположить, что один из источников толстовского социализма следует искать в идеологических построениях русской феодально-крепостнической эпохи — в старой России, в России деревенской, России помещика и крестьянина, в частности — в идеологии дворянского освободительного движения. Это тем более законно, что по ленинской периодизации дворянский период освободительного движения, самыми выдающимися деятелями которого были декабристы и Герцен, продолжался с 1825 по 1861 год. Вся молодость Толстого, вплоть до замысла «Войны и мира», целиком входит в этот период. Интересно, что к этому же периоду относится начало работы Толстого над романом

«Декабристы» (а это было зерном, из которого выросла «Война и мир») и что по поводу этого романа Толстой переписывался с Герценом.

Работы Ленина о Толстом — плод огромного напряжения теоретической мысли, выросшей и окрепшей в борьбе за социализм. Предлагаемая статья — лишь опыт «пристального рассмотрения» некоторых положений Ленина по вопросу об историческом значении Толстого. Сказанным здесь содержание ленинских статей, конечно, не исчерпывается.

*1957*

---

## «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

### 1

В русской литературе 30-х годов с полной ясностью определилось движение от больших стиховых жанров к прозе — от поэм разных видов к повести и роману. Последние главы «Евгения Онегина» Пушкин писал уже в предвидении этой новой перспективы. И в самом деле: его «роман в стихах» оказался началом бурного роста прозы. В статье «О движении журнальной литературы...» (1836) Гоголь отметил как несомненный факт замену стихов прозаическими сочинениями и упрекал критику, что она не занялась этим вопросом. В «куче» появившихся у нас романов и повестей он разглядел «искры света, показывающие скорое зарождение чего-то оригинального»<sup>1</sup>. Дальнейшее развитие русской прозы подтвердило верность этих мыслей и наблюдений: за годы 1836—1842 появились такие произведения, как «Путешествие в Арзрум», «Капитанская дочка» и «Дубровский» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Записки одного молодого человека» Герцена, «Ледяной дом» и «Басурман» Лажечникова, «Княжна Зизи» В. Одоевского, «Тарантас» В. Соллогуба. К этим отдельным вещам надо добавить такие сборники, как «Сто русских литераторов» и «Наши, списанные с натуры русскими».

В статье, посвященной «мнению М. Е. Лобанова» (1836), Пушкин признал, что французская словесность должна была «отозваться» на русской литературе 30-х годов; однако, заявил он тут же, ее влияние (в отличие от прежнего времени) оказалось слабым: «Оно ограничилось только переводами и кой-какими подражаниями, не имев-

---

Статья впервые опубликована в кн.: Э й х е н б а у м Б. М. Статьи о Лермонтове. — М.; Л., 1961. — С. 221—265. Печатается по кн.: Э й х е н б а у м Б. О прозе. — Л., 1969. — С. 231—305. — *Ред.*

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти т. — М., 1952. — Т. 8. — С. 172, 539.



шими большого успеха»<sup>1</sup>. Действительно, русская передовая проза 30-х годов (при всем внимании к зарубежным литературам) шла своей дорогой.

Во французской литературе 20-х годов главное место занимали исторические романы вальтер-скоттовского типа; к началу 30-х годов положение резко изменилось: после Июльской революции «ведущую роль стал играть роман из современной жизни»<sup>2</sup>, и притом преимущественно роман психологический, интимный. В программной статье 1830 года Стендаль, отказываясь от традиций вальтер-скоттовского романа, спрашивал: «Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?» Ответ был ясен и категоричен: «Легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца»<sup>3</sup>. Характеризуя позицию Стендаля, Б. Реизов говорит: «Стендаль резко противопоставляет психологический и исторический элемент в романах Вальтера Скотта. Он не обращает внимания на то, что психология, в виде «нравов» и «характеров», также исторична и что значительные достижения в области такой исторической психологии у Скотта, конечно, есть. Для него важно полное экспрессии и тонких подробностей реалистическое изображение *страстей*, и в том числе любви, чем Вальтер Скотт не мог похвастаться»<sup>4</sup>.

В русской литературе картина была иной. Никакой смены исторического романа психологическим у нас в 30-х годах не было. Для русской прозы этого времени характерно как раз сосуществование исторических и психологических тем, причем исторический роман имеет скорее бытовой и нравоописательный, чем политический характер, а роман семейный или психологический оказывается на деле выходящим за пределы интимной жизни и соприкасающимся с общественно-политическими проблемами. Пушкин, например, мог одновременно работать над такими разными вещами, как «Рославлев» и «Пиковая дама»,

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т.— М.; Л., 1949.— Т. 7.— С. 406. (В дальнейшем: Пушкин, том, страница.— *Ред.*)

<sup>2</sup> Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма.— Л., 1958.— С. 4.

<sup>3</sup> Стендаль. Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» // Собр. соч.: В 15-ти т.— М., 1959.— Т. 7.— С. 316.

<sup>4</sup> Реизов Б. Бальзак и французский исторический роман 1820-х годов // Лит. учеба.— 1935.— № 7—8.— С. 16—17.

«Дубровский» и «Капитанская дочка». Недаром он определил жанр романа *в целом* как «историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»<sup>1</sup>; роман вальтер-скоттовского типа (то есть «исторический» в узком смысле слова) был для него всего лишь одной из разновидностей, причем в этом типе романа он ценил то, что мы знакомимся с прошедшим временем «современно», «домашним образом»<sup>2</sup>. По мысли Пушкина, каким бы ни был роман по своему жанру (то есть историческим или современным, политическим или интимным), он должен развиваться на фоне «исторической эпохи» и в неразрывной связи с нею. Такое понимание романа характерно для поколения, прошедшего через Отечественную войну 1812 года и через катастрофу 1825 года: историзм определил и мировоззрение, и художественное творчество русской передовой интеллигенции 30-х годов.

Очень интересна и показательна в этом смысле статья А. Бестужева (Марлинского) о романе Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833). В этой статье (Белинский признал ее «весьма примечательной»<sup>3</sup>) речь идет преимущественно об историческом романе, но в итоге оказывается, что между ним и романом из современной жизни принципиальной разницы нет, и именно потому, что «мы живем в веке историческом... по превосходству»: «История была всегда, свершалась всегда,— говорит Бестужев.— Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать... Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проникает в нас всеми чувствами... Мы обвенчались с ней волей и неволею, и нет развода. История — *половина* наша во всей тяжести этого слова. Вот ключ двойственного направления современной словесности: романтически-исторического». Романы Лажечникова Бестужев хвалит не за точность исторических сцен и подробностей, а за то, что он сумел оживить их «горячею игрою характеров»; В. Скотта он называет романтиком — «по стерновскому духу анализа всех движений души, всех поступков воли». «Древние не

---

<sup>1</sup> Пушкин.— Т. 7.— С. 102. См. в черновом тексте: «Необычайный успех Вальтер-Скотта увлек за собою целую толпу подражателей, все кинулись на исторический роман». (Полн. собр. соч.: В 16-ти т.— М., 1949.— Т. 2.— С. 363.)

<sup>2</sup> Пушкин.— Т. 7.— С. 535.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 12-ти т.— М., 1954.— Т. 4.— С. 11. (В дальнейшем: Белинский, том, страница.— *Ред.*)

знали романа, — утверждает он, — ибо роман есть разложение души, история сердца, а им некогда было заниматься подобным анализом; они так были заняты физической и политической деятельностью, что нравственные отвлеченности мало имели у них места»<sup>1</sup>.

«Двойственное» («романтически-историческое») направление было особенно характерным для русской словесности 30-х годов. Литература «юной Франции» (так называемая «неистовая» словесность) сосредоточилась на анализе страстей; специфической для русской жизни и литературы этих лет была проблема соотношения личной жизни («истории сердца») с жизнью исторической, народной. Декабрьская катастрофа придала этой проблеме трагический характер, обострив вопрос о возможности и целесообразности личной героики. Кто снимет с русского народа цепи крепостничества и деспотизма? Таятся ли эти силы в самом народе или нужны новые люди, новые герои? Какова судьба русского дворянства, русской культуры? Таких вопросов французская литература 30-х годов не знала и не ставила, и потому французский психологический («аналитический») роман шел совсем иными путями, чем русский.

В полемике с М. Е. Лобановым Пушкин отметил, что в 30-х годах влияние французской словесности на русскую ограничилось переводами и кой-какими подражаниями. Упомянув о переводах, он, несомненно, имел в виду прежде и больше всего знаменитый роман Бенжамена Констана «Адольф»: в 1831 году почти одновременно появились два перевода этого романа — П. А. Вяземского<sup>2</sup> и Н. А. Полевого<sup>3</sup>. Известно, что первый из них был сделан при ближайшем участии самого Пушкина. Отдельное издание этого перевода открывается особым письмом Вяземского, обращенным к Пушкину и начинающимся словами: «Прими мой перевод любимого нашего романа... Мы так часто говорили с тобою о превосходстве творения сего, что, принявшись переводить его на досуге в деревне, мысленно относился я к суду твоему».

В большом предисловии («От переводчика») Вязем-

---

<sup>1</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2-х т. — М., 1958. — Т. 2. — С. 563, 564, 572, 594, 597. (В дальнейшем: Бестужев-Марлинский, том, страница. — *Ред.*)

<sup>2</sup> Адольф. Роман Бенжамен-Констан. — СПб., 1831. — Цензурная дата — 8 марта 1831 г.

<sup>3</sup> Адольф (Повесть, рассказанная Бенжаменом-Констаном) // Моск. телеграф. — 1831. — Ч. 37. — № 1—4.

ский восторгается этим романом особенно потому, что, по его словам, автору удалось в таком «тесном очерке» «выказать сердце человеческое, перевернуть его на все стороны, вывернуть до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины». Вяземский говорит дальше: «Все, что в другом романе было бы, так сказать, содержанием, как-то приключения, неожиданные переломы, одним словом вся кукольная комедия романов, здесь оно — ряд указаний, заглавий. Но между тем во всех наблюдениях автора так много истины, пронизательности, сердцеведения глубокого, что, мало заботясь о внешней жизни, углубляешься во внутреннюю жизнь сердца». Итак, «Адольф» для Вяземского (и для Пушкина!)<sup>1</sup> — образец нового «аналитического» романа, свободного от «драматических пружин» и «многосложных действий». В то же время Вяземский усиленно подчеркивает, что характер Адольфа, или, вернее, его поведение, — не частное явление, а «отпечаток времени»: «В этом отношении, — продолжает Вяземский, — творение сие не только роман *сегодняшний* (roman du jour), подобно новейшим светским или гостиным романам, оно еще более роман века сего... Адольф, созданный по образу и духу нашего века, часто преступен, но всегда достоин сострадания: судя его, можно спросить, где найдется праведник, который бросит в него камень? Но Адольф в прошлом столетии был бы просто безумец, которому никто бы не сочувствовал, загадка, которую никакой психолог не дал бы себе труда разгадывать. Нравственный недуг, которым он одержим и погибает, не мог бы укорениться в атмосфере прежнего общества. Тогда могли развиваться острые болезни сердца; ныне — пора хронических: самое выражение *недуг сердца* есть потребность и находка нашего времени». Явно намекая на литературное родство Адольфа с Онегиным, Вяземский пишет: «Б. Констан и авторы еще *двух-трех романов*, «в которых отразился век и современный человек», — нелюбимые живописцы изучаемой ими природы»<sup>2</sup>. И далее, как будто опять имея в виду «Евгения Онегина», Вяземский утверждает:

<sup>1</sup> А. Ахматова справедливо говорит: «Мы имеем право предположить редактуру, если не сотрудничество Пушкина, а самое предисловие рассматривать как итог бесед Пушкина и Вяземского об „Адольфе“» («„Адольф“ Б. Констан в творчестве Пушкина» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. — М.; Л., 1936. — Т. 1. — С. 96). В библиотеке Пушкина есть экземпляр французского издания «Адольфа» (1824) с его отметками.

<sup>2</sup> Ср. заметку Пушкина о переводе «Адольфа» // Пушкин. — Т. 7. — С. 96.

«В сем романе должно искать не одной любовной биографии сердца: тут всякая история его»<sup>1</sup>.

О значении «Адольфа» для русской литературы сказано много. Л. В. Пумпянский, например, видел его отражение не только в «Евгении Онегине», но и в «Герое нашего времени»: «Вся постановка в лермонтовском романе вопроса о Печорине, равно как самый тип литературного суда над современным героем, над «героем нашего времени», сложились под самым непосредственным воздействием Констанова романа»<sup>2</sup>. Е. Михайлова тоже считает, что из всех образцов французского субъективного романа ближе остальных к лермонтовскому роману стоит «Адольф»: «В образах Адольфа и Печорина немало точек соприкосновения»<sup>3</sup>. Правда, дальше Е. Михайлова показывает разницу между этими романами — «между принципами художественного построения «Адольфа» и «Героя нашего времени», посвященного не истории любви, но общественной судьбе незаурядного человека, обреченного судьбой на бездействие и яростно восстающего против предначертанной ему трагической участи... Ни в сюжете романа, ни во взаимоотношениях персонажей, ни в идейных выводах нельзя найти сходства между «Героем нашего времени» и «Адольфом». Единственное, в чем его можно обнаружить, это в характере героя и в методе раскрытия его образа»<sup>4</sup>. Однако при этом оставлен в стороне важнейший вопрос — об отражении «Адольфа» в «Евгении Онегине», а главное — нет историко-литературной постановки всего вопроса.

Имя Б. Констана как автора «Адольфа» ставится у нас часто рядом с Мюссе («Исповедь сына века»), и тем самым Констан оказывается в одном ряду с французскими романтиками 30-х годов. На самом деле «Адольф» был написан в 1807 году, то есть еще до появления «Чайльд-Гарольда» Байрона (1812)<sup>5</sup>, а «Исповедь сына века»

<sup>1</sup> «Адольф» в переводе П. А. Вяземского. — С. V, XII—XVII, XIX.

<sup>2</sup> Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк // Тургенев И. С. Соч.: В 12-ти т. — М.; Л., 1930. — Т. 6. — С. 13.

<sup>3</sup> Михайлова Е. Проза Лермонтова. — М., 1957. — С. 375 (без ссылки на статью Л. В. Пумпянского).

<sup>4</sup> Там же. — С. 376—377.

<sup>5</sup> По цензурным причинам первое издание «Адольфа» (лондонское) вышло только в 1815 году, а второе (парижское) — в 1816 году. Пушкин в заметке о переводе «Адольфа» отметил, что Б. Констан «первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона». Вяземский тоже указал на то, что Адольф — «прототип Чайльд-

вышла в 1836 году. Это произведения не только разных стилей, но и разных эпох. «Адольф» находится в прямой связи с книгой мадам де Сталь «О Германии» (1810) и с традицией «вертерианства». Недаром герой этого романа — немец (редкий для французской литературы случай), кончивший курс в Геттингенском университете; действие романа происходит частью в Германии, частью в Польше (откуда родом героиня). Во Франции 30-х годов эта книга была явлением прошлого, достаточно забытым. Бальзак упомянул об «Адольфе» в романе «Беатриса» (1839), но именно в связи с литературой начала 20-х годов<sup>1</sup>. В 1824 году вышло третье издание «Адольфа», и в предисловии автора было сказано, что «публика, вероятно, его забыла, если когда-нибудь знала»<sup>2</sup>.

Все это необходимо учитывать при изучении русского романа 30-х годов, и «Героя нашего времени» в частности. Появление в 1831 году двух русских переводов «Адольфа» было подсказано «чисто русскими» (как сказал бы Гоголь) литературными проблемами, а не простым «влиянием моды». Б. Констан закончил «Адольфа» перепиской между бывшим приятелем героя и «издателем» рукописи. Приятель рекомендовал напечатать эту назидательную историю: «Несчастье Элеоноры доказывает, что самое страстное чувство не может бороться с порядком установленным. Общество слишком самовластно... Итак, горе женщине, опершейся на чувство» и т. д. Что касается Адольфа, то он, по словам приятеля, «оказавшись достойным порицания, оказался... также и достойным жалости». Издатель ответил, что он издаст эту рукопись — как «повесть довольно истинную о нищете сердца человеческого», которая доказывает, что «сей ум, которым столь тщеславятся, не помогает ни находить, ни давать счастья»: «Ненавижу... сие самохвальство ума, который думает, что все изъяснимое уже извинительно, ненавижу сию суетность, занятую собою, когда она повествует о вреде, ею совершенном, которая хочет заставить сожалеть о себе, когда себя описывает. ...Ненавижу сию слабость, которая обвиняет других

---

Гарольда и многочисленных его потомков». Рецензент «Московского телеграфа» счел это утверждение хронологической ошибкой (1831, ч. 41, № 20, с. 535), потому что, очевидно, не знал времени написания «Адольфа».

<sup>1</sup> Бальзак О. Собр. соч.: В 15-ти т.— М., 1952.— Т. 2.— С. 355.

<sup>2</sup> «Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu et publiée par m. Benjamin Constant», Paris, 1824, p. XI—XII. Интересно, что эту фразу Констан Вяземский оставил без перевода, боясь, очевидно, повредить успеху книги.

в собственном своем бессилии и не видит, что зло — не в окружающих, а в ней самой. ...*Обстоятельства всегда маловажны: все в характере*; напрасно разделяешься с предметами и существами внешними: с собою разделаться невозможно» (Курсив мой. — Б. Э.).

Как все это далеко от романтизма — от Стендаля или Мюссе! Что касается «Героя нашего времени», то если бы мы не знали, что этот роман написан через тридцать лет после «Адольфа», можно было бы подумать, что Б. Констан написал свой роман именно против Лермонтова — против его предисловия к «Журналу Печорина», в котором сказано о возможности «оправдания» поступков героя: «Мы почти всегда извиняем то, что понимаем». В действительности «Адольф» послужил Пушкину одним из литературных источников для создания «Евгения Онегина» — и то с тем, чтобы роману о «нищете сердца человеческого», о судьбе слабого человека противопоставить роман о судьбе целого поколения, связать психологию с историей. В заметке о переводе «Адольфа» Пушкин процитировал собственные стихи — о современном человеке «с его безнравственной душой, себялюбивой и сухой», — как будто совпадающие с образом Адольфа; однако эти слова сказаны не о самом Онегине, а о тех «двух-трех романах», которые он читал: отождествлять его с героями этих романов (в том числе и с Адольфом) нет никаких оснований. Что же касается «Героя нашего времени», то прав был Б. В. Томашевский, когда писал: «Было бы ошибочным думать, что Печорин — герой того же века, что Адольф и Чайльд-Гарольд. В русской литературе наметилась определенная грань между этими героями и всеми возможными новыми героями века. Такой гранью явился «Евгений Онегин» Пушкина... После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого «влияния» предшествующих героев. Конечно, Лермонтов знал их всех и мог непосредственно переносить некоторые черты их на героев своего романа. Но это перенесение сопровождалось сознанием, что в русской литературе уже был дан наследник этих персонажей... Герои Пушкина и Лермонтова — представители уже нового поколения, для которых герои Констан и Шатобриана представлялись в том же хронологическом отдалении, как для Адольфа отдален был Вертер и его современники»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Т о м а ш е в с к и й Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 497—498.

Работе Лермонтова над «Героем нашего времени» предшествовали другие опыты в прозе: в годы 1833—1834 он писал роман из эпохи пугачевского движения («Вадим»), в 1836 году — роман из современной светской жизни («Княгиня Лиговская»). Оба романа остались незаконченными и появились в печати много лет спустя — уже в качестве редакторских публикаций. Можно было бы вовсе пройти мимо этих юношеских опытов, поскольку никакого значения в истории русского романа 30-х годов они не имели, а в литературе о Лермонтове им уделено достаточно места и внимания<sup>1</sup>. Мы бы так и сделали, если бы в нашем распоряжении были какие-нибудь материалы (письма, дневники, воспоминания), помогающие понять процесс движения Лермонтова от этих незаконченных романов к «Герою нашего времени» — понять логику этого движения, которая, как логика всякого творческого процесса, отражает общую историческую закономерность. «Пора оставить несчастное заблуждение, что искусство зависит от личного вкуса художника или от случая, — писал Герцен в 1838 году. — Религия, наука и искусство всего менее зависят от всего случайного и личного»<sup>2</sup>. Эти слова существенны не только как выражение общей идеи, но и как убеждение современника — молодого человека 30-х годов, с юности привыкшего к сознанию, что «есть высшая историческая необходимость». Это сознание было, без сомнения, присуще и Лермонтову.

При полном отсутствии вспомогательных материалов надо воспользоваться ранними художественными опытами Лермонтова — взглянуть на них как на подготовительные движения, найти элементы той «необходимости», которая привела автора от этих «неудач» к созданию такого гениального произведения, как «Герой нашего времени».

Для начала 30-х годов было, конечно, совершенно естественно (мы бы даже сказали — «неизбежно») взяться прежде всего за работу над *историческим* романом — и, конечно, над романом из русской истории: достаточной

<sup>1</sup> См., например, подробный анализ обоих романов в книге Е. Михайловой «Проза Лермонтова». См. также литературу, указанную в комментарии к «Вадиму»: Л е р м о н т о в М. Ю. Соч.: В 6-ти т. — М.; Л., 1957. — Т. 6. — С. 636—638. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — *Ред.*)

<sup>2</sup> Г е р ц е н А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. — М., 1954. — Т. 1. — С. 326. (В дальнейшем: Г е р ц е н, том, страница. — *Ред.*)



литературной предпосылкой для этого было наличие «Истории государства российского» Карамзина и появление «Истории русского народа» Н. А. Полевого. Бурная полемика вокруг этих сочинений свидетельствовала о жизненности и злободневности самих проблем. Надо при этом учесть, что историческая наука и историческая беллетристика были тогда в теснейшем союзе — настолько, что, по словам Пушкина, «новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста»<sup>1</sup>. Пушкин в своей художественно-исторической работе последовательно шел от «смутного времени» (Борис Годунов) к петровской эпохе («История Петра», «Арап Петра Великого»), а отсюда ко времени пугачевского движения («История Пугачева», «Капитанская дочка»). Исторические интересы и увлечения юного Лермонтова носили на себе явные следы декабристских тем и традиций: их идейным стержнем была проблема героики в борьбе с самовластьем (поэма «Последний сын вольности», 1830). В последующие годы Лермонтов, как бы повторяя Пушкина, пришел тоже к пугачевскому движению; оба замысла были подсказаны русской действительностью и историей. В начале 30-х годов крестьянские восстания приняли такие размеры, что стали угрожать новой «пугачевщиной». Однако лермонтовский Вадим становится во главе движения не столько под влиянием социальных идей, сколько по мотивам социальной мести (как Дубровский у Пушкина); тем самым общественно-историческая проблема уступает место проблеме моральной.

Лермонтов работал над своим историческим романом в годы учения в юнкерской школе (1833—1834). Близкий его товарищ, А. Меринский (он поступал в юнкерскую школу осенью 1833 года), впоследствии вспоминал, как он, заходя к Лермонтову, почти всегда находил его за чтением Байрона или В. Скотта (на английском языке): «Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рассказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе»<sup>2</sup>. Когда Меринский писал

---

<sup>1</sup> Пушкин. — Т. 7. — С. 136.

<sup>2</sup> Меринский А. М. Ю. Лермонтов в юнкерской школе // Атеней. — 1858. — № 48. — С. 301.

это, рукопись «Вадима» не была еще опубликована, и характерно, что у него в памяти остался не сюжет, а только этот «нищий»: начатый Лермонтовым роман был, в сущности, еще очень близок к жанру его же юношеских поэм, в центре которых стоял мстящий за нанесенное ему зло сильный герой. Характерно также отмеченное Мериным сочетание В. Скотта с Байроном: оно сказалось на самой ткани романа — на несколько причудливом и противоречивом соединении повествовательного стиля, изобилующего описательными подробностями (начала некоторых глав, главы XVIII с описанием пути к Чертову логовищу), с лирическим, прерывистым рассказом о людях и событиях, при котором исчезает граница между автором и героем, — и автор цитирует строки из собственных стихотворений и поэм («Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть» и пр.). Авторский стиль то и дело «соскальзывает с плоскости повествовательного изложения в сферу внутренних монологов и эмоциональных раздумий персонажей... — говорит о «Вадиме» В. В. Виноградов. — Образы автора и романтического героя становятся двойниками»<sup>1</sup>.

Лермонтов зачитывался (как говорит А. Мерицкий) не только В. Скоттом и Байроном, но и произведениями французской «неистойой» (или «фрэнетической») словесности, очень популярной тогда в России. «Кто из нас, детей той эпохи, ушел из-под этого веяния? — вспоминал Ап. Григорьев. — Ведь «Notre-Dame» Виктора Гюго расшевелила даже старика Гете. ...Да и не Гюго один; в молодых повестях, *безнравственных* драмах А. Дюма, разменявшегося впоследствии на «Монте-Кристо» и «Мушкетеров», бьет так лихорадочно пульс, клокочет такая лава страсти, хоть бы в маленьком рассказе «Маскерад» или в драме «Антони» (а надобно припомнить еще, что в «Антони» мы видели Мочалова — да и какого Мочалова!), — что потребна и теперь особенная крепость нервов для того, чтобы эти веяния известным образом на нас не подействовали»<sup>2</sup>. Министр С. С. Уваров издал в 1832 году особый циркуляр, в котором

---

<sup>1</sup> Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова // Лит. наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 533.

<sup>2</sup> Григорьев Ап. Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // Время. — 1862. — № 10. — С. 27. Под «Маскерадом» Дюма подразумевается его рассказ «Un bal masqué», русский перевод которого был напечатан в «Телескопе». — 1834. — Ч. 20. (Ср. отзыв Белинского: Полн. собр. соч.: В 12-ти т. — М., 1953. — Т. 1. — С. 170.)

обращалось внимание на вредное влияние этой «френической школы», произведения которой содержат в себе изображения «нравственного безобразия, необузданности страстей, сильных пороков и преступлений»<sup>1</sup>. В 1834 году А. В. Никитенко записал в своем дневнике, что Уваров приказал «не пропускать» русский перевод «Церкви божьей матери» В. Гюго: «Министр полагает, что нам еще рано читать такие книги, забывая при этом, что Виктора Гюго и без того читают в подлиннике все те, для кого он считает это чтение опасным. Нет ни одной запрещенной иностранной цензурой книги, которую нельзя было бы купить здесь, даже у букинистов». В этом же году был закрыт «Московский телеграф» Н. А. Полевого — журнал, особенно пропагандировавший произведения «юной Франции». Уваров усматривал в этом пропаганду революционных идей: «Известно, что у нас есть партия, жаждущая революции, — говорил он А. В. Никитенке. — Декабристы не истреблены: Полевой хотел быть органом их»<sup>2</sup>.

Замысел «Вадима», несомненно, возник на основе «неистребленных» декабристских идей и традиций, осложненных общественными и философскими проблемами 30-х годов. В том же дневнике А. В. Никитенки есть запись (от 16 февраля 1834 года), в которой объединены, казалось бы, ничего общего не имеющие явления: речь Н. И. Надеждина «О современном направлении изящных искусств», вступительная лекция М. П. Погодина «О всеобщей истории» и повести А. А. Бестужева-Марлинского. Оказывается, «все эти господа кидаются на высокие начала»: «Это бы ничего, если б у них был ясный ум и ясный язык. ...Марлинский, или Бестужев, нося в уме своем много, очень много светлых мыслей, выражает их каким-то варварским наречием и думает, что он удивителен по силе и оригинальности. Это эпоха брожения идей и слов — эпоха нашего младенчества. Что из этого выйдет?»<sup>3</sup>.

В «Вадиме» Лермонтова отражены все эти черты «брожения» — вплоть до философских «высоких начал». Вадим и его сестра Ольга — воплощения зла и добра, демона и ангела, но «разве ангел и демон произошли не от одного начала»? И в роман вводится диалектика Шеллинга: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга». Это сделано не

<sup>1</sup> Лит. музеум.— Пг., 1922.— Т. 1.— С. 352.

<sup>2</sup> Никитенко А. В. Дневник.— М.; Л., 1955.— Т. 1.— С. 141.

<sup>3</sup> Там же.— С. 137.

для того, чтобы оправдать всякое зло, как и Шиллер, по словам Пушкина, «сочинил своих «Разбойников»... не с тою целью, чтоб молодых людей вызвать из университетов на большие дороги»<sup>1</sup>, а для того, чтобы утвердить принцип личной героики как основную гражданскую и моральную силу — принцип, ведущий свое происхождение от декабризма. Катастрофа 1825 года не «истребила» этой идеи, но придала ей характер трагической проблемы, которая и стала главной, стержневой темой Лермонтова — в противоположность Пушкину, сосредоточившему свое творчество на вопросах русской общественно-исторической и народной жизни.

В «Вадиме» тема народного восстания оказалась подчиненной теме личной героики и мести. Вадим с восторгом объявляет сестре: «Мы довольно ждали... но зато не напрасно!.. Бог потрясает целый народ для нашего мщения... на Дону родился дерзкий безумец, который выдает себя за государя». Однако дальше герой видит сам весь трагизм своего положения: «Вчера нищий, сегодня раб, а завтра бунтовщик, незаметный в пьяной, окровавленной толпе! — Не сам ли он создал свое могущество? какая слава, если б он избрал другое поприще, если б то, что сделал для своей личной мести, если б это терпение, геройское терпение, эту скорость мысли, эту решительность обратил в пользу какого-нибудь народа, угнетенного чуждым завоевателем... Разобрав эти мысли, он так мал сделался в собственных глазах, что готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет; и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось, как змея, вокруг его сердца». Герой и масса противопоставлены друг другу — и могучая воля героя оказывается бессильной перед властью стихии. Так задуманный в духе В. Скотта исторический роман превратился в поэму с байроническим героем. Роман был прерван, и Лермонтов вернулся к стиховой форме: в 1835 году была написана драма «Маскарад», где тема героики и мести предстала в освобожденном от исторического материала виде.

Новый роман, начатый в 1836 году, был совершенно не похож на предыдущий опыт: Лермонтов отошел здесь и от исторического жанра, и от ранней романтической манеры. Действие «Княгини Лиговской» происходит, как это видно из первой же фразы, в 1833 году в Петербурге; сюжетной завязкой романа служит столкновение бедного чиновника

---

<sup>1</sup> П у ш к и н. — Т. 7. — С. 403.

Красинского с юным гвардейцем Печориным<sup>1</sup>. Эта фамилия возникла, конечно, по связи с Онегиным, что поддерживается и эпитафией из первой главы пушкинского романа: «Поди! поди! — раздался крик».

Есть еще один признак, указывающий на эту связь. В первой главе была сделана характерная описка: вместо «Жорж» (так назывался Григорий Александрович Печорин дома) было написано «Евгений». С другой стороны, некоторые сюжетные и стилистические черты нового романа ведут свое происхождение от Гоголя. Достаточно прочитать первые строки, чтобы это сходство бросилось в глаза: «По Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник... и шел он из департамента, утомленный однообразной работой и мечтая о награде и вкусном обеде — ибо все чиновники мечтают!» Далее говорится и о «какой-нибудь розовой шляпке», с которой чиновник сталкивался и, смутившись, извинялся («молодой чиновник был совершенно недогадлив!»), и о «цельных окнах магазина или кондитерской, блистающей чудными огнями и великолепной позолотою»: «Долго, пристально, с завистью разглядывал <он> различные предметы — и, опомнившись, с глубоким вздохом и стоической твердостью продолжал свой путь». Если не знать, что «Шинель» появилась только в 1842 году, можно было бы подумать, что начало «Княгини Лиговской» написано под впечатлением этой повести Гоголя. Есть и другие места, где слышна гоголевская интонация, гоголевская повествовательная манера; таково, например, описание дам на балу у баронессы Р\*: «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!.. сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки» и т. д. Можно с уверенностью сказать, что писавший эти строки был под сильным впечатлением от «Невского проспекта» Гоголя. К Гоголю же ведет и большой нравоописательный материал, заключенный в этом романе, с сатирическими зарисовками типических фигур светского общества, и некоторые другие страницы (вроде описания дома у Обухова моста, где жил чиновник Красинский).

Чтобы осмыслить эту связь с Гоголем, необходимо принять во внимание, что «Княгиню Лиговскую» Лермон-

<sup>1</sup> Такого рода конфликты были в это время частым явлением и обращали на себя внимание; см. И и к и т е н к о А. В. Дневник. — Т. 1. — С. 184—185 (запись от 28 мая 1836 г.).

тов задумал и писал в несомненном и тесном сотрудничестве со своим старшим другом (а отчасти и руководителем) С. А. Раевским. Это видно как из самой рукописи романа, написанной почерками Лермонтова и Раевского, так и из слов Лермонтова в письме к Раевскому (от 8 июня 1838 года): «Роман, который мы с тобой начали, затянулся и вряд ли кончится». Здесь не место выяснять степень участия Раевского и производить соответствующий анализ рукописи, но следует высказать вполне правдоподобное предположение, что тема «бедного чиновника» была введена в роман по инициативе Раевского, хорошо знавшего быт и нравы чиновников (он сам служил сначала в департаменте государственных имуществ, потом в департаменте военных поселений). Мало того: как утверждает Н. Л. Бродский, «Раевский разделял идеи утопического социализма, был одним из ранних поклонников в русском обществе идей Фурье»<sup>1</sup>. Недаром в указанном выше письме Лермонтов назвал своего друга «экономо-политическим мечтателем»: слово «мечтатель» имело тогда революционный оттенок и соответствовало слову «утопист», а прибавленное к нему уточнение явно указывает на связь Раевского именно с утопическим социализмом.

Итак, социальная сторона задуманного романа оказывается чрезвычайно многозначительной. Е. Михайлова вполне справедливо говорит: «Обвинение определенного социального слоя, «верхов» общества, в том, что богатство и власть дают им возможность угнетать другую часть общества — обездоленных бедняков, — такой трактовки проблемы неравенства не было в ранних лермонтовских произведениях... Раньше Лермонтов... декларировал в положительной форме идею равенства. Теперь он показывает поруганность человека в существующем социальном строе, воплощает в конкретном человеческом образе протест против социального неравенства»<sup>2</sup>. Понятно, что для такого воплощения Лермонтов и Раевский обратились к литературе о «бедном чиновнике» и к гоголевским зарисовкам Петербурга; другое дело — вопрос о соотношении «Княгини Лиговской» с «Евгением Онегиным». Эпиграфом к первой главе взята строка из первой главы «Евгения Онегина»; но если там она играет роль живописной детали, то

---

<sup>1</sup> Б р о д с к и й Н. Л. Святослав Раевский, друг Лермонтова // Лит. наследство. — Т. 45—46. — С. 310. — Отметим кстати, что об учении Фурье говорилось уже в «Библиотеке для чтения» 1834 года, в переводной статье «Школы в нынешней французской словесности» (Т. 7. — С. 99).

<sup>2</sup> М и х а й л о в а Е. Указ. соч. — С. 147.

здесь ею подготовлено событие, которое в дальнейшем получает глубокий сюжетный смысл. Сначала может показаться, что юный Печорин намерен жить и действовать по следам Онегина; на деле оказывается, что ему с Онегиным совсем не по пути. Наружность у него, к несчастью, вовсе не привлекательная: «Он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению»; жесты его часто «выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и в духе века», но «сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека; видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости... в свете утверждали, что язык его зол и опасен... Лицо его, смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности...» Последние слова кажутся неожиданным вторжением прежнего, романтического стиля (в духе «Вадима»), но это и характерно для начатого Лермонтовым вместе с Раевским романа — по крайней мере для той его части, в которой действует Печорин: он задуман не в согласии с пушкинским Онегиным, а в полемике с ним. Характер и основа этой полемики еще не совсем ясны (они вполне определятся в «Герое нашего времени»), но одно несомненно: Печорин задуман не как разочарованный скептик, а как глубокая, страстная и сильная натура. Недаром Лермонтов говорит о его «настоящей природе», которая прорывалась сквозь «холодную кору». В отношениях Печорина и Веры Е. Михайлова справедливо видит «протест против насилия и искажения светом природы человека». Дело, конечно, не только в «свете» самом по себе: здесь, как она же говорит дальше, борются «начала, навязанные человеку современным обществом», с «началом «естественным», вложенным самой природой»<sup>1</sup>. Этой социальной идеей окрашен весь текст романа — и Печорин дан не как представитель «света» и даже не как его жертва, а как начало протеста. Онегин только «охлажден», Печорин озлоблен. Онега течет ровно, в одном направлении к морю; русло Печоры изменчиво, витиевато, это бурная горная река. Они текут почти параллельно, но разно. Не это ли имел в виду Лермонтов, выбрав для своего героя такую фамилию? Белинский отметил это: «Иногда в самом имени,

<sup>1</sup> Михайлова Е.— Указ. соч.— С. 141—142.

которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, и не видимая самим поэтом». В данном случае эта «необходимость» была, конечно, не только «видима» поэтом, но и вполне сознательно найдена им, и Белинский тут же прекрасно показал это, сопоставив Онегина, которому «все пригляделось, все приелось, все прилюбилось», с Печориным: «Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою». После этих слов кажется не вполне убедительным известное утверждение Белинского: «Несходство их <Онегина и Печорина> между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорою»<sup>1</sup>. Дело здесь не в расстоянии, а в характере русла и течения.

События 1837 года (гибель Пушкина, ссылка Лермонтова за стихотворение на его смерть и пр.) остановили работу над романом; но было достаточно и других причин, замедлявших и в конце концов вовсе прекративших ее. Эти причины кроются, помимо всего прочего, в самих возможностях русского романа 30-х годов. Как мы видели, роман в понимании Пушкина и его современников должен был содержать картину не только частной, интимной жизни, но и «исторической эпохи», хотя бы он и не был «историческим» по жанру и описываемым в нем событиям. Для русской литературы 30-х годов это требование было трудно осуществимым. Недаром Тургенев даже в начале 50-х годов выражал сомнение в возможности у нас большого «сандовского» или «диккенсовского» романа: «Настолько ли высказались уже стихии нашей общественной жизни?» — спрашивал он в статье о романе Е. Тур «Племянница». К 30-м годам этот вопрос приложим в еще большей мере; в той же статье Тургенев говорит, что «пример Гоголя тут ничего не значит»: «В том, что он свои «Мертвые души» назвал поэмой, а не романом, — лежит глубокий смысл. «Мертвые души» действительно поэма — пожалуй, эпическая, а мы говорим о романах»<sup>2</sup>.

«Княгиня Лиговская» была задумана как большой (по

---

<sup>1</sup> Белинский И. — Т. 4. — С. 265, 266.

<sup>2</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. — Соч. — М.; Л., 1963. — Т. 5. — С. 373.



терминологии Тургенева — скорее всего «сандовский») роман, в котором сложные психологические и нравственные вопросы должны были встретиться с самыми острыми вопросами социальной жизни. Материал, собранный Лермонтовым и Раевским, был взят из разных сфер, трудно соединим и недостаточен. Пришлось рассказчику взять на себя роль комментатора, поясняющего слова и поступки персонажей, смысл которых не становился от этого яснее, а между тем изложение приобретало назойливо-дидактический характер. Нравственно-сатирической дидактикой русская проза 30-х годов была и без того богата. Пора было обратиться к художественному анализу главных «стихий» русской жизни, а для этого надо было найти соответствующие формы и жанры.

### 3

Русский роман 30-х годов не мог быть и не был простым продолжением старого правоописательного, дидактического или авантюрного романа. События 1812—1814 и 1825—1826 годов внесли в русскую общественную жизнь настолько резкие изменения и поставили перед литературой столько новых задач и вопросов, что она должна была произвести решительный пересмотр своих целей и возможностей (даже своих личных рядов) и прийти к радикальному обновлению тем, методов, форм и традиций. Это была своего рода культурная революция; тем более серьезными и трудными были стоявшие перед ней задачи.

Нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырех частях с эпилогом — надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных. Мало того: надо было, чтобы это сцепление было произведено не механической склейкой эпизодов и сцен, а их обрамлением или их расположением вокруг одного героя при помощи особого рассказчика. Так определились две труднейшие очередные задачи: проблема сюжетного сцепления и проблема повествования. В поэзии это было сделано Пушкиным: «Евгений Онегин» был выходом из малых стиховых форм и жанров путем их циклизации; нечто подобное надо было сделать в прозе.

Разнообразные формы циклизации сцен, рассказов, очерков и повестей — характерная черта русской прозы 30-х годов. В одних случаях это сборники типа «Вечеров на хуторе близ Диканьки», или «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», или «Пестрых сказок» (В. Ф. Одоев-

ского) <sup>1</sup>; в других — это повести, структура которых представляет собою цикл разных новелл, обрамленных основной (головной). В этом отношении особенно интересны некоторые повести Бестужева-Марлинского. Такова, например, повесть «Латник» (1832), представляющая собою сложное сцепление ряда рассказов — с несколькими рассказчиками, с хронологическими перебоями и пр. <sup>2</sup>. В основной рассказ партизанского офицера о погоне за Наполеоном вставлен рассказ старика дворецкого о поместье князей Глинских Треполь; после некоторых рассуждений и воспоминаний следует новый рассказ, как будто совершенно не связанный с предыдущим, — поручика Зарницкого о Шуранском замке (это уже третий рассказчик), которого сменяет партизанский офицер, но с тем, чтобы передать слово «латнику», неожиданно оказавшемуся здесь и доканчивающему историю, рассказанную дворецким. После этого заканчивается рассказ партизанского офицера. В итоге историю жизни и гибели черного «латника», который оказывается главным героем всей повести, читателю приходится как бы складывать из кусков. Это, конечно, не просто «игра» с формой, а лепка сюжета, благодаря которой сохраняется яркость эпизодов, а целое приобретает нужную смысловую нагрузку.

По принципу загадки построена повесть Бестужева «Испытание» (1830), в которой справедливо видят спор с Пушкиным — попытку критически пересмотреть онегинскую фабулу, выдвинуть иное решение проблемы «молодого человека»: «Бестужев не желает, чтобы в тридцатые годы судили о «молодом человеке» двадцатых годов по Евгению Онегину. Повесть «Испытание» — это своеобразная попытка Бестужева возвысить декабристского «молодого человека»... Бестужев находится во власти декабристских иллюзий и продолжает критику Онегина с прежних позиций... Интересно, что борьба за личное счастье бестужевских героев и героинь проходит в атмосфере политических разговоров и реальной деятельности на благо народа. И Гремин, и Стрелинский, пытающийся согласовать «долг гражданина с семейным счастьем», не являются декабри-

---

<sup>1</sup> О других циклах В. Одоевского см. в кн.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. — М., 1913. — Т. 1. — Ч. 2.

<sup>2</sup> Об этой повести («полемиически направленной против сентиментально-карамзинской литературы») см. отдельный очерк в кн.: Базанов В. Очерки декабристской литературы. — М., 1953. — С. 419—435 («Повесть о замке на Каме»).

стами в прямом смысле слова, но они, бесспорно, принадлежат к эпохе, создавшей декабристов»<sup>1</sup>.

Бестужев строит свои повести не на анализе и сопоставлении «характеров» (они не входят в его художественную систему, целиком направленную на «апологию сильных человеческих страстей») <sup>2</sup>, а на конфликте чувств и положений, на контрастах высокого и низкого, слабости и силы, добра и зла; поэтому ему нужна особая сюжетная динамика, которая выражается в чередовании быстрых движений и длительных пауз — с описаниями, рассуждениями и проч. Так, в «Испытании» быстрый ход событий, приводящий обоих героев к поездке в столицу, вдруг прекращается — и происходит типичное «торможение» (глава 2-ая — детальнейшее, сходное с гоголевскими картинами описание Сенной площади в сочельник), сюжетное значение которого подчеркнуто финальным разговором автора с читателями: « — Помилуйте, господин сочинитель! — слышу я восклицание 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! — Признаюсь, странный способ заставить читать себя. — У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ». Надо при этом отметить, что в начале повести Бестужев специально отказывается от описания всех подробностей офицерской квартиры и тем самым от подражания «милым писателям русских повестей»: «Я разрешаю моих читателей от волнования табачного дыма, от бряканья стаканов и шпор, от гомеровского описания дверей, истрелянных пистолетными пулями, и стен, исчерченных заветными стихами и вензелями, от висящих на стене мундштуков и ташки, от нагорелых свеч и длинной тени усов». Правда, тем самым многие подробности уже названы, но так, чтобы подчеркнуть необходимость быстрого перехода к действию: «Но

<sup>1</sup> Б а з а н о в В. Указ. соч. — С. 409—415. («Спор с Пушкиным»). Эта повесть очень понравилась В. Кюхельбекеру: «В ней столько жизни, ума, движения и чувства, что без малейшего сомнения ее должно причислить к лучшим повестям на нашем языке» // Дневник В. К. Кюхельбекера. — Л., 1929. — С. 165. — Для историко-литературной оценки повестей А. Бестужева-Марлинского необходимо вообще учитывать восторженное отношение к ним Кюхельбекера.

<sup>2</sup> Б а з а н о в В. Указ. соч. — С. 338.

вспомните, что мы оставили гостей не простясь, — говорит рассказчик, — а это не слишком учтиво»<sup>1</sup>.

Большая вещь Бестужева, озаглавленная «Вечер на кавказских водах в 1824 году» (1830), представляет собою нечто вроде сборника новелл, причем сюжет основной, начальной новеллы остается открытым. «Но что случилось с племянником полковника? — любопытно спрашивали многие друг друга. — Что заставило самого полковника, бледнея, покинуть залу? — Я бы дал отрезать себе левое ухо, чтобы услышать первым окончание повести о венгерце, — сказал сфинкс. — Может быть, господа, — сказал я, — ваш покорный слуга будет вам полезен в этом случае; полковник мне приятель, и если тут нет домашних тайн, он объяснит нам все. Утро вечера мудренее. — Итак, до приятного свидания, милостивый государь! Доброго сна, господа! Покойной ночи, г. читатель!»<sup>2</sup>. В. Кюхельбекер не без основания увидел в этой вещи подражание «нескольким приемам Вашингтона Ирвинга, а местами и Гофмана», но прибавил: «Впрочем, и в подражании этом есть много истинно русского, много такого, что мог написать один только русский романист»<sup>3</sup>. Вспоминаются слова, сказанные Гоголем в статье «О движении журнальной литературы»: «...и подражание наше носит совершенно своеобразный характер, представляет явление, замечательное даже для европейской литературы»<sup>4</sup>.

В повести Бестужева «Мореход Никитин» (1834), рассказывающей о действительных подвигах архангельских мореходов в 1811 году, В. Базанов увидел «лучшие традиции декабристского романтизма и декабристской народности»: «По своему идейному содержанию бестужевская повесть стоит рядом с рылеевскими «думами», в ней разрабатывается тот же сюжет, что и в «думах» о Якове Долгорукове и Иване Сусанине, хотя и из другой эпохи, еще более близкой декабристам»<sup>5</sup>. При всей серьезности

<sup>1</sup> Бестужев-Марлинский. — Т. 1. — С. 182—183, 171.

<sup>2</sup> Там же. — С. 289—290.

<sup>3</sup> Дневник В. К. Кюхельбекера. — С. 167.

<sup>4</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т. — Т. 8. — С. 175. — В «Современнике» явная опечатка: вместо «своеобразный» — «северообразный» (1836. — Т. 1. — С. 224). В издании Академии наук эта опечатка сохранена, хотя в черновой редакции статьи есть та же фраза с правильным написанием: «...подражание наше носит совершенно своеобразный характер» (с. 538).

<sup>5</sup> Базанов В. Указ. соч. — С. 437, 443. — В. Кюхельбекер записал в дневнике: «В этой повести есть несколько картин и мыслей таких, за которые я готов признать Марлинского самым глубоким из наших умствованией, самым вдохновенным из наших писателей» (С. 219).

и содержательности этого сюжета Бестужев считал нужным не только ввести полемику с Сенковским и Булгариным, но и прервать рассказ о событиях большой вставкой, первая часть которой представляет собою пародийно-патетическое описание душевного состояния человека, отплывшего от берега, а вторая — разговор с читателем, протестующим против такого рода отступлений. В итоге оказывается, что смысл и назначение этой вставки — борьба против старых канонов повести, при которых личность автора-рассказчика отсутствует. Читатели, привыкшие к этим канонам, «непременно хотят, чтоб герой повести беспрестанно и бесшумно плясал перед ними на канате. Случись ему хоть на миг вывернуться, они и давай заглядывать за кулисы, забегать через главу: «Да где ж он? Да что с ним случилось? Да 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?“». Читатель жалуется: «Вместо происшествий у вас химическое разложение морской воды; вместо людей мыльные пузыри и, что всего досаднее, вместо обещанных приключений ваши собственные мечтания»<sup>1</sup>. После долгой защиты своих прав на собственные мечты и мысли автор заявляет, пользуясь методом Стерна («Тристрам Шенди»): «Я поднимаю спущенную петлю повести»<sup>2</sup>.

В прозе 30-х годов можно наблюдать самые причудливые и сложные формы повествования, свидетельствующие об особом внимании к структурным и сюжетным возможностям, — к «механизму расположения романа», как выразился В. Ф. Одоевский в повести «Княжна Мими» (1834), в которой Белинский отметил не только «превосходный рассказ» (то есть повествовательную манеру), но и «простоту и естественность завязки и развязки»<sup>3</sup>. Кстати: в этой повести предисловие помещено посередине и представляет собой внезапно возникающий разговор с читателем на теоретические темы. «Знаете ли вы, милостивые государи читатели, — спрашивает автор, — 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?» И далее: «За

<sup>1</sup> Бестужев-Марлинский. — Т. 2. — С. 291.

<sup>2</sup> Там же. — С. 293.

<sup>3</sup> Белинский. — Т. 8. — С. 313.

сим я прошу извинения у моих читателей, если наскучил им, поверяя их доброму расположению эти маленькие, в полном смысле слова домашние затруднения и показывая подставки, на которых движутся романические кулисы. Я поступаю в этом случае как директор одного бедного провинциального театра. Приведенный в отчаяние нетерпением зрителей, скучавших долгим антрактом, он решил 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*<sup>1</sup>. Благосклонные зрители нашли этот спектакль любопытнее самой пьесы»<sup>2</sup>.

Этот материал убеждает нас в том, что русская проза 30-х годов производила огромную, так сказать, «черновую» работу над самым строительством романа — над «механизмом» повествования, сцепления, циклизации и пр. Если эта работа не привлекала внимания широкого читателя и даже встречала с его стороны жалобы или упреки, то зато она была совершенно необходима для писателей, для движения литературы — иногда как опыт, иногда как находка или достижение.

Своеобразие русской литературы сказалось, между прочим, в том, что к началу XIX века поэзия далеко опередила прозу и в языковом, и в жанровом отношениях; поэтому именно в поэзии удалось сделать первый шаг для создания большой формы путем собирания и циклизации малых жанров вокруг центрального сюжета. «Евгений Онегин» был выходом как из прежних «байронических» поэм, так и из старой камерной лирики типа элегий, посланий и проч. Однако это можно было сделать только при помощи включения в роман самого автора, который занял место рядом с героями и взял на себя всю лирическую линию, иной раз даже оспаривая у них право на главенство. В этом, в сущности, и была та «дьявольская разница» между «романом в стихах» и романом в прозе, о которой говорил Пушкин. В. И. Даль вспоминал, как Пушкин в 1833 году убеждал его написать роман: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня начато их три — начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу»<sup>3</sup>. Когда

<sup>1</sup> Простака (*фр.*).

<sup>2</sup> О д о е в с к и й В. Ф. Повести. — СПб., 1890. — Кн. 2. — С. 42, 44—45.

<sup>3</sup> М а й к о в Л. Пушкин. — СПб., 1899. — С. 418. См.: Ч и ч е р и н А. В. «Пушкинские замыслы прозаического романа» // Учен. зап. Львовского гос. ун-та. — 1953. — Т. 24. — Вып. 2.

Пушкин говорил «на вашем месте», он разумел, очевидно, литературную опытность Даля как прозаика, как рассказчика.

К середине 30-х годов стало ясным, что главный путь к созданию нового русского романа лежит через циклизацию малых форм и жанров, поскольку в них отразились и высказались основные «стихии» русской жизни. Замысел «Мертвых душ» был одним из возможных решений: это была циклизация нравоописательных и бытовых очерков, сцепленных не только личностью главного героя, но и непрерывным участием автора, занятого пристальным наблюдением над всем происходящим и повествующего о своих размышлениях и чувствах. Вместо Даля мечту Пушкина (при его содействии) осуществил Гоголь, но получившийся в итоге своеобразный жанр не решал проблемы психологического романа, с «разложением души», с «историей сердца» — романа, заданного «Евгением Онегиным» и теоретически обоснованного предисловием Вяземского к переводу «Адольфа». Между тем эта проблема становилась насущной, поскольку все более острым становился вопрос о судьбах дворянской интеллигенции — о будущем трагического поколения, пережившего декабрьскую катастрофу и потерявшего надежду на возможность больших творческих занятий и дел. При таком положении личная тема получала глубоко общественный смысл. В 1834 году Герцен приветствовал предпринятые юной Францией «анатомические разъятия души человеческой», благодаря которым раскрылись «все смердящие раны тела общественного»<sup>1</sup>. В 1838 году он сочувственно цитирует слова Гейне о том, что «каждый человек есть вселенная», — и прибавляет от себя: «История каждого существования имеет свой интерес... интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление»<sup>2</sup>. Позднее, в 40-х годах, Герцен заявит прямо: «Действительно трудное не за тридевять земель, а возле нас, так близко, что мы и не замечаем его, — частная жизнь наша, наши практические отношения к другим лицам, наши столкновения с ними»<sup>3</sup>. И в один голос с Герценом Бальзак заявил в предисловии к «Человеческой комедии»:

---

<sup>1</sup> Герцен. — Т. 1. — С. 70.

<sup>2</sup> Там же. — С. 258.

<sup>3</sup> Там же. — Т. 2. — С. 74.

«Я придаю фактам постоянным, повседневным, тайным или явным, а также событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов»<sup>1</sup>.

Эти сходства и совпадения не были случайны — таков был голос эпохи, к которой принадлежал и Лермонтов. Переход от «Вадима» и «Княгине Лиговской» был уже подсказан новыми психологическими задачами — теми хроническими «недугами сердца», той «диалектикой ума и чувства», о которых писал Вяземский в сотрудничестве с Пушкиным. Теперь, пережив за один 1837 год такое количество глубоких и важных жизненных впечатлений, какого ему не случалось переживать в прежние годы, Лермонтов задумал писать книгу об этом трагическом поколении, об этом «недуге». В процессе работы замысел получил точное и боевое выражение: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (Предисловие к «Журналу Печорина»).

#### 4

История замысла и писания «Героя нашего времени» совершенно неизвестна: ни в письмах Лермонтова, ни в воспоминаниях о нем никаких сведений об этом нет. В письме к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 года, когда работа над новым романом была, вероятно, уже начата, Лермонтов ограничился сообщением, что начатый прежде роман (то есть «Княгиня Лиговская») «затянулся и вряд ли кончится». Кроме того, в этом письме есть грустная фраза: «Писать не пишу, печатать хлопотно, да и пробовал, но неудачно». Речь идет, по-видимому, о поэме «Тамбовская казначейша», написанной как будто специально для того, чтобы проститься с этим старым жанром («Пою, друзья, на старый лад») и обратиться к прозе.

Некоторые наблюдения и предположения относительно замысла и писания «Героя нашего времени» можно сделать путем анализа самих текстов. Еще до выхода романа отдельным изданием три входящие в него повести были напечатаны в «Отечественных записках»: «Бэла» (1839, № 3), «Фаталист» (1839, № 11) и «Тамань» (1840, № 2).

<sup>1</sup> Бальзак О. Указ. изд. — Т. 1. — С. 13—14.



«Бэла» появилась с подзаголовком: «Из записок офицера о Кавказе»; тем самым был сделан намек на продолжение. Такая возможность подтверждалась и концом повести, где автор рассказывает, как он в Коби расстался с Максимом Максимычем: «Мы не надеялись никогда более встретиться, однако встретились, и, если хотите, я когда-нибудь расскажу: это целая история»<sup>1</sup>. Появившийся после большого перерыва «Фаталист» не имел подзаголовка, но редакция сделала к нему следующее примечание: «С особенным удовольствием пользуемся случаем известить, что М. Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издаст собрание своих повестей и напечатанных и ненапечатанных. Это будет новый, прекрасный подарок русской литературе». Из этих слов нельзя было заключить, что будущее «собрание повестей» окажется цельным «сочинением» (как сказано на обложке отдельного издания) или даже романом, но тексту «Фаталиста» предшествует предисловие автора «Бэлы», устанавливающее прямую сюжетную или структурную связь этих вещей: «Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина, переданных мне Максимом Максимычем. Не смею надеяться, чтоб все читатели «От(ечественных) записок» помнили оба эти незабвенные для меня имени, и потому считаю нужным напомнить, что Максим Максимыч есть тот добрый штабс-капитан, который рассказал мне историю *Бэлы*, напечатанную в 3-й книжке «От(ечественных) записок», а Печорин — тот самый молодой человек, который похитил Бэлу. — Передаю этот отрывок из записок Печорина в том виде, в каком он мне достался». Прибавим, что внимательный читатель мог и сам заметить, что рассказчик и герой «Фаталиста» — Печорин, поскольку в конце говорится: «Возвратясь в крепость, я рассказал Максиму Максимычу все, что случилось со мною» и т. д. Надо еще отметить, что предисловием к «Фаталисту» Лермонтов отождествил себя с автором «Бэлы» и придал рассказанной там встрече с Максимом Максимычем совершенно документальный, мемуарный характер. Что касается «Тамани», то она появилась в журнале с кратким редакционным примечанием: «Еще отрывок из записок Печорина, главного лица в повести «Бэла», напечатанной в 3-й книжке «От(ечественных) записок» 1839 года».

---

<sup>1</sup> Так в журнальном тексте; в отдельном издании слово «когда-нибудь» убрано, поскольку вслед за «Бэлой» шел рассказ о новой встрече с Максимом Максимычем.

Из всего этого как будто следует, что порядок появления этих трех вещей в печати и был порядком их написания, то есть что работа над «Героем нашего времени» началась «Бэлой». В пользу этого говорит также признание, сделанное в рассказе «Максим Максимыч»: задержавшись в Екатеринограде, автор «вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей»<sup>1</sup>. Однако эти слова можно понять иначе: они могут относиться не к истории писания, а уже к процессу расположения и сцепления повестей. В общей композиции романа «Бэла» действительно оказалась «первым звеном», но значит ли это, что она была написана раньше всех других? Есть признаки, свидетельствующие об иной последовательности написания.

В конце «Тамани» есть фраза: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну»; в журнальном тексте (и в рукописи) эта фраза имеет продолжение: «а право, я ни в чем не виноват: любопытство — вещь, свойственная всем путешествующим и записывающим людям». Итак, герой «Тамани» оказывается не только «странствующим офицером» с подорожной «по казенной надобности», но и литератором, и тем самым его поведение с «ундиной» находит себе дополнительное оправдание в профессиональном «любопытстве» — в желании собрать интересный материал. Почему же в таком случае в отдельном издании «Героя нашего времени» этих слов нет? Дело в том, что автор «Бэлы», описав первую встречу и знакомство с Максимом Максимычем, признается: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям». Такое повторение одних и тех же слов в устах автора и героя, конечно, не входило в намерения Лермонтова — оно явилось результатом простого недосмотра; но который из этих случаев (и, следовательно, который из рассказов) следует признать первоначальным?

Литературная профессия автора «Бэлы» отражена не только в словах о желании «вытянуть... историйку» (нарочито профессиональная лексика!), но и в целом ряде других деталей — вроде упоминания о том, что чемодан

---

<sup>1</sup> В рукописи есть интересный вариант: вместо слов «длинной цепи повестей» было написано сначала «длинного рассказа», потом — «длинного ряда произведений?» (6, 566). Слово «рассказ» надо в данном случае понимать, очевидно, не в жанровом значении, а в смысле самого «рассказывания» — как указание на объем всего будущего произведения.

был «до половины... набит путевыми записками о Грузии», или противопоставления Максима Максимыча «нам» — «восторженным рассказчикам на словах и на бумаге». Мало того: из примечания к переводу песни Казбича («привычка — вторая натура») следует, что автор «Бэлы» — поэт. Наконец, приведенное выше предисловие к «Фаталисту», как мы уже отметили, заставляет видеть в авторе «Бэлы» не обычную литературную мистификацию, а самого Лермонтова. Итак, в «Бэле» слова о «записывающих людях» являются органической частью текста, между тем как в «Тамани» они играют совершенно второстепенную мотивировочную роль — как оправдание «любопытства». Отметим еще одну интересную деталь в самом конце «Тамани». В рукописи финальный текст был следующим: «Что́ стало́сь с бедной старухой, со всевидящим слепым — не знаю и не желаю знать. Сбыли они с рук свою контрабанду, или их посадили в острог? какое дело мне до бедствий и радостей человеческих, мне, странствующему офицеру и еще с подорожной по казенной надобности?» (6, 573). Как бы ни толковать последние слова (то есть всерьез или с иронией) — они находятся в явном противоречии со словами о профессиональном «любопытстве». Понятно поэтому, что в журнале от приведенного рукописного текста осталось только: «Что́ стало́сь с бедной старухой и с мнимым слепым — не знаю». Однако в отдельном издании «Героя нашего времени» вопрос решен иначе: сняты слова о «любопытстве» записывающих людей, а приведенная выше концовка восстановлена в несколько сокращенной редакции: «Что́ стало́сь с старухой и с бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!»

Все это приводит к выводу, что слова о «записывающих людях» появились сначала в Тамани (как мотивировочная деталь), а затем, когда уже определилась перспектива «длинной цепи повестей», эта деталь пригодилась для «Бэлы», где и была развернута как элемент стиля и композиции. Что касается «Тамани», то в ее журнальном тексте эти слова остались, очевидно, по недоразумению. Надо, следовательно, думать, что «Тамань» была написана до «Бэлы»; мы бы даже решились утверждать, что «Тамань» написана вне всего цикла и до мысли о нем, то есть что по своему происхождению этот рассказ не имеет никакого отношения к Печорину, если бы не одно обстоятельство, несколько мешающее такому выводу.

Рассказ «Максим Максимыч», служащий переходом от «Бэлы» к «Журналу Печорина» и содержащий эпизод передачи записок Печорина их будущему издателю, появился впервые только в отдельном издании. Здесь он заканчивается словами: «Я уехал один»; за этим следует предисловие «издателя» к «Журналу Печорина», где решение печатать эти записки мотивировано смертью их автора («Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер» и т. д.). В рукописи было иначе. Никакого предисловия к «Журналу Печорина» первоначально не было<sup>1</sup>, а в рассказе «Максим Максимыч» после слов «Я уехал один» был еще текст, содержавший краткую мотивировку публикации. Здесь нет никаких указаний на смерть Печорина (наоборот — сказано, что за перемену фамилии он, конечно, сердиться не будет), а решение опубликовать его записки мотивировано иначе: «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» (6, 570). Однако Печорин нигде не обращается к читателям (такие обращения есть в «Бэле»), если не считать «обращениями» такие случаи в «Тамани», как «признаюсь» или «но что прикажете прочесть на лице, у которого нет глаз?». Как бы то ни было, Лермонтов, видимо, собирался одно время сделать Печорина если не литератором, то все же человеком, занимающимся литературой, и мотивировать таким образом высокие литературные качества его записок. Впоследствии это намерение отпало (в «Княжне Мери» есть даже специальная фраза: «Ведь этот журнал пишу я для себя»), в предисловии к «Журналу» издатель считает уже нужным объяснить причины, побудившие его «предать публике сердечные тайны человека», которого он «никогда не знал», а видел «только раз... на большой дороге». Главная из этих причин — «искренность» автора, писавшего свои записки «без тщеславного желания возбудить участие или удивление». Возможно, значит, что слова о «записывающих людях» в конце «Тамани» — остаток первоначального намерения; зато первый вывод остается: «Тамань» была написана до «Бэлы», а скорее всего — раньше всех других повестей, составивших роман.

---

<sup>1</sup> Недаром это предисловие написано на отдельном листе, приклеенном к рукописи, в которой содержатся автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста» и «Княжны Мери» (см. 6, 649).

Есть вообще некоторые основания думать, что первоначальный состав «длинного рассказа» ограничивался тремя вещами: «Бэла», «Максим Максимыч» и «Княжна Мери»; остальные две — «Тамань» и «Фаталист», — во-первых, не подходят под понятие «Журнала» (то есть дневника) и, во-вторых, по духу своему не совсем согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из «Журнала», а иной раз и с его стилем, кругом представлений, знаний и т. д. Например, описание «ундины» в «Тамани» сходно с манерой, в которой сделано описание Печорина автором «Бэлы» (слова о «породе» и проч.); упоминание о «юной Франции» и о Гетевой «Мишьоне» кажутся тоже более естественными в устах автора «Бэлы», чем ее героя. Недаром в рукописи «Тамани» оказались слова о «записывающих людях», а в «Княжне Мери» есть слова, как будто оставшиеся от намерения сделать Печорина литератором: «Уж не назначен ли я ею <судьбой> в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, — или в сотрудники поставщику повестей, например для «Библиотеки для чтения»?» Отметим наконец, что предисловие издателя к «Журналу Печорина» целиком относится именно к «Княжне Мери», поскольку это произведение представляет собою действительно исповедь души, а не сюжетную новеллу. Можно даже сказать, что заглавие этой исповеди кажется странным, лишним: это дневник, в котором Вера, в сущности, играет более серьезную роль, чем княжна Мери. Для такой вещи самым естественным заглавием было бы — «Журнал Печорина»; включение «Тамани» и «Фаталиста»<sup>1</sup> заставило Лермонтова дать особое заглавие дневнику, который на самом деле и превращает это «собрание повестей» в роман: «Кто не читал самой большой повести этого романа — «Княжны Мери», тот не может судить ни об идее, ни о достоинстве целого создания», — решительно заявил Белинский в своем первом, коротком отзыве о «Герое нашего времени»<sup>2</sup>.

Итак, «Герой нашего времени» — это цикл повестей, собранных вокруг одного героя: очень важная особенность, отличающая это «сочинение» от всевозможных сборников и циклов, распространенных в русской литературе 30-х годов. Чтобы осуществить такую психологическую циклиза-

---

<sup>1</sup> 12 сентября 1839 года Лермонтов, как отмечено в дневнике А. И. Тургенева (Лит. наследство. — М., 1948. — Т. 45—46. — С. 399), читал у Карамзиных свою «повесть»; какую — не сказано, и нет ни слова об ее связи с «Героем нашего времени»; между тем это был вероятнее всего «Фаталист».

<sup>2</sup> Б е л и н с к и й. — Т. 4. — С. 146.

цию и сделать ее художественной, надо было отказаться от прежних приемов сцепления и найти новый, который придаст бы всей композиции цикла вполне естественный и мотивированный характер. Лермонтов это и сделал, вовсе отделив автора от героя и расположив повести в особой последовательности, которая мотивируется не только сменной рассказчиков (как это было, например, у Бестужева), но и постепенным ознакомлением с жизнью и личностью героя: от первоначальной характеристики, получаемой читателем, так сказать, из вторых рук (автор «Бэлы» передает рассказ Максима Максимыча), читатель переходит к характеристике прямой, но сделанной автором на основании наблюдений со стороны («на большой дороге», как сказано в предисловии к «Журналу Печорина»); после такой «пластической» подготовки читателю предоставляется возможность судить о герое по его собственным запискам. Белинский отметил, что «части этого романа расположены сообразно с внутреннею необходимостью»<sup>2</sup> и что, «несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать»<sup>3</sup>.

Надо прибавить, что жизнь героя дана в романе не только фрагментарно (на что указано в предисловии к «Журналу»), но и с полным нарушением хронологической последовательности — или, вернее, путем скрещения двух хронологических движений. Одно из них идет прямо и последовательно: от первой встречи с Максимом Максимычем («Бэла») — ко второй, через день; затем, спустя какое-то время, автор этих двух вещей, узнав о смерти Печорина, публикует его записки. Это хронология самого рассказывания — последовательная история ознакомления автора (а с ним вместе и читателя) со своим героем. Другое дело — хронология событий, то есть биография героя: от «Тамани» идет прямое движение к «Княжне Мери», поскольку Печорин приезжает на воды, очевидно, после участия в военной экспедиции (в «Тамани» он — офицер, едущий в действующий отряд); но между «Княжной Мери» и «Фаталистом»

<sup>1</sup> Слово «пластический» употреблено здесь в том смысле, в каком употребил его В. Ф. Одоевский: «Форма... изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим — вот и все» (С а к у л и н П. Н. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. — Т. 1. — Ч. 2. — С. 298).

<sup>2</sup> Б е л и н с к и й. — Т. 4. — С. 267.

<sup>3</sup> Т а м ж е. — С. 146.

надо вставить историю с Бэлой, поскольку в крепость к Максиму Максимычу Печорин попадает после дуэли с Грушницким («Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту»). Встреча автора с героем, описанная в рассказе «Максим Максимыч», происходит спустя пять лет после события, рассказанного в «Бэле» («этому скоро пять лет», — говорит штабс-капитан), а читатель узнает о ней до чтения «Журнала». Наконец, о смерти героя читатель узнает раньше, чем об истории с «ундиной», с княжной Мери и проч., — из предисловия к «Журналу». Мало того, это сообщение сделано с ошеломляющей своей неожиданностью прибавкой: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало».

Перед нами, таким образом, как бы двойная композиция, которая с одной стороны, создает нужное для романа впечатление длительности и сложности сюжета, а с другой — постепенно вводит читателя в душевный мир героя и открывает возможность для самых естественных мотивировок самых трудных и острых положений — вроде встречи автора со своим собственным героем или преждевременного (с сюжетной точки зрения) сообщения о его смерти. Это было новым по сравнению с русской прозой 30-х годов явлением — и вовсе не узко «формальным», поскольку оно было порождено стремлением рассказать «историю души человеческой», поставить, как говорит Белинский, «важный современный вопрос о внутреннем человеке»<sup>1</sup>. Для этого надо было воспользоваться теми приемами сцепления повестей и построения сюжета, которые были известны раньше, но наделить их новыми функциями и найти для них убедительные внутренние мотивировки. Совершенно прав был Ап. Григорьев, когда заявил, что «те элементы, которые так дико бушуют в «Аммалатбеке» <Бестужева-Марлинского>, в его бесконечно тянувшемся «Мулла Нуре», вы ими же, только сплоченными могучею властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова»<sup>2</sup>. Так, необходимо было (для «пластической» подачи героя) вложить первоначальные сведения о Печорине в уста особого рассказчика — челове-

<sup>1</sup> Белинский.— Т. 4.— С. 146.

<sup>2</sup> Григорьев Ап. Указ. соч. // Там же.— № 10.— С. 26.— Напомним, кстати, слова Толстого в разговоре с С. Т. Семеновым: «Вы не читали Марлинского? — Я сказал, что нет. — Очень жаль, там было много интересного» (Семенов С. Т. Воспоминания о Л. Н. Толстом.— СПб., 1912.— С. 80).

ка, хорошо осведомленного и доброжелательного, но постороннего по духу и воспитанию; это привело к появлению Максима Максимыча. У другого писателя 30-х годов он, вероятно, так и остался бы в роли рассказчика — как «помощный» персонаж; Лермонтов прилагает ряд специальных усилий, чтобы укрепить его положение в романе и сделать его мотивировочную функцию возможно менее заметной. Правдоподобность и убедительность мотивировок — одна из художественных особенностей «Героя нашего времени», благодаря которой знакомые по прежней литературе (русской и западной) «романтические» ситуации и сцены приобретают здесь вполне естественный, «реалистический» характер. На фоне такой необычной, сохраняющей черты «демонизма» личности, как Печорин, простота этих мотивировок действует особенно убедительно. Двойная композиция романа подкрепляется двойным психологическим и стилистическим строем рассказанной в нем русской жизни.

5

«Герой нашего времени» — первый в русской прозе «личный» (по терминологии, принятой во французской литературе) или «аналитический» роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно *личность* человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри как процесс. Этот художественный «психологизм», характерный не только для русской, но и для французской литературы 30-х годов, был плодом глубоких общественно-исторических потрясений и разочарований, начало которых восходит к революции 1789 года. «Болезнь нашего века, — говорит Альфред де Мюссе, — происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны. Все то, что было, уже прошло. Все то, что будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем ином разгадки наших страданий»<sup>1</sup>. В сердце русского народа была своя национальная рана — декабрьская катастрофа и последовавшая за ней эпоха деспотизма.

Первоначально Лермонтов озаглавил свой роман — «Один из героев начала века». В этом варианте заглавия

---

<sup>1</sup> М ю с с е А. де. Исповедь сына века // Избр. произв.: В 2-х т. — М., 1957. — Т. 2. — С. 16.



можно усмотреть и отражение, и своего рода полемику с на шумевшим тогда романом Мюссе «Исповедь сына века» (точнее — «одного из детей века»). Предмет художественного изучения Лермонтова — не типичное «дитя века», зараженное его болезнью, а личность, наделенная чертами героики и вступающая в борьбу со своим веком. Другое дело, что эта борьба носит трагический характер, — важно, что она предпринята. В этой редакции слово «герой» звучит без всякой иронии и, может быть, прямо намекает на декабристов («герои начала века»); в окончательной формулировке («Герой нашего времени») есть иронический оттенок, но падающий, конечно, не на слово «герой», а на слово «нашего», то есть не на личность, а на эпоху<sup>1</sup>. В этом смысле очень многозначителен уклончивый (но, в сущности, достаточно ясный) ответ автора на вопрос читателя о характере Печорина (в конце предисловия к «Журналу»): «— Мой ответ — заглавие этой книги. — Да это злая ирония! — скажут они. — Не знаю»<sup>2</sup>. Значит, это действительно отчасти ирония, но адресованная не к «характеру» Печорина, а к тому времени, которое положило на него свою печать.

Наличие скрытой полемики с Мюссе можно, кажется, видеть и в предисловии Лермонтова к роману. Мюссе начинает свой роман с заявления, что «многие... страдают тем же недугом», каким страдает он сам, — и роман написан для них: «Впрочем, если даже никто не задумается над моими словами, я все-таки извлеку из них хотя бы ту пользу, что скорее излечусь сам»<sup>3</sup>. Итак, Мюссе не только изучает самую болезнь и ее происхождение, но и надеется помочь ее излечению. Лермонтов употребляет ту же терминологию (болезнь, лекарства), но ставит себе иную задачу и как бы с усмешкой отвечает на слова Мюссе: «Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!.. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» При этом автор, тоже в противоположность Мюссе, решительно отрицает, будто он нарисовал в Печорине свой портрет. Наконец, Мюссе пишет целую историче-

---

<sup>1</sup> Ср. такие словоупотребления у Лермонтова, как «Век нынешний, блестящий, но ничтожный» («Маскарад»), «Наш век смешон и жалок» («Сашка») и др.

<sup>2</sup> Ср. в предисловии к драме «Странный человек»: «Справедливо ли описано у меня общество? — не знаю!»

<sup>3</sup> М ю с с е А. де. Указ. изд. — Т. 2. — С. 5.

скую главу, чтобы найти корень болезни и сделать «дитя века» не виноватым или, во всяком случае, заслуживающим полного отпущения грехов. Лермонтов, при всем своем сочувствии к герою, не идет на это, считая, что «история души» особенно полезна в том случае, если «она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление». Герой романа Мюссе, отделавшись красноречивой исторической главой, погружается в воспоминания о своих любовных делах; Печорин мечется в поисках настоящей жизни, настоящей цели — и то и дело оказывается на краю гибели.

Никаких исторических глав в «Герое нашего времени» нет; есть только намек на то, что «болезнь», сказавшаяся у Печорина в эпизоде с Бэлой, распространена среди молодежи, причем вопрос об этом в самой наивной форме поставлен Максимом Максимычем: «Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста, — продолжал штабс-капитан, обращаясь ко мне, — вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?» В ответе автора, признающего, что «много есть людей, говорящих то же самое» (у Мюссе — «так как многие... страдают тем же недугом»), есть замечательные слова, как будто адресованные прямо автору «Исповеди» и его слишком рисуящемуся разочарованием герою: «...нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок». И затем — гениальная по лаконизму историко-литературная справка: «А всё, чай, французы ввели моду скучать?» — спрашивает штабс-капитан. «Нет, англичане», — отвечает автор. В переводе на язык литературы это должно звучать так: « — Эту моду ввел Мюссе? — Нет, Байрон». В помощь недогадливому читателю дан комментарий: «Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего, как пьяница». Печорин — не из тех, кто «донашивает» свою скуку как моду или кокетничает ею; об этом ясно сказано в предисловии к «Журналу»: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки».

Полемикой с Мюссе и с «французами» вопрос, конечно, не исчерпывается: имя Байрона ведет не только и даже не столько в Англию, сколько в Россию. Недаром московская барыня позволила себе выражаться о нем так, как будто он — завсегдатай московских домов и клубов: она имела на то достаточно оснований, поскольку русский «байронизм» принял в 30-х годах вполне бытовой характер и превра-

тился в моду. Эта русская «хандра» была уже во всей своей неприглядности показана в «Евгении Онегине», и Пушкин недаром старательно отделил себя от своего героя,

Чтобы насмешливый читатель  
Или какой-нибудь издатель  
Замысловатой клеветы,  
Сличая здесь мои черты,  
Не повторял потом безбожно,  
Что намарал я свой портрет,  
Как Байрон, гордости поэт.

Декабристы (Рылеев, Бестужев), даже Веневитинов, были недовольны «Евгением Онегиным»: они видели в этом романе отход не только от «байронизма», но и от декабризма — от веры в героику, в силу убеждений, в дворянскую интеллигенцию. Дальнейший путь Пушкина — его уход в мир «маленьких людей» («Повести Белкина»), снижение героической и «демонической» темы до уровня немца Германна в «Пиковой даме» (то есть почти до ее пародирования) — все это должно было вызвать со стороны декабристских кругов и среди хранившей декабристские традиции молодежи противодействие и полемику. Лермонтовский Арбенин противостоит Онегину и еще в большей степени — Германну; Печорин задуман как прямое возражение против Онегина — как своего рода апология или реабилитация «современного человека»<sup>1</sup>, страдающего не от душевной пустоты, не от своего «характера», а от невозможности найти действительно применение своим могучим силам, своим бурным страстям.

Аполлон Григорьев очень удачно назвал Печорина «маскированным гвардейцем» — в том смысле, что в нем еще проглядывает Демон: «Едва только еще отделался поэт от мучившего его призрака, едва свел его из туманно-неопределенных областей, где он являлся ему «царем немым и гордым», в общежитийские сферы»<sup>2</sup>. Но дальше оказывается, что в лице Печорина, в его «фаталистической игре, которою кончается роман», «замаскирован» не только Демон, но и «люди иной титанической эпохи, готовые играть жизнью при всяком, удобном и неудобном случае»<sup>3</sup>. Что это за «люди титанической эпохи»? Конечно, декабристы, «герои начала века». Яснее Ап. Григорьев не мог тогда

<sup>1</sup> Об этом писал Д. Д. Благой в работе «Лермонтов и Пушкин» // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Сб. Ин-та мировой лит. АН СССР. — М., 1941. — Вып. 1. — С. 398 и след.

<sup>2</sup> Григорьев А. п. Указ. соч. // Там же. — № 10. — С. 2.

<sup>3</sup> Там же. — № 11. — С. 51. (Курсив мой. — Б. Э.)

сказать; он только прибавил: «Вот этими-то своими сторонами Печорин не только *был* героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического». Литературоведы давно высчитали (как по данным «Княгини Лиговской», так и по «Герою нашего времени»), что Печорин родился около 1808 года <sup>1</sup>, значит, во время декабрьского восстания ему было полных 17 лет — возраст вполне достаточный для того, чтобы мысленно отозваться на это событие, а впоследствии так или иначе, словом или делом, проявить свое отношение к нему. Как видно по вариантам к «Княжне Мери», Лермонтов искал способа как-нибудь намекнуть читателям на то, что появление Печорина на Кавказе было политической ссылкой. Первая запись «Журнала», где описываются старания Грушницкого иметь вид «разжалованного», кончалась иначе, чем в печати; после слов «И как, в самом деле, смеет кавказский армеец наводить стеклышко на московскую княжну!» следовало: «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, и тогда... вот у меня будет удивительное средство бесить Грушницкого!» (6, 577). Однако оставить эти слова без разъяснений было невозможно — и Лермонтов вычеркнул весь кусок.

В следующей записи (от 13 мая) доктор Вернер говорит Печорину, что его имя известно княгине: «Кажется, ваша история там <в Петербурге> наделала много шума!» Отметим, что слово «история» служило тогда нередко своего рода шифром: под ним подразумевалось именно политическое обвинение <sup>2</sup>. Дальше Вернер говорит: «Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях» и т. д.; вместо слов «о ваших похождениях» в рукописи было сначала «о какой-то дуэле» (6, 578). Любопытная деталь есть в рукописном тексте «Максима Максимыча» — в том вычеркнутом финале, вместо которого появилось предисловие к «Журналу», автор говорит, что он переменял в записках

<sup>1</sup> См., например, в кн.: Дурыйлин С. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. — М., 1940. — С. 70—71.

<sup>2</sup> Ср. в «Странном человеке» Лермонтова вопрос 3-го гостя: «А знаете ли вы историю Арбенина?» (сц. 2). Политический смысл слова «история» вытекает из сказанных до того слов, что Владимир Арбенин «дерзок и все, что вы хотите», и что, по мнению дядюшки, он «не заслуживает звания дворянина». Ср. также в рассказе Л. Н. Толстого «Разжалованный» (искаженном цензурой) о «несчастной, глупой истории» (Толстой Л. Н. Указ. соч. — Т. 3. — С. 83), которая, как видно из рукописного варианта (с. 276), была вовсе не «глупой», а имела политический характер.

Печорина только одно — «поставил Печорин вместо его настоящей фамилии, которая... вероятно, известна» (6, 570). Было, значит, намерение намекнуть читателю на то, что автор записок — лицо достаточно популярное, и популярность эта должна была объясняться, конечно, не каким-нибудь светским скандалом или сплетней, а общественно-политической ролью<sup>1</sup>. В этой связи особое значение имеет и то, что друг Печорина, доктор Вернер — несомненный портрет пятигорского доктора Н. В. Майера, тесно связанного со ссыльными декабристами, с Н. П. Огаревым, Н. М. Сатиным, с самим Лермонтовым<sup>2</sup>.

По цензурным причинам Лермонтов не мог сказать яснее о прошлом своего героя, о причинах его появления на Кавказе (для 30-х годов этот край получил почти такое же значение ссылочного района, как Сибирь), о его политических взглядах. Понимающим читателям было достаточно, кроме приведенных намеков, того, что сказано в предисловии к «Журналу»: «Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света; но теперь я смею взять на себя эту ответственность по многим важным причинам». Первая среди этих «важных причин» — конечно, цензурный запрет. Однако Лермонтов нашел (как нам думается) еще один, очень тонкий способ обойти цензуру. В конце своего «Журнала» Печорин вспоминает ночь перед дуэлью с Грушницким: «С час я ходил по комнате, потом сел и открыл роман Валтера Скотта, лежавший у меня на столе: то были «Шотландские пуритане». Я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?» Последней фразы в прижизненных изданиях романа нет — очевидно, по требованию духовной цензуры (как и страницей выше, в печати отсутствовали слова: «...на небесах не более постоянства, чем на земле»). Но о каких «отрадных минутах» идет речь? Толь-

---

<sup>1</sup> Кстати, указание на замену настоящей фамилии автора записок придуманной фамилией «Печорин» подкрепляет гипотезу о намеренной ее соотносительности с фамилией Онегина.

<sup>2</sup> Литературу о Н. В. Майере см. в очень интересной работе Н. И. Бронштейн «Доктор Майер» // Лит. наследство. — М., 1948. — Т. 45—46. — Автор, научный сотрудник музея Института русской литературы АН СССР, погибла в Пятигорске в 1942 году, во время оккупации Северного Кавказа немецко-фашистскими войсками.

ко ли о тех, которые были порождены художественным «вымыслом»?

Надо прежде всего сказать, что Лермонтов думал сначала положить на стол Печорину другой роман В. Скотта — «Приключения Нигеля» (вернее — «Найджеля»), чрезвычайно популярный в России (русский перевод вышел в 1829 году)<sup>1</sup>. Д. П. Якубович полагал причиной замены то обстоятельство, что в описании Найджеля есть деталь, сходная с описанием Печорина («в его голосе звучала грусть, даже когда он рассказывал что-нибудь веселое, в его меланхолической улыбке был отпечаток несчастья»)<sup>2</sup>; мы думаем, что причина лежит гораздо глубже. «Приключения Найджеля» — чисто авантюрный роман, рассказывающий об удачах и неудачах шотландца в Лондоне, между тем как «Шотландские пуритане» — роман политический, повествующий об ожесточенной борьбе пуритан-вигов против короля и его прислужников. Об этом «знаменитейшем» (как говорит Якубович) романе В. Скотта в «Телескопе» 1831 года (№ 13, стр. 87) было сказано, что он «имеет все величие поэмы», что это — «современная Илиада»<sup>3</sup>. Главный герой романа — Генри Мортон, сын погибшего на эшафоте героя, — спасает вождя вигов, хотя сам к ним не принадлежит; за укрывательство республиканца он арестован, а затем создается положение, вынуждающее его принять участие в гражданской войне на стороне вигов. Это странное и трудное положение составляет предмет размышлений и страданий Мортонна, придавших ему гораздо большее психологическое содержание, чем это свойственно другим героям В. Скотта. Автор сообщает, что обстоятельства сделали его сдержанным и замкнутым, так что никто, кроме самых близких друзей, не подозревал, как велики его способности и как тверд его характер. Он не примыкал ни к одной из партий, разделивших королевство на несколько лагерей, но считать это появлением ограниченности или безразличия было бы неправильно: «Нейтралитет, которого он так упорно придерживался, коренился в побуждениях совсем иного порядка и, надо сказать, достойных всякой похвалы. Он завязал знакомство с теми, кто подвергался

<sup>1</sup> См. статью Д. П. Якубовича «„Капитанская дочка“ и романы В. Скотта» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. — М.; Л., 1939. — Т. 4—5. — С. 173—174.

<sup>2</sup> Якубович Д. П. Лермонтов и В. Скотт // Изв. АН СССР. — Отд. обществ. наук. — 1935. — № 3. — С. 270.

<sup>3</sup> В английском подлиннике этот роман называется «Old Mortality» («Старый смертный»); заглавие первого русского перевода — «Шотландские пуритане» (1824) — ведет к французскому «Les puritains d'Écosse».

гонениям за свои взгляды, и его оттолкнули нетерпимость и узость владевшего ими сектантского духа. Впрочем, душу его еще более возмущали тиранический и давящий всякую свободную мысль образ правления, неограниченный произвол, грубость и распущенность солдатни, бесконечные казни на эшафоте, побоища, учиняемые в открытом поле, размещения войск на постой и прочие утеснения, возлагаемые военными уставами и законами, благодаря которым жизнь свободных людей напоминала жизнь раба где-нибудь в Азии. Осуждая и ту и другую стороны за разного рода крайности и вместе с тем тяготясь злом, помочь которому он не мог, и слыша вокруг себя то стоны угнетенных, то крики ликующих победителей, не вызывавшие в нем никакого сочувствия, Мортон давно уже покинул бы родную Шотландию, если бы его не удерживала привязанность к Эдит Белленден»<sup>1</sup>.

В следующей главе Мортон излагает свою политическую позицию: «Я буду сопротивляться любой власти на свете, — говорит он, — которая тиранически попирает мои записанные в хартии права свободного человека; я не позволю, вопреки справедливости, бросить себя в тюрьму или вздернуть, быть может, на виселицу, если смогу спастись от этих людей хитростью или силой»<sup>2</sup>. Дело доходит до того, что даже лорд Эвендел, не принадлежащий к партии вигов, должен признаться: «С некоторого времени я начинаю думать, что наши политики и прелаты довели страну до крайнего раздражения, что всяческими насилиями они оттолкнули от правительства не только низшие классы, но и тех, кто, принадлежа к высшим слоям, свободен от словесных предрассудков и кого не связывают придворные интересы»<sup>3</sup>.

Вот какие страницы вальтер-скоттовского романа могли увлечь Печорина и заставить его даже забыть о дуэли и возможной смерти; вот за что мог он так горячо благодарить автора! Таким способом Лермонтов дал читателю некоторое представление о гражданских взглядах и настроениях Печорина, который сам говорит, что было ему, верно, назначение высокое: «Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений». Накануне дуэли, вызван-

---

<sup>1</sup> Скотт В. Пуритане / Пер. с англ. А. С. Бобовича, под ред. Б. Г. Реизова. — М.: JL, 1950. — С. 158.

<sup>2</sup> Там же. — С. 176.

<sup>3</sup> Там же. — С. 278.

ной «пустыми страстями», Печорин читает политический роман о народном восстании против деспотической власти и «забывается», воображая себя этим Мортонем. Так Лермонтов подтвердил догадливому читателю (по формуле «sapienti sat»<sup>1</sup>), что у Печорина действительно было «высокое назначение» и что были ему знакомы другие «страсти» — те, о которых сказано в «Думе» («Надежды лучшие и голос благородный неверием осмеянных страстей») и о которых спрашивает Читатель («Когда же... Мысль обретет язык простой и страсти голос благородный?») в стихотворении «Журналист, Читатель и Писатель». Кстати, слово «страсти» не сходит со страниц печоринского «Журнала», а значение этого слова было в то время и шире, и глубже, чем в наше: под ним подразумевались не только личные, но и гражданские чувства, ведущие к борьбе за идеалы, к подвигам. Н. М. Карамзин утверждал в предисловии к «Истории государства российского»: «Должно знать, как искони мятежные страсти волновали гражданское общество и какими способами благотворная власть ума обуздывала их бурное стремление» и т. д.<sup>2</sup> Декабрист Никита Муравьев отвечал на это в 1818 году: «Вообще весьма трудно малому числу людей быть выше страстей народов, к коим принадлежат они сами, быть благоразумнее века и удерживать стремление целых обществ. Слабы соображения наши противу естественного хода вещей... Насильственные средства и незаконны и губительны, ибо высшая политика и высшая нравственность — одно и то же. К тому же существа, подверженные страстям, вправе ли гнать за оные? Страсти суть необходимая принадлежность человеческого рода и орудия промысла, не постижимого для ограниченного ума нашего. Не ими ли влекутся народы к цели всего человечества?»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Умному достаточно (*лат.*).

<sup>2</sup> Карамзин Н. М. История Государства Российского. — 2-е изд. бр. Слениных. — СПб., 1818. — С. IX.

<sup>3</sup> См. публикацию И. Н. Медведевой «Записка Никиты Муравьева об «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина» // Литературное наследство. — М., 1954. — Т. 59. — С. 582—584. — В трактате де Сталь «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (1796) развивалась мысль, что глубокая страсть непременно связывается с революцией: «Люди, одержимые глубокими страстями, люди пламенного характера являются движущими силами истории, носителями исторического прогресса». Однако жизненный путь таких людей обычно губелен: «Героика с необходимостью переходит здесь в трагедию». См.: Обломиевский Д. Французский романтизм. — М., 1947. — С. 47.



Все это лишний раз подтверждает связь поведения и судьбы Печорина с традициями декабризма — с проблемой личной героики в том трагическом осмыслении, которое было придано ей в 30-х годах. Дело, однако, этим не исчерпывается — и именно потому, что речь идет не о 20-х, а о 30-х годах. Пользуясь выражением Никиты Муравьева, можно сказать, что для исторического понимания фигуры Печорина и всего романа надо выйти из круга политики в узком смысле и вступить в сферу «высшей политики» — в сферу нравственных и социальных идей. Ап. Григорьев заметил в Печорине не только его родство с «людьми титанической эпохи», но и еще одну очень важную черту: «Положим или даже не положим, а скажем утвердительно, что нехорошо сочувствовать Печорину, такому, каким он является в романе Лермонтова, но из этого вовсе не следует, чтобы мы должны были «ротиться и кляться» в том, что мы никогда не сочувствовали натуре Печорина до той минуты, в которую является он в романе, *т. е. стихиям природы до извращения их*»<sup>1</sup>. Что значат эти слова — или, вернее, эта терминология? Кто вспомнит, что Ап. Григорьев уже в начале 40-х годов увлекался идеями утопических социалистов и в особенности некоторыми сторонами учения Фурье<sup>2</sup>, тот сразу увидит источник такой трактовки Печорина.

Выше (в связи с «Княгиней Лиговской») уже говорилось об «экономо-политическом мечтателе» С. А. Раевском и о его влиянии на юного Лермонтова. Н. Л. Бродский пишет: «Заграничные брошюры, книги, газеты, издававшиеся фурьеристами, несмотря на запрет, доходили до Краевского. Журнал «La Phalange» находился в руках сотрудников его газеты, где в год смерти Шарля Фурье была немедленно перепечатана речь Консидерана памяти своего учителя, появившаяся в октябре 1837 года в этом французском журнале... Кто перевел эту речь Консидерана, неизвестно, но что о системах французских утопических социалистов говорилось в кружке Краевского, что смерть Фурье не осталась незамеченной, наша быстрый отклик и что Раев-

<sup>1</sup> Григорьев Ап. Указ. соч. // Там же. — № 11. — С. 73. Курсив мой. — Б. Э.

<sup>2</sup> См. примеч. Б. Костелянца к произведениям Ап. Григорьева 40-х годов («Комета», «Два эгоизма», «Олимпий Радин») в кн.: Григорьев Ап. Избр. соч. — Л., 1959. (Б-ка поэта. Большая сер.) — С. 524—527, 557—564.

ский «мечтал» о будущей экономической организации в духе «нового промышленного и общественного мира или изобретения метода привлекательной индустрии, организованной по сериям, построенной на страстях», — в этом не приходится сомневаться после установления факта появления в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“» восторженной статьи о Фурье, написанной фурьеристом и переведенной одним из сотрудников этой газеты»<sup>1</sup>. Нет также никакого сомнения, что в середине 30-х годов Лермонтов уже знал об учении Фурье, и в частности о его «теории страстей», которая получила в России особенное распространение. Е. Михайлова находила, что уже в «Княгине Лиговской» наметилось «характерное для Лермонтова различие «подлинной природы» человека от извращений, вносимых в нее уродством общественного уклада жизни». Что касается «Героя нашего времени», то Михайлова видит в поведении Печорина власть объективных общественных условий жизни: «Эгоистическая жестокость также является извращением, которое внесено обществом в натуру Печорина»<sup>2</sup>.

П. В. Анненков вспоминает, что когда он в 1843 году приехал из Франции в Петербург, то «далеко не покончил все расчеты с Парижем, а, напротив, встретил дома отражение многих сторон тогдашней интеллектуальной его жизни». Он перечисляет книги, которыми зачитывались «целые фаланги русских людей, обрадованных возможностью выйти из абстрактного, отвлеченного мышления без реального содержания к такому же абстрактному мышлению, но с кажущимся реальным содержанием». Эти книги служили «предметом изучения, горячих толков, вопросов и чаяний всякого рода» — и среди них Анненков называет «систему Фурье» (очевидно, «Новый мир») как наиболее распространенную и популярную<sup>3</sup>. Начало этому увлечению (как видно и по письмам, и по воспоминаниям, и по журналам — как иностранным, так и русским) восходит к началу 30-х годов, когда особенной популярностью стал пользоваться сенсимонизм. В 1838 году Герцен писал: «Каждая самобытная эпоха разрабатывает свою субстанцию в худо-

<sup>1</sup> Бродский Н. Л. Святослав Раевский, друг Лермонтова // Лит. наследство. — М., 1948. — Т. 45—46. — С. 310.

<sup>2</sup> Михайлова Е. Указ. соч. — С. 320, 322. — Почему-то в книге нет ссылок ни на статью Ап. Григорьева, ни на статью Н. Л. Бродского, ни на учение Фурье.

<sup>3</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. — М., 1960. — С. 209.

жественных произведениях, органически связанных с нею, ею одушевленных, ею признанных», — и прибавил там же: «Великий художник не может быть несовременен. Одной посредственности предоставлено право независимости от духа времени»<sup>1</sup>. Было бы, конечно, очень странно и даже нелепо, если бы кто-нибудь стал утверждать, что «Герой нашего времени» написан под впечатлением страстей Фурье и представляет собою нечто вроде художественной иллюстрации к ней; однако было бы не менее странно, если бы противник взялся доказывать, что творчество Лермонтова (и в частности «Герой нашего времени») никак не соотносится с социально-утопическими идеями тех лет и что Лермонтов их не знал или не придавал им никакого значения. Ведь сами эти идеи рождены эпохой и составляют часть ее исторической действительности, ее «субстанции» — так естественно, что они в том или другом виде должны были отразиться в художественном произведении, ставящем коренные вопросы общественной и личной морали. Россия 30-х годов, с ее закрепощенным народом и загнанной в ссылку интеллигенцией, была не менее, чем Франция, благодарной почвой для развития социально-утопических идей и для их распространения именно в художественной литературе, поскольку другие пути были для них закрыты<sup>2</sup>.

В 1849 году арестованный по делу петрашевцев Н. Я. Данилевский изложил учение Фурье в виде особой записки. Воспользуемся этим изложением, поскольку в нем мы имеем русский вариант этой системы и поскольку нам в данном случае нужна не столько ее практическая, соци-

---

<sup>1</sup> Герцен. — Т. 1. — С. 326—327.

<sup>2</sup> Специального внимания и изучения заслуживает тот факт, что первый французский перевод «Героя нашего времени», сделанный в Париже А. А. Столыпиным (Монго), был напечатан в фурьеристской газете «*Démocratie pacifique*» (с 29 сентября по 4 ноября 1843 года), во главе которой стоял В. Консидеран. В интересном сообщении о Столыпине М. Ашукина-Зенгер говорит: «Истинные умонастроения Монго-Столыпина, быть может, навсегда остались бы от нас скрытыми, если бы он не выдал себя с головой, напечатав во время своей поездки в Париж этот перевод в газете «*Démocratie pacifique*» на втором месяце ее существования. Выбор Столыпина этого органа, конечно, не был случайным... Алексей Столыпин приехал в Париж, несомненно, подготовленный к восприятию проповеди «*Démocratie pacifique*». Известны фурьеристские настроения лермонтовского круга» (Лит. наследство. — М., 1948. — Т. 45—46. — С. 752, 754). Фото первой страницы французского перевода «Героя нашего времени» помещено в кн.: Лит. наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 159.

ально-политическая сторона («фаланстеры»), сколько морально-психологическая.

Человек рожден для счастья — таков исходный пункт рассуждения; самую важную роль в вопросе человеческого счастья играют междучеловеческие отношения. «Для определения законов междучеловеческих отношений имеем мы два источника наблюдений: самого человека и те формы общежития, в которых находим мы его теперь и в которых показывает нам его история. Формы общежития доселе всегда изменялись и по сущности своей могут изменяться еще; природа же человека всегда оставалась постоянною и в своей сущности никак измениться не может. Следовательно, дабы определить законы гармонического устройства междучеловеческих отношений, должно анализировать природу человека и по требованиям ее устроить средину (то есть среду), в которой она должна проявляться»<sup>1</sup>. Отсюда вывод: анализ должен быть направлен прежде и больше всего на «деятельные способности» человека. Под «деятельными способностями» человека (разъясняет далее Н. Я. Данилевский) Фурье понимает «коренные стремления его духа и тела, приводящие в движение все существо его», то есть *страсти*: «Под именем страстей разумеют Фурье и все последователи его причины человеческой деятельности, а вовсе не те воспламенения, те разрушительные порывы чувства, которые, затемняя рассудок, побуждают человека употреблять все средства к их удовлетворению, — на языке Фурье это не страсти, а злоупотребление страстей (*réurrences passionnelles*)... Эти дурные чувства являются в человеке или от действительного нарушения его интересов, материальных или нравственных, или от чрезмерного развития одной из страстей в ущерб другим».

Данилевский не вполне точно и несколько смягченно излагает ту сторону этой теории страстей, которая имела сугубое значение для литературы 30-х годов: вопрос о «возвращении страстей». Взгляды и проповеди Руссо и его последователей уже не удовлетворяют фурьеристов: дело не в бегстве от цивилизации назад, в воображаемый «золотой век», а в борьбе; начинать нужно не с переделки человека, а с переустройства среды. Фурьеристы (Изальгье, Лавердан) считают, что нормальные страсти, составляющие природу человека, не могут быть вовсе задавлены: они возвращаются, но в уродливой, искаженной

<sup>1</sup> Дело петрашевцев. — М.; Л., 1941. — Т. 2. — С. 293.

форме. «Уродливое, дисгармоническое в характере человека, в его поступках, в его поведении, на что обращают такое усиленное внимание романтики типа Гюго, Э. Сю, А. Дюма, и является для фюрьеристов результатом этого возвращения, этого возмездия. Оно не коренится в «греховной» природе человека, не связано с его «слабостями», с его «убожеством» и «ничтожностью», как полагает Шатобриан. Уродливое в человеческом характере является для них внешним проявлением нормальных тяготений и стремлений человека, которые, будучи задержаны, заторможены, подавлены случайным и несправедливым расположением людей в классовом обществе, не могут пайти себе нормального выхода. Злодеяния, убийства, преступления, всякие разрушительные акты, производимые героями романтических писателей, представляются фюрьеристам особой формой бунта, особого рода реакцией на насилие и гнет, которым подвергается личность со стороны неправильно устроенного общества. Фюрьеристы признают величайшей заслугой таких писателей, как Гюго, Дюма, Бальзак, Сю, глубокое умение вскрыть и обнаружить это «возвращение страстей», эту месть поруганной природы бесчеловечным формам общества<sup>1</sup>. В итоге фюрьеристы реабилитируют страсти и принимают их художественные воплощения даже в самых крайних формах. «Современный театр оправдывает страсть, тогда как старый театр ее осуждал,— говорит Изальгье в статье 1836 года.— Некогда публика имела *Bérénice* (Расина), теперь она имеет *Antony* (Дюма). Отныне всякое «возвращение» — печальное или веселое, страшное или шутовское, смешное или кровавое — предстает перед зрителем как могучая манифестация страсти, ставшей святой и законной»<sup>2</sup>.

Такова идейная, смысловая основа многих произведений французской литературы 30-х годов, объединенных прозвищами «юной Франции» или «неистойвой» словесно-

---

<sup>1</sup> Обломиевский Д. Указ. соч.— С. 348 (глава «Романтизм и литературная политика фюрьеристов»). Сходные в своей основе взгляды высказывались уже в трактате м-м де Сталь «О влиянии страстей»: «Я исследую сначала те страны, где во все времена власть была деспотической... и я покажу, какое влияние на людей должно иметь постоянное подавление их естественных побуждений внешней силой, для которой они не могут найти никакого разумного оправдания» // M-me de Staël. *Oeuvres complètes*.— Bruxelles, 1830.— Т. 3.— Р. 14.

<sup>2</sup> См. исследование: Hunt H. I. *Le Socialisme et le Romantisme en France. Etude de la presse socialiste de 1830 à 1848*.— Oxford, 1935.— Р. 140—141.— В этой книге подробно освещен вопрос об отражении сенсимионизма и фюрьеризма во французской литературе.

сти. В России несомненным и достаточно выразительным памятником этого движения можно считать, в сущности, только «Маскарад» Лермонтова (конечно, без принудительного 4-го акта). Замечательно, что как раз в 1836 году Изальгье (один из главных критиков в фурьеристском журнале «La Phalange») приветствовал романтическую драму за то, что в ней «ни одно действующее лицо не вызывает ни ненависти, ни насмешки» и что рядом с героем нет «обязательно антагониста прежних времен... Человек находится во враждебных отношениях только с социальной средой»<sup>1</sup>. Лермонтовский «Маскарад» написан именно с этим намерением — так, что Арбенин, несмотря на совершенное им жестокое преступление, вызывает (или, по замыслу автора, должен вызывать) сострадание едва ли не более сильное (поскольку оно имеет не просто эмоциональный, но и мировоззрительный характер), чем его жертва. Недаром цензура подняла такой вой — даже после того, как Лермонтов, по ее требованию, «прибавил» 4-й акт (с появлением Неизвестного и сумасшествием Арбенина). «Драматические ужасы наконец прекратились во Франции, — писал цензор Ольдекоп, верно указывая адрес первоисточника, — так неужели их хотят ввести к нам?» (5, 742).

В «Герое нашего времени» этих «ужасов» нет, но характерно, что Лермонтов поселил Печорина на Кавказе, окружив особой, могучей природой и сделав его, как он сам говорит, «необходимым лицом пятого акта», когда он нужен для развязки «чужих драм». Он в непрерывном движении, и в каждом новом месте его ждет смертельная опасность. «Я приехал на перекладной тележке поздно ночью», — рассказывает Печорин в «Тамани». Не прошло и суток, как он чуть не погиб от руки «ундины»: «Слава богу, поутру явилась возможность ехать, и я оставил Тамань». Следующая повесть начинается словами: «Вчера я приехал в Пятигорск»; проходит месяц — и Печорин оказывается перед пистолетом Грушницкого. Судьба его сберегает («Пуля оцарапала мне колено»), но письмо Веры заставляет Печорина вскочить на коня и гнать его во весь дух в Пятигорск. После этого он едет в Кисловодск, расстанется с Мери — и через час курьерская тройка мчит его из Кисловодска. Далее Печорин — в крепости у Максима Максимыча («Бэла»), откуда он на две недели приезжает в казачью станицу — и чуть не гибнет от руки пьяного

---

<sup>1</sup> Цит. кн.: Обломиевский Д. Указ. соч. — С. 354.

казака. А потом — Петербург, а потом — «Персия и дальше», а потом — смерть по дороге из Персии<sup>1</sup>. Критика правого лагеря имела кое-какие основания удивиться такому беспокойному образу жизни и причислить Печорина к «миру мечтательному» (то есть утопическому). За всем этим миром сердечных тревог и приключений чувствовались те «страсти», под которыми люди того времени понимали все «деятельные способности» человека. Не даром сам Печорин пришел к убеждению, что «страсти — не что иное, как идеи при первом своем развитии».

Социально-утопические идеи были общеевропейской идеологической основой развернувшегося в художественной литературе XIX века «психологизма». Дело тут было не в психологическом анализе самом по себе (это занятие — не для искусства, а для науки), а в той новой жизненной задаче, которая родилась в итоге общественных потрясений и военных катастроф. Человек стремится к счастью, то есть к удовлетворению своих страстей, к «гармонии»: «Отнимем же все вековые предрассудки, страсти существуют в виде врожденных наклонностей, следовательно, нужно искать средства не подавить их, что невозможно, но употребить их на благо человека; а для этого разберем предварительно эти врожденные наклонности, страсти, определим и назовем их, одним словом — *анализируем человека*»<sup>2</sup>. Так оказалось, что «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (предисловие к «Журналу Печорина») — боевой лозунг, содержание которого вовсе не ограничивается интимной сферой. Не даром «Герой нашего времени» был сразу воспринят как острый общественно-политический роман.

Особенности русской жизни и истории придали этому художественному направлению сугубо напряженный мо-

---

<sup>1</sup> Надо отметить, что слова Печорина: «Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — Поеду в Америку, в Аравию, в Индию» — характерны для последекабристских настроений. Д. В. Веневитинов писал в 1827 году: «Я еду в Персию. Это уже решено. Мне кажется, что там я найду силы для жизни и вдохновения». — В е н е в и т и н о в Д. Письмо к М. П. Погодину // Полн. собр. соч. — М.; Л., 1934. — С. 344. — В драме В. К. Кюхельбекера «Ижорский» герой говорит:  
Игралище страстей, людей и рока,  
Я счастья в странах роскошного Востока  
Искал, в Аравии, в Иране золотом.  
Под небом Индии чудесной... (д. I, явл. I).

<sup>2</sup> Б е к л е м и ш е в А. П. О страстях и возможностях сделать труд привлекательным // Дело петрашевцев. — Т. 2. — С. 352.

ральный характер. Со всей силой это сказалось на творчестве Льва Толстого — на той «диалектике души», которую заметил и приветствовал Чернышевский в самых первых его произведениях. Начало этой «диалектики души» (как и считал Чернышевский) было положено «Героем нашего времени».

7

Для осуществления поставленной Лермонтовым художественной задачи необходимо было решить важнейший для всей структуры романа вопрос: как будет показана читателю душевная жизнь («история души») героя — путем самораскрытия («исповедально») или при помощи чужого повествования? Каждая из этих форм (тем более при стремлении Лермонтова к естественным, правдоподобным мотивировкам) имела свои преимущества и свои недостатки. Первая форма, «исповедальная», открывала перед героем широкий простор для самоанализа и самозащиты или самооправдания, для иронии и критики или осуждения других, но замыкала окружающий мир пределами субъективного восприятия и при этом делала неопределенной позицию автора или заставляла смотреть на портрет героя как на его собственный автопортрет. Вторая форма вмещала любой внешний материал, любую «действительность», кроме «истории души», которая могла бы быть обнаружена (и то очень частично) только при помощи ряда условных и наивных мотивировок (вроде подглядывания, подслушивания и т. д.), ослабляющих убедительность и разрушающих художественную иллюзию. Что касается третьей формы, при которой авторское повествование оказывается вне всяких мотивировок и произносится от лица всезнающего, как бы парящего над созданными им самим персонажами, то она пришла в литературу и укрепилась в ней позднее, когда роман вовсе оторвался от повести и сблизился с драмой, так что повествовательная часть превратилась в своего рода ремарки. Эта форма была для Лермонтова невозможна, тем более что роман был задуман не в виде сплошного и последовательного повествования, а как цикл повестей. Кто же в таком случае будет их рассказчиком или рассказчиками? И как сделать, чтобы читатель получил представление о герое и из его собственных признаний («субъективно»), и со стороны («объективно»)?



Таковыми были или могли быть основные формальные (жанрово-стилистические) проблемы и предпосылки при работе над «Героем нашего времени». Рядом с ними, естественно, возникли проблемы иного рода, уже прямо связанные с сюжетом. Если роман будет составлен из отдельных повестей, значит жизнь героя и история его души будут даны не полно и не последовательно, а фрагментарно; а если так, то нет никакой нужды рассказывать о его прошлом (родители, детство и отрочество, юность и т. д.), как это было сделано, например, в «Княгине Лиговской», и тем более нет никакой необходимости кончать роман смертью героя или трогательным эпилогом, описывающим его благополучную старость в кругу семьи. Необходимо другое: чтобы каждый фрагмент был достаточно содержателен или выразителен, чтобы он открывал в герое те душевные конфликты и противоречия, которые надо показать как «болезнь века», как «возвращения» искаженных средою страстей, как подавленную героиню. Значит, надо показать героя в разных ситуациях — не только положительных, но и отрицательных, не только интимных, но и публичных. Иначе говоря, повести, образующие цикл, должны быть разными и по жанрам, и по составу действующих лиц.

Для такого «личного» романа, каким был задуман «Герой нашего времени», проблема окружения имела особое значение: никто не должен равняться с героем или оспаривать у него первенство, но у него должны быть враги и хотя бы один друг, а кроме того, конечно, в его жизни и поведении со всей силой должен сказаться «недуг сердца» — порывы «пустых страстей», кончающиеся разочарованием или бессмысленной местью. Это было настолько важно и характерно, что чуть ли не каждая повесть цикла должна была содержать какую-нибудь любовную историю.

Однако это еще не все, что могло быть осознано Лермонтовым заранее как необходимое условие художественной полноты и убедительности задуманного романа. Пушкин мог не бояться, что его Онегин вдруг покажется читателю смешным — перешагнет ту воздушную границу, которая отделяет трагическое от комического. И то у Татьяны промелькнула страшная мысль:

Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

Лермонтов имел гораздо больше оснований бояться такого приговора над своим героем, поскольку Печорин должен был играть трудную и рискованную роль «героя нашего времени» с невыполненным «высоким назначением». Как избежать его от страшной опасности оказаться вдруг смешным или ничтожным? Это было особенно возможным и вероятным в конце 30-х годов, когда, по словам Ап. Григорьева, «Гоголь пел другую поэму, поэму о несостоятельности показного человека, не указывая, впрочем, для души никакой положительной замены. Он неумолимо говорил современному человеку: — Ты, мой любезный, вовсе не герой, а только корчишь героя... Ты не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом, которые иногда в тебе как пена поднимаются»<sup>1</sup>.

Итак, опасность угрожала Печорину не только со стороны читателя, но и со стороны самой литературы, уже бегущей и от так называемого «байронизма» и от так называемого «романтизма», и от так называемого «прекраснодушия», и тем более от «героики», да еще подавленной обстоятельствами. Но Лермонтов считал своей исторической обязанностью или миссией показать русского молодого человека не Хлестаковым и не Подколесиним, а существом сильным, наделенным большими страстями и благородными стремлениями — «чудными обещаниями будущности», как сказано о Печорине в «Княгине Лиговской». Не только Онегин, но и Чацкий являлся Лермонтову во время работы над «Героем нашего времени»: «В первой молодости моей я был мечтателем», — говорит Печорин. Пусть теперь он причисляет себя к «жалким потомкам, скитающимся по земле без убеждений и гордости», — само это сознание поднимает его над Онегинскими, в языке которых не было и не могло быть слова «убеждение».

Но все-таки — как же спасти Печорина от насмешек и пародий? Грибоедову было легче: время было другое. Достаточно было рядом с Чацким поставить Молчалина, чтобы весь пыл негодования был оправдан; а ведь Печорин говорит, что он «в напрасной борьбе» уже «истощил и жар души и постоянство воли» и что у него нет «ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою». Какое же право имеет он презирать других и как может автор рассчитывать на сочувствие к своему

---

<sup>1</sup> Григорьев Ап. Указ. соч. // Там же. — № 12. — С. 2—3.

герою или даже на его оправдание? Одного монолога в демоническом стиле, произнесенного перед лицом влюбленной девушки («Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть»), для прозы недостаточно. На помощь пришел Грушницкий: «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания... Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами — иногда тем и другим. В их душе много добрых свойств, но ни на грош поэзии». И, наконец, самое решительное и безошибочное: «Его цель — сделаться героем романа». Хотя это говорит сам герой романа, претендующий на звание «героя нашего времени», но читатель уже побежден: заготовленные им шутки и насмешки обрушиваются на голову нового персонажа, который специально для этого и создан. Удары отведены от героя на его «alter ego» — на его отражение в кривом зеркале. Главная задача была решена. Хотя впоследствии Ап. Григорьев скажет, что Печорин и так уже «одной ногой стоит в области комического», но только после того, как в литературе появится Тамарин М. В. Авдеева, — и то он должен будет признать, что «тревожный тип (так называет Ап. Григорьев Печорина. — Б. Э.) остается все-таки при всех правах своих на необходимость существования и выражения... Попробуйте, — говорит он, — сделать *смешным* Печорина в ту минуту, когда он бог знает из-за чего играет жизнью с контрабандисткой; бросается в окно головою, чтобы схватить пьяного и рассвирепевшего казака; с адскою холодностью необузданного самолюбия подвергает себя почти верной смерти в дуэли с Грушницким из-за того только, чтобы иметь право сказать ему подлеца; когда он гонится за Верой и, загнавши коня, рыдает в зверином припадке? Увы! даже и тогда трудно сделать его смешным, когда он холодно встречает Максима Максимыча: смешно это было бы в великосветском хлыще, но не в Печорине, который весь съеден анализом»<sup>1</sup>.

Если по одну сторону Печорина надо было поставить Грушницкого (как пародию), то по другую необходимо было поставить (все для той же цели) человека с умной иронией, чтобы отнять у читателя или критика право и на эту возможность. Никто не может упрекнуть автора в пре-

---

<sup>1</sup> Григорьев Ап. Указ. соч. // Там же. — № 12. — С. 2—3.

клонении перед своим героем после того, как в романе появился доктор Вернер, недаром прозванный среди пятигорской молодежи Мефистофелем. Если рядом с Грушницким Печорин может показаться замаскированным в гвардейца Демоном, то рядом с Вернером он — нечто вроде Фауста, и почти цитатой из Гете звучат его слова после свидания с Верой: «Уж не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять... А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны, густые кудри выются, глаза горят, кровь кипит...»

Этих двух лиц — Грушницкого и Вернера — вполне достаточно для обрисовки Печорина в пределах его «Журнала», но ведь он должен быть дан не только субъективно. Одно из основных принципиальных отличий нового романа от прежних должно было заключаться в объективной подаче героя — объективной не только в том смысле, что это не будет сплошной «исповедью» (как у Мюссе) или сплошным мемуаром (как, скажем, «Адольф» Констанана), но и в том, что в этом романе не будет того условного автора-рассказчика, который, неизвестно почему, знает каждый шаг и даже каждую мысль своего героя. В новом романе дело должно быть поставлено так, чтобы сам автор узнал о существовании своего героя из чужих уст, — положение, на первый взгляд, очень острое и парадоксальное, но могущее стать вполне правдоподобным для читателя и весьма удобным для писателя при условии удачной мотивировки. Так в роли рассказчика появился Максим Максимыч, а первой повестью, открывающей роман, стала «Бэла», представляющая собою сочетание двух разных, взаимно тормозящих действие жанров, из которых один служит мотивировкой для другого.

Надо было иметь большую смелость, чтобы в 1838 году написать повесть, действие которой происходит на Кавказе, да еще с подзаголовком: «Из записок офицера о Кавказе». Не один читатель (а тем более критик), увидев это, должен был воскликнуть: «Ох уж эти мне офицеры и этот Кавказ!» Не говоря о потоке кавказских поэм, затопившем литературу, кавказские очерки, «вечера на кавказских водах», кавказские повести и романы стали в 30-х годах общим местом. В первом томе своего «Современника» (1836) Пушкин как бы подвел итог всей литературе о Кавказе, напечатав, с одной стороны, свое «Путешествие в Арзрум», порывающее с традицией живописно-риторических описаний этого края, а с другой — поместив тут же очерк

Султана Казы-Гирея («Долина Ажитугай»), написанный достаточно нышным слогом, который, однако, оправдан происхождением и биографией автора. Сам автор говорит: «Думал ли я десять лет тому назад видеть на этом месте русское укрепление и иметь ночлег у людей, которым я грозил враждою, бывши еще дитятею? Все воинские приемы, к которым я приноравливался во время скачек на этом поле, всегда были примером нападения на русских, а теперь я сам стою на нем русским офицером». Взволнованность и приподнятость стиля вполне мотивировались этим своеобразным положением автора, и Пушкин со всей деликатностью отметил это в специальном примечании, как будто отвечая на недоумение читателей: «Вот явление, неожиданное в нашей литературе! Сын полудикого Кавказа становится в ряды наших писателей; черкес изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно. Мы ни одного слова не хотели переменить в предлагаемом отрывке» (с. 160, 169).

И вот после всего этого появляется повесть «Бэла», да еще с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе»<sup>1</sup>. Надо, однако, сказать, что «Путешествие в Арзрум» и послужило, по-видимому, для Лермонтова главным толчком к тому, чтобы, во-первых, навсегда проститься с прежним повествовательным стилем, а во-вторых — создать «гибридный жанр — путевого очерка с вставной драматической новеллой»<sup>2</sup>. Вернее, наоборот: Лермонтов скрестил «драматическую (авантюрную) новеллу с путевым очерком и таким способом не только раздвинул и затормозил сюжет, создав для этого совершенно «естественную» и остроумную мотивировку («я пишу не повесть, а путевые записки»), но нашел новое применение для кавказского путевого очерка, казалось бы окончательно «закрытого» Пушкиным (характерный для Лермонтова ход). В «Бэле» путевой очерк

---

<sup>1</sup> Есть один признак, указывающий на то, что «Бэла» была написана не раньше начала 1838 года. В «Сыне отечества» (1838. — № 1) напечатан очерк П. Бестужева, где читаем: «Если г. Гамба перекрестил Крестовую гору в Mont St. Christophe (в журнале «Cristos» — очевидная ошибка. — Б. Э.), то русскому путешественнику стыдно не знать, что Петр I никогда не проходил через Кавказские горы и потому не мог поставить креста на Крестовой горе, как утверждает г. путешественник» и т. д. (С. 13). Надо думать, что Лермонтов отметил в «Бэле» оба эти факта уже по следам Гестужева. О принадлежности очерка не А. Бестужеву-Марлинскому (как он подписан в журнале), а его брату Павлу см.: Воспоминания Бестужевых. — Ред., статья и коммент. М. К. Азадовского. — М.; Л., 1951. — С. 700.

<sup>2</sup> Виноградов В. Указ. соч. — С. 573.

потерял свое прежнее самостоятельное значение, но возродился как материал для построения сюжета и освежения жанра — факт большого художественного смысла.

Рассказ начат как будто по старинке: автор едет как бы навстречу Пушкину — не из Ставрополя в Тифлис, а из Тифлиса к Ставрополю. Они могли бы встретиться на Крестовой горе или на станции Коби. «Пост Коби находится у самой подошвы Крестовой горы, через которую предстоял нам переход, — рассказывает Пушкин. — Мы тут остановились ночевать и стали думать, каким бы образом совершить сей ужасный подвиг: сесть ли, бросив экипажи, на казачьих лошадях или послать за осетинскими волами?.. На другой день около 12 часов услышали мы шум, крики и увидели зрелище необыкновенное: осьмнадцать пар тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев, насилу тащили легкую венскую коляску приятеля моего О \*\*\*». Автор «Бэлы» рассказывает о том же самом — с таким видом, как будто никакого «Путешествия в Арзрум» в литературе не появлялось: «Я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту проклятую гору, потому что была уже осень и гололедица, а эта гора имеет около двух верст длины. Нечего делать, я нанял шесть быков и нескольких осетин. Один из них взвалил себе на плечи мой чемодан, другие стали помогать быкам почти одним криком». Дальше у Пушкина — вершина Крестовой горы с «гранитным крестом» («старый памятник, обновленный Ермоловым») и вид на Койшаурскую долину: «С высоты Гут-горы открывается Койшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извинаящейся, как серебряная лента, и все это в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти, по которой идет опасная дорога». И опять автор «Бэлы» пишет так, как будто он не читал пушкинского «Путешествия»: «И точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть: под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями... направо и налево гребни гор, один выше другого... пропасть такая, что целая деревушка осетин, живущих на дне ее, казалась гнездом ласточки», а затем — и «каменный крест», поставленный «по приказанию г. Ермолова» на вершине Крестовой горы.

И это еще не все. В «Максиме Максимыче» автор рассказывает, как он остановился во Владикавказе: «Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дни, ибо «оказия» из Екатеринограда еще не пришла и, следова-

тельно, отправиться обратно не может... А вы, может быть, не знаете, что такое «оказия»? Это — прикрытне, состоящее из полроты пехоты и пушки, с которым ходят обозы через Кабарду из Владыкавказа в Екатериноград». У Пушкина читаем в самом начале «Путешествия» (поскольку он ехал в обратном Лермонтову направлении): «На другой день мы отправились далее и прибыли в Екатериноград, бывший некогда наместническим городом. С Екатеринограда начинается военная Грузинская дорога; почтовый тракт прекращается. Нанимают лошадей до Владыкавказа. Дается конвой казачий и пехотный и одна пушка. Почта отправляется два раза в неделю, и приезжие к ней присоединяются: это называется *оказией*». Здесь сходство становится настолько разительным, почти цитатным, что в вопросе — «А вы, может быть, не знаете, что такое «оказия»? — слышится другой вопрос: «Помните ли вы «Путешествие в Арзрум» Пушкина?» Это впечатление усиливается неожиданностью и немотивированностью самой вопросительной формы: кто этот «вы» и почему рассказчик, вдруг нарушив повествовательный тон, решил к нему, то есть к читателю вообще, обратиться с таким вопросом?

Чтобы понять эту особенность исторически и литературно, надо учесть три факта: во-первых, «Путешествие в Арзрум», напечатанное Пушкиным в ответ на грубую брань и доносы реакционных журналистов, было встречено как политическая ошибка и демонстративно обойдено молчанием<sup>1</sup>; во-вторых, Лермонтов только что вернулся из ссылки за стихотворение на смерть Пушкина, и упомянуть в тексте «Бэлы» о его «Путешествии в Арзрум», навлекшем на себя высочайшее недовольство, было невозможно, а между тем — и это в-третьих — автор «Бэлы», как видно из дальнейшего, писатель, и тем более странным могло показаться умолчание о «Путешествии в Арзрум» при таком совпадении деталей. Конечно, в художественном произведении не принято делать сноски, но делать цитаты или

---

<sup>1</sup> Белинский в рецензии на первый том «Современника» ограничился несколькими словами о «Путешествии в Арзрум», в которых, как нам кажется, отразилась сложность положения: «Статья Пушкина не заключает в себе ничего такого, что бы вы, прочтя ее, могли пересказать, что бы вас особенно поразило, но ее нельзя читать без увлечения, нельзя не дочитать до конца, если начнешь» // Т. 2. — С. 180. — Что-то мало похоже на Белинского эта странная, бессодержательная и нескладная оценка! Напомним, что «Путешествие в Арзрум» не вошло ни в посмертное собрание сочинений Пушкина (1838—1841), ни в издание под ред. П. В. Анненкова (1855—1857).

упоминать чужие произведения издавна вполне принято — и Лермонтов, например, цитирует в «Княжне Мери» стихи Пушкина, напоминает о «воспетом некогда Пушкиным» Каверине, а кроме того, цитирует «Горе от ума» Грибоедова, вспоминает Гетеву «Миньону», «Робинзона Крузо» Дефо, «Освобожденный Иерусалим» Тасса. В одном месте (и как раз в том месте «Бэлы», где речь идет о Гуд-горе и пр.) он даже упоминает об «ученом Гамба», авторе «Путешествия по Кавказу», — так что бы стоило ему помянуть здесь своего великого, так недавно и так трагически погибшего учителя, произведение которого (в этом не может быть никакого сомнения!) учтено и отражено в «Бэле» и «Максиме Максимыче»?

Если бы Лермонтов писал «Путешествие по Военно-Грузинской дороге», не сказать о «Путешествии в Арзрум» было бы просто невозможно; в данном случае критика могла пройти мимо этого факта не только потому, что «Путешествие в Арзрум» (а отчасти и имя Пушкина) было почти запретным, но и потому, что описание Военно-Грузинской дороги в «Бэле» лишено самостоятельной, очерковой функции и воспринимается либо как общий фон, либо как элемент сюжета («торможение»), либо, наконец, как лирическое отступление, характеризующее душевное состояние автора «Бэлы». При таком положении сходство этого описания с «Путешествием в Арзрум» могло остаться незамеченным или не вызвать удивления просто потому, что оно производило впечатление «общего места», ничем особенно не отличающегося, скажем, от «Путешествия в Арзрум». В своем первом отзыве о «Бэле» (в «Московском наблюдателе», 1839, № 4) Белинский выразился так, что в его словах можно видеть намек на пушкинское «Путешествие»: «Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горах и отношениях к ним наших войск мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клеветают на него»<sup>1</sup>. Обращает на себя внимание, во-первых, множественное число: «такие рассказы»; во-вторых (и это главное), в «Бэле», в сущности, нет ни слова об отношениях наших войск к диким горцам, между тем как у Пушкина, в первой главе, есть страницы, специально этому посвященные («Черкесы нас ненавидят» и т. д.).

Из всего сказанного о сходстве лермонтовских описаний Военно-Грузинской дороги с первой главой «Путешествия

---

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 3. — С. 188.



в Арзрум» можно и надо сделать один существенный историко-литературный вывод: эти страницы «Бэлы» и «Максима Максимыча» написаны Лермонтовым так, чтобы они напомнили о «Путешествии в Арзрум», — как дань памяти великого писателя. Прибавим, что «Путешествие в Арзрум», по-видимому, сыграло в творчестве Лермонтова особенно значительную роль, открыв новые стилистические (повествовательные) перспективы для русской прозы. Тем самым мы совершенно не можем согласиться с традиционным толкованием, согласно которому Лермонтов «уличает» Пушкина в «недостаточной точности изображения» и «с беспощадным реализмом разоблачает иронический гиперболизм пушкинского стиля, прикрывающий... пезнание функциональной семантики быта»<sup>1</sup>. И все это — только потому, что у Пушкина коляску О\*\*\* везут «осьмнадцать пар волов» (а бричку графа Мусина-Пушкина — даже «целое стадо волов»), между тем как у Лермонтова — всего шесть быков (а тележку Максима Максимыча тащит только четверка). Так ведь Максим Максимыч недаром и говорит: «Ужасные бестии эти азиаты!.. Быки-то их понимают; запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки всё ни с места». Это же сказано не для разоблачения «пушкинского гиперболизма», а как раз наоборот — как будто специально для того, чтобы объяснить эту арифметическую разницу: одно дело — господа штатские графы (кого же и надувать, как не их!), а совсем другое — местные военные «кавказцы» вроде Максима Максимыча.

8

История Бэлы рассказана Максимом Максимычем, но только после того, как его спутник решил «вытянуть из него какую-нибудь историйку»; притом он рассказал ее в три приема (да еще со вставками больших монологов — Казбича и Печорина): 1) от начала («Вот изволите видеть, я тогда стоял в крепости за Тереком с ротой») и кончая словами: «Мы сели верхом и ускакали домой»; 2) от слов: «Ну уж нечего делать! начал рассказывать, так надо продолжать» и кончая — «Да, они были счастливы!» (и добавление о гибели отца Бэлы) и 3) от слов: «Ведь вы угадали» до последнего абзаца («В Куби мы расстались

<sup>1</sup> Виноградов В. Указ. соч.— С. 580.

с Максимом Максимычем»). Большое вступление заполнено рассказом автора о знакомстве с Максимом Максимычем и об их совместной ночевке в сакле по дороге на Гуд-гору. Большая пауза между второй и третьей частью «историйки» заполнена описанием подъема на Гуд-гору с видом Койшаурской долины, спуска с Гуд-горы, подъема на Крестовую гору, спуска с нее и, наконец, новой почевки в сакле на станции Куби. Ко всему этому надо добавить, что действительным рассказчиком или автором истории Бэлы является не Максим Максимыч, а ехавший «на перекладных из Тифлиса» писатель, поскольку он, по его же словам, воспользовавшись задержкой во Владикавказе, «вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей». Вот какой сложной оказывается при близком рассмотрении конструкция, кажущаяся при чтении столь естественной и легкой.

Благодаря такой конструкции и искусству, с которым она сделана, жанр вещи освежается, а сюжет обогащается новыми смыслами и оттенками. Белинский был совершенно прав, когда откровенно высказал свое удивление (эта способность к удивлению составляет одно из его замечательных достоинств как критика): «Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро охладел к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти пойманным, бросил ее, нанесши ей рану, от которой она умерла: вот и все тут. Не говоря о том, что тут очень немного, тут еще нет и ничего ни поэтического, ни особенного, ни занимательного, а все обыкновенно до пошлости, истерто». Ответ Белинского неясен и слишком абстрактен: «Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо... Он должен сперва видеть перед собою лица, из взаимных отношений которых образуется его драма или повесть. Он не обдумывает, не расчисляет, не теряется в соображениях: все выходит у него само собою и выходит так, как должно»<sup>1</sup>. Это, конечно, просто неверно — и при этом никак не отвечает на поставленный вопрос. Художник, конечно, очень «обдумывает» и очень «расчисляет», и часто приходит в отчаяние, и еще чаще вычеркивает то, что написал, и пишет заново — и все это для того, чтобы добиться от слов и их сочетаний новых, не стертых, не ходячих значений. В стихах этому содействуют

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 218, 219.

ритм и связанные с ним семантические воздействия на слово; в прозе (особенно в романе) это достигается не столько стилистической, сколько сюжетно-конструктивной разработкой фабульных схем, сцеплением разных сцен и эпизодов, созданием содержательных и свежих мотивировок.

В «Бэле» это сделано с удивительным мастерством. История черкешенки рассказана человеком, который и по своему положению, и по характеру, и по привычкам, и по возрасту мог быть только наблюдателем, но близко принимающим к сердцу все происходящее. Он даже несколько «завидовал» Печорину («мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила») — и этим достаточно мотивирована лирическая окраска всего его рассказа. Если же его речь (как отмечали многие, начиная с юного Чернышевского)<sup>1</sup> не всегда удерживается в рамках «штабс-капитанской» лексики, то ведь достаточной мотивировкой для этого «противоречия» служит то, что весь рассказ Максима Максимыча дан в «записи» автора, в задачу которого вовсе не входила точная передача его лексики. Все дело в том, что Лермонтову надо было, с одной стороны, сохранить тональную разницу двух рассказчиков, а с другой — создать единство авторского повествовательного стиля, не дробя его на отдельные языки: «едущего на перекладных» писателя, старого штабс-капитана, разбойника Казбича, мальчишки Азамата, Бэлы и самого Печорина (слова которого, по выражению Максима Максимыча, «врезались» у него в памяти). Эта задача решена тем, что в речи каждого из перечисленных лиц есть индивидуальные языковые «сигналы», дающие ей необходимую тональную или тембровую окраску, а вещь в целом все-таки звучит как произведение *одного* автора — того самого, который «вытянул историйку» из Максима Максимыча и потом «записал» ее. Таким образом, «обыкновенная до пошлости» история о похищенной русским офицером черкешенке пропущена через призму с несколькими гранями, благодаря чему она доходит до читателя в виде многоцветного смыслового спектра.

Кроме этой сложной повествовательной структуры, придающей словам новые смысловые оттенки, рассказ о Бэле, как мы уже отмечали, представляет собою сложную сюжетно-жанровую структуру, при которой авантюрная

---

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т.— М., 1939.— Т. 1.— С. 59.

новелла оказывается входящей в «путешествие», и наоборот — «путешествие» входит в новеллу как тормозящий ее изложение элемент, делающий ее построение *ступенчатым*. Сделано это при помощи самых простых и естественных мотивировок; так что получается впечатление, будто рассказ течет «собственной силою, без помощи автора»<sup>1</sup>. Только в одном месте Лермонтов решил разрушить эту иллюзию и дать читателю почувствовать силу самого искусства. «Да, они были счастливы!» — говорит Максим Максимыч. «Как это скучно!» — цинично восклицает (несомненно вместе с читателем) его слушатель. Идет подробное, медленное описание подъема на Гуд-гору и спуска с нее, сделанное на основе читательского нетерпения и потому заставляющее с надеждой всматриваться в каждую деталь (а это-то и нужно писателю!), пока наконец терпение не истощается — и в этот момент «ложной коды» с полуфинальным афоризмом («и если б все люди побольше рассуждали, то убедились бы, что жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботиться»), в момент сюжетного затишья раздается внезапный, оглушительный вопрос: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы?» Кто задает этот вопрос, и к кому он обращен? Может быть, это Максим Максимыч спрашивает своего слушателя? Нет, это сам автор подал голос своему читателю, с которым до сих пор не вел никаких разговоров, — и ему же адресован несколько игривый ответ: «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». В сущности, это почти то же, что у Бестужева в «Испытании» (см. выше, в разделе 3), но с той разницей, что там это торможение подано в чистом виде и потому лишено жанрового значения, а здесь оно выступает в гораздо более серьезной функции — как результат «гибридности», которая придает всему сюжету новую смысловую и эмоциональную окраску.

Именно здесь, среди этой длительной «географической» паузы, автор «Бэлы» говорит одну многозначительную фразу, бросающую некоторый дополнительный свет на его личность и тем самым на весь роман. Спуск с Крестовой горы был труден: «Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая,

<sup>1</sup> Белинский. — Т. 4. — С. 220.

северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. — И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки». Что значат слова: «И ты, изгнанница»? Кто же еще здесь игнанник, плачущий о северных степях? Очевидно, сам автор «Бэлы», который скоро (в апреле 1840 года) повторит это, обращаясь к тучам: «Мчитесь вы, будто как я же, *изгнанники*». Итак, едущий «на перекладных из Тифлиса» писатель — вовсе не «странствующий офицер», как принято его называть в работах о «Герое нашего времени», а высланный, и едет он, по-видимому, не в Петербург, а всего-навсего в Ставрополь, как и Максим Максимыч («Мы с вами попутчики, кажется?»). А заодно — и еще вопрос: офицер ли он? Раньше это было ясно, поскольку в подзаголовке к «Бэле» стояло: «Из записок офицера о Кавказе»; но затем подзаголовок был снят, а в текстах «Бэлы» и «Максима Максимыча» нет ни одного прямого указания или признака в пользу этого. Максим Максимыч говорит о себе точно и ясно: «Теперь считаюсь в третьем линейном батальоне. А вы, смею спросить?» Автор пишет: «Я сказал ему», — и все. Осетины обступили автора и требовали на водку; из слов Максима Максимыча следует, что они твердили: «офицер, дай на водку»; но он же говорит: «и хлеба по-русски назвать не умеет», — значит, слово «офицер» они употребляют во всех случаях. Один из извозчиков, оказавшийся русским ярославским мужиком, обращаясь к автору, называет его просто «барином» («И, барин! бог даст, не хуже их доедем»). В диалогах автора с Максимом Максимычем нет ничего специфически военного — наоборот: на вопрос автора — «Вы, я думаю, привыкли к этим великолепным картинам?» — штабс-капитан отвечает так, как будто с ним беседует штатский: «Да-с, и к свисту пули можно привыкнуть», — на что следует тоже достаточно типичная для штатского реплика: «Я слышал, напротив, что для иных старых воинов эта музыка даже приятна».

Все это совсем не значит, что едущий «на перекладных из Тифлиса» — на самом деле не офицер, но это значит, что его «офицерство» оказалось фактически не нужным для сюжета, а временами даже как будто мешающим ему — то есть характеру отношений и разговоров между штабс-капитаном и его спутником. Нужным и важным оказалась не военная его профессия, а писательская: именно она

внесена и крепко впаяна в самый текст и «Бэлы», и «Максима Максими́ча». Очень знаменательно, что предисловие к «Журналу Печорина», написанное от лица того же «офицера», не содержит в себе ни одного намека на его военное звание и ни малейшего подходящего признака, а его связь с литературой обнаруживается почти в каждой фразе. Чем же объяснить все это? Думается, что объяснение надо искать в мотивировочной сфере романа. Необходимо было сделать основного рассказчика «Бэлы» и «Максима Максими́ча» литератором, и также необходимо было, по характеру самого замысла, поместить этого литератора на Кавказе и сделать его спутником штабс-капитана. Военная профессия была самой простой и правдоподобной для того времени мотивировкой этой второй «необходимости», между тем как появление на Кавказе штатского литератора и его быстрое сближение с Максимом Максими́чем потребовали бы специальной и довольно подробной биографической мотивировки, в художественном смысле лишней и противоречащей лаконизму повествования.

Ко всему, что было сказано о писательской профессии рассказчика «Бэлы» и «Максима Максими́ча», надо еще прибавить, что эта профессия очень пригодилась для решения одной из важнейших задач романа: где-то надо было нарисовать портрет героя — тем более «героя нашего времени». Бывшая традиционной и, в сущности, не всегда нужной обязанностью, задача эта в данном случае приобрела новый и важный идейный смысл, поскольку история, рассказанная в «Бэле», возбуждает чрезвычайный интерес к Печорину как к личности в целом, — одно из крупнейших художественных достижений Лермонтова. Мало того: для портрета героя найдена блестящая по остроумию и правдоподобию (а следовательно — и по убедительности) мотивировка — едущий на перекладных литератор, только что выслушавший историю Бэлы, сталкивается лицом к лицу с самим Печориным. Естественно, что он пристально всматривается в каждую черту, следит за каждым движением этого «странного» (по словам штабс-капитана) человека. И вот рисуется портрет, в основу которого положено новое представление о связи внешности человека с его характером и психикой вообще — представление, в котором слышны отголоски новых философских и естественнонаучных теорий, послуживших опорой для раннего материализма (в этом смысле очень симптоматична фигура доктора Вернера). Характерно, например, появление в это время в Ка-

занском университете профессора Е. Ф. Аристова (1806—1875), автора таких работ, как «О значении внешности» (1846) или «О телосложениях»<sup>1</sup>. Лермонтов определяет психику Печорина на основании его рук, походки, морщин, цвета волос в соотношении с цветом усов и бровей. Материалистическая основа этого портрета демонстративно подчеркнута сравнением последней детали с признаками породы у белой лошади. Несомненно влияние этого замечательного (по своему методу) портрета на один из первых портретных опытов Льва Толстого. В черновой редакции «Детства» Толстой набросал портрет матери и сопроводил его следующим теоретическим комментарием, отражающим, вероятно, и знакомство со взглядами казанского ученого: «Я нахожу, что то, что называют выражением, не столько заметно в лице, сколько в сложении. Например, я все называю аристократическим сложением, не нежность и сухость рук и ног, но все: линии рук, bras, плеч, спины, шеи... Я отличаю по сложению людей добрых, злых, хитрых, откровенных и особенно людей понимающих и не понимающих вещи»<sup>2</sup>.

Итак, «Бэла» и «Максим Максимыч» дают полную экспозицию героя: от общего плана («Бэла») сделан переход к крупному — теперь пора перейти к психологической разработке. После «Бэлы» Печорин остается загадочным; критический тон штабс-капитана («Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста... вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?») не ослабляет, а наоборот — усиливает эту загадочность, внося в его портрет черты несколько вульгарного демонизма. «Тамань» вмонтирована в роман (хотя по своему происхождению она, как мы уже говорили, была написана, по видимому, вне прямой связи с ним) как психологическое и сюжетное «противоядие» тому, что получилось в итоге «Бэлы» и «Максима Максимыча». В «Тамани» снимается налет наивного «руссоизма», который может почудиться читателю в «Бэле». Правда, уже в «Бэле» Печорин приходит к выводу, что «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни» («невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой»), но это можно отнести как раз за счет «демонизма»; в «Тамани» герой,

---

<sup>1</sup> Учен. зап. Казанского ун-та. — 1853. — Кн. 2. — Е. Аристов добился того, что автономия «сделалась любимейшей наукою студентов всех факультетов». — Изв. Казанского ун-та. — 1876. — Т. 12. — № 1.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Указ. соч. — Т. 1. — С. 105.

погнавшийся было опять <sup>1</sup> за «любовью дикарки», терпит полное фиаско и оказывается на краю гибели. «Ундина» оказывается подругой контрабандиста — и этот мир своеобразных хищников не имеет ничего общего с руссоистскими идиллиями «естественного человека».

В. Виноградов сделал интересное и плодотворное сопоставление «Тамани» с «Ундиной» Жуковского и пришел к выводу, что эта повесть Лермонтова — реалистически перелицованная повесть о «деве на скале» <sup>2</sup>. К этому надо прибавить, что «разоблачению» подвергся в ней не только старый романтический сюжет, но и сам Печорин. Как мы уже говорили, в рукописной (и журнальной) редакции его поведение в Тамани было в значительной степени оправдано «любопытством» литератора, собирающего материал; снятие этой мотивировки сильно ухудшило его положение и придало заключительной фразе — «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих» — оттенок пошловатого дендизма. Лермонтов, как мы видели, колебался в отношении этого финала. Последний текст (в отдельном издании) рисует Печорина раздраженным, поскольку новая «дикарка», в противоположность Бэле, просто одурачила его. Он впадает в «демонизм», но уже совершенно неубедительный, — и Лермонтову было важно вставить «Тамань» именно для того, чтобы внести в понятие «героя нашего времени» черту иронии.

Совершенно естественно, что после такого фиаско Печорин оставляет мир «дикарок» и возвращается в гораздо более привычный и безопасный для него мир «знатных» барышень и барынь. Так совершается переход от «Тамани» к «Княжне Мери». Эта вещь была выше уже достаточно проанализирована с точки зрения ее значения и смысла в романе. Здесь линия Печорина («кривая» его поведения), опустившаяся в «Тамани», поднимается, поскольку читатель знакомится уже не только с поступками Печорина, но и с его думами, стремлениями, жалобами — и все это заканчивается многозначительным «стихотворением в прозе», смысл которого выходит далеко за пределы мелкой возни с княжной Мери и с Грушницким: «Я как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на

---

<sup>1</sup> Это «опять» относится к порядку чтения; хронологически события, рассказанные в «Тамани», предшествуют «Бэле»; однако при таком расположении фактов поведение Печорина в «Бэле» было бы гораздо менее убедительным.

<sup>2</sup> Лит. наследство. — Т. 43—44. — С. 594—597.



берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце...» Однако больших бурь и битв ему не дожидаться, и самое большое — что он опять, как это было уже не раз, окажется на краю гибели и не погибнет.

Так мы переходим к «Фаталисту». Как за портретом Печорина стоит целая естественнонаучная и философская теория, так за «Фаталистом» скрывается большое философско-историческое течение, связанное с проблемой исторической «закономерности», «необходимости» или, как тогда часто выражались, «судьбы», «провидения». Это была одна из острейших декабристских тем (см. у Рыльева, А. Бестужева, А. Муравьева и др.), научным обоснованием которой служили работы французских историков — О. Тьерри, Баранта, Тьера<sup>1</sup>. А Бестужев, например, противопоставляя «Историю русского народа» Н. Полевого труду Карамзина, писал: «Напутствуемый Барантом, Тьерри, Нибуром, Савиньи, он дорывался смыслу не в словах, а в событиях, решал не по замыслам, а по следствиям; словом, подарил нас начатками истории, достойной своего века»<sup>2</sup>. Лермонтов, конечно, знал сочинения и взгляды этих французских историков и, главное, понимал всю серьезность и все значение этих взглядов не только для исторической науки, но и для жизни, для ежедневного решения самых основных вопросов поведения и борьбы. Достаточно вспомнить, какое важное место отведено теме «судьбы», или «рока», в лирике Лермонтова, в его поэмах (вплоть до «Мцыри», написанного одновременно с окончанием «Героя нашего времени») и драмах («Маскарад»).

Неудивительно поэтому, что вопрос о «судьбе», или «предопределении», оказался темой заключительной повести; удивительно или, вернее, замечательно то, как обошелся Лермонтов с этой философской темой, сделав ее сюжетом художественного произведения. Не отвергая значения самой проблемы, он берет ее не в теоретическом («метафизическом») разрезе, а в психологическом — как факт душевной жизни и поведения человека — и делает совершенно неожиданный для «теоретика», но абсолютно убедительный практический (психологический) вывод: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив, что до меня

<sup>1</sup> См.: Реизов Б. Г. Французская романтическая историография. — Л., 1956. — Ср. в кн.: Волк С. С. Исторические взгляды декабристов. — М.; Л., 1958 (особенно С. 136—142).

<sup>2</sup> Бестужев-Марлинский. — Т. 2. — С. 597.

касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (Курсив мой. — Б. Э.) Фатализм здесь повернут своей противоположностью: если «предопределение» (хотя бы в форме исторической закономерности) действительно существует, то сознание этого должно делать поведение человека тем более активным и смелым<sup>1</sup>. Вопрос о «фатализме» этим не решается, но обнаруживается та сторона этого мировоззрения, которая приводит не к «примирению с действительностью», а к «решительности характера» — к действию. Таким истинно художественным поворотом философской темы Лермонтов избавил свою заключительную повесть от дурной тенденциозности, а свой роман — от дурного или мрачного финала.

Повесть «Фаталист» играет роль эпилога, хотя (как это было и с «Таманью») в порядке событий рассказанное здесь происшествие — вовсе не последнее: встреча с Максимом Максимычем и отъезд Печорина в Персию происходят гораздо позднее. Эпилогом в этом смысле пришлось бы считать предисловие к «Журналу Печорина», поскольку там сообщено о смерти героя и подведены некоторые итоги его жизни. Однако такова сила и таково торжество искусства пад логикой фактов — или, иначе, торжество сюжетосложения над фавбулой. О смерти героя сообщено в середине романа — в виде простой биографической справки, без всяких подробностей и с ошеломляющим своей неожиданностью переходом: «Это известие меня очень обрадовало». Такое решение не только освободило автора от необходимости кончать роман гибелью героя, но дало ему право и возможность закончить его мажорной интонацией: Печорин не только спасся от гибели, но и совершил (впервые на протяжении романа) общепользительный смелый поступок, притом не связанный ни с какими «пустыми страстями»: тема любви в «Фаталисте» выключена вовсе. Благодаря своеобразной «двойной» композиции (об этом говорилось раньше) и фрагментарной структуре романа герой в художественном (сюжетном) смысле не погибает: роман заканчи-

---

<sup>1</sup> Очень близко к этому поставлен вопрос и в «Войне и мире» Льва Толстого: «В чем состоит фатализм восточных? — рассуждает он в черновой редакции эпилога. — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать... Наше воззрение не только не исключает нашу свободу, но непоколебимо устанавливает существование ее, основанное не на разуме, но на непосредственном сознании» // Указ. изд. — Т. 15. — С. 238, 239.

вается перспективой в будущее — выходом героя из трагического состояния бездейственной обреченности («я смелее иду вперед»). Вместо траурного марша звучат поздравления с победой над смертью — «и точно, было с чем!» — признается сам герой. Заключительный мирный разговор Печорина с Максимом Максимычем вносит в финал романа еще и ироническую улыбку: «фаталистом» оказывается вдруг не столько Печорин, сколько Максим Максимыч («видно, уж так у него на роду было написано»), но без любви к «метафизическим прениям». Тем самым к концу романа они до некоторой степени, хотя и с противоположных сторон, сошлись во взглядах на жизнь: ведь Печорин тоже не любит «останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли».

Во втором отдельном издании «Героя нашего времени» (1841) появилось особое предисловие автора — ответ Лермонтова на критические статьи, в которых Печорин рассматривался как явление порочное, навеянное влиянием Запада, не свойственное русской жизни. В истории русского романа эти статьи (С. Шевырева, С. Бурачка) не сыграли никакой роли, поэтому и останавливаться на них здесь не имеет смысла. В самом же предисловии Лермонтова очень важны слова о том, что публика «не понимает басни, если в конце ее не находит правоучения» и что его роман испытал на себе «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов». Это явный намек на то, что в романе есть какой-то второй, не высказанный прямо или не договоренный в форме «правоучения» смысл. Надо полагать, что этот второй смысл, ощущаемый на всем протяжении романа, начиная с его заглавия, заключается в его общественно-исторической теме — в трагедии русской дворянской интеллигенции последекабристского периода. Лермонтов мог только намекать на это; вполне понять эти намеки могли немногие современники, говорить же о них вслух не мог никто. Чтобы понять предисловие к роману (Ап. Григорьев назвал его «удивительным»<sup>1</sup>), надо было, по словам Белинского, читать «между строками»<sup>2</sup>; это, в сущности, относится и ко всему роману. Характерно, однако, что реакционная критика (во главе с «венчанным судьей») напала на «Героя

---

<sup>1</sup> Григорьев Ап. Указ. соч. // Там же. — № 12. — С. 2.

<sup>2</sup> Белинский И. — Т. 5. — С. 455.

нашего времени» именно как на общественно-политический роман, будто бы содержащий клевету на русского человека. К сожалению, слишком многое (и иногда самое важное) Лермонтову пришлось обойти молчанием, приглушить или так зашифровать, что критики иного лагеря и качества не всё заметили, услышали или отгадали. Ю. Самарин, например, хотя и был дружен с Лермонтовым, позволил себе записать в своем дневнике от 31 июля 1841 года (узнав о его гибели) следующие странные, но, видимо, распространенные тогда суждения: «[Он умер в ту минуту, как друзья нетерпеливо от него ожидали нового произведения, которым он расплатился бы с Россиею]... На нем лежит великий долг, его роман — «Герой нашего времени». Его надлежало выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих»<sup>1</sup>. На оценках и истолковании романа сказалась острота позиции, которую занимал Лермонтов, и тем более — острота поднятых им проблем. Роман был прочитан с пристрастием, — не столько как художественное произведение, сколько как своего рода памфлет. Даже Герцен сказал в 1868 году, что Лермонтов «умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого восставали уже и славянофилы и мы»<sup>2</sup>. Это, конечно, неверно и в отношении к Лермонтову, и в отношении к Печорину, и мы лишний раз убеждаемся, что великие произведения искусства далеко не всегда в полной мере и во всей своей глубине оцениваются современниками, а раскрываются постепенно, вместе с ростом народа, с его историей.

Белинский выше и вернее всех оценил художественную сторону «Героя нашего времени», по кое-что в идейном замысле романа в целом, и особенно в фигуре Печорина, осталось вне его восприятия, поскольку круг его идей и настроений был иным. Но Белинский понял силу заложенных в этом романе смыслов и, не в пример Ю. Самарину, написал в рецензии на второе издание «Героя нашего времени» следующие замечательные слова: «Беспечный характер, пылкая молодость, жадная впечатлений бытия, самый род жизни — отвлекали его от мирных кабинетных занятий, от уединенной думы, столь любезной музам; но

<sup>1</sup> Герштейн Э. Г. Отклики современников на смерть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы. — М., 1939. — С. 68. — Слова, заключенные в квадратные скобки, зачеркнуты в дневнике Самарина.

<sup>2</sup> Герцен А. И. Еще раз о Базарове // Указ. изд. — Т. 20. — Кн. 1-я. — С. 347.

уже кипучая натура его начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собой связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся «Последним из могилок», продолжающейся «Путеводителем в пустыне» и «Пионерами» и оканчивающейся «Степями...»<sup>1</sup>

Думается, что Белинский привел эти заглавия куперовских романов не для того, чтобы просто напомнить их читателям, а для того, чтобы дать им точнее понять, каков был замысел Лермонтова: «Последний из могилок» — это дворянство екатерининской эпохи; «Путеводитель в пустыне» и «Пионеры» — это роман о декабристах, в котором должны были появиться Грибоедов и Ермолов; «Степи» — это николаевская эпоха. В «Войне и мире» этот замысел частично осуществился (как в истории непременно осуществляется все органическое, живое); что же касается «Героя нашего времени», то он, вопреки мнениям Самарина, Шевырева и других, оказался тем зерном, из которого в дальнейшем вырос русский психологический роман.

---

<sup>1</sup> Белинский.— Т. 5.— С. 455.



II

---

## НЕКРАСОВ

Некрасов — очередная тема не только потому, что прошло сто лет со дня его рождения. Я нарочно пишу о Некрасове после поминок и вне всякой связи с ними. Дело — не в столетии, а в том, что Некрасовым действительно пора заняться. Пора показать, что Некрасов — сложная и живая историко-литературная проблема, для уяснения которой, несмотря на существование всяких специалистов, облюбовавших себе эту «легкую» тему, сделано очень мало.

Некрасов — тема, ставшая в наше время принципиально важной. Под «нашим временем» я разумею в данном случае революцию не политическую, а научную — борьбу за создание новой системы понятий и методов для историко-литературного анализа, борьбу за построение поэтики и, тем самым, истории литературы.

До сих пор принято думать, что у Некрасова — «слабая форма», что в его поэзии — «дело не в форме», и потому что так называемым «эстетам» с ним делать нечего. Эти мнения свидетельствуют только о дурном эстетизме тех, кто их высказывает, о примитивности их вкуса и об ограниченности их представлений об искусстве.

Получается своеобразный парадокс: эстетам, в вульгарном смысле этого слова, оказываются именно те, кто отрицает в Некрасове форму и «прощает» ему ее отсутствие. Под формой они понимают нечто «красивое», «изящное».

Да, Некрасов — «некрасив» (каламбур невольный). Но некрасивого и неизящного в искусстве, и именно в литературе, много. Комическое, гротескное, пародийное — всегда некрасиво. И в то же время именно в этих видах, быть

---

Впервые опубликовано в журнале «Начала». — 1922. — № 2. — С. 53, 61. — Печатается по тексту: Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969. — С. 35—75. — *Ред.*

может сильнее и ярче, чем в других, подчеркивается форма как система определенных художественных приемов.

Но оставим на этот раз спор об «эстетях» и о «форме». Будем говорить о художественном методе — это слово не вызывает никаких посторонних и затемняющих самый вопрос ассоциаций. Употребим этот педагогический прием, чтобы отвлечь внимание от привычных и потому механически возникающих связей. Ведь споры часто порождаются не столько сложностью самого предмета, сколько накоплением споров вокруг него. «В одном случае из ста тот или иной вопрос усиленно обсуждается потому, что он, действительно, важен; в остальных девяноста девяти он становится темным, потому что усиленно обсуждается» (Е. Рос. «The Rationale of Verse»).

## 1

Некрасов принадлежит к числу поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо при той полемической позиции, которую занял он в истории русской поэзии. Недаром Тургенев называл его «поэтом с натугой и штучками», недаром определил эту поэзию как «жеванное папье-маше с поливкой из острой водки». Поэзия Некрасова была для Тургенева физиологически невыносимым, непереваримым кушаньем, потому что совершенно не подходила к его диетическим воззрениям на литературу, но тем сильнее ощущал он в ней присутствие острых и пряных веществ.

Как чаще всего бывает, суждения современников-врагов интереснее, содержательнее и точнее, чем неопределенные, расплывчатые похвалы друзей и потомков. Врагу приходится аргументировать, приводить конкретные примеры, высказываться до конца, а с друга это не спрашивается. Да и помимо этого — в настоящей борьбе (не мелочно житейской) всегда больше правды, чем в согласии, которое часто свидетельствует о пассивности восприятия и о непонимании. Истина, по природе своей, активна и потому требует борьбы.

Для нас Некрасов — прошлое, которое надо изучать. Наша борьба направлена не против Некрасова и не за него, а против того беспринципного и, в существе своем, безразличного «приятия» Некрасова, которое изучением назвать нельзя. Некрасов — живой исторический факт, а такие факты надо уметь разглядывать.



Тургенев, как озлобленный и упрямый эпигон, ошибался, потому что не только боролся, но и сердился. В конце шестидесятих годов он ясно видел, что поэзия, как он ее понимал, гибнет, но приписывал это случайности и говорил трафаретные фразы: «Недостаток талантов, особенно талантов поэтических — вот наша беда». Робкий и неуверенный в своем пути Полонский нравится ему больше не только Некрасова, но и Фета. Вот общее его суждение, высказанное в письме к Полонскому 1868 года: «В одном тебе в наше время горит огонек священной поэзии. Ни А. Толстого, ни Майкова я не считаю! Фет выдохся до последней степени; а о гг. Минаевых и тому подобных и речи не может быть, так как и сам учитель их, г-н Некрасов — поэт с натугой и штучками; пробовал я на днях перечитать его собрание стихотворений... нет! Поэзия и не почевала тут — и бросил я в угол это жеванное папье-маше с поливкой из острой водки. Ты один можешь и должен писать стихи».

Тургенев, бросающий в угол недочитанный том стихотворений Некрасова, — это исторический жест, достойный внимания. Некрасов не просто не нравился, а оскорблял, вызывал гнев и отвращение. Важно припомнить, что это отношение не связано с житейской враждой — будучи еще приятелем, Тургенев не скрывал от Некрасова, что до его стихов он «не охотник». Тут — разные лагеря, разные понимания того, что такое поэзия.

Да, поэзия, как понимал ее Тургенев, не почевала у Некрасова, а только изредка наносила визиты, как бы напоминая ему о своем, хотя и плачевном, существовании. И Некрасов принимал ее насмешливо, потому что знал, что победа будет за ним. У него была своя Муза, которая и дневала и ночевала — не похожая на своих классических сестер, взятая с улицы, хотя и кокетливая, даже до театральности. У него были особые вкусы — пусть несколько испорченные. Так бывает у иных гастрономов.

Некрасов был явлением исторически неизбежным и необходимым. Этим вовсе не умаляется значение индивидуальности. Свобода индивидуальности проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить — в умении быть актуальным, слышать голос истории. Индивидуальность и исторический закон — понятия не противоположные и не исключают друг друга. Творчество (а индивидуальность есть понятие творческой личности), вообще, есть акт осознания себя в потоке истории, — оно ответственно.

Историческая неизбежность и необходимость поэзии Некрасова была уже определена С. А. Андреевским, статья которого (в «Литературных очерках») — одна из самых умных в некрасовской литературе. Она написана в 1889 году, когда период борьбы с Некрасовым еще не закончился («Спорный поэт...» — начинается эта статья), но уже ясно было, что просто по-тургеневски «бросить в угол» его стихотворения нельзя. «Это время (пишет Андреевский) требовало, чтобы поэзия, если она желала иметь своих слушателей, понизила тон, опростилась. Некрасов приспособился к этому трудному положению». Скажем несколько иначе: Некрасов не просто «приспособился» (в этом есть оттенок презрения, характерный для Андреевского, по существу настроенного к этой поэзии враждебно и называющего ее «поэзией удешевленной для всеобщего употребления, поэзией-апплике, мельхиоровой»), а создал именно тот тип поэзии, который был необходим для создания нового восприятия. Необходимо было создать это новое восприятие, чтобы поэзия имела слушателей, потому что слушателей поэзия должна иметь. «Толпа» часто значит гораздо больше в жизни искусства, чем «избранный круг» профессионалов и любителей.

Беранже, историческая позиция которого в истории французской поэзии во многом аналогична позиции Некрасова, писал в предисловии к своим стихам (1833): «Нужен был человек, который заговорил бы с народом на понятном ему и любимом языке... Я был этим человеком... Есть моменты в жизни нации, когда лучшей музыкой является барабан, бьющий тревогу». Беранже сам объясняет причину своей широкой популярности — и здесь опять аналогия кажется совершенно законной: «Почему наши молодые и крупные поэты пренебрегли успехом, который доставила бы им, не мешая другим работам, песня? Мы были бы в выигрыше, а им самим, я смею это сказать, было бы бесполезно спускаться иногда с высот нашего старого Пинда, несколько более аристократического, чем этого хотел бы дух нашего милого французского языка. Их стиль, без сомнения, должен был бы отказаться, хотя бы отчасти, от пышных слов; но зато они привыкли бы замыкать свои идеи в формы разнообразных и более или менее драматичных маленьких пьес — пьес, которые схватываются народным инстинктом, хотя для него и остаются незамеченными самые удачные детали. Это и значит, по-моему, *mettre de la poésie en dessous*. Это, в конце концов, пожалуй, обязанность, которую налагает на нас простота нашего языка

и с которой мы считаемся слишком редко... Я иногда думал, что если бы наши современные поэты поразмышляли о том, что отныне культивировать поэзию надо для народа, то они позавидовали бы той маленькой пальмовой ветви, которую мне, за их отсутствием, удалось заслужить и которая была бы, разумеется, долговечной, если бы относилась к более достойным. Когда я говорю: народ, я разумею толпу; я разумею, если угодно, чернь, низы (le peuple d'en bas). Она не восприимчива к тонкостям ума, к изысканности вкуса — пусть так! но именно поэтому она заставляет авторов придавать своим сочинениям больше силы, больше размаха, чтобы привлечь ее внимание... Мне кажется, что Шекспир покорился этому счастливому положению».

Некрасов, как и Беранже, понимал, что в этот момент голос толпы, а не «избранных», был голосом истории. Некрасов спасал поэзию тем, что как бы врывается в нее с улицы, не считаясь с традициями. На самом деле он пришел не с улицы, а из самой литературы. Важно не забывать, что начал он с самой традиционной, «высокой» поэзии и старательно повторял ее штампы (сборник «Мечты и звуки», 1840). Приведу один характерный пример, — из стихотворения «Смерти» (1838):

Когда душа огнем мучений  
Сгорает в пламени страстей.

«Огнем сгорает в пламени» — бессмысленное клише, происхождение которого совершенно ясно: ставшая ходячей поэтическая метафора, которая уже не ощущалась. Характерно, что с таких подражаний высоким образцам начал и Беранже. В том же предисловии он рассказывает о себе: «Юность мою баюкали самые возвышенные поэтические грезы; нет почти ни одного высокого жанра, которого бы я не испытал для себя».

Некрасов, как и Беранже, быстро увидел, что на этом пути спасения нет — что история требует другого. Надо было искать новых приемов, новых методов и в области стиха, и в области жанра. Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы, потому что искусство живо восприятием, а Тебальды и Вероники (баллада «Ворон») уже не ощущались. В такие моменты является пародия — «Текла» должна превратиться в «Феклу». Некрасов так и поступает, когда в 1846 году пишет стихотворение «Женщина, каких много»:

Она слыла девицей идеальной;  
Имела взгляд глубокий и печальный;  
Сидела под окошком по ночам —  
И на луну глядела неотвязно.  
Болтала лихорадочно, несвязно,  
Торжественно молчала по часам...

Въедалась в немецкие книжонки,  
Влюблялась в прекрасные душонки —  
И тотчас отрекалась... навсегда...  
Благословляла, плакала, вздыхала,  
Пророчила, страдала, все страдала!!!  
И пела так фальшиво, что беда.

И вдруг пошла за барина простого,  
За русака дебелого, степного —  
. . . . .

На мужа негодуя благородно,  
Ему детей рожала ежегодно  
И двойней разрешилась наконец.  
Печальная, чувствительная Текла  
Своих людей не без отрады секла;  
Играла в карточки до петухов,  
Гусьями занималась да скотиной —  
И было в ней перед ее кончиной  
Без малого четырнадцать пудов...

Вот во что превратилась пушкинская Татьяна:

Дика, печальна, молчалива  
. . . . .  
И часто целый день одна  
Сидела молча у окна.  
. . . . .  
Задумчивость, ее подруга  
От самых колыбельных дней  
. . . . .  
Она любила на балконе  
Предупреждать зари восход  
. . . . .  
Ей рано нравились романы  
. . . . .  
Душа ждала... кого-нибудь  
. . . . .  
В уныние погружена  
. . . . .  
Вздыхает . . . . .  
. . . . .  
И сердцем далеко носилась  
Татьяна, смотря на луну...

Стихотворные фельетоны, водевили и пародии явились результатом прикосновения Некрасова к традиционной поэзии. Он должен был (как Беранже) пройти через период

поэтических штампов, чтобы оттолкнуться от них и тем сильнее прыгнуть в сторону или даже назад — к Державину и Крылову в том смысле, в каком оба они отходят от высокого стиля и освежают поэтический язык простонародной, а иногда и грубой речью (так — Беранже ссылагается в предисловии на Лафонтена). Делая оду сатирической, Державин осуществлял тот же закон, который руководил Некрасовым при превращении баллады в сатиру или поэмы в фельетон. Разница только в силе пародирования, в подчеркивании сдвига. Некрасов перекладывает старые формы, пользуясь ими как основой для смещения. Он, как настоящий пародист, в совершенстве владеет стилистическими и стиховыми (ритмико-синтаксическими) формами Жуковского, Пушкина и Лермонтова<sup>1</sup>, изредка даже отдаваясь им во власть. Фельетоном сменяется период подражания высоким образцам — «народные» стихотворения являются позже. И это совсем не из-за вынужденности: будь Некрасов в молодости обеспеченнее — он все равно писал бы в этот период стихотворные фельетоны и водевили, только, может быть, в меньшем количестве. Фельетон — одна из органических форм сего поэзии, снижающей высокие жанры и поднимающей жанры бульварной прессы. Это было прекрасно отмечено Андреевским: «Некрасов возвысил стихотворный фельетон до значения крупного литературного произведения».

## 2

Необходимо было произвести сдвиг — и так, чтобы он ощущался как ликвидация высокой, «священной» поэзии. Уже в 1850 году в статье «Русские второстепенные поэты» Некрасов утверждает: «Теперь почти не говорят о слоге: все пишут более или менее хорошо. Пушкин и Лермонтов усвоили нашему языку стихотворную форму: написать теперь гладенькое стихотворение сумеет всякий, владеющий механизмом языка»<sup>2</sup>. Недаром решил он в это время заговорить именно о «второстепенных» поэтах — среди этих оставленных в тени он, по-видимому, хотел найти

<sup>1</sup> Указания на это сделаны Ю. Тыняновым в статье «Стихотворные формы Некрасова» // Летопись Дома литераторов. — № 4.

<sup>2</sup> Ср. в «Современниках» (1875):

Прежде Русь стихи писала,  
Рифмам не было числа,  
А теперь практичней стала:  
На проекты палегла!

опору для своих поэтических тенденций и таким способом обойти пушкинский канон. Недаром он так увлекся Тютчевым, стиль и стих которого казались затрудненными и архаичными на фоне Пушкина. Поэзию надо было затруднить введением нового пафоса, новой риторики, новых тем, нового языка. Ораторский пафос Тютчева («Не то, что мните вы, природа») и должен был понравиться Некрасову, который сам часто становился в позу трибуна и превращал фельетон в проповедь. Своеобразные ораторские прозаизмы Тютчева («И этот-то души высокий строй», «Вот отчего нам почь страшна» и т. д.) должны были восприниматься Некрасовым как указание. Необходимо было «принизить» поэзию, приблизить ее к прозе, создать ощущение диссонанса — именно для того, чтобы этим способом дать заново почувствовать самый стих. Гармония стиха и языка была доведена Пушкиным до равновесия — надо было дать ощущение несоответствия, дисгармонии. «В то время как Тургенев целым рядом своих творений довел прозу до поэзии, — Некрасов, Розенгейм, Алмазов и другие работали над тем, чтобы «опрозаить» стих» (Андреевский).

Некрасов был не одинок. В его творчестве, в сущности говоря, продолжается традиция одической, «витийственной» поэзии, которая от Державина, через архаистов, переходит к Тютчеву, Шевыреву, Хомякову и др. Традиция эта осложнена борьбой с пушкинским каноном. Рядом с Некрасовым можно поставить Ивана Аксакова, в поэзии которого, воспитанной на Тютчеве, намечена эта же тенденция. Аксаков остраивает свой стих прозаизмами, называет его «жестким», «черствым», свою Музу — «гневной», «строгой», сообщает лирике силу ораторского слова, пробует писать эпическую поэму из народной жизни («Бродяга»), предвосхищая некрасовскую «Кому на Руси жить хорошо». Приведу несколько примеров.

И вот, тоской объят душевной,  
 Из хора всех доступных муз  
 Я с музой бодрой, строгой, гневной  
 Вступил в воинственный союз!  
 . . . . .  
 Не прелесть праздного мечтанья,  
 Не нега сладостных молитв,  
 Но злой порыв негодованья,  
 Жестокий суд, призывы битв,  
 Отвага дерзко молодая  
 В ней вдохновляли песен строй,—  
 И каждый раз, к другим взывая,  
 Она глумилась надо мной.

(«Ответ Полонскому», 1857)

И благо всем, кому без взяток  
Придется здесь разов десяток  
Слезу вдовице утереть.  
(«Моим друзьям», 1852)

В былые дни поэтов чаровал  
Блаженства сон, эдем в неясной дали...  
Почуяв ложь, безумец тосковал,  
И были нам смешны его печали!  
(«Усталых сил я долго не жалел», 1850)

Все мечты обличить я умел,  
Не пришлось им меня обмануть,  
И, поняв ежедневный удел,  
Я побрел в незаманчивый путь...  
(«Отдых», 1848)

Не время вам теперь скитаться  
В «садах Аркадии золотой»:  
Гражданский быт готов распасться,  
Готов возникнуть быт иной!  
(«Много сил и твердой воли», 1862)

И сдается — над всей бесконечной  
Жизнью мира проносится стон,  
Стон тоски мировой, вековечной,  
Порожденной в пучине времен.  
(«Последнее стихотворение», 1860)

Аксаков колебался и, чувствуя надлом в поэзии, бросил стихи. Некрасов нашел органический путь и пошел по нему. Чисто стихотворная потенция была в нем страшно сильна: «Я запрудил бы стихами литературу, — говаривал он, — если бы дал себе волю» (Воспоминания П. М. Ковалевского).

Уже в 1845 году Некрасов с иронией трактует старый, изжитый образ пророка-поэта:

Стишки! стишки! давно ль и я был гений?  
Мечтал... не спал... пописывал стишки?  
.....  
«Избранники небес», мы пели, пели.  
.....  
Смешон и дик был петушинный бой  
Непонимающих толпы пророков  
С невнемлющей пророческой толпой!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Тогда же в фельетоне «Новости» Некрасов изображает чтение молодого поэта на литературном вечере:

Их разбудил восторженный поэт;  
Он с места встал торжественно и строго,  
Глаза горят, в руках тетради нет,  
Но в голове так много, много, много...  
Рекой лились гремучие стихи,  
Руками он махал, как иступленный...

Как и Беранже, он делает «толпу» соучастницей своего творчества и отступает от традиционной темы «поэт и чернь», когда восклицает в 1867 году:

Я от костей твоих и плоти,  
Остервенелая толпа!

Он часто говорит о «Музе», но только для того, чтобы резко подчеркнуть диссонанс — разрыв с классической традицией. В 1857 году он пишет свою «Музу» как парафразу на пушкинское «В младенчестве моем она меня любила»:

В небесной красоте, неслышимо, как дух,  
Слетая с высоты, младенческий мой слух  
Она гармонии волшебной не учила,  
В пеленках у меня свирели не забыла <sup>1</sup>.  
.....  
Но рано надо мной отяготели узы  
Другой, неласковой и нелюбимой Музы,  
Печальной спутницы печальных бедняков.  
.....  
Той Музы плачущей, скорбящей и болящей  
.....  
Так вечно плачущей и непонятной девы  
Лелеяли мой слух суровые напевы.

Часто Некрасов прямо демонстрирует свой метод отступления, контрастно противопоставляя системе старых поэтических штампов свои «грубые» слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов. «Суд» (1867) написан размером, который ввел Жуковский («Шильонский узник» и «Суд в подземелье») и разработал Лермонтов («Мцыри»). Есть строки, в которых эта связь (ритмико-синтаксическая) чувствуется:

Когда б я слог такой имел,  
Когда б владел таким пером,  
Я не дрожал бы, не бледнел  
Перед нечаянным звонком!..  
.....  
И начал я припоминать,  
Как развивался я, как жил.

Тем резко воспринимаются пародийные сочетания вроде:

Но живо вспомнил я тогда  
Счастливой юности года,  
Когда придешь, бывало, в класс  
И знаешь: сечь начнут сейчас!

<sup>1</sup> Здесь — уже пародирование Пушкина.



Или:

Без поэтических затей,  
Не на утесе вековом,  
Где море пенится кругом  
И бьется жадною волной  
О стены башни крепостной, —  
На гауптвахте городской,  
Под вечным смрадом тююна,  
Я месяц высидел сполна.

В «Балете» (1856) Некрасов иронически подчеркивает намеренность, нарочитость своих фельетонных композиций:

«Будто нет благородней материй?» —  
Мне отечески «некто» сказал.  
С этим мнением вполне я согласен,  
Мир идей и сюжетов велик:  
Например, как волшебю прекрасен  
Бельэтаж — настоящий цветник!

Вместо обычных стихотворных жанров и форм — что-то среднее между одой («Размышления у парадного подъезда») и фельетоном: Державин, перенесенный из XVIII века в XIX — от тогдашних сатирических журналов в атмосферу русской журналистики пятидесятых-шестидесятых годов.

Наша Муза парит невысоко,  
Но мы пишем не легкий сонет,  
Наше дело исчерпать глубоко  
Воспеваемый нами предмет.

Соединяя поэтические штампы с прозаизмами, Некрасов создает новый язык, ошеломляет диссонансами. Так, в «Рыцаре на час»:

В эту тихую, лунную ночь  
Созерцанию должно предаться.  
Даль глубока, прозрачна, чиста,  
Месяц полный плывет над дубровой,  
И господствуют в небе цвета  
Голубой, беловатый, лиловый.

К этой системе приемов Некрасов пришел не с улицы, не в качестве самородка, а прямо из литературы. Об его исключительном эстетическом чутье свидетельствуют не только такие факты, как статья о Тютчеве, но и прямые указания современников. П. М. Ковалевский, близко знавший Некрасова и хорошо понимавший его литературную позицию, пишет: «Некрасов был тонкого обоняния редактор, эстетик, каких мало... Эстетическую контрабанду

он один умел проносить в журнале через такие таможенные заставы, какие воздвигнуты были отрицанием искусства, в то время, когда... «рукописи с направлением» стояли ему поперек горла». «Нынче, — жаловался он, — разве ленивый пишет без направления; а вот чтобы с дарованием, так не слышать что-то...» Некрасов боролся не с поэзией, а с эпитонством, понимая, что учиться у классиков не значит следовать им. Классиков он внимательно изучал и умел ценить сделанное ими. В 1855 году он пишет Тургеневу: «Я вообще азартно предаюсь чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того и другого — да на русском ничего нет, особенно поэтов; а если и есть, — то 20—30-х годов. В этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее». Но жить наследием классиков было невозможно — и Некрасов почувствовал это. Характерно приписываемое ему ироническое стихотворение 1854 года «Плач»:

Мне жаль, что нет теперь поэтов,  
Какие были в оны дни,—  
Ист Тимофеевых, Бернетов  
(Ах, отчего молчат они?)  
. . . . .  
Что нет Туманских и Трилунных,  
Не пишет больше Бороздна,  
И нам от лир их сладкострунных  
Осталась память лишь одна...

Нужно было определить свою позицию по отношению к Пушкину — мотивировать свой отход от его традиций. Пушкинский стих начинается в это время звучать как прекрасный, по мертвый и выученный наизусть язык. В 1847 году И. Аксаков пишет свою «Зимнюю дорогу»; некто Архипов едет в кибитке и дремлет, над ним «пролетают и несколько раз повторяются звуки стихов»:

«Тебе; но голос музы томной  
Коснется ль слуха твоего,  
Поймешь ли ты душою скромной  
Стремленье сердца моего..?»  
(*Перестают.*)

Еще раз:

«Тебе; но голос музы томной»...  
(*Умолкают на время.*)

Опять:

«Тебе; но голос музы томной  
Коснется ль слуха твоего»...

. . . . .

Зачем, откуда, безотвязно,  
Без умолку звучите вы,  
Так упоительно, несвязно,  
Былые пробуждая сны?  
«Поймешь ли ты душою скромной»...

. . . . .  
Как сладко, в час успокоенья,  
Когда вся жизнь кругом уныла и тиха,  
Внимать гармонии стиха  
Иль слышать издали несущееся пенье!  
«Для берегов отчизны дальней»...

. . . . .  
Блажен, кто мог здесь вдохновенья  
Святой поэзии узнать,  
Всю бесконечность упоенья  
И всю восторгов благодать!

Этот гимн «святой поэзии» сменяется «хором невидимых», который поет:

Нет, напрасно, погоди!  
Жизнь повсюду — впереди  
И кругом тебя несется;  
Впечатленьями сполна  
Наделит тебя она,  
И нередко содрогнется  
Все в тебе...

Здесь Пушкин цитируется уже как доносящаяся изда-  
лека музыка сфер, как воспоминание, как отзвук былого<sup>1</sup>.

Некрасов в 1856 году пишет «Поэт и гражданин». Фоном тоже служит Пушкин — цитируется «Не для житейского волненья» и т. д. Восторгающемуся этими звуками («Неподражаемые звуки!») поэту гражданин отвечает:

И я восторг твой разделяю;  
Но, признаюсь, твои стихи  
Живее к сердцу принимаю.

---

<sup>1</sup> У Некрасова строки из того же «Посвящения» Пушкина вставлены в середину «Вступительного слова «Свистка» к читателям» (1863) и на фоне бойкой интонации фельетона звучат пародией:

Но ради старого знакомства  
Все ж говорить с тобой хочу.  
«Узнай, по крайней мере, звуки,  
Бывало милые тебе,  
И думай, что во дни разлуки  
В моей изменчивой судьбе»  
Ты был моей мечтой любимой,  
И если слышал ты порой  
Хоть легкий свист, то знай: незримый  
Тогда витал я над тобой!..

Там же упоминается И. Аксаков и цитируются его стихи.

И тут «поэт» ставит вопрос, к которому потом, после смерти Некрасова, возвращался Достоевский, рассказывая на его похоронах:

Так я, по-твоему, — великий,  
Повыше Пушкина поэт?  
Скажи пожалуйста?!

Гражданин дает характеристику поэта:

Твои поэмы бестолковы,  
Твои элегии не новы,  
Сатиры чужды красоты,  
Неблагородны и обидны,  
Твой стих тягуч. Заметен ты,  
Но так без солнца звезды видны.

Далее идет мотивировка сдвига, который необходимо должна пережить поэзия:

Не время песни распевать!  
. . . . .  
Ужель в каюте отдаленной  
Ты стал бы лирой вдохновенной  
Ленивцев уши услаждать  
И бури грохот заглушать?  
. . . . .  
Ах! будет с нас купцов, кадетов,  
Мещан, чиновников, дворян,  
Довольно даже нам поэтов!

Здесь же — индекс ставших банальными поэтических тем:

Еще стыдней в годину горя  
Красу долин, небес и моря  
И ласку милой воспевать...

Так Толстой в трактате об искусстве перечисляет поэтические штампы — девы, воины, пастухи, пустынники, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей. Очень характерно для Некрасова этого времени письмо его к сестре (1856) из Чивита-Веккии: «Гнусный приморский городишко... Дождь хлещет весь день, под самыми окнами море воет, и белые огромные волны кипят и прядают — очень унылое зрелище!» Некто С. У. вспоминает, как он давал Некрасову свои стихи для отзыва: «Некрасов очень смеялся над моими «Розами», «Луной», «Весенней элегией» и прочими стихосложениями того же типа и прямо и откровенно посоветовал стихи не

писать, так как из этого, кроме огорчения ничего не выйдет». Огорченному юноше Некрасов советует попробовать переводить Горация: «Какие у него найдете перлы ума, наблюдательности, иронии, элегии... Я страшно жалею, что не учился древним языкам, я бы непременно переводил классиков»<sup>1</sup>.

В числе классических образов, связанных с Пушкиным и остранных Некрасовым, следует указать на образ Петербурга, уже вошедший в литературный обиход в качестве ходячей поэтической темы. Мы имеем характерную парафразу на «Медного всадника»:

О город, город роковой!  
С певцом твоих громад красивых,  
Твоей ограды вековой,  
Твоих солдат, коней ретивых  
И всей потехи боевой,  
Пленный лирой сладкострунной<sup>2</sup>,  
Не спорю я . . . . .  
. . . . . Но если непароком  
В твои пределы загляну,  
Купаясь в омуте глубоком,  
Переживая старину,  
Душа болит. Не в залах балльных,  
Где торжествует суета,  
В приютах нищеты печальных  
Блуждает грустная мечта.  
. . . . .  
Твой день больной, твой вечер мглистый<sup>3</sup>,  
Туманный, медленный рассвет.  
(«Несчастные», 1856)

Ветер играет флагом дворца — «как простой тряпичей»; дома стоят — «как крепости пустые»; лавки угрюмы — «как тюрьма». Даже Петербург в трактовке Некрасова превращается в жуткую картину, состоящую из эпизодов и сцен, каждая из которых способна образовать страшную повесть:

Начинается всюду работа;  
Возвестили пожар с каланчи;  
На позорную площадь кого-то  
Провезли — там уж ждут палачи.  
Проститутка домой на рассвете  
Поспешает, покинув постель;  
Офицеры в наемной карете  
Скачут за город: будет дуэль.  
. . . . .

<sup>1</sup> Ист. вестник. — 1915. — Авг. — С. 473—474.

<sup>2</sup> Ср. выше: «И нам от лир их сладкострунных...» («Плач», 1854).

<sup>3</sup> Ср. у Тютчева: «Вечер мглистый и ненастный...» (1836).

Дворник вора колотит — попался!  
Гонят стадо гусей на убой;  
Где-то в верхнем этаже раздался  
Выстрел — кто-то покончил с собой...<sup>1</sup>  
(«Утро», 1874)

Один из постоянных сюжетных и стилистических диссонансов Некрасова, усиливающий контрасты и заменяющий собой изжитые условные ужасы романтических поэм, — описание похорон (особенно деревенских), упоминания о гробах, кладбищах и т. д. Эта деталь иногда внедряется неожиданно, иногда разворачивается в длинный эпизод. Вот сжатая формула Петербурга:

Как чудно город изукрашен!  
Шпили его церквей и башен  
Уходят в небо; пышны в нем  
Театры, улицы, жилища  
Счастливых мира — и кругом  
Необозримые кладбища.

Раннее утро неразрывно связано с похоронами: «Покойник будет. Вот и он!» Деталь дня, которой замыкается его описание, —

И с похорон обратно дроги  
Пустые весело бегут.

В полночь —

Громадный, стройный и суровой,  
Заснув под тучею свинцовой,  
Тогда предстанет он иным  
И, опоясанный гробами,  
Своими пышными дворцами...

Нева — «гробница громадная». В «Балете», во второй части которого как жуткий контраст к первой развернута картина рекрутского набора, есть такая причудливая деталь: на всех лицах столичных жителей начертана одна и та же надпись — «где бы занять поскорей?»

История та же,  
Та же дума на каждом лице;  
Я на днях прочитал ее даже  
На почтенном одном мертвце.

Иногда такая деталь употребляется как смысловой диссонанс, внедряющийся в самую обыкновенную, прозаич-

<sup>1</sup> Здесь — источник многих «повестей» Блока.

чески-повествовательную интонацию. Так — в начале «Песен о свободном слове»:

Люди бегут, суетятся,  
Мертвых везут на погост...  
Еду кой с кем повидаться  
Через Николаевский мост.

В «Утренней прогулке» — целая картина похоронной процессии через Исакиев мост, где гроб падает и раскрывается, а на кладбище покойника опускают в яму с водой:

В эту воду мы гроб опустили,  
Жидкой грязью его завалили —  
И конец! Старушонка опять  
Не могла пересилить досады:  
«Ну, дождался, сердечный, отрады!  
Что б уж, кажется, с мертвого взять?  
Да господь, как захочет обидеть,  
Так обидит: вчера погорал,  
А сегодня, изволите видеть,  
Из огня прямо в воду попал!»  
. . . . .  
Я хандру разогнал — и смешной  
Каламбур на кладбище услышал,  
Подготовленный жизнью самой...

Смерть, похороны, кладбище — темы не менее обычные в литературе, чем темы любви, измены и брака. Но трактовка меняется соответственно общему художественному методу, направлению. Здесь закон отступления и сдвига действует сильнее всего. В истории английского романа Ричардсон считается родоначальником подробных описаний агонии и смерти — наряду с описаниями кухни и деталей домашнего быта, которые до него ощущались как слишком прозаические, тривиальные. Толстой вводит то же самое в русский роман. Это не случайная деталь, не случайная особенность природы или темперамента (многим почему-то кажется объясняющей ссылка на это новое неизвестное), а входящий в общую систему прием, порождаемый отступлением от «высокого» стиля и появляющийся на фоне другой системы, избегающей таких диссонансов. Сатира, являющаяся в периоды пародирования и снижения, неизменно пользуется такими диссонансами. В русской поэзии такое контрастное, диссонирующее пользование мотивом смерти есть уже у Державина. Пушкин, стремясь преодолеть этот диссонанс, берет в «Гробовщике» эпиграфом именно его строки («Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной») и оттеняет этим пародий-

ный характер своей повести. Он делает своего «гробокопателя», в противоположность Шекспиру и Вальтеру Скотту, угрюмым, но зато кончает шуткой. Некрасов действует иначе, соответственно общему своему методу — и его весело бегущие дроги или веселая старушонка, каламбурирующая на кладбище, оказываются явлением того же порядка, как и веселые гробокопатели Шекспира. «Просвещенный читатель ведаёт, — объясняет Пушкин, — что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение». Именно эту цель имеет в виду Некрасов.

Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига. Никакой причинной связи ни с «жизнью», ни с «темпераментом» или «психологией» оно не имеет. Изучать можно историю литературы, но не историю «темпераментов» или «натур». А искусство есть непрерывный процесс, и потому изучать его не как историческое явление, имеющее свои собственные законы развития, а как проекцию индивидуального «темперамента» — значит исследовать проблему времени по циферблату.

### 3

«Твои поэмы бестолковы, твои элегии не новы... Твой стих тягуч». Так Некрасов в 1856 году определил сам свою поэзию и предупредил суждения критиков. Особенно интересно указание на то, что элегии не новы. Некрасов действует не как самородок (и в этом смысле его нельзя сопоставлять ни с Кольцовым, ни с Никитиным), а как настоящий литератор, понимающий, что в такое время, когда каждая бездарность может написать «гладенькое стихотворение», он должен писать фельетоны и «бестолковые поэмы», оскорбляя изнеженный слух эпигонов. Только на этом пути можно было создать новое. Но тем естественнее ожидать, что связь со старым у Некрасова должна ощущаться — отчасти в виде фона для смещения и пародирования, отчасти же и без этих оттенков. Старые формы должны были проникнуть в его поэзию — хотя бы для того, чтобы убедить его в своей изжитости.

В том же 1845 году, в котором Некрасов написал вышеприведенное стихотворение «Стишки! стишки!», на-



писано: «Пускай мечтатели осмеяны давно» — классический александриец в традиционном пушкинском стиле. Творчество Некрасова в пределах 1845—1853 годов характерно именно этими колебаниями между старыми и новыми формами. Здесь и «Когда из мрака заблужденья» (с характерной строкой «Не верь толпе — пустой и лживой»), и «В неведомой глуши» (подражание Лермонтову), и «Родина» (с типичным для классических элегий синтаксическим построением — «где... где... где...»), как и в «Деревне» Пушкина, и с характерной строкой «И с отвращением кругом кидая взор», в которой — отзвук пушкинской «И с отвращением читая жизнь мою»), и «Муза», и «Блажен незлобивый поэт», и «Последние элегии», и «Памяти приятеля» (с характерными строками: «И с дерева неведомого плод, беспечные, беспечно мы вкушаем»), и «За городом». Рядом с ними — «Современная ода», «Пьяница», «В дороге», «Секрет», «Нравственный человек» (совершенно в духе Беранже), «Вино», «Извозчик», «Прекрасная партия», стихотворные фельетоны («Новости») и т. д. Годы 1854—1855 следует считать годами решающими — Некрасов окончательно утверждает себя в своей позиции и дает формулировку своей поэзии: сначала в стихотворении «Праздник жизни» («Нет в тебе поэзии свободной, мой суровый, неуклюжий стих»), потом — в «Поэте и гражданине». Неуклюжесть, тягучесть, «бесформенность» мотивируются желанием действовать на сердца — открыто объявляется отсутствие «творящего искусства» как неизбежность. «Рифмованные звуки» не текут свободно, а «нарушают» обычный труд:

Все ж они не хуже плоской прозы  
И волнуют мягкие сердца.

Или:

Стихи мои! Свидетели живые  
За мир пролитых слез!  
Родитесь вы в минуты роковые  
Душевных гроз  
И бьетесь о сердца людские,  
Как волны об утес.

Элегии прекращаются — недаром им вынесен приговор устами гражданина. Развиваются «бестолковые» поэмы, фельетоны, повести, проповеди и т. д. Лирическое «я» сужается по сравнению с традиционным и становится специфически некрасовским, авторским. Это тоже отметил Андреевский: «Лирические стихотворения Некрасова отлича-

ются тою особенностью, что за которое бы из них вы ни взялись, вы в нем найдете одного только Некрасова, — не широкую индивидуальность поэта, не то «я», которым многие поэты начинают свои стихотворения с общего голоса всего человечества, но именно одного только Некрасова с исключительными чертами его жизни и личности... В личных стихотворениях он всегда остается личным и в большинстве случаев — немного театральным. Его чувство часто бывает глубоким, сильным, но никогда простым, наивным, а всегда — с оттенком торжественности». Иначе говоря — в области лирического материала, в области тематики совершенно отступление, аналогичное тому, которое мы видели в лексике. Темой делается самая профессия поэта — она приобретает характер определенной позы, маски или роли. Указание на «театральность» чрезвычайно верно и существенно. Эта роль — оратора и трибуна — проходит через всю поэзию Некрасова и придает многим его стихам характер торжественной риторики. Здесь сгущена специфическая эмоциональность его поэзии, действовавшая на «мягкие сердца». Его Муза не отвлеченный классический термин, а обладающее определенным характером существо — постоянная его спутница, которая взяла на себя роль прежних «возлюбленных» поэта (недаром так мало у Некрасова любовных стихотворений). Образ этот доведен до чрезвычайной рельефности и силы в неожиданной концовке, которой замыкается стихотворение «Вчерашний день» (1861):

И Музе я сказал: «Гляди!  
Сестра твоя родная!»

Так — вплоть до последних стихов. В 1876 году Некрасов пишет:

О Муза! наша песня спета.  
Приди, закрой глаза поэта  
На вечный сон небытия,  
Сестра народа — и моя!

Его «я» подчеркнуто как определенная выразительная поза, как жест. Недаром оно бросалось в глаза — и в 1856 году Некрасов отвечает кому-то из критиков:

Чуть-чуть не говоря: «ты сущая ничтожность!»  
Стихов моих печатный судия  
Советует большую осторожность  
В употребленьи буквы «я».

Любители биографии недоумевают перед «противоречиями» между жизнью Некрасова и его стихами. Загладить это противоречие не удастся, но оно — не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что «душа» или «темперамент» — одно, а творчество — нечто совсем другое. Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, — в той же мере и в том же смысле «искренно», в каком можно говорить об «искренности» актера. Нужно было верно выбрать лирическую позу, создать новую театральную эмоцию и увлечь ею «не внемлющую пророчествам» толпу. Это и удалось Некрасову. «В течение многих лет на глазах целой России разворачивался этот роман Некрасова с народом. Поэзия была уже не только в том, что он писал, но в самой его роли, в этой истории неразделенной, болезненной любви Некрасова к народу. Так что, когда он умер, то его, издавна уже избалованного богатством, несметная толпа хоронила со слезами, как страдальца за народ и убогих» (Андреевский). Интересно отметить, что в семидесятых годах Некрасов опять возвращается к элегиям — и опять появляются традиционные стиховые формы как в отдельных строках, так и в целых периодах. В 1874 году написаны «Три элегии» (А. Н. Плещееву), в первой из которых ощущаются следы ритмико-синтаксического, интонационного и лексического воздействия Пушкина:

У берегов чужого моря,  
 Вблизи, вдали он ей блеснет  
 В минуту сиротства и горя,  
 И — верю я — она придет!  
 . . . . .  
 Простить не можешь ты ее —  
 И не любить ее не можешь!..

Здесь же характерная ритмико-синтаксическая форма, с которой связано ощущение именно пушкинского стиха: «Неотразимое создание». Недаром в «Поэте и гражданине» поэт, прослушав цитату из Пушкина, восклицает: «Неподражаемые звуки!» Эти формы скопляются именно в последних стихотворениях Некрасова, оказываясь даже в двух соседних строках:

Непобедимое страданье,  
 Неодолимая тоска...

Или:

Но ты воскреснешь за чертой  
Неотразимого забвенья!<sup>1</sup>

Во второй элегии — необычный для прежнего Некрасова тип элегического романа («Бьется сердце беспокойное»), с розами, лазурными небесами, соловьем, с характерным синтаксисом (там... там... там...) и типичным ритмическим кадансом в последней строке:

Розы там цветут душистее,  
Там лазурней небеса,  
Соловьи там голосистее,  
Густолиственной леса...

В том же году написана элегия, посвященная А. Н. Еракову. Здесь — типичное для старых медитативных элегий ритмико-синтаксическое построение:

Внимаю ль песни жниц над жатвой золотою,  
Старик ли медленный шагает за сохою,  
Бежит ли по лугу, играя и свистя,  
С отцовским завтраком довольное дитя,  
Сверкают ли серпы, звенят ли дружно косы, —  
Ответа я ищу на тайные вопросы...

Так — у Жуковского («Филарету»):

Смотрю ли, как заря с закатом угасает —  
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;  
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,  
Иль ветра горного в дубраве трепетанью...

Следы лермонтовского синтаксиса, с характерным для него накоплением параллелизмов, заметны в «Баюшки-баю» (1877):

Не бойся молнии и грома,  
Не бойся цепи и бича,  
Не бойся яда и меча,  
Ни беззаконья, ни закона,  
Ни урагана, ни грозы,  
Ни человеческого стоны,  
Ни человеческой слезы.

Так обнаруживается связь Некрасова с традициями русского стиха — в начальном периоде, когда он еще не уверен в своем пути, и в последние годы, когда естественно

---

<sup>1</sup> Указано Ю. Тыняновым в статье «Стиховые формы Некрасова», на которую я ссылался раньше. Эти формы в современной поэзии особенно излюблены А. Бслым («Первое свидание» и сборник «Звезда»).

ослабевают в нем тенденция к преодолению канонических форм.

Но еще интереснее и характернее другого рода связь с этими формами — связь, в которой проявляется метод Некрасова. Она выражается либо в прямом пародировании (как в многочисленных пародиях на Лермонтова), либо в использовании ритмико-синтаксической и интонационной схемы, в которую вкладывается новая лексика. Получается остранение традиционных форм, создание нового поэтического жаргона, при котором прозаизмы приобретают характер художественного приема, а традиционные «поэтизмы», изредка вкрапленные в речь, теряют свой банальный вид. Особенно использован в этом направлении балладный стих — здесь Некрасов наносит удар традиционной романтической форме и осуществляет решительный сдвиг. Недаром именно Жуковский и Лермонтов служат ему фоном для отступления. «Секрет» (1846) назван «опытом современной баллады» — этим подчеркивается наличие в ней традиционной ритмико-синтаксической и интонационной основы, которая пародируется. Ближайшей конкретной основой служит здесь «Воздушный корабль» Лермонтова:

В счастливой Москве, на Неглинной,  
Со львами, с решеткой кругом,  
Стоит одиноко старинный,  
Гербами украшенный дом.

. . . . .  
Картофель да кочки капусты  
Растут перед ним на грядках;  
В нем лучшие комнаты пусты,  
И мебель и бронза в чехлах.

В «Извозчике» (1848) чувствуется связь с лермонтовским «Спором»:

Поглядел за нею Ваня,  
Головой тряхнул:  
«Не про нас ты, — молвил, — Таня»,  
И рукой махнул...

Балладная форма «Суда божия над епископом» («Были и лето и осень дождливы») использована несколько раз — и в «Псовой охоте», и в «Саше», и в «Несжатой полосе».

То же самое — по отношению к поэме. Под руками Некрасова она часто превращается в сатирический фельетон. Так — в «Прекрасной партии», начало которой ощу-

щается как пародийное смещение знакомой по «Громобой» Жуковского формы:

У хладных невских берегов,  
В туманном Петрограде,  
Жил некто господин Долгов  
С женой и дочкой Надей.

(Ср.:

Над пенистым Днепром-рекой,  
Над страшною стремниной,  
В глухую полночь Громобой  
Сидел один с кручиной.

Выше уже указывалось на связь «Суда» со стихом типа «Суда в подземелье» и «Мцыри». Стиль поэмы как основа для смещения подчеркнут в начале IV главы:

Не так счастливец молодой  
Идет в таинственный покой,  
Где, нетерпения полна,  
Младая ждет его жена,  
С каким я трепетом вступал  
В тот роковой, священный зал,  
Где жизнь, и смерть, и честь людей  
В распоряжении судей.  
Герой — а я теперь герой —  
Быть должен весь перед тобой,  
О публика! во всей красе...  
Итак любуйся: я плешив,  
Я бледен, нервен, я чуть жив,  
И таковы почти мы все.

Тем же стихом написано «На Волге» — и есть следы «Мцыри». Еще в статье о Тютчеве (1850) Некрасов обратил внимание на его строки о ночи («Ночь хмурая, как зверь стокий, глядит из каждого куста») и сопоставил с ними стихи Лермонтова из «Мцыри». Отголоском этого можно, по-видимому, считать строки Некрасова:

Иду. Ночная тишина  
Какой-то зоркостью полна.

Связь с синтаксисом «Мцыри» чувствуется в разных местах этого стихотворения:

Один, по утренним зарям,  
Когда еще все в мире спит  
И алый блеск едва скользит  
По темно-голубым волнам,  
Я убегал к родной реке.  
. . . . .

Давно, давно, в такой же час,  
Его услышав в первый раз,  
Я был испуган, оглушен,  
Я знать хотел, что значит он —  
И долго берегом реки  
Бежал . . . . .

(Ср. у Лермонтова:

Давным-давно задумал я  
Взглянуть на дальние поля,  
Узнать, прекрасна ли земля  
. . . . .  
И в час ночной, ужасный час  
. . . . .  
Я убежал).

Но характерно, что сложный лермонтовский синтаксис, уснащенный вставками приложений и придаточных предложений и растягивающийся, образуя сильные enjambements, на много строк, упрощен у Некрасова. Фраза редко переходит за пределы двух-трех строк. В «Тишине» — целый ряд ритмико-синтаксических форм, восходящих к Пушкину и Лермонтову: «нет отрицанья, нет сомненья», «храм воздыханья, храм печали — убогий храм земли твоей», «бог угнетенных, бог скорбящих, — бог поколений, предстоящих», «без наслажденья он живет, — без сожаленья умирает». Здесь же — типичный прием заключающего главу сравнения: «Так мирных лебедей станица» и т. д. В отрывке из этой поэмы, исключенном Некрасовым из собрания стихотворений, — прямое воздействие Пушкина (в частности — «Медного всадника»):

И быстро царство молодое  
Шагает по пути добра,  
Как в дни великого Петра.  
. . . . .  
Да, телом здрав, душой покоен,  
Его до цели доведет  
И пахарь, и поэт, и воин,  
И мореплаватель, и тот,  
Защитник и глава народный,  
Пред коим частные труды,  
Как мелководные пруды  
Перед Невою многоводной!

Традиционной поэмой и балладой Некрасов пользуется для разных форм, производя полное смешение и смещение жанров. Повесть «Саша», происхождение которой связано

с «Рудиным»<sup>1</sup>, написана размером «Суда божия» Жуковского. Еще Андреевский удивлялся, что «Княгиня Трубецкая» написана таким же размером, каким Жуковский написал свою сказку «Громобой», а Пушкин — балладу «Жених», и относил это к числу «музыкальных ошибок» Некрасова, о которых утверждал: «Во многих случаях высшая, музыкальная форма речи была обращена Некрасовым на дело, не свойственное ее природе... Он даже впадал иногда в смешные и крупные музыкальные ошибки, выбирая для целых больших пьес совсем не подходящий размер». Здесь сказываются традиции самого Андреевского — он не видит некрасовского метода. Но мнение это повторяется до сих пор<sup>2</sup>. Размер, вообще, не может быть сам по себе «подходящим» или «неподходящим». Но для Некрасова, как я уже говорил, характерно пользование традиционными ритмико-синтаксическими формами в сочетании с необычной для них лексикой, с необычными темами. Это не «ошибка», а устойчивый метод. Андреевский в другом месте сам указывает на то, что Некрасов «создал самые разнообразные формы стихотворных обличий: рассказы, маленькие поэмы, диалоги, картинки, панорамы уличной жизни, обширные, талантливейшие

---

<sup>1</sup> Н. А. Островская передает в «Воспоминаниях» слова Тургенева: «Когда я написал Рудина, я еще г-на Некрасова не узнал, и мы были с ним приятелями. Говорит он мне однажды: — «Послушай, ты не будешь в претензии? Мне хочется твоего Рудина заковать в стихи, чтобы он более врезывался в память!» — Я отвечаю: — «Ты знаешь, что я до твоих стихов не охотник, но в претензии не буду: пиши, что хочешь». — Он написал «Сашу» и, по своему обыкновению, обмелил тип». (Тургеневский сб. под ред. Н. К. Пиксанова. — Огни. — Пг., 1915. — С. 96.) Стремясь усилить сюжетную сторону и таким образом приблизить поэму к рассказу (что характерно для Некрасова — при общей тенденции вносить элементы повествовательной прозы в стихотворные формы), Некрасов, по-видимому, нередко прибегал к такого рода «перекладываниям». В начале семидесятых годов он пишет сестре: «Купим *L'Année terrible* Виктора Гюго и будем перелагать в русские стихи дорóгой». Ю. Тынянов нашел у Некрасова следы некоторых английских романов. Тут — тема для особого исследования.

<sup>2</sup> К. Чуковский не только буквально повторяет мнение Андреевского, но еще усиливает его собственными, совершенно ложными соображениями: «Начать с того, что «Трубецкая» написана совершенно неподходящим, прыгающим, почти шансонетным размером... Можно ли повествовать таким размером о героической женщине, о ее страданиях и подвигах? Это самый худший изо всех четырехстопных ямбов, когда-либо звучавших в поэзии. Женских рифм нет, стих звучит сухим надоедливym стуком». — Некрасов как художник // Эпоха. — Пг., 1922. — С. 57. — Все это разрушается перед фактами: таким «шансонетным» размером написаны и Шильонский узник, и «Суд в подземелье», и, наконец, «Боярин Орша», и «Мцыри».



фельетоны с прихотливыми переходами сюжета и настроения, а иногда и торжественные проповеди». Смещению жанров соответствует смещение старых стиховых форм. Нарушается привычная гармония — это и нужно Некрасову, чтобы создать новое ощущение стиха.

4

Проблема Некрасова далеко еще не исчерпывается сказанным до сих пор. Мы имели пародирование, сплетение и смещение традиций, но не было ничего, им противопоставленного, — не было достижений. Некрасов должен был найти новые жанры и новые стиховые формы, традиции которых если и существовали, то в неканонизованном виде. Пушкинская эпоха канонизовала четырехстопный ямб — особенно в том его «говорном» стиле, каким написан «Евгений Онегин». Некрасов вводит дактили и анапесты, до него мелькавшие только в балладах Жуковского и Лермонтова или у второстепенных поэтов<sup>1</sup>. Этими размерами он пользуется разнообразно, и иногда, как в «Балете», постепенно превращает трехстопный анапест из фельетонной формы в форму тягучей, надрывной песни:

Знайте, люди хорошего тона,  
Что я сам обожаю балет.  
. . . . .  
Ой ты, кладь, незаметная кладь!  
Где придется тебя выгружать?..

Именно эту последнюю особенность своей поэзии — переход к напевной монотонии и к затягиванию темпов — имел в виду сам Некрасов, когда говорил о себе устами гражданина: «Твой стих тягуч». В «Балете» он делает

---

<sup>1</sup> Об этом говорит и Андреевский: «Он извлек из забвения заброшенный на Олимпе анапест и на долгие годы сделал этот тяжеловатый, но покладистый метр таким же ходячим, каким со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и певучий ямб. Этот облюбленный Некрасовым ритм, напоминающий вращательное движение шарманки, позволял держаться на границах поэзии и прозы, балагурить с толпой, говорить складно и вульгарно, вставлять веселую и злую шутку, высказывать горькие истины и незаметно, замедля такт более торжественными словами, переходить в витийство... Таким способом Некрасов сохранил внимание к стихам в свое трудное время, и хотя бы уже за одно это ему должны сказать большое спасибо эстетики, потерпевшие от него столько кровных обид. Затем унылые дактили также пришлось по сердцу Некрасову: он их также приголубил и обратил в свою пользу».

особое примечание, когда от трехстопного анапеста переходит к трехстопному ямбу:

Здесь позволю себе отступление:  
Соответственной живости нет  
В том размере, которым пишу я,  
Чтобы прелесть балета воспеть.  
Вот куплеты: попробуй, танцуй,  
Театрал, их под музыку петь!

Но нельзя утверждать исключительную напевность его анапестов и дактилей — их роль разная. «Саша» написана четырехстопным дактилем, но интонация этой поэмы не напевная, а повествовательная. Трехстопный дактиль в «Песне об Аргусе» — совершенно фельетонный. Многие фельетоны написаны анапестом. Дело в том, что Некрасов усиливает действие интонации вообще, — то пользуясь самой разговорной, то развивая ее в мелодический напев, то придавая ей характер торжественный, ораторский. То же — и с рифмами. В фельетонах Некрасов пользуется дактилическими рифмами как приемом комическим и придает им характер каламбурный (окроме я — физиономия, Киева — не губи его, Боржия — не топор же я, гармония — Альбони я); в этих случаях он очень часто пренебрегает звуковой точностью (бумаги я — магию, забрасывал — рассказывал, сделаю — целую, хорошенькой — ноженькой, Гарция — гарница я). В стихотворениях другого стиля дактилическая рифма служит приемом мелодизации и делает движение стиха замедленным.

Мы имеем у Некрасова самые разнообразные виды стиховой интонации — болтливую скороговорку, которая произносится точно под балалайку, повествовательный сказ, балагурный тон, тон гневный и проповеднический, шансонетку или напев уличного романса (точно под шарманку), народное причитание «в голос» и, наконец, широкую песню в собственном смысле этого слова. Пример скороговорки балалаечного типа — «Сват и жених»:

Ну-тко! Марья у Зиновья,  
У Никитишны Прасковья,  
Степанида у Петра

и т. д.

Накопление имен усиливает впечатление быстрого треньканья по струнам. Скороговорка иного типа — прибауточного — в «Дядюшке Якове»:

У дядюшки Якова  
Сбоина макова

Больно лакома  
На грош два кома  
и т. д.<sup>1</sup>

Повествовательный сказ встречается у Некрасова очень часто — в связи с общим его тяготением к формам повести. Нередко повествование вкладывается в уста действующего лица — является особый рассказчик: прием, распространенный именно в прозе, развивающейся на основе сказа (Лесков). Так в «Саше»: две первые главы и конец переданы от лица автора, а третья передается как рассказ отца. В «Деревенских новостях» рассказывают крестьяне — автор задает только вопросы. «Орина, мать солдатская» рассказана самой Ориной. Рассказывает и дедушка Мазай про зайцев, и княгиня Волконская о своей жизни, и прохожий в «Ночлегах» (типичная для прозы форма), и т. д. Характерны поэтому чисто интонационные, сказовые приемы:

Прямы и светлы, как прутья стальные,  
В землю вонзались струи дождевые  
С силой стремительной. Я и Мазай,  
Мокрые, скрылись в какой-то сарай.

. . . . .  
(Всю эту местность вода поднимает,  
Так что деревня весною всплывает,  
Словно Венеция). Старый Мазай  
Любит до страсти свой низменный край.

Использованы и другие характерные формы сказовой интонации — как в «Саше»:

Род человеческий низок и зол,—  
Да и пошел! и пошел! и пошел!

Романсный напев дан в «Тройке» («Что так жадно глядишь на дорогу») и в стихотворении «Ты всегда хороша несравненно». Интересный пример пародийного романа — «Где твое личико смуглое», который кончается неожиданной *pointe* в духе Гейне:

---

<sup>1</sup> Интересно, что есть документальное свидетельство о том, что Некрасов имел в виду тот или иной характер речи при выборе размера. В заметках к черновому наброску «Ершов-лекарь» он пишет: «Рассказывает дьячок-заика. Как начнет, так и дует без передышки, а как заикнется, то час не дождешься продолжения. Такой размер я и старался подобрать:

Он попал в нашу местность  
Прямо с школьной скамейки;  
Воплощенная честность,  
За душой ни копейки

и т. д».

Но и зубами моими  
Не удержал я тебя...

Романсная интонация проявляется иногда среди стихов другого типа. Так, например, в третьей главе отрывка «Мать» (1877) есть строки:

Тот разлюбил, кому судьбу вручила,  
С кем в чуждый край доверчиво пошла,  
Уж он не твой, но ты не разлюбила,  
Ты разлюбить до гроба не могла...  
. . . . .  
Ты на письмо молчаньем отвечала,  
Своим путем бесстрашно ты пошла.

Здесь — уже зародыш романсов Блока:

Я звал тебя, но ты не оглянулась,  
Я слезы лил, но ты не снизошла.  
Ты в синий плащ печально завернулась,  
В сырую ночь ты из дому ушла.

В фельетонных вещах Некрасова есть тоже характерные интонационные приемы, свидетельствующие о том, что Некрасов писал их, как и все остальное, с голоса<sup>1</sup>. Таковы особого рода enjambements, при помощи которых ритмическая интонация окрашивается в типично прозаическую. Так — в «Балете»:

Может быть, изощренный наш взгляд  
И открыл бы предмет для сатиры  
(В самом солнце есть пятнышки). Но —  
Немы струны карающей лиры.  
. . . . .  
Пусть оно красоты идеальной,  
Пусть ты в нем восхитительна, но —  
Не затих еще шепот скандальный,  
Будто было в закладе оно.

Интонация «причитания» окрашивает собой многие стихи Некрасова. От сказа он часто переходит к причита-

---

<sup>1</sup> А. Я. Панаева вспоминает: «Некрасов писал прозу, сидя за письменным столом и даже лежа на диване; стихи же он сочинял, большую часть, прохаживаясь по комнате, и вслух произносил их; когда он оканчивал все стихотворение, то записывал его на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги. Он делал мало поправок в своих стихах. Если он сочинял длинное стихотворение, то по целым часам ходил по комнате и все вслух однообразным голосом произносил стихи; для отдыха он ложился на диван, но не умолкал; потом снова вставал и продолжал ходить по комнате» // Воспоминания. — М., 1948. — С. 217.

нию и начинает как бы «голосить». В этих случаях появляется характерное обращение на «ты»:

Что тебя доконало, сердешного?  
Ты за что свою душу сгубил?  
Ты захожий, ты роду нездешнего,  
Но ты нашу сторонку любил.

(«Позорны», 1861)

В поэме «Мороз Красный Нос» мы имеем длинное причитание:

Родные по Прокле завыли,  
По Прокле семья голосит.

Совершенно естественно, что при своем полемическом отношении к канонизованным в литературе жанрам и стиховым формам Некрасов должен был обратиться к фольклору. Это неизменный источник обновления художественных форм при крутых переломах в искусстве, при борьбе с канонами. Так и в наши дни — частушка использована Маяковским. Народная речь проникает в поэзию Некрасова постепенно — вместе с охлаждением к элегиям и ко всем традиционным формам. В 1845 году он пишет «В дороге», где интерес сосредоточен на вводе в стих народного языка с точным сохранением диалектных особенностей: «понимаешь-ста, на варгане, примерно, вальжный, то-ись, учитель-ста врезамшись был» и т. д. Это — период увлечения принципом «натурализма»; нового жанра и нового стиха здесь еще нет. В «Огороднике» (1846) использованы формы народного стиха в сочетании с балладными (параллелизмы и внутренние рифмы):

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,  
Не лежал я во рву в непроглядную ночь, —  
Я свой век загубил за девицу-красу,  
За девицу-красу, за дворянскую дочь.

По торговым селам, по большим городам

Я кудрями тряхну, ничего не скажу

Потемнело в глазах, душу кинуло в дрожь,  
Я давал — не давал золотой перстенок.

Расплетал, заплетал русу косыньку ей,  
Целовал-миловал, песни волжские пел.

Так продолжается до 1861 года, когда написаны «Коробейники». Здесь уже найдено нечто новое в смысле жанра. Песня развернута в поэму. Дактилические рифмы имеют

здесь характер чисто песенный и подчеркивают напевную основу. Но сам по себе стих не отличается какими-нибудь резкими особенностями — за исключением того, что начала строк часто образуют не хореическое, а анапестическое движение: пожалей, молодецкого, не торгуйся, подставляйка, распрямись, бирюзовый, поясок и т. д. Это связано, очевидно, с желанием ослабить плясовой характер четырехстопного хорей и усилить его напевность. Песенная основа «Коробейников» подчеркнута и вставкой «Песни убогого странника», которая образует тягучую, бесконечную мелодию.

В том же 1861 году написан «Зеленый Шум» — Некрасов, очевидно, сосредоточенно занят в это время построением нового стиха на народной основе. Отброшены рифмы — вместо них ритмические периоды образуются чередованием ряда дактилических окончаний с мужскими клаузулами:

Качнет кусты ольховые,  
Поднимет пыль цветочную,  
Как облако: все зелено,—  
И воздух, и вода!  
. . . . .  
Скромна моя хозяйшка  
Наталья Патрикеевна,  
Воды не замутит!

и т. д.

Стих этот, конечно, имеет тоже свою литературную традицию, но слабо выраженную и неканонизованную. Можно указать на И. Аксакова, который в своей поэме «Бродяга» (напечатана в 1852) употребляет его (отрывок «Бурмистр»):

Корнил-бурмистр ругается,  
Кузьма Петров ругается,  
И шум и крик на улице,  
Три дня прошло, Алешки нет,  
Пропал Алешка без вести

и т. д.

Но мужские окончания не образуют здесь периодических клаузул, как у Некрасова, — ритмическое впечатление получается иное.

Из «Зеленого Шума» выросла поэма «Кому на Руси жить хорошо» — действительно грандиозное достижение Некрасова, написанное уже без оглядки на старые формы. Здесь Некрасов использовал свой богатый лексический и интонационный опыт. Мы имеем самые разнообразные формы интонации — от прибауточной и поговорочной ско-

роговорки до широко и свободно разливающегося напева. Вначале — типичная скороговорка, все ускоряющаяся и перебиваемая только мужскими клаузулами, которые на протяжении всей поэмы располагаются довольно симметрично (большею частью — в конце каждого третьего или четвертого стиха) и образуют своего рода строфы:

В каком году — рассчитывай,  
В какой стране — угадывай,  
На столбовой дороженьке  
Сошлись семь мужиков:  
Семь временно обязанных  
Подтянутой губернии,  
Уезда Терпигорева,  
Пустопорожней волости,  
Из смежных деревень:  
Разутова, Знобишина,  
Горелова, Неелова,  
Неурожайка тож.  
Сошлись и заспорили:  
Кому живется весело,  
Вольготно на Руси?

Эти шестнадцать вступительных строк делятся четырьмя клаузулами, которые совпадают с концами синтаксических единиц. Фраза получает характер быстрого сказа, в котором периодически являются остановки. Использован стиль сказки-загадки, — и недаром дальше все время вставляются то загадки, то поговорки:

Никто его не видывал,  
А слышать — всякий слыхивал,  
Без тела — а живет оно,  
Без языка — кричит.  
(Эхо)

Летит — молчит, лежит — молчит,  
Когда умрет, тогда ревет.  
(Снег)

Замок — собачка верная:  
Не лает, не кусается,  
А не пускает в дом!  
. . . . .  
Весь век пила железная  
Жует, а есть не ест!  
. . . . .  
У Клина совесть глиняна,  
А бородача Минина. —  
. . . . .  
Горда свинья: чесалася  
О барское крыльцо!  
и т. д.

Стих поэмы дает такой простор для интонации, что удаются самые контрастные сочетания — пьяной скороговорки с размашистой песней:

Мне зять — плевать, и дочь смолчит,  
Жена — плевать, пускай ворчит!

Мне старший зять ребро сломал,  
Середний зять клубок украл,  
Клубок — плевок, да дело в том —  
Полтинник был замотан в нем.

Ой, жажда православная,  
Куда ты велика!

Ой, люди, люди русские!  
Крестьяне православные!

Не ветры веют буйные,  
Не мать-земля колыхнется

и т. д.

Особый интонационный прием употреблен Некрасовым в апогее «Пьяной ночи» — растяжением слова:

Эй, парень, парень глупенькой,  
Оборванной, паршивенькой,  
Эй, полюби меня!  
Меня, простоволосую,  
Хмельную бабу, старую,  
Зааа-паааа-чканную!

В этой поэме Некрасов достиг того нового слияния языка и стиха, к которому стремился с самого начала. Проза и поэзия сочетались в новое единство и образовали новую форму. Метод оправдан — найдено противопоставление. Оправдан и самый стих, освободившийся от всех канонических форм.

Я не исчерпываю вопроса о поэтике Некрасова, а только намечаю основные проблемы, которые необходимо разработать. Пусть прекратятся разговоры о том, что в поэзии Некрасова важно «содержание», что для так называемого «формального метода» (я предпочитаю называть его морфологическим) Некрасов — «камень преткновения» и т. д. Вопрос, по существу своему, идет не о тех или иных методах, а о построении науки. Вопрос сложный, но многое начинает выясняться — пусть только не затемняют его своими досужими размышлениями и спорами всевозможные интеллигентные дилетанты и «специалисты по Некрасову».



---

## АННА АХМАТОВА

### *Опыт анализа*

#### К читателям

Десять лет минуло с того дня, когда мы увидели первую книгу стихов Анны Ахматовой. Десять лет — цифра сакральная: именно столько дарит история каждому поколению. Потом приходит «племя младое» — и начинается сложная, иногда трагическая борьба двух соседних поколений.

«Племя младое» выросло на наших глазах за эти десять лет. Мы становимся старшими. Оно еще учится у нас, но для того, чтобы потом делать по-своему. А дело перед ним — большое: создать новую поэзию из хаоса тех «измов», которыми так увлекались отцы. Связи потеряны, традиции смешались, судьбы поэзии туманны. Петербург разошелся с Москвой. Что значительнее? Петербургская тишина или московский шум? Муза колеблется — не уйти ли ей совсем?

Поэзия Ахматовой для новых людей — не то, что для нас. Мы недоумевали, удивлялись, восторгались, спорили и, наконец, стали гордиться. Им наши восторги не нужны. Они не удивляются, потому что пришли позже. Они смотрят в будущее, потому что хотят удивляться. Это — их право, их обязанность.

Поэтому — ни слова о восторгах. Эта книжка, слава богу, не поминальная. А мы — еще не деды, чтобы погружаться в воспоминания. Да, мы еще продолжаем свое дело, но уже стоим лицом к лицу с новым племенем. Пойдем ли мы друг друга? История провела между нами огненную черту революции. Но, быть может, она-то и спаяет нас в порывах к новому творчеству — в искусстве и в науке?

Поэзия символистов осталась позади. О Бальмонте говорить сейчас невозможно, о Блоке — уже трудно. Перед нами, с одной стороны, — Ахматова и Мандельштам, с другой — футуристы и имажинисты. В борьбе этих двух сторон решаются судьбы поэзии. В такие моменты острое

наблюдение критика кажется существенным. Не воздаяние похвал Ахматовой, в которых она не нуждается, а вопрос о современной русской поэзии в целом — об ее возможностях и стремлениях — служит основным импульсом этой моей работы.

1

1912 год — год появления первой книги стихов Анны Ахматовой — знаменателен в истории русской поэзии как момент образования новых поэтических групп. Распад символической школы стал ощущаться уже после 1909 года, когда прекратился журнал «Весы». Сущность символизма стала предметом целого ряда статей и докладов, число которых особенно увеличилось в 1910 году. Этот год и следует считать годом ясно обозначившегося кризиса. Блок вспоминает: «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» (предисловие к поэме «Возмездие»).

Теоретическая манифестация — признак сам по себе очень характерный. Давно замечено, что, «когда первоклассные писатели данного периода словесности начинают анализировать то направление, которому сами прежде служили с юношеской ревностью, — значит, от них недалеко пора новых воззрений на жизнь и искусство»<sup>1</sup>. Так и случилось с символистами. В 1910 году Вячеслав Иванов и Блок выступают в «Обществе ревнителей художественного слова» с докладами о символизме<sup>2</sup>. Первый, как главный вождь и идеолог символического направления, берет на себя задачу теоретического обоснования и старается формулировать подлинную сущность символизма. «Символизм не хотел и не мог быть только искусством» — таково его основное утверждение, имеющее в виду уже возникшие тогда споры об эстетических принципах символизма. Блок, соглашаясь с теорией В. Иванова, говорит, что «золотой меч» раннего символизма померк, потому что «пророки»

<sup>1</sup> Дружинин А. В. «Повести и рассказы» И. С. Тургенева // Собр. соч. — СПб., 1865. — Т. VII.

<sup>2</sup> Иванов В. Заветы символизма; Блок А. О современном состоянии русского символизма // Аполлон. — 1910. — № 8.

пожелали стать «поэтами» — «вступили в обманные разговоры с услужливыми двойниками». Считая это «грехом» символизма, Блок ставит трагический вопрос: «Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами?»

Докладами этими начинается полемика вокруг вопроса о символизме — символисты оказываются несогласными друг с другом. В том же году В. Брюсов выступает с резким и решительным ответом — «О «речи рабской», в защиту поэзии», где протестует против основного тезиса В. Иванова и Блока: «Как ни уважаю я художественное дарование и энергию мысли Вячеслава Иванова, все же я никак не могу согласиться, что «символизмом» может быть названо то, что ему нравится... Вячеслав Иванов может указывать в будущем символизму какие угодно цели, а его Бэдекер (так назвал себя сам Блок) — пути к этим целям, но они не вправе и не в силах изменить то, что было. Как это им ни досадно, но «символизм» *хотел быть* и всегда был *только искусством*... Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической»... Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи... Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте ему наконец свободу!»<sup>1</sup>

Произошел характерный раскол: символисты-философы отделились от символистов-эстетов. Оказалось, как и всегда в такие моменты оказывается, что, несмотря на давнее существование и полное торжество так называемой «символической» школы, представители ее не только не согласны между собою, но даже не сговорились об основных принципах своего направления и в 1910 году возвращаются к его самым первичным проблемам: автономно ли искусство и есть ли символизм художественный метод или система мировоззрения. Стало ясно, что первоначальное объединение «символистов» в одну поэтическую школу произошло на основе конкретных художественных принципов, возникших в борьбе за новое искусство, а не на основе отвлеченных религиозно-философских теорий. Символизм как отвлеченная теория явился позже — в качестве мотивировки, оправдания, и именно тогда, когда художественные принципы утеряли свою первоначальную и для всех убедительную свежесть... Действительно, в том же

---

<sup>1</sup> Брюсов В. О «речи рабской», в защиту поэзии // Аполлон.— 1910.— № 9.

1910 году, кроме Брюсова, откололся от символистов Кузмин, напечатавший в «Аполлоне» (январь) знаменательную статью «О прекрасной ясности», где, явно расходясь с теургическими тенденциями В. Иванова, обращался с призывом к поэтам и прозаикам: «Пусть душа ваша цельна или расколота... умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе... будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности, которую назвал бы я — *кларизмом*»<sup>1</sup>. Ясно, что принцип кларизма несовместим с принципами, высказанными В. Ивановым и Блоком. Недаром именно Кузмин первый приветствовал появление стихов Анны Ахматовой в своем предисловии к ее сборнику «Вечер» (1912).

К 1912 году положение обострилось еще сильнее — «грех» символистов оказался непоправимым, вернуть символизму его былую силу не удавалось. Новый журнал символистов (главным образом — В. Иванова и А. Белого) «Труды и дни» лишь подводил теоретические итоги — никакого живого значения для поэзии он не имел и скоро приобрел вид обыкновенного журнала со статьями об искусстве. Идеологическая позиция В. Иванова и самый характер его деятельности стали подвергаться осуждениям со стороны более молодых — брожение пошло глубже. Явилось разочарование: уже не только Брюсов, но и Кузмин, и Белый, и даже Блок стали чувствовать потребность в освобождении от правил и норм символического устава, формулированного В. Ивановым. В рецензии Кузмина на «*Cor ardens*» В. Иванова,<sup>2</sup> несмотря на ее глубоко почтительный тон («один из главных наших учителей и руководителей в поэзии» и т. д.), прорываются намеки на недовольство, причем характерно, что намеки эти касаются именно языка: «...известная невнятность слов, известное усилие и напряженье чувствуется именно в наиболее значительных и устремительных вещах. Не то чтобы язык поэта делался менее блестящ, вразумителен и полон, но волны, клубы какой-то чрезмерной насыщенности завола-

<sup>1</sup> Кузмин М. О прекрасной ясности // Аполлон. — 1910. — № 1.

<sup>2</sup> Кузмин М. *Cor ardens* Вяч. Иванова // Труды и дни. — 1912. — № 1.

квивают ясные контуры». По поводу этой самой рецензии Кузмин потом заявляет: «Частичного совпадения со многими взглядами, высказанными в 1-ом номере «Трудов и дней», у меня, участника этого же номера, нет, потому что» — и следуют резкие возражения против основных положений В. Иванова<sup>1</sup>. А. Белый, вспоминая эти годы, дает характерную оценку деятельности В. Иванова как идеолога символизма: «Он, с одной стороны, дал глубокое обоснование нашим идеям, с другой — произвольно расширил самую сферу исканий, лишив ее остроты и напряженности. Спаивая декадентов, символистов и идеалистов в одно стадо и так подготавливая «александрийский», синкретический период символизма, он давал материал для статейных популяризаций непопуляризируемого»<sup>2</sup>.

Блок, по свидетельству Белого, избегал в это время встреч с В. Ивановым, а в письме к матери 1911 года он пишет по поводу своего увлечения искусством борьбы<sup>3</sup>, что голландский борец Ван Риль вдохновляет его для поэмы «гораздо более, чем Вячеслав Иванов», и что настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда «поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром».

Необходимость перелома, сдвига совершенно определилась. Бесконечные споры о символизме<sup>4</sup> сделали самую атмосферу, его окружающую, удушливой. Началась полоса взаимных упреков, личных ссор, сложных идейных кризисов и проч. Статья Кузмина о ясности в связи с другими нападками на символизм и на его идеологов вызывает резкую отповедь в первом номере «Трудов и дней» — отповедь, в которой признаки окончательного разложения школы выступают с полной отчетливостью: «Чаще и чаще слышишь сетования на деятельность многих выдающихся среди нас людей... ни художник, ни отвлеченный мыслитель, следовательно, не нужен... За NN выкидывается М. М... Мы приучили себя к ценностям, порознь взятым. Мы приучили себя к определенному словесному выражению в искусстве, в философии, в религии, в мистике. В этом — правда. Без четкости нет восприятия; без гладкого выраженья нет у нас и переживания творчества. Но

<sup>1</sup> Кузмин М. Письмо в редакцию // Аполлон. — 1912. — № 5.

<sup>2</sup> Белый А. Воспоминания об А. А. Блоке // Записки мечтателей. — № 6.

<sup>3</sup> См. об этом также в предисловии к поэме «Возмездие».

<sup>4</sup> См. еще статьи в № 1 «Трудов и дней»: Иванов В. Мысли о символизме; Белый А. Символизм; Пяст Вл. Нечто о каноне.

указанные формы творчества, разграничение их есть результат систематики в уже реально созданном. Появись среди нас новая грань, не совпадающая с нами же проведенными гранями, она предстала бы нам как смешенье и хаос. Новая речь — всегда косноязычная речь. Была у нас эпоха косноязычий. Но вчера сумели мы в косноязычье угадать новую речь. Новая речь превратилась скоро в новый способ фальсификации старого... Создается так новое увлечение всем законченным, ясным; и мы предвидим уже в увлечение том и новую ложь. Появляется добровольная полиция, возникает новый участок ясности. Все вчера казалось нам слишком ясным, обидно ясным; а сегодня обратно, и все ясное прежде заподозривается в неясности. Из прекрасного своего гнезда отлетел в небо журавль. И бракуется оставшаяся в руках синица... Не спешите с приговором о тех, кого вчера с уважением называли мы *не только писатель*, а сегодня без всякого уважения громим позорною кличкой: „дилетант“»<sup>1</sup>.

Символисты, рекомендующие себя в качестве «синицы» и требующие «уважения», уже не могли привлечь к себе никого, кроме эпигонов и подражателей. Надо было искать «журавля в небе», потому что удовлетворяться «синицами» искусство не может. Надо было вернуться к искусству — вырваться из этой высокой, но безвоздушной «башни» символизма. Надо было изменить отношение к поэтическому языку, который превратился в мертвый диалект, лишенный живого развития, живой игры. Надо было или создать новое косноязычие, новую дикую речь, или освободить традиционный поэтический язык от оков символизма и привести его к новому равновесию. Иначе говоря — встал вопрос о революции или эволюции.

Русская поэзия пошла обоими путями. Крутые исторические переломы, в какой бы области культуры они ни совершались, никогда не исчерпывают себя в реформах. Навстречу «мирным» попыткам эволюции встает стихия революционная, пафос которой — в разрушении старых форм и традиций. Так и случилось. Из рядов самого символизма, прошедшие школу того же В. Иванова и там же убедившиеся в необходимости реформы, пришли «акмеисты». Они не порывали с традициями высокого искусства и смотрели на себя не как на разрушителей символизма, а как на его непосредственных продолжателей и законных

---

<sup>1</sup> S u n c t a t o r. (Белый А.) О журавлях и синицах // Труды и дни. — 1912. — № 1. — С. 82—84.

наследников. Власть символистов ослабела, явились признаки поэтической анархии — надо было отказаться от изжитых традиций, заменить их другими, освободиться от теоретических предрассудков и таким образом создать новый порядок, новое равновесие. Так и понимали свою миссию вожди «акмеизма», ставшие во главе «Цеха поэтов»... С. Городецкий, вообще колеблющийся, неустойчивый в своих позициях и потому всегда более категоричный, писал: «Символическое движение в России можно к настоящему времени счесть, в главном его русле, завершенным... Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрегает этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова...»<sup>1</sup> и т. д. Было заявлено об отказе от мистики и об ориентации на романское искусство, которое, в противоположность германскому, «любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию». Выдвинуты были четыре имени в качестве новых учителей — Шекспир, Рабле, Виллон и Готье.

Одновременно явились и революционеры, потребовавшие радикальной ломки и отказа от всего прошлого опыта, от всех традиций высокого искусства. Они обращались со своими лозунгами не столько к литературным кругам, сколько к массам — к той толпе, на которую жрецы высокого искусства всегда смотрели с презрением. Их выступления носили характер общественный, боевой. Они ошеломляли толпу своими опытами «заумной» речи, своими грубыми метафорами, своим стремительным натиском на все авторитеты. Толпа недоумевала, но прислушивалась. Это было настоящее восстание — о порядке, о равновесии, об отцах и о преемстве не было речи. Такова была деятельность первых футуристов, или «будетлян».

Теория, как всегда, не вполне совпадает с практикой. На самом деле здесь — не простая антитеза, а отношение гораздо более сложное. Сами футуристы, конечно, многое восприняли от символизма. Но важно одно — что они поставили ребром вопрос о поэтическом языке, вернулись заново к проблеме «слова как такового» и отказались от пользования высокими традициями символической школы. Их пафосом было не примирение, не сглаживание обнаружившихся противоречий, а обострение. Они сознательно и намеренно снижают искусство, как это неизменно повто-

---

<sup>1</sup> Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. — 1913. — № 1.

ряется в такие критические эпохи. Возрождается сатира и вообще комический стиль — Шершеневич верно называет Маяковского «великим комиком наших дней». Они наносят решительный удар преобладавшему в русской поэзии XIX века культу малых лирических форм (элегия, романс) и рождаются с поэзией XVIII века — с одой и сатирой. В XIX веке им ближе всего не Пушкин, не Тютчев, а Некрасов с его тенденцией к оде и особенно с его пафосом «снижения» языка и форм<sup>1</sup>. Символисты в своем несколько эклектическом стремлении впитать в себя все традиции русской поэзии старались «оправдать» Некрасова, интерпретируя его поэзию как «высокое» искусство (Бальмонт, Белый). Футуристы вернули нам ощущение подлинного Некрасова как разрушителя классических традиций и вместе с тем освободили его от связи с посленекрасовской «надсоновщиной», элементами которой пользовался Бальмонт. В их лозунгах ожили некоторые из тех традиций, которые казались давно похороненными. В частности у Хлебникова, с его «корнесловием» и тягой к древнерусскому словарю и к замене иностранных слов русскими новообразованиями, мы видим возрождение архаистической линии Шишкова<sup>2</sup>. Этот филологизм, ставший на место религиозно-философских штудий символистов, характерен для всего русского футуризма.

По всему ходу этой борьбы видно, что считать акмеизм началом нового поэтического направления, новой школой, *преодолевающей* символизм, неправильно. Акмеисты — не боевая группа: они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий, внесение поправок. Самая идея равновесия, прочности, зрелости, послужившая основанием для термина «акмеизм», характерна не для зачинателей, а для завершителей движения. Фактически они даже не меняют традиции, а наоборот — являются еще более сознательными их хранителями. Символистам принадлежит заслуга восстановления Жуковского, Тютчева, Фета, они же заново заговорили о Пушкине, о Баратынском, о Языкове. Акмеисты расширяют эту

---

<sup>1</sup> Вопросу о художественном методе Некрасова посвящена моя статья в журнале «Начала». — 1922. — № 2 (см. наст. изд. — С. 340—373. — *Ред.*).

<sup>2</sup> Ср. — «подобень» вместо «портрет», «речарь» вместо «поэт» и т. д. В связи с этим характерно определение, которое дано недавно деятельности Хлебникова: «Хлебников был до последних пределов архаичен и по языку, и по привязанности к древнерусским сюжетам, и по преданности истинно русскому синтаксису» // А к с е н о в И. К ликвидации футуризма // Печать и революция. — 1922. — Кн. 5.



область традиций — Мандельштам укрепляет классическую линию и объявляет: «Классическая поэзия — поэзия революции».

Акмеизм — последнее слово модернизма. Для него характерно не установление каких-либо новых традиций, а частичный отказ от некоторых принципов, внесенных позднейшими символистами и осложнивших их собственную поэтическую практику. Недаром акмеисты выдвинули в качестве главного своего учителя Иннокентия Анненского, который больше других сохранил в неприкосновенности черты раннего символизма, еще называвшегося модернизмом или декадентством. Здесь сохранилась *эстетическая* позиция — то, с чего началось самое движение и от чего оно потом отклонилось, увлекшись религиозно-философским обоснованием своих художественных тенденций. Противоположности сходятся — линия круга заканчивается возвращением к начальной точке. Подчеркиванием своей связи именно с Анненским акмеисты свидетельствовали о себе как о завершителях того большого круга, который в общем именуется модернизмом.

Действительно, преодоление символизма принадлежит футуристам. Но в их руках русский стих подвергся такому превращению, что развитие его в ближайшее время сомнительно. В этом смысле теория имажинистов, ставящая в основу поэзии принцип образности, чрезвычайно симптоматична. Стиховое начало ослабевает — намечается путь к развитию прозы. Попытка А. Белого уничтожить границы между стихом и прозой тоже характерна для переходного времени, но сама по себе насильственна и безнадежна. Мы идем к настоящей прозе, не ориентирующейся на стих. Поэзии суждены годы келейного развития и накопления новых сил.

Ахматова и Мандельштам — высокие достижения акмеизма. Как хранители традиций они, быть может, и будут наставниками новых поэтов, но процесс этот будет совершаться не на виду. Мандельштам, столь уверенно и твердо идущий своим путем, недоступен сейчас гораздо более, чем Маяковский, к которому привыкли, которого начинают ценить в самых широких кругах. Популярность Ахматовой не знаменует собой начала новых больших движений, а свидетельствует о достигнутом ею равновесии, к которому с самого начала стремились акмеисты — равновесии между стихом и словом, между стихией ритма и стихией слова. И независимо от того, какого рода эволюция суждена в дальнейшем Ахматовой, ее поэзия уже ощущается как

законченный стиль — как канон, которому можно подражать, но развивать который сейчас невозможно. История имеет свои законы, хотя и держит их в строгой тайне.

2

За прошедшие десять лет вышло пять сборников Ахматовой: «Вечер» (1912), «Четки» (1914), «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921) и «Anno Domini» (1922). Первые два тесно связаны между собою — это ранняя манера Ахматовой; в третьем обнаруживаются некоторые новые художественные тенденции, продолженные и укрепленные в двух следующих. Но резких переломов в творчестве Ахматовой нет — она очень устойчива в своем художественном методе. В «Вечере» еще заметны некоторые колебания (опыты стилизаций — с графами, маркизами и т. д., не воспроизведенные в «Четках»), но дальше метод становится настолько определенным, что в любой строке можно узнать автора. Это и характерно для Ахматовой как для поэта, завершающего модернизм. Мы чувствуем в ее стихах ту уверенность и законченность, которая опирается на опыт целого поколения и скрывает за собой его упорный и длительный труд.

Основа метода определилась уже в первом сборнике. Явилась та «скупость слов», к которой в 1910 году призывал Кузмин. Лаконизм стал принципом построения. Лирика потеряла как будто свойственную ее природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования. Эта последняя черта — ограниченность и устойчивость тематического материала — особенно резко выступила в «Четках» и создала впечатление необычной интимности. Критики, привыкшие видеть в поэзии непосредственное «выражение» души поэта и воспитанные на лирике символистов с ее религиозно-философским и эмоционально-мистическим размахом, обратили внимание именно на эту особенность Ахматовой и определили ее как недостаток, как обеднение. Раздались голоса об «ограниченности диапазона творчества», об «узости поэтического кругозора» (Иванов-Разумник в «Заветах», 1914, № 5), о «духовной скудости» и о том, что «огромное большинство человеческих чувств — вне ее душевных восприятий» (Л. К. в «Северных записках», 1914, № 5). К стихам Ахматовой отнеслись как к интимному дневнику — тем

более что формальные особенности ее поэзии как бы оправдывали возможность такого к ней подхода. Большинство критиков не уловило реакции на символизм и обсуждало стихи Ахматовой так, как будто ни о чем другом, кроме особенностей души поэта, они не свидетельствуют. На фоне отвлеченной поэзии символистов критики восприняли стихи Ахматовой как признания, как исповедь. Это восприятие характерно, хотя и свидетельствует о примитивности критического чутья.

Действительно, перед нами — конкретные человеческие чувства, конкретная жизнь души, которая томится, радуется, печалится, негодует, ужасается, молится, просит и т. д. От стихотворения к стихотворению — точно от дня к дню. Стихи эти связываются в нашем воображении воедино, порождают образ живого человека, который каждое свое новое чувство, каждое новое событие своей жизни отмечает записью. Никаких особых тем, никаких особых отделов и циклов нет — перед нами как будто сплошная автобиография, сплошной дневник. Здесь основная, наиболее бросающаяся в глаза разница между лирикой Ахматовой и лирикой символистов. Но она явилась результатом поэтического сдвига и свидетельствует не о душе поэта, а об особом методе.

Изменилось отношение к слову. Словесная перспектива сократилась, смысловое пространство сжалось, но заполнилось, стало насыщенным. Вместо безудержного потока слов, значение которых затемнялось и усложнялось многообразными магическими ассоциациями, мы видим осторожную, обдуманную мозаику. Речь стала скупой, но интенсивной. В. Иванов определял символизм как «утверждение экстенсивной энергии слова», которая «не боится пересечений с гетерономными искусству сферами, напр., с системами религий»<sup>1</sup>. В связи с этим символисты выделяют именно метафору, «отмечая ее из всех изобразительных средств языка» (А. Белый) — как способ сближения далеких смысловых рядов. Этот принцип экстенсивности, пользующийся ассоциативной силой слова, отвергнут Ахматовой. Слова не сливаются, а только соприкасаются — как частицы мозаичной картины. Именно поэтому они обнаруживают перед нами новые оттенки своих значений.

Мы чувствуем смысловые очертания слов, потому что видим переходы от одних слов к другим, замечаем отсут-

---

<sup>1</sup> Иванов В. Мысли о символизме // Труды и дни.—1912.— № 1.— С. 9.

ствие промежуточных, связующих элементов. Слова получают особую смысловую вескость, фразы — новую энергию выражения. Утверждается интенсивная энергия слова. Становится ощутимым самое движение речи — речь как произнесение, как обращенный к кому-то разговор, богатый мимическими и интонационными оттенками. Стиховая напевность ослаблена, ритм вошел в самое построение фразы. Явилась особая свобода речи, стих стал выглядеть как непосредственный, естественный результат взволнованности. Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, сгустилось в сюжет. Явилось то ощущение равновесия между стихом и словом, о котором говорилось выше.

Таков в общем виде поэтический метод Ахматовой, отличающий ее от символистов. Здесь — не «преодоление» символизма, а лишь отказ от некоторых тенденций, явившихся у позднейших символистов и не всеми одобренных (Кузмин, Брюсов). Если не отождествлять символизм (а тем более весь модернизм, обнимающий три поколения) с теориями В. Иванова и А. Белого, то в акмеизме, а в том числе и в творчестве Ахматовой, нельзя видеть нового *направления*. Ни основные традиции, ни основные принципы не изменились настолько, чтобы у нас было ощущение начала новой поэтической школы. Сделан логический вывод из тех расхождений, которые определились внутри самого символизма. Старшие символисты, испытавшие на собственном творчестве губительное влияние своих теорий и им обесиленные, не могли сами сделать этого вывода — он сделан их непосредственными учениками. Характерно поэтому, что некоторые акмеисты (как, например, М. Лозинский) не отличаются от символистов (хотя бы от Брюсова) ничем, кроме большей строгости своего мастерства. Характерно также, что критики, стоявшие близко к символизму и непосредственно с ним связанные (как Н. Недоброво, В. Чудовский), приветствовали поэзию Ахматовой, потому что видели в ней освобождение символизма от наложенных им на себя оков.

Лаконизм и энергия выражения — основные особенности поэзии Ахматовой. Эта манера не имеет импрессионистического характера (как казалось некоторым критикам, сравнившим стихи Ахматовой с японским искусством), потому что она мотивируется не простой непосредственностью, а напряженностью эмоций. За этим лаконизмом нет никакой особой теории искусства — он знаменует собой отказ от экстенсивного метода символистов и ощущается

как реформа стиля, требуемая всем достижением символизма в последние перед появлением стихов Ахматовой годы.

Ахматова утвердила малую форму, сообщив ей интенсивность выражения. Образовалась своего рода литературная «частушка». Это сказалось как на величине стихотворений, так и на их строении. Господствуют три или четыре строфы — пять строф появляются сравнительно редко, а больше семи не бывает. Особую смысловую гущенность и законченность получают восьмистишия, которые выделяются у Ахматовой как по числу, так и по самому своему характеру<sup>1</sup>. Интересы к изысканным строфам у Ахматовой нет. На протяжении всех ее сборников имеется один сонет («Тебе покорной?» в «Anno Domini»), притом не строгой формы. Характерно, что одно ее стихотворение («Уединение» в «Белой стае») по ритму и синтаксису совершенно сонетно, но лишено соответственной системы рифм<sup>2</sup>. С другой стороны, явно тяготение Ахматовой к белому стиху, которым она пользуется не только в эпических опытах («У самого моря»), но и в лирике.

От четырехстрочной строфы Ахматова отступает редко — преимущественно в стихах торжественного стиля. Строфа эта получает у нее несколько необычный вид благодаря наполнению короткими фразами. Быстрая смена фраз дробит ее на части и придает интонации подвижный, прерывистый характер. На эту «короткость дыхания» обратил внимание Н. Гумилев и в своем отзыве о «Четках» советовал укоротить строфу: «Четырехстрочная строфа... слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной»<sup>3</sup>. Это особенно характерно для «Четок».

Было душно от жгучего света,  
А взгляды его как лучи.  
Я только вздрогнула: этот  
Может меня приручить.

<sup>1</sup> Цифры таковы: в «Вечере» — восьмистишия 7,5%, 3 строфы 42,5%, 4 строфы 37,5%; в «Четках» — восьмистишия 15,4%, 3 строфы 40,4%, 4 строфы 21,1%; в «Белой стае» — восьмистишия 18%, 3 строфы 44,5%, 4 строфы 15,6%. Другие формы выражаются в величинах от 1 до 5%. У Блока меньше 4 строф редко, большинство — от 5 до 11 строф.

<sup>2</sup> Его ритмико-синтаксическая схема — ab'ab' cd'd' eef'-f'gg. Получается нечто вроде шекспировского сонета — с той разницей, что у Шекспира обособляются две последние строки: ab ab cd cd ef ef gg.

<sup>3</sup> Г у м и л е в Н. Письма о русской поэзии // Аполлон.— 1914.— № 5.

Наклонился — он что-то скажет...  
От лица отхлынула кровь.  
Пусть камнем надгробным ляжет  
На жизни моей любовь.

---

У меня есть улыбка одна:  
Так, движенье чуть видное губ.

---

Я пришла к поэту в гости.  
Ровно в полдень. Воскресенье.

---

Все, как раньше: в окна столовой  
Бьется мелкий метельный снег.

После «Четок», в связи с развитием торжественного стиля, эта дробность фраз ослабевает, но в «Белой стае» мы еще находим много примеров:

Пахнет гарью. Четыре недели  
Торф сухой по болотам горит.  
Даже птицы сегодня не пели,  
И осина уже не дрожит.

---

Морозное солнце. С парада  
Идут и идут войска.  
Я полдню январскому рада,  
И тревога моя легка.

---

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.  
Очертанья столицы во мгле.

Очень часто мы находим у Ахматовой точки среди строки — ритмическая и интонационная цельность строки таким образом разбивается, но именно поэтому ощущается сжатость и разговорная выразительность речи. Особенно излюблены Ахматовой точки перед концом строки — последнее слово, относящееся уже к следующей фразе, благодаря этому выступает из ритмического ряда со своей особой интонацией и приобретает особую выпуклость:

Так холодно в поле. *Унылы*  
У моря груды камней.

---

В щелочку смотрю я. *Конокрады*  
Зажигают под холмом костер.

---

Я только сею. Собирать  
Придут другие. Что же!

---

Я очень спокойная. *Только не надо*  
Со мною о нем говорить.

---

Бессмертник сух и розов. *Облака*  
На свежем небе вылеплены грубо.

---

Сроки страшные близятся. *Скоро*  
Станет тесно от свежих могил.

Здесь — не простая «короткость дыхания», и недаром Ахматова сохраняет четырехстрочную строфу. Только на основе такой строфы мы ощущаем эту короткость как прием лаконической речи. Двухстрочная рифма мотивировала бы ее, но вместе с тем ослабила бы самое ощущение этой энергичной сжатости, скрыла бы за собой прием, который вовсе не должен скрываться. Для стиля Ахматовой этот прием так важен, что формальная его мотивировка строфой была бы нецелесообразна. Наоборот — здесь и должно ощущаться нарушение ритмико-синтаксических и интонационных членений, свойственных строфе. Короткость фраз поддерживается общим характером синтаксиса. Синтаксис так сжимается, что часто при глаголе отсутствует местоимение — прием, одно время распространившийся в русской прозе под влиянием польской литературы (Пшибышевский, Тетмайер и др.). У Ахматовой мы имеем: сжала руки, наклонился, подошел, коснулся, села, шутил, наметил, ходили и т. д. Часто даже неясно, какое именно местоимение должно здесь подразумеваться:

Как велит простая учтивость,  
*Подошел* (он?) ко мне. *Улыбнулся.*  
Полуласково, полулениво  
Поцелуем руки *коснулся* —  
.....  
Отошел ты...

Стремление к лаконической энергии выражается также в резких синтаксических переходах. Очень редко фразы идут в последовательном и связном порядке; большую часть связи отсутствуют — образуются резкие скачки, делающие поэтическую речь Ахматовой судорожно напряженной:

Сжала руки под темной вуалью...  
«Отчего ты сегодня бледна?»

---

Бензина запах и сирени,  
Насторожившийся покой...  
Он снова тронул мои колени  
Почти не дрогнувшей рукой.

---

Он мне сказал: «Я верный друг!»  
И моего коснулся платья.  
Как непохожи на объятия  
Прикосновенья этих рук.

---

О, как сердце мое тоскует!  
Не смертного ль часа жду?  
А та, что сейчас танцует,  
Непременно будет в аду.

Эта сжатость и прерывистость речи делает синтаксическое движение фраз необыкновенно выпуклым, ощутимым. Я начал с анализа синтаксиса именно потому, что считаю его особенно характерным для поэзии Ахматовой<sup>1</sup>. Недаром подражателей Ахматовой узнаешь сразу не столько по словам, сколько по синтаксису. Части предложений, которые в более распространенной и последовательной речи естественно ступеньваются и играют подчиненную роль, выступают в поэзии Ахматовой как носители большой смысловой энергии и придают ее стилю совершенно своеобразный характер. Таковы союзы, роль которых в стихотворении никогда не была такой значительной, определяющей движение. Особенной силой наделен союз «а», который имеет у Ахматовой свои определенные места — чаще всего в начале первой или предпоследней строки

---

<sup>1</sup> Надо, вообще, сказать, что внимание новейших поэтов обращено, пожалуй, больше всего на реформу поэтического синтаксиса. Имажинисты заявляют, что «следует совершить революцию в области синтаксиса». См.: Г р у з и н о в И. Имажинизма основное. — М., 1921. — С. 12.



заключительной строфы, то есть там, где сгущается смысл стихотворения. Часто он имеет характер неожиданной заключительной *pointe*, обостряющей и подчеркивающей все предыдущее:

А прохожие думают смутно:  
Верно, только вчера овдовела.

---

А лучи ложатся тонкие  
На несмятую постель.

---

А за окном шелестят тополя:  
«Нет на земле твоего короля...»

---

А скорбных скрипок голоса  
Поют за стелющимся дымом:  
«Благослови же небеса —  
Ты первый раз одна с любимым».

---

А та, что сейчас танцует,  
Непременно будет в аду.

---

А мальчик мне сказал, боясь,  
Совсем взволнованно и тихо,  
Что там живет большой карась  
И с ним большая карасиха.

---

А я товаром редкостным торгую —  
Твою любовь и нежность продаю.

---

А недописанную мной страницу —  
Божественно спокойна и легка —  
Допишет Музы смуглая рука.

---

А в небе заря стояла,  
Как ворота в ее страну.

Эти «а» проходят через все сборники, составляя одну из постоянных и характернейших деталей стиля: «А я, закрыв

лицо мое» («Белая стая», 29), «А в Библии красный кленовый лист» («Белая стая», 35), «А нынче только ветры» («Белая стая», 40), «А город помнит о судьбе своей» («Белая стая», 65), «А песню ту, что прежде надоела» («Белая стая», 93), «А над смуглым золотом престола» («Белая стая», 101), «А за грех твой, милый мой» («Белая стая», 105), «А ныне станешь нищенкой голодной» («Подорожник», 37), «А бледный рот слегка разжат» («Подорожник», 45), «А глаза глядят уже сурово» («Подорожник», 50), «А я иду владеть чудесным садом» («Anno Domini», 21), «А ветер восточный славил» («Anno Domini», 35).

Значительна роль и других союзов — «но», «и». Они тоже особенно характерны в заключительных строфах:

И сердцу горько верить,  
Что близок, близок срок.

---

И только красный тюльпан,  
Тюльпан у тебя в петлице.

---

И если б знал ты, как сейчас мне любы  
Твои сухие, розовые губы.

---

И в этот час была мне отдана  
Последняя из всех безумных песен.

---

Но запомнится беседа

---

Но больше нет ни слов, ни оправданий

---

Но приходи взглянуть на рай

и т. д.

Интересное сильное «но», которому отвечает заключительное «и», имеется в первом стихотворении «Вечера»:

То змейкой, свернувшись клубком,  
У самого сердца колдует,  
То целые дни голубком  
На белом окошке воркует.

То в инее ярком блеснет,  
Почудится в дреме левкоя...  
*Но* верно и тайно ведет  
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать  
В молитве тоскующей скрипки,  
*И* страшно ее угадать  
В еще незнакомой улыбке.

Синтаксическое движение некоторых пьес определяется цепью таких союзов, несущих на себе нюансировку эмоции. Так — в «Песне о песне» («Белая стая», 12):

Она сначала обожжет,  
Как ветерок студень,  
А после в сердце упадет  
Одной слезой соленой.

*И* злomu сердцу станет жаль  
Чего-то. Грустно будет.  
*Но* эту легкую печаль  
Оно не позабудет.

Я только сею. Собрать  
Придут другие. Что же!  
*И* жниц ликующую рать  
Благослови, о боже!

А чтоб Тебя благодарить  
Я смела совершенней,  
Позволь мне миру подарить  
То, что любви нетленней.

Еще резче ощущается сила этих союзов в стихах без строф и без рифм — тут они берут на себя самое членение пьесы на периоды:

Столько раз я проклонила  
Это небо, эту землю,  
Этой мельницы замшелой  
Тяжко машущие руки!  
А во флигеле покойник,  
Прям и сед, лежит на лавке,  
Как тому назад три года.  
Так же мыши книги точат,  
Так же влево пламя клонит  
Стеариновая свечка.  
*И* поет, поет постылый  
Бубенец нижегородский  
Незатейливую песню  
О моем веселье горьком.  
А раскрашенные ярко  
Прямо стали георгины

Вдоль серебряной дорожки,  
Где улитки и польнь.  
Так случилось: заточенье  
Стало родиной второю,  
А о первой я не смею  
И в молитве вспоминать.

(«Белая стая», 76)

Интересно, что в ранних опытах торжественного стиля, требующих иного, более плавного синтаксиса, Ахматовой не удастся освободиться от своей основной манеры — фразы не образуют плавного движения и пестрят союзами, которые разбивают интонацию:

Со мной всегда мой верный, нежный друг,  
С тобой твоя веселая подруга.  
*Но* мне понятен серых глаз испуг,  
И ты виновник моего недуга.  
*Но* кратких мы не учащаем встреч,  
Так наш покой нам суждено беречь.

Здесь видно, как труден Ахматовой выход за пределы четырехстрочной строфы. Появляется риторический параллелизм (и дальше: «Лишь голос твой поет в моих стихах, В твоих стихах мое дыханье веет»), рядом с которым странно выглядят следы обычного лаконизма и прерывистости.

Чтобы закончить вопрос о союзах, надо еще отметить, что в языке Ахматовой есть союзы, которые она ввела в поэзию как новость и навсегда закрепила их за собой. Один из них типичен для взволнованной разговорной речи, другой имеет архаический характер и придает речи особую торжественность. Первый — «только». Его оттенки разнообразны — то он приближается по значению к союзу «но» и отличается лишь большей эмоциональной выразительностью, то стоит на границе между союзом и простым служебным членом:

Ах! не трудно угадать мне вора,  
Я его узнала по глазам.  
*Только* страшно так, что скоро, скоро  
Он вернет свою добычу сам.

---

Лучше погибну на колесе,  
*Только* не эти оковы.

---

Был он грустен или тайно весел,  
*Только* смерть — большое торжество.

---

Приползайте ко мне, лукавьте,  
Угрозы из ветхих книг,  
*Только* память вы мне оставьте,  
*Только* память в последний миг.

---

*Только*, ставши лебедем надменным,  
Изменился серый лебеденок.

---

*Только* глаза подымать не смей,  
Жизнь мою храня.

---

Я очень спокойная. *Только* не надо  
Со мною о нем говорить.

---

*Только* нашей земли не разделит  
На потеху себе супостат.

---

Каждый день мой — веселый, хороший,  
Заблудилась я в длинной весне,  
*Только* руки тоскуют по ноше,  
*Только* плач его слышу во сне.

---

Славы хочешь? — у меня  
Попроси тогда совета,  
*Только* это — западня,  
Где ни радости, ни света.

---

*Только* сяду на пороге,  
Там еще густая тень.

Интересно, что в «Подорожнике» и в «Anno Domini», в связи с развитием торжественного, декламационного стиля, эти «только» исчезают. Другой своеобразный союз Ахматовой — «затем что». В «Вечере» этого союза еще

нет — впервые он появляется в «Четках», в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда»:

Он говорил о лете и о том,  
Что быть поэтом женщине — нелепость.  
Как я запомнила высокий царский дом  
И Петропавловскую крепость —  
*Затем что* воздух был совсем не наш,  
А как подарок божий — так чудесен.

. . . . .

Потом — в «Белой стае» и в «Anno Domini»:

И эту песню я невольно  
Отдам на смех и поруганье,  
*Затем что* нестерпимо больно  
Душе любовное молчанье.



Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный,  
Верну тебе твой сладостный обет,  
Но берегись твоей подруге страстной  
Поведать мой неповторимый бред —  
*Затем что* он пронизет жгучим ядом  
Ваш благостный, ваш радостный союз.

Еще одну синтаксическую особенность необходимо отметить в связи с лаконизмом и энергией ахматовской речи. Особенность эта — ослабление глагола как такового, иные формы сказуемости: тенденция вообще характерная для современной поэзии. Известны безглагольные опыты футуристов, у которых тенденция эта обнажена: «Вы здесь что делаете?»<sup>1</sup> Имажинисты объявляют в своих манифестах «смерть глаголу», мотивируя это первенством образов: «поэзия образна, глагол безличен, поэтому глаголу нечего делать»<sup>2</sup>. Являются различные способы ослабления или замены глагола. Кроме деепричастных форм чрезвычайное развитие получает так называемый «творительный отношения» или «творительный сказуемостный». Так, например, у Хлебникова: «Устами белый балагур»; у имажинистов: «Он Медведицей с лазури» (Есенин), «В небе осень треугольником» (Кусиков) и т. д. Как видно из приведенных примеров, в современном поэтическом языке есть тенденция прямо заменять глагол этим творительным. Но и при наличии глагола смысловой вес переходит от него к это-

<sup>1</sup> См. об этом: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый; В. Хлебников — Прага, 1912. — С. 36—37.

<sup>2</sup> Гр у з и н о в И. Указ. соч. — С. 8.

му творительному — глагол получает характер отвлеченной связки<sup>1</sup>. Интересно еще, что творительный этот часто имеет смысл сравнения, как бы заменяя собой его развитую форму (с «как»): «Подбитым галчонокм клюется в ресницах скупая слеза» (как подбитый галчонок). Все это вместе делает его чрезвычайно сильным синтаксическим членом. Надо еще прибавить, что о тенденции к ослаблению глагола может свидетельствовать также пользование наречиями, которые перетягивают на себя смысловое ударение фразы, а часто образуют сказуемые сочетания (в сравнительной степени) или даже заменяют глагол.

Тенденция к ослаблению глагола в поэзии Ахматовой выражена резко, хотя и не подается в такой обнаженной форме, как у футуристов. Наиболее обыкновенное и привычное явление — простое отсутствие глагола, мотивированное формой перечисления, общей сжатостью речи или особой интонацией:

Бензина запах и сирени,  
Насторожившийся покой...  
Он снова тронул мои колени  
Почти не дрогнувшей рукой.

---

Не тот ли голос: «Дева! встань...»  
Удары сердца чаще, чаще...  
Прикосновение сквозь ткань  
Руки, рассеянно крестящей...

---

Вечерние часы перед столом,  
Непоправимо белая страница.

---

Вечерний и наклонный  
Передо мною путь.  
Вчера еще влюбленный  
Молил: «Не позабудь».

---

<sup>1</sup> А. М. Пешковский считает этот творительный явлением «прогрессивно развивающимся в славянских языках» и указывает, что при таком творительном, приобретающем значение уже не столько способа действия, сколько признака предмета, «глагол теряет ту или иную долю своего вещественного значения» // Русский синтаксис в научном освещении. — Изд. 2-ое. — М., 1920. — С. 250—252. Предлагается сравнить: «Он глядел в сторону» и «он глядел молодцом», «он стоял в дверях» и «он стоял болваном».

А нынче только ветры,  
Да крики пастухов,  
Взволнованные кедры  
У чистых родников.

---

Пустых небес прозрачное стекло,  
Большой тюрьмы белесое строенье  
И хода крестного торжественное пенье  
Над Волховом, синеющим светло.

---

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.  
Очертанья столицы во мгле.

Характернее другие случаи. Деепричастных построений типа «Вы здесь что делаая», еще чуждых разговорному языку, Ахматова не употребляет. Впрочем, один раз мне встретился у нее близкий к этому оборот: «Я печальна, тебя полюбив» («Вечер», 14). Зато часто появляется творительный сказуемостный. Приведу только наиболее интересные примеры:

*То змейкой, свернувшись клубком,  
У самого сердца колдует,  
То целые дни голубком  
На белом окошке воркует.*

---

*Только в спальне горели свечи  
Равнодушно-желтым огнем.*

---

*Пусть камнем надгробным ляжет  
На жизни моей любовь.*

---

*Звенела музыка в саду  
Таким невыразимым горем.*

---

*Как меня томила ночь угарная,  
Как дышало утро льдом.*

---

*А на жизнь мою лучом нетленным  
Грусть легла...*

---



Был он *ревнивым, тревожным и нежным.*

---

А! это снова ты. *Не отроком влюбленным,  
Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным*  
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.

---

Лежал закат *коstrom багровым.*

---

А я, закрыв лицо мое,  
Как перед вечною разлукой,  
Лежала и ждала се  
Еще *не названною мукой.*

---

Был *блаженной моей колыбелью*  
Темный город у грозной реки.

---

*Солею* молений моих  
Был ты...

---

Зачем улыбаешься ты  
Мне с неба *кровавой зарницей?*

---

Стало солнце *немилостью божьей.*

---

Нет, царевич, я не та,  
*Кем* меня ты видеть хочешь.

---

*Серой белкой* прыгну на ольху,  
*Ласочкой* пугливой пробегу,  
*Лебедью* тебя я стану звать.

---

Я к нему влетаю только *песней*  
И ласкаюсь *утренним лучом.*

---

А тайная боль разлуки  
Застонала *белую чайкой*.

---

Тебе *покорной*? Ты сошел с ума!

---

*Нежной пленницею* песня  
Умерла в груди моей.

---

Еще недавно *ласточкой свободной*  
Свершала ты свой утренний полет.

Эти творительные большею частью имеют смысл сравнений, но отличаются большей смысловой энергией, большей спаянностью с фразой и при этом ослабляют значение глагола. Можно поэтому утверждать, что, кроме тенденции ослабить глагол, здесь выражается тенденция освободиться от обычной формы сравнений (с «как»), удлиняющей фразу. Действительно, Ахматова явно избегает вводить сравнения — число их в «Вечере» и в «Четках» незначительно, а увеличивается только в «Белой стае». Интересно еще, что ее сравнения относятся именно к глаголу, к сказуемому, и потому стоят как бы на месте наречий: «Высоко в небе облачко серело, как беличья расстеленная шкурка» (*серело*, как шкурка), «Как соломинкой, пьешь мою душу», «А в небе заря стояла, как ворота в ее страну». Таким образом, с точки зрения не грамматических, а художественно-стилистических функций употребление Ахматовой сказуемого творительного может быть занесено в одну категорию с употреблением сравнений и наречий: все эти явления одинаково свидетельствуют об ее тенденции к сокращению синтаксиса и к увеличению выразительной энергии. Это особенно ясно в тех случаях, когда мы имеем рядом сравнение и творительный или творительный и наречие, как, например:

Она сначала обожжет,  
*Как ветерок студеной,*  
А после в сердце упадет  
Одной слезой соленой.

---

Лежал закат *костром багровым*  
И *медленно* густела тень.

---

Звенела музыка в саду  
Таким невыразимым горем,  
Свежо и остро пахли морем  
На блюде устрицы во льду.

Неудивительно поэтому, что именно наречия, составляющие часть сказуемого (в безличных предложениях, очень частых у Ахматовой) или только с ним связанные, чрезвычайно характерны для ее стиля. Фразовое ударение падает на них, благодаря чему эмоция получает особенно напряженное и конкретное выражение, характеризуясь не общими своими чертами (при помощи глагола), а специфическими признаками. Интересно, что при наречиях мы очень часто находим у Ахматовой восклицательную частицу «так», или «как», которая увеличивает интонационную силу наречия и придает лирике патетический характер. Часто наречие делается интонационным центром фразы благодаря постановке его на первый план, а иногда к этому присоединяется еще то, что наречия собираются в целую группу. Приведу примеры разных типов: *Умеет так сладко рыдать... И страшно ее угадать... Странно вспомнить... Мне стало странно, стало как-то смутно... Так беспомощно грудь холодела... Как светло здесь и как беспрютно... Мне с тобою пьяным весело... Так душно пахнет старое саше... Было душно от жгучего света... Отошел ты, и стало снова / На душе и пусто и ясно... После ветра и мороза было / Любо мне погреться у огня... И сердцу горько верить... Еще так недавно он был довольным... Сегодня мне из костела / Так трудно уйти домой... Жарко веет ветер душный — Сухо пахнут иммортели... Тупо болит голова, / Странно немеет тело... Полуласково, полулениво / Поцелуем руки коснулись... Как беспомощно, жадно и жарко гладит и т. д.*

Ослабление глагола как такового выражается у Ахматовой и в других формах. Чрезвычайно широко пользуется она краткой формой прилагательных и причастий<sup>1</sup>, а также наречиями в сравнительной степени: *Длинные* волны расчесанных грив... Грудь предчувствием боли не сжата... Был светел ты, взятый ею... *Желтей* трава... Радостно

<sup>1</sup> А. М. Пешковский считает, что «в кратком прилагательном мы имеем сейчас не только особо выраженную сказуемость, но и совершенно новую сказуемость, совершенно новый способ представлять себе соотношение между психологическим сказуемым и психологическим подлежащим, новую форму языковой мысли. Здесь язык начинает выходить за пределы глагольности и начинает выражать отношение сосуществования между психологическим сказуемым и психологическим подлежащим, обычно открываемое только надязыковым мышлением». // Указ. соч.— С. 236.

и ясно / Завтра будет утро... Руки *голые* выше локтя, /  
А глаза синей, чем лед... Слишком *сладко* земное питье, /  
Слишком *плотны* любовные сети... Каждый день по-новому  
*тревожен*, / Все *сильнее* запах спелой ржи и т. д. Кажется,  
что Ахматова всеми силами избегает употребления глаго-  
лов — получаются странные синтаксические движения,  
глагол выглядит неуклюже, мешает интонации, выпадает  
из цепи фраз:

Весенним солнцем это утро *пьяно*,  
И на террасе запах роз *слышной*,  
И небо *ярче* синего фаянса.  
Тетрадь в обложке мягкого сафьяна,  
*Читаю* в ней элегии и стансы,  
Написанные бабушкой моей.

В других случаях употребление глагола как бы мотиви-  
руется рифмой и, выступая в этом качестве, ослабляется  
как грамматическая величина. К этому еще присоединя-  
ется иногда намеренная его прозаичность, что придает его  
появлению особый стилистический смысл, с глаголом как  
таким не связанный:

Перо *задело* о верх экипажа.  
Я *поглядела* в глаза его.

---

Я *сбежала*, перил не касаясь,  
Я *бежала* за ним до ворот.

---

Настоящую нежность *не спугаешь*  
Ни с чем. И она тиха.  
Ты напрасно бережно *кугаешь*  
Мне плечи и грудь в меха.

В заключение этой главы о синтаксисе необходимо  
указать еще одну особенность, связанную с преобладанием  
наречий, — скупость на прилагательные, которыми был так  
богат стиль символистов. Наречие вытеснило прилагатель-  
ные — они стали появляться в качестве редких и тесно  
связанных с существительным эпитетов, тогда как в других  
стилях (Бальмонт, Белый) прилагательное занимает важ-  
нейшее и часто самостоятельное по значению место. Целые  
строфы, а иногда и целые стихотворения у Ахматовой  
лишены прилагательных:

Грудь предчувствием боли не сжата,  
Если хочешь, в глаза погляди.

Не люблю только час пред закатом,  
Ветер с моря и слово «уйди».

---

После ветра и мороза было  
Любо мне погреться у огня.  
Там за сердцем я не уследила,  
И его украли у меня.

Ах! не трудно угадать мне вора,  
Я его узнала по глазам.  
Только страшно так, что скоро, скоро  
Он вернет свою добычу сам.

В связи с этим осторожным и скупым употреблением прилагательных интересно отметить, что при накоплении они обособляются в особую группу как приложение и, приобретая тем самым оттенок сказуемости, мотивируются своей смысловой значительностью:

О, как вернуть вас, быстрые недели  
Его любви, *воздушной и минутной!*

---

Слагаю я веселые стихи  
О жизни *тленной, глечной и прекрасной.*

---

Как улыбкой сердце болью ранншь,  
*Ласковый, насмешливый и грустный.*

---

Тебе не надо глаз моих,  
*Пророческих и неизменных.*

---

Солеею молений моих  
Был ты *строгий, спокойный, туманный.*

Прилагательному возвращена его основная стилистическая роль — быть характерным эпитетом, относиться к существительному, определено оттенять его каким-нибудь качеством. Здесь улавливается связь Ахматовой со стилем классической русской поэзии, частичное пользование которой в борьбе с отжившими приемами символистов заметно в ее стихах.

Я до сих пор почти не касался вопроса о стихе Ахматовой, потому что мне было важно прежде всего установить ту основную доминанту, которая определяет собой целый ряд фактов ее стиля. Этой доминантой я и считаю стремление к лаконизму и энергии выражения. Ритмическое своеобразие ее стихов определяется этим же основным для ее поэзии стимулом.

Для символистов стих был по преимуществу явлением «музыкального» звучания. Слово было подавлено ритмом — оно ощущалось лишь как материал, при помощи которого воплощался звучащий вне слов ритмико-мелодический замысел. Фраза подчинялась ритму, речевая интонация — стиховому распеву, слова — звуковому подбору. Произносительная сторона речи, естественно, не принимала участия в построении стиха — учитывалась по преимуществу ее слуховая, акустическая сторона. Фразы как таковой, слова как такового в их стихе не было. Этим они преодолели период посленекрасовской поэзии, когда стих считался тем удачнее, чем менее ощущалась в нем стиховая природа, но вместе с тем обеднили поэтическую речь, лишили ее выразительности, сделали ее однообразной, тягучей, оторвали ее от связи с живым языком, с живыми интонациями, с произнесением.

Естественно было ожидать, что на смену символистам с их музыкальным, акустическим принципом стихосложения придут поэты, которые направят свои усилия на восстановление слова, ориентируя стих на живую речь и подчиняя его принципу динамическому, моторному. Уже у Блока заметна эта тенденция — недаром в предисловии к «Возмездию» он говорит о «мускульном сознании». Началось разложение традиционного стиха. Как это ни покажется парадоксальным, но я полагаю, что интерес футуристов к бессмысленному слову, к «заумной речи», порожден желанием заново ощутить именно произносительно-смысловую стихию слова — не слово как символический звук, а слово как непосредственную, имеющую реальное значение, артикуляцию. Отсюда — принцип: «чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапогов или грузовика в гостинной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая)»; отсюда — пользование «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми, хитрыми сочетания-

ми»<sup>1</sup>. Нужно было сделать поэтический язык странным, незнакомым, чужим, учиться ему заново, как дети, чтобы отвыкнуть от пользования им как музыкальным символом. Громкое ораторское слово должно было прийти на смену тихой, интимно-лирической речи.

Таков был путь футуристов — революционеров поэтической формы. Довершают этот процесс имажинисты, которые как последователи и эпигоны упростили проблему, сведя ее к теории образов. Проблема стиха, в сущности, ими просто игнорируется — метафора объявлена принципом не только языка, но и самого движения. Ритм и эвфония рассматриваются как второстепенные элементы стиха, подчиненные композиции образов. А. Мариенгоф пишет: «Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего российского футуризма»<sup>2</sup>. В. Шершеневич заявляет: «...ритмика несвойственна поэзии вообще, и чем ритмичнее стихи, тем они хуже. Хуже потому, что в искусстве я выше всего ценю его волевою заражительность; всякая же ритмичность неизбежно приводит ко сну и атрофии жизнеспособных мускулов»<sup>3</sup>. И. Грузинов формулирует: «Лирика утратила старую форму: песенный лад и музыкальность... Появился новый вид поэзии — некий синтез лирического и эпического»<sup>4</sup>.

Акмеисты считали своей основной задачей — сохранение стиха как такового: равновесие всех его элементов — ритмических и смысловых — составляло их главную заботу. Они отказались от музыкально-акустической точки зрения, но традиционную ритмическую основу сохранили и усовершенствовали. Ими — и больше всего Ахматовой — окончательно разработан и утвержден тот тип стиха, к которому давно, но очень осторожно и робко, стремились русские поэты начиная с Жуковского — стих, в котором между ударениями может быть неодинаковое количество слогов. Классическая теория русского стихосложения препятствовала этому. Сильный толчок развитию нового стиха был дан Лермонтовым, образцом для которого служила

<sup>1</sup> Крученых А. и Хлебников В. Слово как таковое. — М., 1913.

<sup>2</sup> Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм. — М., 1920. — С. 17

<sup>3</sup> Шершеневич В. Кому я жму руку. — М., 1924. — С. 17.

<sup>4</sup> Грузинов И. Указ. соч. — С. 9.

английская поэзия с ее разнообразием анакруз и стоп. Теперь этот процесс можно считать законченным. Принцип равноточности стоп и единообразия анакруз перестал быть неизбежной основой для русского стиха. Оказалось возможным разнообразить ритмические приступы и соединять в одной строке двухдольные стопы с трехдольными. Тем самым реальный ритм стихотворения обнаружил свое несомнение с отвлеченным метром. Стало ясно, что, деля на стопы и изучая только ударения, мы совсем не изучаем ритм, а лишь считываем метрические деления. Возник вопрос об учете словоразделов, о различной силе акцентов, об отношении между строкой и фразой, между интонацией и ритмом и т. д. Ритм стал понятием сложным, включающим собой целый ряд фактов стихового звучания или произнесения<sup>1</sup>.

В метрическом отношении стих Ахматовой закрепляет ту реформу, которая была произведена уже символистами — особенно Блоком. В первых ее сборниках преобладает так называемый «паузник», особенность которого заключается в сочетании трехдольных стоп с двухдольными. Характерно, что в следующих сборниках она, как и Мандельштам, возвращает нас к строгим метрам — в частности к пятистопному ямбу. Свообразие ее стиха не в самом метре, а в пользовании им, то есть в ритме, и именно в том, что ритм вошел в самое построение фразы — стал фразовым, чисто речевым. Ритмические акценты определились как фразовые, строящие интонацию и ее укрепляющие. Явилась особая свобода и выразительность стихотворной речи — разнообразие акцентов, подвижность и сила интонаций, осязаемость произнесения (речевая мимика). Стиховая мелодия ослаблена — стих рождается из движения фразовых интонаций и акцентов.

Установка на интонацию ощущается как основной принцип построения стиха у Ахматовой — как в пределах отдельных строк, так и на целых строфах, и на целых стихотворениях. Стихи Ахматовой можно классифицировать по типам господствующих интонаций. Конечно, интонации эти имеют специфическую стиховую окраску, но именно поэтому выступают резко не как случайное вторжение

---

<sup>1</sup> Я особенно имею в виду работу Б. В. Томашевского «Проблема стихотворного ритма», прочитанную им в виде доклада в Росс. институте истории искусств на заседании словесного факультета и в Институте живого слова на заседании комиссии по теории декламации, к основным тезисам которой совершенно присоединяюсь (напечатана в альманахе «Литературная мысль». — Пг., 1923).



прозаической речи, а как стиховой прием. Основная манера Ахматовой, особенно развитая ею в «Четках», выражается в сочетании разговорной или повествовательной интонации с патетическими вскрикиваниями. Эти вскрикивания либо заключают собой стихотворение, образуя патетическую концовку, либо являются в середине, а иногда и начинают собой движение интонации. Во всех этих случаях они настолько выделяются своей интонационной силой, что служат композиционным центром, влияя на все окружающее. Приведу сначала примеры целых стихотворений, чтобы видно было все движение речевого ритма.

Было душно от жгучего света,  
А взгляды его, как лучи...  
Я только вздрогнула: этот  
Может меня приручить.  
Наклонился — он что-то скажет...  
От лица отхлынула кровь.  
Пусть камнем надгробным ляжет  
На жизни моей любовь.

Мы имеем как бы одну, сжатую и энергично сказанную фразу, которая дробится на мелкие части, но стягивается в одно движение интонационной динамикой. Недаром оно не разделено на две строфы, несмотря на обычное расположение рифм, — метрическая строфа здесь слишком слабо выражена вследствие тесного интонационного слияния первых четырех строк со следующими. В первой половине мы имеем нечто близкое к повествованию — интонация движется сравнительно спокойно от высокого положения к низкому; вторая вносит напряженность непосредственного переживания и приводит к патетической концовке. В первой фразе, обнимающей две строки, сильным акцентом надделено слово «взгляды»: это достигается сокращением анакрузы и ослаблением второго ударения (его). Получается характерное ритмико-интонационное движение, благодаря которому слово «взгляды» выделяется как главное и образует центр. Далее фразы начинают сокращаться. Неударные приступы (анакруза) исчезают, но в третьей строке начальное ударение так ослаблено синтаксисом, что настоящий ритмический акцент падает на слово «вздрогнула», которое благодаря этому опять выделяется как основное, а вся фраза получает характерную интонационную окраску. Точка перед концом строки (см. примеры выше) нарушает нормальную метрическую интонацию стиха, но тем самым открывает доступ интонации речевой — и мы имеем резкую, но мотивированную и подготовленную про-

заическую интонацию (ср. — «этот все может»). Обычное для конца третьей строки повышение выделено и усилено, а за ним следует резкое понижение. Создается ощущение подвижной интонации, подвижного голосоведения. Дальше фразы сокращаются до одного слова и занимают полстроки, после чего начинается новое увеличение — и мы приходим к последней патетической фразе, занимающей опять две строки. Слово «пусть» звучит особенно сильно именно потому, что стоит на месте анакрузы, где инерция ритма еще не действует так, как в середине строки.

Остановимся на другом примере:

Настоящую нежность не спутаешь  
Ни с чем. И она тиха.  
Ты напрасно бережно кутаешь  
Мне плечи и грудь в меха.

И напрасно слова покорные  
Говоришь о первой любви.  
Как я знаю эти упорные  
Несытые взгляды твои!

Здесь мы имеем постепенное и непрерывное нарастание интонации — ощущение одной, энергично сказанной фразы еще сильнее, чем было в предыдущем стихотворении. Метрическое деление на две строфы совершенно ослаблено открывающим вторую строфу союзом «и» и повторением слова «напрасно». Для интонационных приемов Ахматовой характерно здесь использование enjambement (не спутаешь — ни с чем), благодаря которому «спутаешь» звучит гораздо слабее «ни с чем». Отмечу также положение восклицательного «как» в анакрузе, опять усиливающее его интонационную роль.

Еще один пример:

Как велит простая учтивость,  
Подошел ко мне, улыбулся,  
Полуласково, полулениво  
Поцелуем руки коснулся —  
И загадочных древних ликов  
На меня поглядели очи...  
Десять лет замираний и криков,  
Все мои бессонные ночи  
Я вложила в тихое слово  
И сказала его напрасно.  
Отошел ты, и стало снова  
На душе и пусто, и ясно.

Здесь строфическое деление не только ослаблено, но и прямо нарушено переходом фразы из восьмой строки в девятую и соответственным развитием интонации. Цен-

тральная часть стихотворения построена на патетических вскриках («Десять лет... Все мои...»), интонационная сила которых опять подчеркивается их положением в анакрузе.

В главе о синтаксисе я уже указывал на восклицательные частицы Ахматовой. Они характерны именно своей интонационной ролью — не даром в подавляющем большинстве случаев они находятся в анакрузе и потому выделяются как особо сильные. Иногда они стоят в начале последней строфы и находят себе интонационное разрешение в резком понижении третьей строки, где обычно в этих случаях стоит союз «а» (см. выше).

*Как* светло здесь и *как* бесприютно,  
Отдыхает усталое тело...  
А прохожие думают смутно:  
Верно, только вчера овдовела.

---

*Как* мне скрыть вас, стоны звонкие!  
В сердце темный душный хмель;  
А лучи ложатся тонкие  
На несмятую постель.

---

О, *как* сердце мое тоскует!  
Не смертного ль часа жду?  
А та, что сейчас танцует,  
Непременно будет в аду.

Наряду с «как» и «так» имеются различные другие формы восклицаний — при помощи частиц и местоимений или посредством инфинитивного оборота.

Листьям последним *шуршать!*  
Мыслям последним *томиться!*

---

И *знать*, что все потеряно,  
Что жизнь — проклятый ад!  
О, я была уверена,  
Что ты придешь назад.

---

*Слава* тебе, безысходная боль!

---

Звенела музыка в саду  
*Таким* невыразимым горем.

---

*Сколько просьб у любимой всегда,  
У разлюбленной просьб не бывает...  
Как я рада, что нынче вода  
Под бесцветным ледком замирает.*

---

*Слишком сладко земное питье,  
Слишком плотны любовные сети.*

---

*Пусть хоть голые красные черти,  
Пусть хоть чан зловонной смолы.*

---

*Какую власть имеет человек,  
Который даже нежности не просит.*

---

*Меня покинул в новолуние  
Мой друг любимый. Ну так что ж!*

---

*А сердцу стало страшно биться,  
Такая в нем теперь тоска...*

---

*Тяжела ты, любовная память!*

---

*Столько дорог пустынных исхожено  
С тем, кто мне не был мил,  
Столько поклонов в церквах положено  
За того, кто меня любил...*

Инфинитивное построение может быть использовано в качестве восклицательной интонации на протяжении целого ряда строф. Так — в стихотворении «Вижу выцветший флаг над таможенной»:

*Стать бы снова приморской девчонкой,  
Туфли на босу ногу надеть,  
И закладывать косу коронкой,  
И взволнованным голосом петь.  
Все глядеть бы на смутные главы  
Херсонесского храма с крыльца  
И не знать, что от счастья и славы  
Безнадежно дряхлеют сердца.*

Здесь уже не вскрик, внезапно врывающийся в стихотворение, а своего рода голошение или выкликание. В разных формах мы встречаем у Ахматовой этот тип интонации, приближающий некоторые ее стихи к речитативному фольклору — к частушкам и причитаниям. В противовес городской романской лирике символистов (Блок) с ее стиховой мелодией Ахматова обращается к фольклору, и именно к тем его формам, которые отличаются особой интонацией выкликания.

Лучше б мне частушки задорно выкликать,  
А тебе на хриплой гармонике играть,

И, уйдя, обнявшись, на ночь за овсы,  
Потерять бы ленту из тугой косы.

Лучше б мне ребеночка твоего качать,  
А тебе полтинник за день выручать,

И ходить на кладбище в поминальный день,  
Да смотреть на белую божью сирень.

От частушки здесь взято именно голосоведение — с его характерными взвизгиваниями и резкими скачками интонации от высокого положения к низкому. В каждой строке одно слово особенно выделяется своим ритмико-интонационным весом — к нему, как к центру, движется интонация. Первые четыре строки образуют один законченный период, вторые четыре в точности его повторяют — ощущение интонационного распева этим увеличивается.

Частушечное «выкликание» чувствуется в таких стихотворениях, как:

Я с тобой не стану пить вино,  
Оттого что ты мальчишка озорной.

---

Ты письмо мое, милый, не комкай,  
До конца его, друг, прочти.

---

Я окошко не завесила,  
Прямо в горницу гляди.  
Оттого мне нынче весело,  
Что не можешь ты уйти.

Для сопоставления приведу одну волжскую частушку, интересную своим сходством с приемами Ахматовой:

Свет небесный клином сходится,  
Принесли дурную весть.

Пресвятая богородица,  
Дай мне силы перенести <sup>1</sup>.

Часто мы имеем у Ахматовой нечто среднее между частушкой и причетью — чувствуется определенная связь с этими типами фольклора.

От любви твоей загадочной,  
Как от боли, в крик кричу,  
Стала желтой и припадочной,  
Еле ноги волочу.

---

Не бывать тебе в живых,  
Со снегу не встать,  
Двадцать восемь штыковых,  
Огнестрельных пять.

Горькую обновушку  
Другу шила я.  
Любит, любит кровушку  
Русская земля.

Интонация причитания особенно ясно дана в стихотворении на смерть А. Блока:

Принесли мы смоленской заступнице,  
Принесли пресвятой богородице  
На руках во гробе серебряном  
Наше солнце, в муках погасшее,—  
Александра, лебедя чистого.

Причитание слышится и в другом стихотворении, открывающем собой «Белую стаю»:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,  
А как стали одно за другим терять,  
Так что сделался каждый день  
Поминальным днем,—  
Начали песни слагать  
О великой щедрости божьей,  
Да о нашем великом богатстве.

Интересно, что эти формы развиваются именно в позднейших сборниках, как бы контрастируя с торжественно-риторическим стилем других стихотворений.

Кроме этих форм, у Ахматовой есть и «песенки», с частушечной интонацией не связанные, но хранящие в себе тоже фольклорный оттенок. В основе их лежит не столько мелодия, сколько простой мотив — этим они отли-

---

<sup>1</sup> Заимствую из собрания М. И. Ливеровской-Семеновской.

чаются от напевных стихотворений вообще. Такова «Песенка»:

Я на солнечном восходе  
Про любовь пою,  
На коленях в огороде  
Лебеду пою.

Сюда же относятся стихотворения: «Вновь подарен мне дремотой» («Белая стая», 56), «Небо мелкий дождик сеет» («Белая стая», 110), «Колыбельная» («Anno Domini», 38).

Для патетической интонации, которой окрашено большинство стихотворений Ахматовой, характерны еще интонационные повторения слов, особенно частые в концовках, но нередкие и в зачинах.

*И звенит, звенит мой голос ломкий.  
(Начало последней строфы.)*

*Хорони, хорони меня, ветер!  
(Первая строка.)*

*Но не хочу, не хочу, не хочу  
Знать, как целуют другую.  
(Конец предпоследней строфы.)*

*И всегда, всегда распахнут  
Ворот куртки голубой.  
(Начало второй строфы.)*

*Только страшно так, что скоро, скоро  
Он вернет свою добычу сам.  
(Конец стихотворения.)*

*И сердцу горько верить,  
Что близок, близок срок.  
(Начало последней строфы.)*

*И, пророча близкое ненастье,  
Низко, низко стелется дымок.  
(Начало последней строфы.)*

*И еще так недавно, недавно  
Замирали вокруг тополя.  
(Начало последней строфы.)*

*Но сердце знает, сердце знает,  
Что ложа пятая пуста!  
(Конец стихотворения.)*

Остается указать на интонацию торжественную, витийственную, которая особенно развита в «Белой стае» и в последующих сборниках — вместе с возрождением строгих метров. Эта интонация иногда соединяется с разговорной,

иногда же превращается в интонацию проповеди или сурового наставления. Формы молитвы, проповеди или торжественно-риторического слова особенно характерны для двух последних сборников. Первоначально не дававшийся Ахматовой стиль торжественной декламации теперь становится основным. Являются своеобразные архаические обороты, напоминающие Тютчева или Хомякова:

Когда в тоске самоубийства  
Народ гостей немецких ждал  
И дух суровый византийства  
От русской церкви отлетал,  
Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,  
Из сердца выну черный стыд,  
Я новым именем покрою  
Боль поражений и обид».  
Но равнодушно и спокойно  
Руками я замкнула слух,  
Чтоб этой речью недостойной  
Не осквернялся скорбный дух.

В этой эволюции сказывается, по-видимому, общий отход современной русской поэзии от интимно-лирического стиля; возрождение, с одной стороны, сатиры, с другой — оды и баллады.

С вопросом о звучании стиха связано еще одно явление, известное под именем «эвфонии», или «словесной инструментовки». Символисты уделили этой стороне стиха очень много внимания — как на практике, так и в теории. Тем не менее явление это до сих пор не поддается научному анализу. Самый факт наличности в стихе звуковой системы несомненен, но истолкование его обычно остается в плоскости самой примитивной звукоподражательной интерпретации. Была сделана попытка освободиться от всякого истолкования этого факта и просто классифицировать «звуковые повторы»<sup>1</sup>, но тем самым вопрос о выборе тех или других звуков остался открытым. Между тем звукоподражательная теория дошла до предела — А. Белый в двух строчках Пушкина услышал откупоривание бутылок, наливание шампанского в бокалы и т. д.<sup>2</sup>.

Оба термина — и «эвфония», и «словесная инстру-

<sup>1</sup> Брик О. Звуковые повторы // Поэтика. — Пг., 1919. — С. 58—98.

<sup>2</sup> Белый А. Жезл Аарона // Скифы. — Пг., 1917.



ментовка» — имеют в виду чисто акустическую сторону этого явления. Акустическое понимание стиха характерно для символистов: оно выразилось в накоплении и подчеркивании аллитераций — гласные звуки интересовали их гораздо менее, чем согласные. Но вместе с кризисом символической школы изменилось и самое отношение к этой стороне стиха. Бальмонтовские «Камыши», когда-то пленявшие слух своей звукоподражательной «музыкой», стали невыносимы. Уснащение стиха аллитерациями, рассчитанными на чисто акустический эффект, стало раздражать. Самая теория «инструментовки», в основе своей опирающаяся на соответствие «звуков» и эмоций, стала казаться плоской, упрощающей явление.

Дело в том, что «эвфония» по природе своей вовсе не есть явление исключительно акустическое или фонетическое. То, что мы в обиходе называем звуком, есть ведь в то же время и *артикуляция*, движение органов речи. Речь есть процесс не только слуховой, но и произносительный. В стихе, как речи самоценной, ощутимость которой повышена, мы должны встретить не только систему звуков, но и *систему артикуляции*. Более того — является мысль, что акустическое отношение к стихотворной речи вторично, что оно есть результат осознания самими поэтами того, что по природе своей связано не столько со *слухом*, сколько с *произнесением*. Звукоподражательное пользование речью имеет вид скорее мотивировки этого явления, причина которого лежит глубже. Даже если допустить, что акустическая сторона речи может быть использована отдельными поэтическими стилями или направлениями, то все же она не характеризует собой стиха вообще, и ею проблема «эвфонии» не исчерпывается.

Акустический принцип, как уже говорилось выше, не характерен для стиха Ахматовой. Теории звукоподражания или соответствия между эмоцией и «звуком» как символом эмоции в пределах ее поэзии делать нечего. Совершенно прав В. Виноградов в своем утверждении, что «явления звукоподражания, эвфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой»<sup>1</sup>. Но этим не решается самый вопрос о стихе

---

<sup>1</sup> Виноградов В. О символике А. Ахматовой // Литературная мысль. — Пг., 1923. — С. 94.

Ахматовой — речь ее как-то организована, «звуки» ощущаются, хотя и без всякого отношения к звукоподражанию или к фонетической символической.

В поэзии Ахматовой мы имеем дело с другим принципом — не с «эвфонией» и не с «инструментовкой», а с системой артикуляции, с речевыми движениями, с тем, что я назвал бы *речевой мимикой*. Это естественно соединяется с ее основным стремлением к энергии словесного выражения, к усилению чисто речевой, произносительной энергии. Речь приобретает особую артикуляционно-мимическую выразительность. Слова стали ощущаться не как «звуки» и не как артикуляция вообще, а как мимическое движение. В связи с этим внимание перешло от согласных к гласным — от фонетики к артикуляции, к мимике губ по преимуществу. То же явление заметно и в поэзии Мандельштама. Русский вокализм, по природе своей гораздо более бледный, чем, например, французский, для которого характерны разнообразные движения губ, в стихах Ахматовой и Мандельштама заметно усилен в произносительном отношении<sup>1</sup>. Это достигается как ритмико-интонационными приемами — усилением интонационных акцентов и растяжением гласных, так и другими приемами, в числе которых особенно интересен прием удвоения или утроения одного и того же гласного. С другой стороны, выразительная речь консонантизма ослаблена. Поэтическая речь Ахматовой как бы сосредоточена на переднем артикуляционном плане и окрашена мимическим движением губ («молитвы *губ* моих надменных», «движенье чуть видное *губ*»). Это — поэзия с установкой на произносительный процесс, на мимическую артикуляцию. Отсюда — характерное преобладание гласного *у*, артикуляция которого наиболее связана с движением губ, и контрастные движения типа *у-а*, или *о-а*, или *а-и*.

Артикуляционно-мимическая роль гласных в стихе Ахматовой особенно резко ощущается, конечно, в отдельных ударных строках — главным образом в начальных и заключительных. Остановлюсь на некоторых примерах.

Было душно от жгучего света,  
А взгляды его как лучи.

В ритмико-интонационном отношении здесь выделяются своей силой слова «душно» и «взгляды», стоящие на

<sup>1</sup> См. у О. Мандельштама:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота  
В тонических стихах единственная мера.

одинаковых местах, — мы имеем резкий артикуляционно-мимический контраст, движение от губного гласного *y* к широкому *a*. Концы строк, звучащие слабее, характеризуются гласными другого рода (*e-u*), причем слово «лучи» является как бы артикуляционным стяжением слов «жгучего света» — *y* ослаблено, *e* стянуто в *u*. Отмечу повторение гласного *y* в первой строке — обычный у Ахматовой способ укрепить, усилить артикуляцию.

Не любишь, не хочешь смотреть,  
О, как ты красив, проклятый!

Здесь мы имеем постепенное движение от *y* (любишь) к *a* (проклятый) через *o-e-u*, то есть постепенный переход от узкого положения губ к широкому их раскрытию. Именно это артикуляционно-мимическое движение, которым увеличивается эмоциональная выразительность речи, я и считаю наиболее характерным для Ахматовой. В следующих строках повторяется в сжатом виде то же движение: *y-e-a*.

И я не могу взлететь,  
А с детства была крылатой.

В конце мы имеем характерное укрепление на ударном *a*:

И только красный тюльпан,  
Тюльпан у тебя в петлице.

Систематическое повторение в соседних словах одних и тех же артикуляционных движений придает стиху Ахматовой совершенно особенную выразительность. В русский поэтический язык вводится, таким образом, тенденция к продлению одного гласного ряда, к укреплению одного артикуляционного уклада — тенденция, являющаяся для некоторых языков (например, татарского) нормальным законом. Вот ряд таких примеров:

Звенела музыка в саду (*y-y*)  
Таким невыразимым гурем. (*u-u*)  
Свежо и остро пахли морем (*o-o-o*)  
На блюде устрицы во льду. (*y-y-y*)

Томятся по облакам... (*a-a*)

Я надела узкую юбку...<sup>1</sup> (*y-y*)

<sup>1</sup> Здесь характерно сохранение *y* и в неударных слогах.

На глаза осторожной кошки... (о-о)

---

А та, что сейчас танцует, (а-а)  
Непременно будет в аду. (у-у)

---

И дал мне три гвоздики, (и-и)  
Не подымая глаз. (а-а)  
О, милые улики, (и-и)  
Куда мне спрятать вас. <sup>1</sup> (а-а-а)

---

Я знаю: он жив, он дышит... (ы-ы)

---

Преде мной золотой аналой (о-о-о)  
И со мной сероглазый жених.

---

И столетие мы лелеем... (е-е)

---

Растает в марте хрупкая Снегурка... (а-а, у)

---

Его любви, воздушной и минутной... (у-у)

---

Радостно и ясно (а-а)  
Завтра будет утро... (у-у)

---

Я на солнечном восходе (о-о)  
Про любовь пою,  
На коленях в огороде  
Лебеду пою. (у-у)

---

Плачет у плетня... (а-а)

---

---

Тут характерна и самая система и-а.

*Мягко плавает пчела... (а-а-а)*

---

*А русалка умерла... (а-а)*

---

*Важно пахнут тополя... (а-а-а)*

---

*Прошуми высокой осокой (о-о)  
Про весну, про мою весну... (у-у-у)*

---

*И у ног голубой прибой... (о-о-о)*

---

*Как беспомощно, жадно и жарко гладит... (а-а-а)*

---

*Высокие своды костела (о-о-о)  
Синей, чем небесная твердь... (е-е-е)*

---

*Как же мне душу скудную... (у-у)*

---

*И звенела и пела отравно (е-е-а)  
Несказанная радость твоя. (а-а-а)*

---

*Но, поднявши руку сухую... (у-у)*

---

*Тихо в комнате просторной, (о-о)  
А за окнами мороз. (о-о)*

---

*Я улыбаться перестала... (а-а)  
Морозный ветер губы студит... (у-у)*

---

*Лежал закат костром багровым, (а-а, о-о)  
И медленно густела тень, (е-е-е)*

---

Подумай, ты можешь теперь молиться  
Заступнику своему (у-у)

---

А наутро притащится слава (а-а)  
Погремушкой над ухом трещать (у-у)

---

Ты — отступник: за остров зеленый (ы-у, о-о)  
Отдал, отдал родную страну... (о-о, у-у)

---

Чтобы кровь из горла хлынула, (о-о)  
Поскорее на постель, (е-е)  
Чтобы смерть из сердца вынула (е-е)  
Навсегда проклятый хмель. (а-а)

Кроме этого явления устойчивости гласных в соседних словах, наблюдается и другое, не менее важное для характеристики стиха Ахматовой: повторность одних и тех же гласных в соседних строках или строфах на соответственных ударных местах. Артикуляционно-мимическое движение, таким образом, подчиняет себе не только отдельные строки, но и более значительные части стихотворения и становится уже фактором композиции. Приведу сначала примеры отдельных строк — рифмующихся и не связанных рифмой:

- 1 И моют светлые дожди (о-е-и)  
3 Холодный, белый, подожди (о-е-и)
- 2 Напевом простым, неискусным (е-ы-у)  
4 Ты не был седым и грустным (е-ы-у)
- 1 Так беспомощно грудь холодела (у-е)  
3 Я на правую руку надела (у-е)
- 2 А глаза синей, чем лед (а-е-о)  
4 Как загар к тебе идет (а-е-о)
- 13 А скорбных скрипок голоса (и-а)  
15 Благослови же небеса (и-а)
- 1 Настоящую нежность не спутаешь (а-е-у)  
3 Ты напрасно бережно кутаешь (а-е-у)
- 5 И, согнувшись, бесслезно молилась (у-о-и)  
7 И кликуша без голоса билась (у-о-и)
- 5 Как в ворота чугунные въедешь (о-у-е)  
7 Не живешь, а ликуешь и бредишь (о-у-е)

1 Смуглый отрок бродил по аллеям (у-о-и)

2 У озерных глухих берегов (у-о-и)<sup>1</sup>

19 Мне любви и покоя не дав, (и-о-а)

20 Подари меня горькою славой (и-о-а)

13 Смертный час наклонясь напойт (а-а-о)

14 Прозрачную сулемой (а-о)

7 Господи! я нерадивая (о-и)

9 Ни розою, ни былинкою (о-и)

Теперь приведу примеры отдельных строф:

Это песня последней встречи, (е-е)

Я взглянула на темный дом, (у-о-о)

Только в спальне горели свечи (е-е)

Равнодушно-желтым огнем. (у-о-о)

---

Чтоб в томительной веренице (и-и)

Не чужим показался ты, (ы-ы)

Я готова платить сторицей (и-и)

За улыбки и за мечты. (ы-ы)

---

И те неяркие просторы, (а-о)

Где даже голос ветра слаб, (о-е-а)

И осуждающие взоры (а-о)

Спокойных загорелых баб. (о-е-а)

---

Не тот ли голос: «Дева! встань...» (е-а)

Удары сердца чаще, чаще... (е-а)

Прикосновение сквозь ткань (е-а)

Руки рассеянно крестьящей... (е-а)

---

Тяжела ты, любовная память! (о-а)

Мне в дыму твоём петь и гореть, (у-е)

А другим — это только пламя, (о-а)

Чтоб остывшую душу греть. (у-е)

---

Муза ушла по дороге (у-о)

Осенней, узкой, крутой, (у-о)

И были смуглые ноги (ы-у-о)

Обрызганы крупной росой (ы-у-о)

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, что встречающееся в этом стихотворении слово «треуголка» подготовлено раньше: «Иглы елей густо и колко» (е-у-о).

Бесшумно ходили по дому, (*и-о*)  
Не ждали уже ничего. (*а-о*)  
Меня привели к больному, (*и-о*)  
А я не узнала его. (*а-о*)

Встречаются примеры и обратных движений:

Навсегда забиты окошки, (*а-и-о*)  
Что там — изморозь иль гроза? (*о-и-а*)  
На глаза осторожной кошки (*а-о-о*)  
Похожи твои глаза (*о-а*)

Есть примеры более сложные:

Перо задело о верх экипажа. (*о-е-е-а*)  
Я поглядела в глаза его. (*е-а-о*)  
Томилось сердце, не зная даже (*и-е-а-а*)  
Причины горя своего. (*и-о-о*)

В основе мы имеем движение *о-а*. В первой строке переходное *е* стоит между этими гласными; во второй — перед ними, а сами они находятся в обратном положении; третья строка укрепляет *а*, четвертая — *о*.

Наконец — примеры целых стихотворений, в которых даже при таком грубом способе наблюдения можно обнаружить артикуляционную систему. Есть стихотворения, в которых эта система обнаруживается в повторности наиболее сильных ударных гласных. Так, если в вышеприведенном стихотворении «Лучше б мне частушки задорно выкликать», где я отмечал интонационную повторность, выделить центральные гласные каждой строки, на которых по ритмическим условиям задерживается интонация и тем самым делает их особенно ощутимыми (частушки — хриплой — обнявшись — ленту, ребеночка — полтинник — кладбище — белую), то мы получим систему артикуляционного повторения, соответствующую интонационной: *у-и-а-е = о-и-а-е* (*у-о* уравниваю как лабиализованные). Если при этом обратить внимание на то, что из каждых четырех гласных особенной силой по ходу интонации обладают первая и третья, то перед нами — типичный для Ахматовой пример контрастного хода *у-а*.

Чрезвычайно ощутительна и характерна система гласной артикуляции в стихотворении «Музе». В первой строфе даны обычные контрастные движения, причем связи между строками еще не образуются, но заметна тенденция к укреплению гласных в каждой строке:

Муза-сестра заглянула в лицо, (*у-а, у-о*)  
Взгляд ее ясен и ярк. (*а-а-а*)  
И отняла золотое кольцо, (*а-о-о*)  
Первый весенний подарок. (*е-е-а*)



Во второй строфе появляются повторные движения:

Муза! Ты видишь, как счастливы все — (*y-u-a-e*)<sup>1</sup>  
Девушки, женщины, вдовы, (*e-e-o*)  
Лучше погибну на колесе, (*y-u-a-e*)  
Только не эти оковы. (*e-o*)

Третья строфа отличается ослабленной лабиализацией — ударный *y* отсутствует, повторные движения образуются в краях строк:

Знаю, гадая не мне обрывать (*e-a*)  
Нежный цветок маргаритку. (*o-u*)  
Должен на этой земле испытать (*e-a*)  
Каждый любовную пытку. (*o-ы*)

В четвертой строфе заново вводится ударный *y* и укрепляется повторением:

Жгу до зари на окошке свечу (*o-y*)  
И ни о ком не тоскую. (*o-y*)  
Но не хочу, не хочу, не хочу (*y-y-y*)  
Знать, как целуют другую. (*y-y*)

Пятая строфа соединяет артикуляцию первой и третьей — преобладает *a*, ударный *y* отсутствует:

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала: (*a-a-a-a*)  
Взор твой не ясен, не ярк... (*o-a-a*)  
Тихо отвечу: она отняла (*u-e-a-a*)  
Божий подарок. (*o-a*)

Мне приходится здесь брать для ясности такие примеры, где обнаруживается повторность одних и тех же гласных. Само по себе явление речевой мимики вовсе не требует этого. Важно установить тяготение к сохранению одного и того же артикуляционного уклада и к пользованию контрастными движениями от лабиализованных (*y, o*) и узких гласных (*e, u*) к широкому. И то и другое достаточно иллюстрируется приведенными примерами. Ослабленность консонантизма подтверждает, что стих Ахматовой рождается на произносительно-мимической основе, а не на фонетической.

Напряженностью интонации и речевой мимики объясняется и ослабление рифмы. Концы строк обладают у Ахматовой меньшим весом, чем начальные и средние их части. В рифме часто оказываются слабые члены предложения, появляются резкие enjambements, ослабляющие фонетическое значение рифмы, нередки неточные рифмы, не-

<sup>1</sup> Отмечу кстати, что это движение совпадает с тем, которое мы нашли в стихотворении «Лучше б мне частушки».

редки также простые глагольные рифмы, показывающие, что интерес к рифме у Ахматовой ослаблен. Тем понятнее ее тяготение к белому стиху. Речевая мимика приобретает здесь особую свободу и выразительность:

Просыпаться на рассвете  
Оттого, что радость душит,  
И глядеть в окно каюты  
На зеленую волну.  
Иль на палубе в ненастье,  
В мех закутавшись пушистый,  
Слушать, как стучит машина,  
И не думать ни о чем,  
Но, предчувствуя свиданье  
С тем, кто стал моей звездой,  
От соленых брызг и ветра  
С каждым часом молодеть.

От первой строки к четвертой идет усиление губной артикуляции: от *а-о* (просыпаться на рассвете) к *о-у* (зеленую волну), причем ударные *у* сосредоточены на краях строк, то есть в местах относительно слабых. В следующих четырех строках повторяется то же движение от *а* (иль на палубе в ненастье) к *о-у* (и не думать ни о чем), причем ударные *у* сдвинуты в начальные части строк и потому ощущаются сильнее. Девятая строка дает обратное движение *у-а* (ср. «Оттого, что радость душит» — «Но, предчувствуя свиданье»), которым начинается ослабление губной артикуляции, — в последней строке мы имеем повторение начальной артикуляции *а-е*.

Что касается согласных, то их роль в стихах Ахматовой гораздо слабее. Стих ее, по-видимому, не столько моторен, сколько мимичен. Поэтому из согласных у нее сильнее ощущаются те, которые связаны с губной артикуляцией — то есть *п, б, в, м*. Заметно также тяготение к шипящим, что объясняется, с одной стороны, самым характером их артикуляции (передняя, легко вступающая в связь с гласными), а с другой — их влиянием на гласные, которые в этом сочетании артикулируются сильнее. Отмечу еще, что, по моим наблюдениям, усилению ударного *а* содействует также сочетание его с артикуляцией *л*, чем нередко пользуются поэты (ср. у Державина — «Златая плавала луна», «на лаковом полу моем»). Сочетанием губных и шипящих с группой «ла» определяется основной характер консонантизма в стихах Ахматовой. Многие слова, имеющие для нее особенное значение и потому часто повторяющиеся, обладают типичной артикуляционной характеристикой — либо присутствием ударного *у*, либо сочетанием других

гласных с губными или шипящими согласными: душный, тушь, пусто, скудный, любо, губы, мудрый, смуглый, мутный, жгучий, тусклый (ср. также сочетания — «душу скудную», «узкую юбку», «руку сухую» и т. д.), память, пламя, томиться, любовь, пышно, белый, жадно, жарко и т. д. В любом стихотворении можно наблюдать выразительную роль такого рода сочетаний:

Плотно сомкнуты губы сухие,  
Жарко пламя трех тысяч свечей.  
Так лежала княжна Евдокия  
На сапфирной душистой парче <sup>1</sup>.

---

Тяжела ты, любовная память!  
Мне в дыму твоём петь и гореть,  
А другим — это только пламя,  
Чтоб остывшую душу греть.

---

Совенок замученный мой...

---

Как беспомощно, жадно и жарко гладит...

---

Вижу выцветший флаг над таможенной  
И над городом желтую муть.

Укажу еще, что усиление гласного *a* при помощи двойного *n*, тоже часто встречающееся в стихах Ахматовой («Несказанная радость твоя», «Осиянным забвением смой», «И несказанным светом сияла»), осмыслено самой Ахматовой не только как акустическое, но и как артикуляционное:

Мне дали имя при крещенье — Анна,  
Сладчайшее для губ людских и слуга.

В заключение этого обзора речевой мимики упомяну еще о том, что изредка встречаются в стихах Ахматовой повторения согласных групп, имеющих выразительное значение, но скорее моторное, чем акустическое: «я только *вздогнула* — пусть камнем *надгробным*» (*дрг-дгр*), «свежо и остро — на блюде *устрицы*» (*стр-стр*), «Иглы елей густо и колко — Устилают низкие пни» (*лст-стл*) и т. д.

<sup>1</sup> Не знаю, субъективное ли это ощущение или для него есть объективные основания, но слово «сапфирной» кажется мне здесь разрушающим артикуляционно-мимическую систему и потому фальшивым.

В первоначальной манере Ахматовой («Вечер», «Четки») резко бросалось в глаза отсутствие специально поэтических слов и словосочетаний. Словарь ей казался совсем простым, обыденным. Это отмечено было и в критике: «Почти избегая словообразования, — в наше время так часто неудачного, — Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро»<sup>1</sup>. На фоне поэтически приподнятого языка символистов язык Ахматовой казался прозаическим, тем более что она намеренно вводила в стихи словесные и синтаксические прозаизмы: «Этот может меня приручить», «О, я была уверена», «О, как ты красив, проклятый», «Настоящую нежность не спутаешь ни с чем», «Быть поэтом женщине — нелепость», «И мальчика очень жаль», «Я думала: ты нарочно» и т. д. Уже в «Четках» заметна тенденция к контрастному сочетанию такого рода прозаических речений и соответствующих им разговорных интонаций с торжественными оборотами речи — с патетической интонацией:

Он говорил о лете и о том,  
 Что быть поэтом женщине — нелепость.  
 Как я запомнила высокий царский дом  
 И Петропавловскую крепость —  
 Затем что воздух был совсем не наш,  
 А как подарок божий — так чудесен.

Вместе с развитием торжественного стиля это контрастное сочетание разговорных оборотов со славянизмами становится одним из языковых приемов Ахматовой. В «Белой стае» мы имеем:

Приду туда, и отлетит томленье.  
 Мне ранние приятны холода.  
 Таинственные, темные селенья —  
 Хранилища молитвы и труда.

И этого никак нельзя поправить...  
 и т. д.

Или:

Но иным открывается тайна,  
 И почиет на них тишина...  
 Я на это наткнулась случайно  
 И с тех пор все как будто больна.

<sup>1</sup> Л. К. // Северные записки. — 1914. — № 5. — С. 176.

В «Anno Domini» к этому присоединяются гневные слова и интонации:

А, ты думал — я тоже такая,  
Что можно забыть меня.

. . . . .

Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом  
Окаянной души не коснусь.

Или:

Нам встречи нет. Мы в разных станах.  
Туда ль зовешь меня, паглец,  
Где брат поник в кровавых ранах,  
Принявши ангельский венец?

Характерно, что некоторые обыкновенные слова и обороты, взятые из обыденной речи, войдя в стих Ахматовой, стали как бы ее собственностью — кажутся новыми, выдуманными ею словами: бездельница, бездельник, лесопильня, учтивость — этих слов после Ахматовой нельзя употребить в стихотворении, так же как оборотов с союзами «только» или «затем что». Тут обнаруживается специфическая замкнутость художественной речи (особенно стихотворной, где слова укреплены ритмом). Попадая в стих, слово как бы вынимается из обыкновенной речи, окружается новой смысловой атмосферой, воспринимается на фоне не речи вообще, а речи именно стихотворной. Центральное, основное значение слова, с каким оно существует в обычном словаре, ослабляется, а вместо него являются новые *боковые смыслы*, которые и придают слову особые смысловые оттенки. Это достигается как смысловыми воздействиями соседних слов, так и звуковой корреспонденцией, то есть чисто стиховым приемом.

Звенела музыка в саду  
Таким невыразимым горем.  
Свежо и остро пахли морем  
На блюде устрицы во льду.

Слово «устрицы» насыщается здесь боковыми смыслами благодаря, с одной стороны, словам «пахли морем», которые выделяют особый признак, особое качество и порождают новый круг эмоциональных ассоциаций, а с другой — благодаря корреспонденции «остро — устрицы». Точно так же корреспонденция «на блюде — во льду» взаимно окрашивает эти слова, затемняя их основные, вещественные значения и оттеняя боковые — не предметные, а эмоциональные, чувственные.

Образование и игра этими боковыми смыслами, нарушающими обычные словесные ассоциации, представляет

собою главную особенность стиховой семантики<sup>1</sup>. Рифма не только связывает слова звуковым сходством, но влияет и на их смысловые оттенки, принимая иногда вид каламбура. Эпитеты большей частью вырывают слово из круга привычных ассоциаций и помещают его в другой, новый. Образование новых смысловых рядов при помощи неожиданного скрещения смыслов или такое сочетание слов, при котором каждое из них насыщается новыми смысловыми оттенками, — вот основные приемы поэтической речи. Первый из них свойствен тем поэтическим стилям, в основе которых лежит стремление к так называемой образности — то есть к образованию таких боковых смыслов, которые делают слово новым *представлением*. Чисто семантическая, языковая роль слова при этом отступает на второй план — слово является возбудителем надязыкового представления (метафора). Второй прием характерен для поэтов иного типа — для поэтов, которые не выходят за пределы семантического воздействия, не вырывают слова из его семантического ряда, а лишь производят некоторый смысловой сдвиг. Степень сдвига бывает различная — у Мандельштама гораздо сильнее, чем у Ахматовой, но самый прием остается одинаковым.

Недаром Ахматова избегает метафор — они уводят нас от слова к представлению и тем самым нарушают равновесие, делая стих ненужным. Развитие метафоры неизменно разлагает стих как таковой и приводит его к прозе. Путь Лермонтова в этом отношении очень знаменателен. В поэтических стилях, отличающихся равновесием стиха и слова и появляющихся в периоды завершения, заметно отсутствие метафор — вместо них развиваются многообразные боковые оттенки слов при помощи перифраз и метонимий. Ахматова изредка употребляет метафоры, но не в форме сочетания двух слов, взятых из разных смысловых рядов, а в виде перифраз, которые кажутся вычурными, чуждыми ее стилю:

Засыпаю. В душный мрак  
Месяц бросил лезвие.

Гораздо чаще мы имеем сравнение, выраженное или в обычной форме («словно тушью нарисован», «как соломинкой пьешь мою душу»), или при помощи творительного падежа (см. выше), или в еще более сглаженной форме:

---

<sup>1</sup> Эта мысль принадлежит не мне лично, а явилась результатом бесед с Ю. Н. Тыняновым, работающим над вопросом о поэтической семантике.

Так глядят кошек или птиц,  
Так на наездниц смотрят стройных.

---

На глаза осторожной кошки  
Похожи твои глаза.

---

Там есть прудок, такой прудок,  
Где тина на парчу похожа.

Равнодушие Ахматовой к метафоре сказывается, между прочим, и в том, что иногда она как бы намеренно берет самые прозаические метафоры, тем самым не придавая метафоре как таковой специально поэтического значения:

О тебе вспоминаю я редко  
И твоей не пленяюсь судьбой,  
Но с души не стирается метка  
Незначительной встречи с тобой.

В других случаях метафора так раскрыта, что превращается скорее в смысловой параллелизм — характерного для метафоры скрещения не происходит.

Углем наметил на левом боку  
Место, куда стрелять.  
Чтоб выпустить *птицу* — мою тоску —  
В пустынную ночь опять.

И дальше: «Вылетит птица — моя тоска». Слову «тоска» здесь дается особый оттенок при помощи сочетания его со словом «птица», но выхода в область метафоры нет, несмотря на то, что дальше говорится о том, что птица эта «сядет на ветку и станет петь», — мы имеем скорее параллелизм фольклорного стиля.

Образование смысловых оттенков часто достигается у Ахматовой парадоксальным, противоречивым сочетанием слов — прием типичный для поэтов, развивающих чисто словесную стихию: «Подари меня *горькою славой*», «Прости меня, мальчик *веселый* / Совенок *замученный мой*», «Слагаю я веселые стихи / О жизни *тленной, тленной и прекрасной*», «Помолись о нищей, о *потерянной*, / О моей *живой душе*», «И тебе *печально благодарная*», «*Умирая*, томлюсь о *бессмертьи*», «Ни один не двинулся мускул / *Просветленно-злого лица*», «Как *светло* здесь и как *беспринужно*», «Да будет жизнь *пустынна и светла*». Сгущение этого приема мы имеем в заключительных строках стихотворения «Царскосельская статуя»:

Смотри, ей весело грустить  
Такой нарядно обнаженной.

Совершенно естественно, что при таких стилистических тенденциях Ахматова расширяет свой словарь очень медленно — не столько увеличивает количество употребляемых слов, сколько сгущает и разнообразит смысловое качество выбранных ею и потому постоянно повторяющихся выражений. Душный ветер, душная тоска, душный хмель, душная земля, «было душно от жгучего света», «было душно от зорь нестерпимых» — в этих сочетаниях слово «душный» наделяется особой эмоциональной выразительностью. Самые обыкновенные слова благодаря своей артикуляционной характеристике и сочетанию с другими словами приобретают значительность помимо своего прямого смысла:

За то, что дерзкий и смуглый  
Мутно бледнел от любви.

---

Смуглый отрок бродил по аллеям...

---

А недописанную мной страницу —  
Божественно спокойна и легка —  
Допишет Музы смуглая рука.

---

И были смуглые ноги  
Обрызганы крупной росой.

В «Четках» уже чувствовалась потребность в новом притоке слов. При отсутствии метафор, естественно обогащающих язык, Ахматова должна была ввести в свою поэзию новый словесный слой, чтобы выйти за пределы разговорной речи, уже достаточно использованной. Этим новым слоем и оказалась речь церковно-библейская, речь витийственная, которая вступила в сочетание с разговорной и частушечной. В «Четках» уже есть зародыши этого движения, как видно по приводившимся выше примерам. Приведу еще пример характерной риторики, внезапно являющейся в стихотворении совершенно разговорного стиля:

Как будто копил приметы  
Моей нелюбви. Прости!  
Зачем ты принял обеты  
Страдальческого пути?



Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у бога прощение.

Вместе с изменением словаря изменился и характер лирического движения. В «Вечере» и в «Четках» крайне обострена резкость смысловых переходов — движение идет скачками, между фразами образуются смысловые разрывы. Часто строфа распадается на две части, между которыми нет никакой смысловой связи:

На кустах зацветает крыжовник,  
И везут кирпичи за оградой.  
Кто ты! — Брат мой или любовник,  
Я не помню и помнить не надо.

---

Мне с тобою пьяным весело,  
Смысла нет в твоих рассказах.  
Осень ранняя развесила  
Флаги желтые на вязах.

Иногда первая часть (обычно — пейзаж) растягивается на большое пространство — тем неожиданнее переход:

Память о солнце в сердце слабеет,  
Желтей трава,  
Ветер снежинками ранними веет,  
Едва, едва.

Ива на небе мутном распластала  
Веер сквозной.  
Может быть лучше, что я не стала  
Вашей женой.

Есть стихотворение, которое движется все время по таким параллелям, так что его можно разложить на два, соединив между собой все первые и все вторые половины строф:

Каждый день по-новому тревожен,  
Все сильнее запах спелой ржи.  
Если ты к ногам моим положен,  
Ласковый, лежи.

Иволги кричат в широких кленах,  
Их ничем до ночи не унять.  
Любо мне от глаз твоих зеленых  
Ос веселых отгонять.

На дороге бубенец зазвякал —  
Памятен нам этот легкий звук.  
Я спою тебе, чтоб ты не плакал,  
Песенку о вечере разлук.

Иногда смысловая связь дана, но резкость перехода сохраняется:

Так беспомощно грудь холодела,  
Но шаги мои были легки.  
Я на правую руку надела  
Перчатку с левой руки.

Есть случаи, когда первая часть строфы представляет собой отвлеченное суждение, сентенцию или афоризм, а вторая дает конкретную деталь — связь остается невысказанной:

Столько просьб у любимой всегда,  
У разлюбленной просьб не бывает...  
Как я рада, что нынче вода  
Под бесцветным ледком замирает.

Этот прием сближает Ахматову с Иннокентием Анненским, влияние которого в «Вечере» очень значительно. В своем «Подражании И. Ф. Анненскому» («Вечер», 75) Ахматова следует этому приему:

И всегда открывается книга  
В том же месте. Не знаю зачем.  
Я люблю только радости мига  
И цветы голубых хризантем<sup>1</sup>.

Приведу для сравнения примеры из «Кипарисового ларца» И. Анненского (1910):

Гляжу на тебя равнодушно.  
А в сердце тоски не уйму...  
Сегодня томительно душно,  
Но солнце таятся в дыму.

Я знаю, что сон я лелею, —  
Но верен хоть снам я, — а ты?..  
Ненужною жертвой в аллею  
Падут, умирая, листы...

Судьба нас сводила слепая:  
Бог знает, мы свидимся ль там...  
Но знаешь?.. Не смейся, ступая  
Весною по мертвым листьям.

(«Осенний романс»)

Или:

Весь я там в невозможном ответе,  
Где миражные буквы маячат...  
...Я люблю, когда в доме есть дети  
И когда по ночам они плачут.

(«Тоска припоминания»)

---

<sup>1</sup> Частое упоминание в «Вечере» цветов (розы, левкои и т. д.) и выражения вроде «в молитве тоскующей скрипки» надо тоже отнести на долю влияния Анненского.

Иногда все движение интонации и синтаксиса в стихах Анненского являет собой прообраз того, что мы находим у Ахматовой:

До конца все видеть цепенея...  
О, как этот воздух странно нов!..  
Знаешь что?.. я думал, что больнее  
Увидать пустыми тайны слов.  
(«Ты опять со мной»)

Ср. у Ахматовой:

И знать, что все потеряно,  
Что жизнь — проклятый ад!  
О, я была уверена,  
Что ты придешь назад.  
(«Вечер», 49)

Или:

Знаешь, я читала,  
Что бессмертны души.  
(«Вечер», 23)

Много говорилось о «классицизме» Ахматовой, о связи ее поэзии с Пушкиным. Здесь есть упрощение, схематизация. Мне думается, что для Ахматовой характерно сочетание некоторых стилистических приемов, свойственных поэзии Баратынского и Тютчева<sup>1</sup>, с типично модернистскими приемами (И. Анненский) и с фольклором. Сочетание этих трех стилей придает ее поэзии несколько парадоксальный характер — тем более что она не отказывается ни от одного из них и рядом с развитием торжественного стиля продолжает разработку разговорных и частушечных форм. Недаром классическая Муза явилась в ее интерпретации остраниченной рядом деталей — вплоть до «дырявого платка», покрытая которым она «протяжно поет и уныло». Невязка между частями строф, резкость синтаксических скачков, противоречивость смысловых сочетаний — все это уживается рядом с торжественной декламацией и создает особый стиль, основой для которого является причудли-

---

<sup>1</sup> Вопрос о литературных традициях Ахматовой не может быть выяснен сейчас — это дело будущих историков литературы. В поэзии Баратынского я чувствую источник некоторых стилистических и синтаксических приемов Ахматовой. «Весела красой чудесной, / Потечи в желанный путь, / Только странницей небесной / Воротись когда-нибудь!» «Но мне увидеть было слаще / Лес на покате двух холмов / И скромный дом в садовой чаще, / Приют младенческих годов» (ср. у Ахматовой: «Я счастлива. Но мне всего милей / Лесная и пологая дорога» и т. д.). Совсем «по-ахматовски» звучит строка Баратынского: «Мой дар убог, и голос мой негромок». Влияние Тютчева заметно уже в «Белой стае», а в следующих сборниках оно еще явственнее.

вость, «оксюморонность», неожиданность сочетаний. Это отражается не только на стилистических деталях, указанных выше, но и на сюжете.

Обрастание лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман. Этому способствует целый ряд специфических приемов, чуждых обыкновенной лирике.

Мы имеем у Ахматовой обычно не самую лирическую эмоцию в ее уединенном выражении, а повествование или запись о том, что произошло. Если не это, то — или обращение к *нему (ты)*, чье молчаливое присутствие создает ощущение диалога, или форму письма. Повествование, особенно развитое в «Четках», имеет всегда сжатую, энергичную форму. Начало его обычно внезапно — дается сразу какая-нибудь деталь. Преобладает прошедшее время («Высоко в небе облачко *серело*», «Так беспомощно грудь *холодела*», «После ветра и мороза *было*», «В последний раз мы *встретились* тогда», «Я *пришла* к поэту в гости», «*Был* он ревнивым», «Муза *ушла* по дороге» и т. д.), но характерно, что иногда мы имеем своего рода временные сдвиги, так что рассказ о прошлом внезапно принимает форму непосредственной передачи мгновения — новелла превращается в лирику: «*Было* душно... Я только *вздрыгнула*... *Наклонился*... Он что-то *скажет*... Пусть камнем надгробным *ляжет*...» — «Перо *задело*... Я *поглядела*... *Томилось* сердце... Безветрен вечер и грустью *скован*... И словно тушью *нарисован*... Он снова *тронул*...» — «*Звенела* музыка... *пахли* морем... Он мне *сказал*... *Лишь смех* в глазах его *спокойных*... А скорбных скрипок голоса *поют*...» Чрезвычайно характерны для этой формы цитаты фраз с типичными для прозаического рассказа пояснениями: «он мне сказал», «я ответила», «и крикнул», «я сказала обидчику», «мальчик сказал мне», «промолвил, войдя на закате в светлицу», «но сказала» и т. д. Даже собственные слова приводятся иногда в виде цитаты и снабжаются соответственным указанием:

*Я так молилась: «Утоли  
Глухую жажду песнопенья!»*

Как невеста, получаю  
Каждый вечер по письму,  
Поздно ночью отвечаю  
Другу моему:  
«Я гощу у смерти белой  
По дороге в тьму».

и т. д.

Стихотворение «Сжала руки» интересно как пример рассказа о событии третьему лицу, которое введено одной фразой:

Сжала руки под темной вуалью...  
«Отчего ты сегодня бледна?»  
— Оттого, что я терпкой печалью  
Напоила его допьяна.

Чаще Ахматова пользуется обращением ко второму лицу, которое либо ощущается присутствующим, либо мыслится как присутствующее. Многие стихотворения начинаются прямо с «ты» или с соответствующей глагольной формы: «Как соломинкой *пьешь* мою душу», «Мне с *тобою* пьяным весело», «*Ты поверь*, не змеиное острое жало», «*Не любишь, не хочешь* смотреть», «*Здравствуй!* Легкий шелест *слышишь*», «*Ты* знаешь, я томлюсь в неволе», «*Помолись* о нищей, о потерянной», «*Ты* пришел меня утешить, милый», «*Ты* письмо мое, милый, не комкай», «*Твой* белый дом и тихий сад оставлю», «А! это снова *ты*», «Как *ты* можешь смотреть на Неву», «Целый год *ты* со мной неразлучен», «О *тебе* вспоминаю я редко», «Зачем притворяешься *ты*», «Высокомерьем дух *твой* помрачен», «Из памяти *твоей* я выну этот день» и т. д. Иногда это «ты» появляется не сразу — ему предшествуют вступительные строки, часто имеющие характер вводной сентенции (тоже типичный для прозы прием):

Любовь покоряет обманно  
Напевом простым, неискусным.  
Еще так недавно странно  
*Ты* не был седым и грустным.

---

Сердце к сердцу не приковано,  
Если *хочешь* — *уйди*.

---

Настоящую нежность не спутаешь  
Ни с чем. И она тиха.  
*Ты* напрасно бережно кутаешь  
Мне плечи и грудь в меха.

---

Сладок запах синих виноградин...  
Дразнит опьяняющая даль.  
Голос *твой* и глух и безотраден...

---

У меня есть улыбка одна.  
Так. Движенье чуть видное губ...  
Для *тебя* я ее берегу.

---

Самые темные дни в году  
Светлыми стать должны.  
Я для сравнения слов не найду —  
Так *твои* губы нежны.

---

Широк и желт вечерний свет,  
Нежна апрельская прохлада.  
*Ты* опоздал на десять лет,  
Но все-таки *тебе* я рада.

Иногда появление «ты» отодвинуто дальше — вводная часть расширена:

Столько просьб у любимой всегда,  
У разлюбленной просьб не бывает...  
Как я рада, что нынче вода  
Под бесцветным ледком замирает.

И я стану — Христос, помоги! —  
На покров этот светлый и ломкий,  
А *ты* письма мои береги,  
Чтобы нас рассудили потомки.

Иногда обращение ко второму лицу отодвинуто еще дальше (см. выше пример «Память о солнце в сердце слабеет») или наконец появляется совсем неожиданно, в самом конце стихотворения, как заключительная *pointe*:

Отошел *ты*, и стало снова  
На душе и пусто и ясно.

---

И если в дверь мою *ты* постучишь,  
Мне кажется, я даже не услышу.

---

И как могла я ей простить.  
Восторг *твоей* хвалы влюбленной...  
*Смотри*, ей весело грустить  
Такой нарядно обнаженной.

Приведу один особенно резкий пример полностью:

Небывалая осень построила купол высокий,  
Был приказ облакам этот купол собой не темнить,  
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,  
А куда провалились<sup>1</sup> студеные влажные дни?..

Изумрудною стала вода замутненных каналов,  
И крапива запахла, как розы, но только сильней,  
Было душно от зорь пестерпимых, бесовских и алых,  
Их запомним все мы до конца наших дней.

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,  
И осенняя осень<sup>2</sup> так жадно ласкалась к нему,  
Что казалось, сейчас забелеет прозрачный подснежник, —  
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

Кроме таких форм, мы имеем часто ясную форму письма (роман, который перебивается письмами) — недаром Ахматова так часто упоминает о письмах («Ты письмо мое, милый, не комкай», «Как невеста, каждый вечер получаю по письму» и т. д.). Таковы, например, стихотворения: «Покорно мне воображенье» («Четки», 19), «Милому» («Белая стая», 114), «Судьба ли так моя переменилась» («Белая стая», 116).

Эти постоянные обращения ко второму лицу делают присутствие рядом с героиней других лиц, связанных с нею теми или другими отношениями, очень ощутимым — является ощущение сюжета, хотя и не проясненного до фавулы. В центре стоит образ самой героини, который дан резкими чертами, возбуждающими определенное зрительное впечатление. Мы знаем ее наружность (стихотворение «Наше мелких четок ряд» в «Подорожнике»), ее одежду, ее движения, жесты, походку. Мы постепенно узнаем ее прошлое («Вижу выцветший флаг над таможней», «В ремешках пенал и книги были» и др.), знаем места, где она жила и живет (Юг, Киев, Царское Село, Петербург), знаем, наконец, ее дом, ее комнаты. Недаром она почти никогда не говорит о своих чувствах прямо — эмоция передается описанием жеста или движения, то есть именно так, как это делается в новеллах и романах. Самое расположение стихотворений (особенно в двух первых сборниках) скрывает в себе намеки на развитие сюжета. Появление церковных и библейских мотивов было воспринято нами не как простое расширение лирических тем, а тоже как развитие сюжета — как дальнейшая судьба героини. Сюда же при-

<sup>1</sup> Характерный пример прозаизма в стихотворении высокого стиля.

<sup>2</sup> Интересный пример оксюморона (ср. «ей весело грустить»).

мыкает и обилие описаний — обстановка, пейзажи и т. д. Птицы, деревья, цветы, вещи — они всегда скрывают в себе у Ахматовой боковую, эмоциональную, а не прямо вещественный смысл, но, помимо этой своей стилистической роли, имеют и сюжетное значение, окружая героиню и ее жизнь некоторым бытом или воздухом. Что касается птиц, то здесь, помимо всего остального, сказывается как давняя литературная традиция, только подновленная, так и влияние фольклора — недаром мы находим такие образования, как «совенок» или «лебеденок» (ср. частушечное «миленок»). В более или менее явной форме дается параллелизм, обычный для фольклора. Фольклорный источник явно чувствуется, например, в стихотворении «Милому», где характерны и названия животных, и творительные падежи (ср. в «Слове о полку Игореве»):

Серой белкой прыгну на ольху,  
Ласочкой пугливой пробегу,  
Лебедью тебя я стану звать.

Характерно, что традиционный соловей появляется у Ахматовой в остранинной форме — «Только ты, соловей безголосый»<sup>1</sup>.

В итоге всего этого перед нами встает яркий образ главной героини этого лирического романа. Но не надо думать, что образ этот дан в чертах устойчивых, неподвижных. Если даже в настоящем романе образы действующих лиц представляются текучими, меняющимися и только искусственно могут трактоваться как «типы» или как «индивидуальности», то в лирике эта текучесть и подвижность сказывается еще сильнее. Героиня Ахматовой, объединяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений,

---

<sup>1</sup> Я глубоко не согласен с попыткой В. Виноградова (статья «О символике Анны Ахматовой» в «Литературной мысли», 1923, № 1) представить язык Ахматовой в виде ассоциативных «семантических гнезд», так что птицы связываются со словом «песня». Применение такого лингвистического метода (выделение отдельных слов в виде семантических центров, к которым стягиваются все остальные) к поэтическому языку кажется мне совершенно ошибочным, потому что обыкновенное «языковое сознание» и язык поэта, особо сформированный и подчиненный художественно-стилистическим законам и традициям, должны быть признаны явлениями различными по самой своей природе. Ошибочность метода сказалась на одном мелком, но характерном ляпсусе: «Журавль у ветхого колодца» очутился в числе тех журавлей, которые кричат «курлы, курлы» (с. 102). Другое «гнездо» придумать для него было бы, пожалуй, нелегко, но к птицам он все же не имеет никакого отношения. Статья В. Виноградова лишней раз убеждает меня в принципиальном различии между лингвистикой как наукой о языке и поэтикой как наукой о словесных стилях.



есть воплощенный «оксюморон». Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остраняется невязкой душевных состояний. Образ делается загадочным, беспокоящим — двойится и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простота — со сложностью, искренность — с хитростью и кокетством, доброта — с гневом, монашеское смирение — со страстью и ревностью:

Моя рука, *закапанная воском,*  
Дрожала, принимая поцелуй,  
И пела кровь: блаженная, ликуй!

---

Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом  
Окаянной души не коснусь,  
Но клянусь тебе ангельским садом,  
Чудотворной иконой клянусь  
И ночей наших пламенным чадом —  
Я к тебе никогда не вернусь.

Так от стилистических парадоксов, придающих поэзии Ахматовой особую остроту, мы переходим к парадоксам психологическим и сюжетным. Перед нами — динамика лирического романа.

В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты — хотя бы в том, что она часто говорит о себе как о поэтессе. Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой — как к интимному дневнику, по которому можно узнать подробности личной жизни автора. Наличием сюжетных связей как бы подтверждается возможность такого отношения. Но читатели такого рода не видят, что эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются. Придать стихотворениям конкретно биографический и сюжетный характер — это художественный прием, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов. Бальмонт, Брюсов, В. Иванов были далеки от этого приема — у Блока мы уже находим его. Лицо поэта в поэзии — маска. Чем меньше на нем грима — тем резче ощущение контраста. Получается особый, несколько жуткий, похожий на разрушение сценической иллюзии, прием. Но для настоящего зрителя сцена этим не уничтожается, а наоборот — укрепляется.

Несмотря на свое тяготение к сюжету, Ахматова пока не вышла за пределы малых форм. Ее поэма «У самого моря»

(1915) — скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос. Недаром здесь повторяется целый ряд слов и стилистических деталей, знакомых нам по лирическим стихам «Вечера» и «Четок». Но кажется, что ее ожидает переход к более крупной фактуре.

---

Впрочем, я не берусь пророчествовать — так же, как, с другой стороны, я старался избежать такого анализа, при котором являлось бы ощущение, что поэзия ее осмыслена мною до конца. Многие остались вне анализа, а то, что вошло, осмыслено лишь в связи с общими теоретическими вопросами, которые поднимаются при изучении ее стихов. Здесь больше беспокойных вопросов, чем решений. Такова, я думаю, и должна быть скромная роль критика.

1923

---

## 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, 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 ввергнешь 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 «поэзии» 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 затажной душевной болезни, принявшей хронический характер. Он не боялся трудных положений и задач, хотя они грозили катастрофой. «Это время трудновато для пера, но скажите вы, калеки и калекши, где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоптанней и легше?»

Маяковский с самого начала вступил в решительную борьбу с традицией поэтичности: «Из любвей и соловьев какое-то вареву» («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 созидатель 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 лампией,  
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 встает вопрос о ямбе или не о ямбе: не в этом дело. Вопрос встает о новом «я», о новой индивидуальности поэта — так же как после Пушкина Лермонтов. 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 выделывать 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 сформулировавший, 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, чтобы 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 «злбодневном», 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.

1940



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Августин — 116  
Авдеев М. В. — 320  
Авраменок А. М. — 257  
Азадовский М. К. — 322  
Аксаков И. С. — 347, 348, 351, 352, 371  
Аксаков К. С. — 149, 242, 250  
Аксенов И. А. — 381  
Александр I Павлович — 68, 171, 193, 338  
Алмазов Б. Н. — 347  
Амфитеатров А. В. — 238, 239  
Анаксагор — 111  
Андреевский С. А. — 343, 346, 347, 358, 360, 365, 366  
Андроников И. Л. — 12, 14, 134  
Анненков П. В. — 46, 48, 57, 82, 88, 92, 98, 99, 109, 110, 311, 324  
Анненский Ин. Ф. — 382, 431, 432  
Аристов Е. Ф. — 332  
Арсеньева Е. А. — 184, 278  
Афанасьев А. Н. — 242  
Ахматова А. А. — 5, 273, 374—439  
Ахундов М. Ф. — 134  
Ашукина-Зенгер М. Г. — 312  
Базанов В. Г. — 287—289  
Базаров В. (Руднев В. А.) — 263  
Байрон Дж. Н. Г. — 104—109, 111—113, 115, 117—119, 124, 131, 136, 274, 278, 279, 303  
Бакунин М. А. — 149, 150, 178  
Балухатый С. Д. — 237  
Бальзак О. де — 127, 137, 158, 270, 275, 292, 293, 314  
Бальмонт К. Д. — 374, 381, 401, 414, 438  
Барант А. Г. П. де — 334  
Бараташвили Н. М. — 134  
Баратынский Е. А. — 88, 101, 130, 194, 381, 432  
Барбье (Барбе) Ж. А. — 130, 131  
Барсуков Н. П. — 182  
Бартенев П. И. — 65, 68  
Батюшков К. Н. — 31, 39  
Беклемишев А. П. — 316  
Белинский В. Г. — 6, 9, 61, 82, 97—99, 109—111, 129—133, 137, 139, 141—143, 146, 149—153, 156, 161—163, 167—172, 174—176, 178, 179, 191, 246, 271, 279, 284, 285, 290, 298—300, 324, 325, 327—329, 336—338  
Белый Андрей — 35, 199, 361, 377—379, 381, 382, 384, 385, 401, 413  
Бенедиктов В. Г. — 153, 161, 238  
Бенкендорф А. Х. — 202, 209  
Беранже П. Ж. — 343—346, 349, 358  
Бернет — 351

- Берс С. А.— 69, 84, 86  
Бессонов П. А.— 242  
Бестужев А. А.— см. Бестужев-  
Марлинский А. А.  
Бестужев П. А.— 322  
Бестужев-Марлинский А. А.— 35,  
39—41, 82, 207, 238, 271, 272,  
280, 287—290, 299, 300, 304,  
322, 329, 334  
Бетховен Л. ван — 84  
Благой Д. Д.— 304  
Блок А. А.— 95—98, 131, 193, 355,  
369, 374—378, 386, 403, 405,  
410, 411, 438, 441  
Бобович А. С.— 308  
Боборыкин П. Д.— 224  
Боденштедт Ф.— 160  
Борис Годунов — 124, 278  
Бороздна И. П.— 351  
Боткин В. П.— 139, 149, 156, 162,  
169  
Брамбеус, барон — см. Сенков-  
ский О. И.  
Брик О. М.— 413  
Бродский Н. Л.— 144, 150, 283,  
310, 311  
Брокгауза и Ефрона энциклопеди-  
ческий словарь — 64  
Бронштейн Н. И.— 306  
Брюсов В. Я.— 210, 376, 377, 385,  
438, 441  
Будде Е. Ф.— 26  
Булгаков Ф. И.— 89  
Булгарин Ф. В.— 290  
Бурачок С. А.— 336  
Бурже П.— 230  
Буткевич А. А.— 353, 365  
Быков П. В.— 245  
Бэдекер (Бедекер) К.— 376  
Бюргер Г. А.— 140  
Ваде Ж. Ж.— 33  
Вазир-Мухтар — см. Грибое-  
дов А. С.  
Ван Риль — 378  
Вельтман А. Ф.— 38, 238, 240,  
242  
Венгеров С. А.— 3, 29,  
Веневитинов А. В.— 165, 304  
Веневитинов Д. В.— 99, 101—103,  
106—111, 316  
Виллон (Вийон) Ф.— 380  
Виноградов В. В.— 279, 322, 326,  
333, 414, 437  
Виньи А. В. де — 108, 180  
Висковатов П. А.— 112, 136, 139,  
140, 144, 160, 183  
Волк С. С.— 334  
Волконская М. Н.— 368  
Волынский А. Л.— 237, 239  
Вольтер — 34, 43  
Вордсворт У.— 33  
Востоков А. Х.— 242  
Вяземский П. А.— 6, 19, 25, 35—  
37, 41—43, 272—275, 292, 293  
Вяземский П. П.— 94  
Гагарин Г. Г.— 134  
Гамалея С. И.— 20  
Гамба Ж. Ф.— 322, 325  
Гартунг М. А.— 89  
Гаршин В. М.— 224  
Гегель Г. В. Ф.— 110, 149, 178,  
186  
Гейне Г.— 173, 193, 196, 221, 292,  
368  
Герцен А. И.— 13, 97—100, 110,  
111, 116, 130, 149, 155, 169,  
170, 267—269, 277, 292, 311,  
312, 337  
Герштейн Э. Г.— 156, 170, 337  
Гете И. В.— 73, 102, 106, 107, 173,  
230, 279, 298, 321, 325  
Гиппиус В. В.— 5  
Гнедич Н. И.— 31  
Гоголь Н. В.— 4, 5, 12, 15, 32,  
33, 39, 45—63, 77, 78, 82, 85,  
125, 127, 128, 190, 240, 246,  
269, 275, 282, 285, 289, 292,  
319

- Голохвастов Е. Г. — 90, 92, 93  
 Гольденвейзер А. Б. — 68, 251  
 Гомер — 91  
 Гончаров И. А. — 239  
 Гораций — 354  
 Горбунов И. Ф. — 244, 248, 253  
 Городецкий С. М. — 380  
 Горький М. — 76, 228, 229, 234, 235, 237  
 Готье Т. — 380  
 Гофман Э. Т. А. — 289  
 Граповский Т. Н. — 190, 191, 246, 247  
 Грибоедов А. С. — 134, 171, 187, 189, 192, 193, 204, 208—217, 219—223, 319, 325, 338  
 Григорьев Ап. А. — 279, 300, 304, 310, 311, 319, 320, 336  
 Грузинов И. В. — 389, 395, 404  
 Гудзий Н. К. — 89  
 Гумилев Н. С. — 386  
 Гюго В. — 108, 119, 130, 179, 279, 280, 314, 365  
 Давыдов Д. В. — 37, 82  
 Даль В. И. — 38, 238, 240, 242, 244, 245, 291, 292  
 Данилевский Н. Я. — 253, 312, 313  
 Данте А. — 26  
 Дантес Ж. Ш. (барон Геккерен) — 78  
 Державин Г. Р. — 19, 21, 24, 36, 192, 195, 203, 222, 346, 347, 350, 356, 423  
 Дефо Д. — 325  
 Джембот (Джамбулат-Джембот) — 204  
 Диккенс Ч. — 285  
 Дмитриев И. И. — 23, 24, 36  
 Добролюбов Н. А. — 441  
 Долгоруков Я. — 289  
 Достоевский Ф. М. — 77, 85, 190, 191, 193, 224, 226, 232, 240, 244, 353  
 Дружинин А. В. — 82—84, 92, 375  
 Дунечка (Кюхельбекер А. Я.) — 204  
 Дурылин С. Н. — 305  
 Дюканж Ш. — 118  
 Дюма А. — 279, 314  
 Егоров Б. Ф. — 16  
 Екатерина I Алексеевна — 218, 220  
 Екатерина II Алексеевна — 113, 171, 278, 338  
 Екатерина Павловна — 18  
 Ераков А. Н. — 361  
 Ергольская Т. А. — 87, 88  
 Ермолов А. П. — 146, 171, 204, 323, 338  
 Есенин С. А. — 395, 443  
 Ефремов П. А. — 160  
 Жданов А. А. — 254  
 Жуковский В. А. — 24, 25, 31, 39, 41, 42, 139, 197, 333, 346, 349, 361—363, 365, 366, 381, 404  
 Забелин И. Е. — 253  
 Зморович А. — 53  
 Иван IV Васильевич Грозный — 129, 141—144, 146, 148  
 Иванов А. А. — 84  
 Иванов Вяч. И. — 375—379, 384, 385, 438  
 Иванов-Разумник Р. В. — 383  
 Иванова Н. Ф. — 94, 113, 114  
 Игорь Святославович — 192, 210—212, 437  
 Изальгье — 313—315  
 Иоанн Грозный — см. Иван IV Васильевич Грозный  
 Иоанн Новгородский — 84  
 Иордан — 245, 246  
 Ирвинг В. — 289  
 Каверин П. П. — 41, 325  
 Кант И. — 21, 104  
 Каравакк Л. — 219

- Карамзин Н. М.— 3, 4, 18—28, 30,  
 31, 34, 35, 36, 39, 40, 58, 87,  
 198, 278, 309, 334  
 Карамзина С. Н.— 137, 171, 298  
 Карнович Е. П.— 253  
 Катенин П. А.— 41, 193, 194  
 Катков М. Н.— 83, 242, 249, 250  
 Кетчер Н. Х.— 15  
 Кикин А. В.— 219  
 Киреевский И. В.— 130  
 Киреевский П. В.— 242  
 Кириша Данилов — 141, 143, 144  
 Клейнмихель П. А.— 184  
 Княжнин Я. Б.— 36  
 Ковалевский Е. П.— 67  
 Ковалевский П. М.— 348, 350  
 Кольридж (Колридж) С. Т.— 33  
 Кольцов А. В.— 357  
 Конрад Дж.— 197  
 Консидеран В.— 310, 312  
 Констан Б.— 272—276, 321  
 Короленко В. Г.— 226, 227, 231,  
 Костелянец Б. О.— 310  
 Костырь Н.— 241, 246  
 Котляревский Н. А.— 96—98  
 Коцебу А. Ф. фон — 41  
 Краевский А. А.— 128, 139, 140,  
 144, 160, 183, 310  
 Крашевский И.— 245  
 Крученных А. Е.— 404  
 Крылов И. А.— 29, 36, 346  
 Кудрявцев П. Н.— 178, 246  
 Кузмин М. А.— 377, 378, 383,  
 385  
 Кузьминская (Кузминская) Т. А.—  
 89  
 Кукольник Н. В.— 238  
 Купер Дж. Ф.— 171, 338  
 Куприн А. И.— 232  
 Кусиков А. Б.— 395  
 Кутузов М. И.— 68, 71  
 Кюхельбекер В. К.— 110, 111, 124,  
 134, 187, 189, 194, 200—205,  
 208, 209, 223, 288, 289,  
 316  
 Лавердан Д.— 313  
 Ладыжников И. П.— 255  
 Лажечников И. И.— 269, 271  
 Лазарев-Грузинский А. С.— 231  
 Лазурский В. Ф.— 79, 84  
 Ламартин А. М.— 108  
 Ларошфуко Ф. де — 115  
 Лафатер И. К.— 20, 21, 284  
 Лафонтен Ж.— 346  
 Левит Т.— 116  
 Левитов А. И.— 224  
 Лежандр Л.— 218  
 Лейбниц Г. В.— 116  
 Лейкин Н. А.— 248  
 Лемонте П. Э.— 29, 35  
 Ленин В. И.— 8, 10, 14, 76, 170,  
 254—268  
 Леонтьев К. Н.— 78, 79, 85, 87,  
 91  
 Лермонтов М. Ю.— 6—8, 10, 11,  
 13, 15, 43, 79, 82, 94—185,  
 230, 239, 269—338, 346, 349,  
 358, 361—364, 366, 404 427,  
 443  
 Лесков Н. С.— 4, 9, 13, 15, 216, 225,  
 227, 237—253, 368  
 Лефорт Ф. Я.— 69  
 Ливеровская-Семенова М. И.—  
 411  
 Литварева Е. М.— 232, 234  
 Липранди И. П.— 35  
 Л. К. (Каннегисер Л.) — 383, 425  
 Лобанов М. Е.— 33, 269, 272  
 Лобачевский Н. И.— 444  
 Лозинский М. Л.— 385  
 Локк Дж.— 22, 107  
 Ломоносов М. В.— 36, 39, 191, 192,  
 195, 219  
 Лопухина М. А.— 113, 114, 125,  
 175  
 Луи Наполеон — 177, 181  
 Лукашевич П. Я.— 241  
 Луначарский А. В.— 95, 254  
 Людовик XIV — 33  
 Люксембург Р.— 265

- Маевский Е. (Гутовский В. А.) — 263  
 Майер Н. В. — 306  
 Майков А. Н. — 191, 342  
 Майков Л. Н. — 38, 291  
 Мальцов И. С. — 214  
 Мандельштам И. Е. — 49  
 Мандельштам О. Э. — 195, 374, 382, 405, 415, 427  
 Мариенгоф А. Б. — 404  
 Маркс К. — 267  
 Марлинский А. А. — см. Бестужев-Марлинский А. А.  
 Маро К. — 30  
 Мартянов П. К. — 139  
 Маяковский В. В. — 7, 195, 203, 210, 215, 370, 381, 382, 440—445  
 Медведева И. Н. — 309  
 Мейлах Б. С. — 255  
 Мельников П. — см. Мельников-Печерский П. И.  
 Мельников-Печерский П. И. — 53  
 Мендельсон М. — 21  
 Меншиков А. Д. — 69, 218, 220  
 Меньшиков М. О. — 224, 239  
 Меринский А. М. — 113, 114, 278, 279  
 Микулич В. (Веселитская-Божидарович Л. И.) — 249  
 Милорадович М. А. — 82  
 Минаев Д. И. — 342  
 Михайлова Е. Н. — 274, 277, 283, 284, 311  
 Михайловский Н. К. — 237  
 Мицкевич А. — 12  
 Модрю — 25  
 Мольер — 49  
 Монтень М. де — 115  
 Мордовченко Н. И. — 164  
 Мочалов П. С. — 118, 279  
 Муравьев А. Н. — 334  
 Муравьев Никита М. — 309, 310  
 Мусин-Пушкин В. А. — 326  
 Мюссе А. де — 160, 274, 276, 301—303, 321  
 Надеждин Н. И. — 110, 280  
 Надсон С. Я. — 381  
 Назимов М. А. — 136  
 Наполеон I Бонапарт — 37, 68, 71, 92, 176—181, 206, 287  
 Нарезный В. Т. — 40  
 Неведомский М. (Миклашевский М. Л.) — 263  
 Недоброво Н. В. — 385  
 Некрасов Н. А. — 5—7, 83, 190, 340—373, 381, 441, 442  
 Нессельрод (Нессельроде) К. В. — 210, 214  
 Нибур Б. Г. — 334  
 Никитенко А. В. — 163, 280, 282  
 Никитин И. С. — 357  
 Николай I Павлович — 169, 171, 179, 184, 202, 204, 214, 338  
 Новиков Н. И. — 20  
 Обломиевский Д. Д. — 309, 314, 315  
 Оболенский Д. А. — 47—49, 53  
 Огарев Н. П. — 98, 110, 111, 185, 306  
 О. Генри — 197  
 Одоевский А. И. — 148, 159  
 Одоевский В. Ф. — 127, 269, 287, 290, 291, 299  
 Ольдекоп Е. И. — 315  
 Омэр де Гелль Адель — см. Вяземский П. П.  
 Онегин А. Ф. — 34  
 Орбелиани Г. З. — 134  
 Оснер — 218  
 Остерман А. И. — 221  
 Остоя — 245  
 Островская Н. А. — 365  
 Островский А. Н. — 47, 55, 224, 247  
 Павел I Петрович — 202, 215, 217  
 Павлов М. Г. — 110  
 Панаев И. И. — 47, 150

- Панаева А. Я. — 369  
 Парамонов И. И. — 139  
 Паскевич И. Ф. — 214  
 Пастернак Б. Л. — 186, 195, 210, 212  
 Пелетье Ж. — 30  
 Перуц Л. — 197  
 Петр I Алексеевич — 67, 69, 77, 78, 88, 202, 203, 206, 209, 217—220, 278, 322, 364  
 Петр Великий — см. Петр I Алексеевич  
 Петров А. А. — 36  
 Пешковский А. М. — 396, 400  
 Пиксанов Н. К. — 365  
 Писарев Д. И. — 246  
 Писемский А. Ф. — 47, 225, 245  
 Платон — 111  
 Плещеев А. Н. — 227, 231, 360  
 Погодин М. П. — 68, 69, 182, 183, 280, 316  
 Подолинский А. И. — 176, 177  
 Полевой Н. А. — 6, 40, 106, 142, 164, 207, 271, 272, 278, 280, 334  
 Полежаев А. И. — 101  
 Полонский Я. П. — 15, 134, 342, 347  
 Помяловский Н. Г. — 224  
 Потресов А. Н. — 263  
 Пржевальский Н. М. — 234  
 Прокопович Н. Я. — 46  
 Прудон П. Ж. — 266  
 Пугачев Е. И. — 278  
 Пумпянский Л. В. — 274  
 Путята Н. В. — 194  
 Пушкин А. С. — 4, 12, 29—44, 46, 77—96, 101, 106, 108, 124, 125, 128—131, 134, 135, 137, 139, 143, 144, 153—155, 157, 158, 161, 163, 172, 179, 180, 185, 187, 189, 191, 193, 194, 197, 198, 200, 205, 218, 219, 222, 223, 229, 239, 240, 269—274, 276, 278, 281, 285—288, 291—293, 299, 304, 307, 318, 321—326, 345—347, 349, 351—354, 356—358, 360, 364—366, 381, 413, 432, 442—444  
 Пшибышевский С. — 388  
 Пяст Вл. А. — 378  
 Рабелз (Рабле) Ф. — 49, 380  
 Раевский А. Н. — 42  
 Раевский С. А. — 96, 128, 134, 135, 144, 283, 284, 286, 293, 310, 311  
 Разин С. Т. — 140  
 Раич С. Е. — 102  
 Расин Ж. — 30, 314  
 Растреллий (Растрелли) К. Б. — 219, 220  
 Рафили М. Г. — 134  
 Рачинский С. А. — 90, 131  
 Реизов Б. Г. — 137, 270, 308, 334  
 Решетников Ф. М. — 224  
 Ричардсон С. — 356  
 Розанов В. В. — 55  
 Розенгейм М. П. — 347  
 Роклицкий У. — 249  
 Россолимо Г. И. — 230  
 Ростопчина Е. П. — 176, 177  
 Руссо Ж. Ж. — 21, 22, 154, 266, 313  
 Руставели Ш. — 146  
 Рылеев К. Ф. — 100, 289, 304, 334  
 Савиньи Ф. К. — 334  
 Сакулин П. Н. — 287, 299  
 Салтыков М. Е. — см. Салтыков-Щедрин М. Е.  
 Салтыков-Щедрин М. Е. — 15, 216, 224, 226, 240, 252, 441  
 Сальери А. — 124  
 Самарин Ю. Ф. — 68, 170, 182, 184, 337, 338  
 Санд Жорж — 285, 286  
 Сатин Н. М. — 306  
 Сахаров И. П. — 242  
 Семашко Н. А. — 257

- Семевский М. И.— 253  
Семенов С. Т.— 300  
Сенковский О. И.— 32, 128, 238,  
240, 241, 290  
Сергеенко П. А.— 66, 232  
Сисмонди Ж. Ш. Л.— 266  
Скабичевский А. М.— 237, 238,  
240, 244  
Скотт В.— 107, 108, 113, 137, 270,  
271, 278, 279, 281, 306—308,  
357  
Сленины И. В. и Я. В.— 18, 309  
Слепцов В. А.— 224  
Слонимский А. Л.— 5  
Смирнова О. Н.— 49  
Смирнова-Россет А. О.— 49  
Снегирев И. М.— 242  
Соллогуб В. А.— 269  
Сологуб Ф. К.— 441  
Сомов О. М.— 40  
Сталь А. Л. Ж. де — 275, 309,  
314  
Станкевич Н. В.— 110, 139, 246  
Стебницкий М.— см. Лесков Н. С.  
Стендаль — 270, 276  
Стерн Л.— 290  
Столыпин-Монго (Столыпин)  
Ал. А.— 96, 97, 312  
Столыпин Арк. Д.— 96  
Столыпин Д. А.— 96  
Страхов Н. Н.— 50, 70, 73, 86—88,  
92, 253  
С. У.— 353, 354  
Суворин А. С.— 69, 227, 228, 230,  
232, 234  
Султан Казы-Гирей — 322  
Сумароков А. П.— 36  
Сусанин И.— 289  
Сушкова Евд. П.— см. Ростопчи-  
на Е. П.  
Супкова (Хвостова) Ек. А.— 97,  
108  
Сырокомля Владислав (Кондрато-  
вич Л.) — 245, 246  
Сю Э.— 314  
Талейран Ш. М.— 68  
Тасс (Тассо) Т.— 325  
Теккерей У. М.— 68  
Тепляков В. Г.— 107  
Тетмайер К.— 388  
Тик Л.— 202  
Тимофеев А. В.— 351  
Толстая А. А.— 69, 70, 73  
Толстая С. А.— 66, 69, 72, 77, 87—  
90  
Толстой А. К.— 342  
Толстой И. Л.— 65  
Толстой Л. Н.— 7—10, 12, 14—16,  
50, 64—93, 96, 154, 205—208,  
217, 224, 226—232, 234, 237,  
239, 244—246, 251—268, 300,  
305, 317, 332, 335, 338, 353,  
356, 444  
Толстой С. Л.— 87  
Томашевский Б. В.— 15, 276, 405  
Томсон Дж.— 21  
Трилуный (Струйский Д. Ю.) —  
351  
Трубецкая Е. И.— 365  
Туманский В. И.— 351  
Тур Евгения (Салиас-де-Турне-  
мир Е. В.) — 285  
Тургенев А. И.— 130, 298  
Тургенев И. С.— 4, 14—16, 47, 77,  
82—84, 92, 190, 224, 226, 232,  
239, 244—247, 274, 285, 286,  
341, 342, 347, 351, 365, 375,  
441  
Тынянов Ю. Н.— 124, 186—223,  
240, 346, 361, 365, 427  
Тьер А.— 334  
Тьерри О.— 334  
Тютчев Ф. И.— 79, 110, 192, 347,  
350, 354, 363, 381, 413, 432  
Уваров С. С.— 139, 279, 280  
Ульянова М. А.— 256  
Урусов С. С.— 68  
Успенский Г. И.— 224, 226  
Устинья Яковлевна — 204

- Фальконет (Фальконе) Э. М. — 54,  
 57  
 Фаресов А. И. — 243, 250, 252  
 Фет А. А. — 64, 66, 70, 73, 79, 246,  
 342, 381  
 Филипович П. П. — 246  
 Флери — 204  
 Флобер Г. — 67, 377  
 Фонвизин Д. И. — 36  
 Франклин В. — 41  
 Фрейшиц — см. Лесков Н. С.  
 Фурье Ф. М. Ш. — 10, 283, 310—  
 313  
  
 Хаджи-Мурат — 77  
 Халабаев К. И. — 15  
 Херасков М. М. — 36  
 Хилков Д. А. — 74  
 Хлебников В. В. — 188, 192, 195,  
 198, 203, 209—212, 215, 219,  
 240, 381, 395, 404  
 Хомяков А. С. — 110, 149, 164—  
 166, 176—178, 180—182, 184,  
 347, 413  
  
 Цвейг С. — 197  
 Цедлиц Й. К. — 176  
  
 Чаадаев П. Я. — 150, 156, 191  
 Чавчавадзе А. Г. — 134  
 Чернышевский Н. Г. — 10, 82, 83,  
 178, 179, 247, 317, 328,  
 441  
 Чехов А. П. — 9, 224—236, 244,  
 248  
 Чехов Ал. П. — 233  
 Чехонте Антоша — см. Чехов А. П.  
 Чичерин А. В. — 291  
 Чудовский В. — 385  
 Чуковский К. И. — 365  
  
 Шагинян М. С. — 197  
 Шан-Гирей А. П. — 135  
 Шан-Гирей М. А. — 118  
  
 Шатобриан Ф. Р. де — 31, 126, 276,  
 314  
 Шевырев С. П. — 6, 34, 143, 163,  
 182, 183, 336, 338, 347  
 Шекспир У. — 75, 108, 119, 120,  
 344, 357, 380, 386  
 Шелгунов Н. В. — 227  
 Шеллер А. К. — 251  
 Шеллинг Ф. В. Й. — 107, 109—111,  
 115—117, 119, 120, 138, 280  
 Шенье А. — 179, 180  
 Шершеневич В. Г. — 381, 404  
 Шиллер И. К. Ф. — 102, 106, 107,  
 111, 117—121, 124, 136, 281  
 Ширинский-Шихматов С. А. — 43  
 Шихматов — см. Ширинский-  
 Шихматов С. А.  
 Шишков А. С. — 240, 241, 242,  
 381  
 Шкловский В. Б. — 26, 212  
 Шляпкин И. А. — 249  
 Шопенгауэр А. — 71, 74, 89  
 Шубинский С. Н. — 243, 252  
 Щедрин М. Е. — см. Салтыков-  
 Щедрин М. Е.  
 Щербатова М. А. — 171  
 Щукин С. Н. — 233  
  
 Эккерман И. П. — 243  
 Эмин Н. Ф. — 36  
 Эргардт — 257  
  
 Ягужинский П. И. — 218, 220, 221  
 Языков Н. М. — 49, 165, 176, 178,  
 182, 381  
 Якобсон Р. О. — 395  
 Якубинский Л. П. — 26  
 Якубович Д. П. — 307  
 Ярославна (Ефросинья Ярослав-  
 на) — 211  
  
 Barbier — см. Барбье Ж. А.  
 Coleridge — см. Кольридж (Кол-  
 ридж) С. Т.



Constant B.— см. Констан Б.  
Fock G.— 120  
Cunctator — см. Белый Андрей  
Hugo V.— см. Гюго В.  
Hunt H. J.— 314

Peletier J.— см. Пелетье Ж.  
Poe E.— 341  
Staël de m-me — см. Сталь  
А. Л. Ж. де  
Wordsworth — см. Вордсворт У.

# СОДЕРЖАНИЕ

Г. Бялый. Б. М. Эйхенбаум — историк литературы . . . . .	3
--	---

## I

Карамзин . . . . .	18
Путь Пушкина к прозе . . . . .	29
Как сделана «Шинель» Гоголя . . . . .	45
Творческие стимулы Л. Толстого . . . . .	64
Пушкин и Толстой . . . . .	77
Литературная позиция Лермонтова . . . . .	94
Творчество Ю. Тынянова . . . . .	186
О Чехове . . . . .	224
«Чрезмерный» писатель . . . . .	237
О взглядах Ленина на историческое значение Толстого . . . . .	254
«Герой нашего времени» . . . . .	269

## II

Некрасов . . . . .	340
Анна Ахматова . . . . .	374
О Маяковском . . . . .	440
Указатель имен . . . . .	446

**Эйхенбаум Б.**

Э34 О прозе. О поэзии. Сб. статей/Сост. О. Эйхенбаум; Вступ. ст. Г. Бялого.— Л.: Худож. лит., 1986.— 56 с.

В сборник выдающегося советского литературоведа Б. М. Эйхенбаума (1886—1959), приуроченный к 100-летию со дня рождения ученого, вошли его избранные работы разных лет: от статьи «Карамзин» (1916 г.) до созданного в последние годы жизни исследования романа Лермонтова «Герой нашего времени».

Э  $\frac{4603010101-068}{028(01)-86}$  213-86

ББК 83. ЗР1

*Борис Михайлович Эйхенбаум*

**О ПРОЗЕ**

**О ПОЭЗИИ**

*Сборник статей*

**Составитель Ольга Борисовна Эйхенбаум**

Редактор *Р. Белло*

Художественный редактор *Р. Чумаков*

Технический редактор *Н. Литвина*

Корректор *Л. Никульшина*

ИБ № 4430

Сдано в набор 16.12.85. Подписано в печать 20.06.86. М27668. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. Усл. печ. л. 23,94+0,05 вкл.=23,99. Усл. кр.-отт. 24,04. Уч.-изд. л. 26,84+1 вкл.=26,89. Изд. № ЛПХ-136. Тираж 20 000 экз. Заказ № 190. Цена 2 р. 10 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.