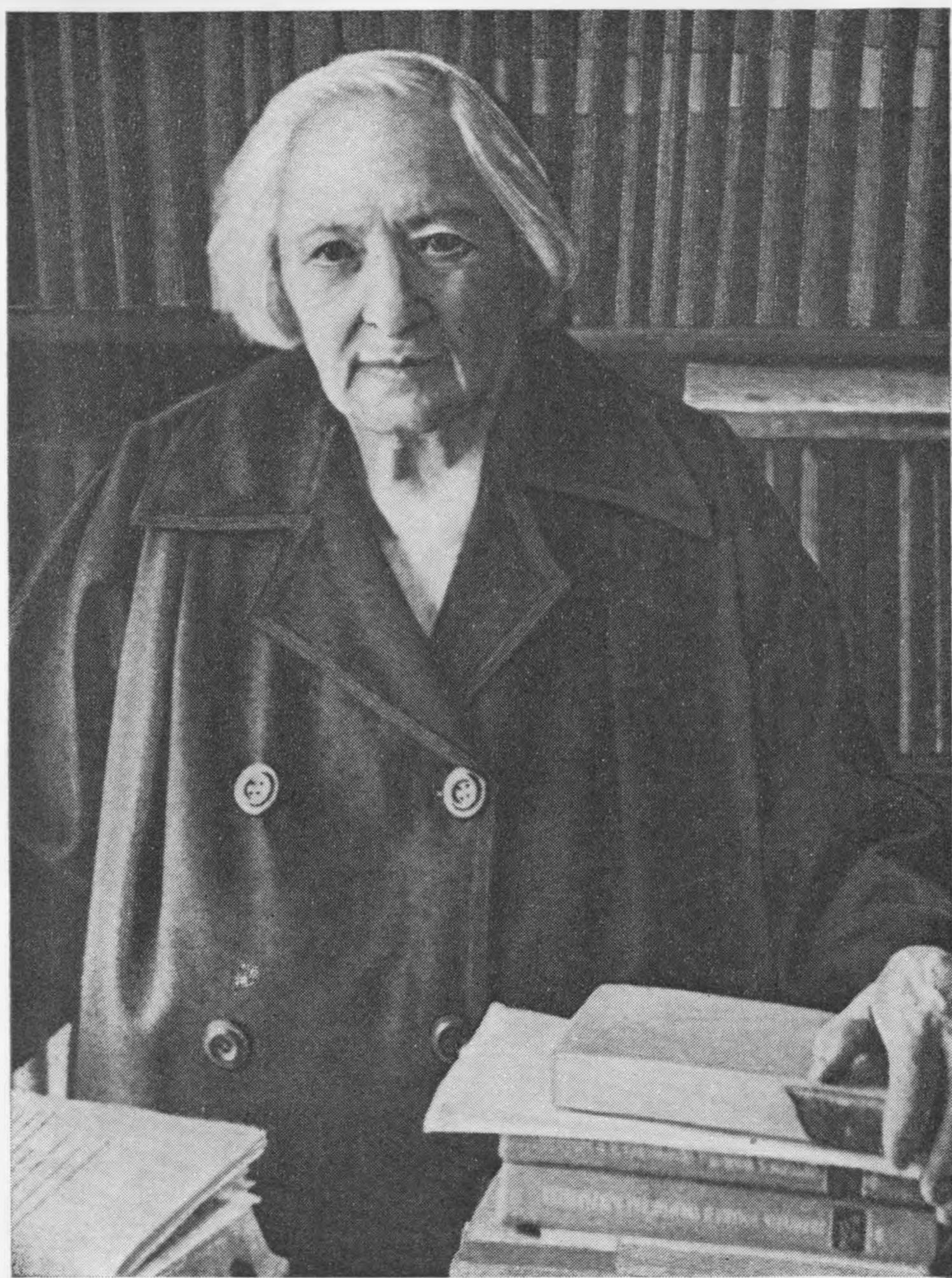


ЛИДИЯ
ГИНЗБУРГ

О
СТАРОМ
И
НОВОМ





ЛИДИЯ
ГИНЗБУРГ

О
СТАРОМ
И
НОВОМ

С Т А Т Ь И
И
О Ч Е Р К И



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1982

Эта книга состоит из работ разных лет — от 1920-х годов до 1981-го, — в основном публиковавшихся в журналах и сборниках.

Первый раздел — статьи теоретического характера (поэтика, методология литературоведения).

Во второй раздел включены статьи, в которых теоретические вопросы рассматриваются на конкретном материале истории русской литературы XIX и XX веков.

В третьем разделе собраны очерки, в которых я стремилась сочетать личные воспоминания, впечатления от встреч с писателями (Тынянов, Ахматова, Багрицкий, Заболоцкий) с размышлениями об их творчестве и литературной позиции. Сюда же под заголовком «Из старых записей» входят заметки о моих современниках — писателях и филологах, о литературе и литературоведении и заметки на разные темы.

Для настоящего издания статьи мною пересмотрены. Обновлен весь аппарат ссылок и библиографических указаний. В отдельных случаях указаны работы, появившиеся уже после выхода той или иной из включенных в книгу статей.



ХУДОЖНИК ЛЕВ АВИДОН

I

*
ОБ ИСТОРИЗМЕ И О СТРУКТУРНОСТИ

*
ЧАСТНОЕ И ОБЩЕЕ
В ЛИРИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ

*
РАЗГОВОР О ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

ОБ ИСТОРИЗМЕ И О СТРУКТУРНОСТИ

(теоретические заметки)

Противопоставление синхронических и диахронических (исторических) исследований, подсказанное литературоведению лингвистикой сосюрювской традиции, все более сменяется интересом к соотношению между историческим изучением литературы и анализом структуры произведения. Историзм в литературоведении — это рассмотрение литературного процесса в его причинных связях, в его обусловленности изменяющейся социальной действительностью. Но не только; это также и понимание самого произведения в функциональной динамике его элементов.

Признаки времени — эпохальность произведения — переживаются эстетически как его экспрессивность. История — поток и остановка; она не только изображает явления действительности в их изменении и движении, она — подобно искусству — останавливает преходящие явления, превращая их в вечное достояние культурного сознания. Историзм обогатил память человека бесконечным многообразием форм прошедшей жизни. Формотворчество сближает историю с искусством. Основопологающий источник современного историзма — книга Гердера «Идеи к философии истории человечества» — огромный свод типов и форм человеческих культур.

История долго занимала место среди искусств и, собственно, лишь в XIX веке стала наукой. Но и в XIX веке художественное начало историзма с большой силой сказалось на некоторых направлениях историографии. Особым образом должно рассматриваться это начало на таких участках, как история искусств, история литературы, где независимо от метода сам предмет исследования является эстетическим предметом.

Вопрос часто ставится так: обязательно или не обязательно историческое понимание художественного текста? Не следует ли ставить вопрос несколько иначе — возможно ли практически иное, неисторическое, его по-

нимание? Ю. Н. Тынянов высказал в свое время мысль о неизбежной, хотя порой и скрытой, историчности изучения произведения литературы.¹ Изучить структуру произведения — это значит исследовать взаимодействие его элементов в определенном контексте. Но для этого нужно прежде всего понять значения составляющих его слов — значения лексические и стилистические. Г. О. Винокур писал по этому поводу: «Интерпретация поэтического образа... необходимо предполагает понимание значения того реального предмета, который здесь символически преобразуется. На этой почве вырастает та особая область филологического знания, которую можно назвать *реальным комментарием* в широком смысле, понимая, следовательно, под реальным не только предметы материальной культуры, *realia* в собственном смысле, но и весь вообще круг предметов исторического бытия».² Винокур исходил здесь из того, что всякое бытие в его единстве и конкретности является бытием историческим. Тем более очевидна историческая природа такого явления, как стиль. Если так, то действительно «закрывать», имманентный анализ в сущности невозможно. Он включает ряд «замалчиваемых» (по выражению Тынянова) исторических предпосылок, подразумеваемых как нечто заведомо известное читателю.

Вот строки из пушкинского послания 1822 года к Якову Толстому:

Горишь ли ты, лампада наша,
Подруга бдений и пиров?
Кипишь ли ты, золотая чаша,
В руках веселых остряков?
Всё те же ль вы, друзья веселья,
Друзья Киприды и стихов?
Часы любви, часы похмелья
По-прежнему ль летят на зов
Свободы, лени и безделья?

Чтобы понять смысл этих стихов, нужно знать, что слово «лампада» означает здесь «Зеленую лампу» — ли-

¹ См. статью «О литературной эволюции». В этой статье 1927 г. Тынянов также развил концепцию соотношенности литературной системы и функции. Об этом подробнее в настоящем сборнике, в статье «Тынянов-литературовед». См. также комментарий к статье «О литературной эволюции» (Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О.) в кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 518—526.

² Винокур Г. Биография и культура. М., 1927, с. 76—77.

тературное общество, учрежденное декабристским Союзом благоденствия. О существовании и политических целях основной тайной организации не сообщалось членам «Зеленой лампы», но собрания их происходили в атмосфере декабристских настроений. В комнате, где происходили собрания (в доме Н. Всеволожского), висела зеленая лампа (символ света и надежды). Пушкин участвовал в этих встречах в 1819—1820 годах.

Можно с некоторой приближенностью понять стихотворение Пушкина, считая, что речь идет просто о лампе, освещавшей место дружеских встреч, но эта приближенность весьма незначительная.¹ Стоит включить историческую реалию — общество «Зеленая лампа» — и по всему стихотворению проходит новый смысловой ток, текст сразу перестраивается, вступает в другое семантическое поле — поле *вольнолюбия*.

Пушкинская «лампада» — наглядный пример необходимой исторической реалии. Есть, однако, реалии, остающиеся за порогом эстетической структуры произведения. Об этом свидетельствуют сами поэты. Напомню ахматовское:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

...Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...

И это стихи не о плесени и не о дегте, но совсем о другом. Речь здесь как раз и идет о тех *толчках*, про которые читателю знать необязательно. А Марина Цветаева заметила: «Не знаю, нужны ли вообще бытовые подстрочники к стихам... Стихи быт перемололи и отбросили».² Это и верно и не всегда верно. Не следует смешивать происхождение художественного материала с его дальнейшей художественной функцией. Реальные впечатления, отношения, события — иногда это необходимый смысловой ключ, источник обогащающих ассоциаций; иногда же импульсы, приводившие в движение мысль поэта, эстетически безразличны. Они и тогда интересны, но в другом познавательном ряду — как факт биографии, психологии творчества. Знание их может да-

¹ О значении реального комментария для полноценного восприятия литературы см. статью И. Г. Ямпольского «Издательские излишества или необходимые пояснения?» (Лит. газета, 1974, № 49).

² Цветаева Марина. Соч., М., 1980, т. 2, с. 188.

же повредить восприятию. В дневнике 1918 года Блок комментировал свои ранние стихи, в том числе строки:

В непрестанной молитве моей,
Под враждующей силой твоей,
Я хранилище мысли моей
Утаю от людей и зверей.

Блок пишет по этому поводу: «...Я вновь решил *таить на земле от людей и зверей* (Крабб) *хранилище моей мысли...*»¹ Прототипом таинственных зверей оказывается такса Крабб (о покупке этого щенка идет речь в другой записи дневника 1918 года) — в данном случае расшифровка реалии производит безошибочный комический эффект, она не проясняет, а искажает поэтическое значение. Но в другом ряду это — существенное свидетельство о путях «перемалывания быта» в творческом процессе Блока.

Вернемся к посланию Пушкина. Для его адекватного восприятия недостаточно раскрыть реалии, нужно еще понять исторически возникшую стилистическую окраску ключевых слов стихотворения, присущие им смысловые «ореолы». В начале 1810-х годов для молодого Пушкина и его сверстников такие слова, как *пиры*, *чаша*, *Киприда* и даже *безделье* и *лень*, наделены были особым значением, — его сообщал им сложный исторический комплекс. Пир ассоциировался с вольнолюбивыми речами; свободная дружеская беседа избранных умов противостояла аракчеевщине и официальному ханжеству последних лет царствования Александра I. Для русской поэзии этой поры характерен образ эпикурейца, «ленивого мудреца», презревшего соблазны и суету придворной и бюрократической службы. Вот почему в стихе «Свободы, лени и безделья» *лень* и *безделье* оказались в одном смысловом ряду со *свободой*. И это совсем уже не те лень и безделье, какими они предстали бы нам в другом контексте. У этих слов есть своя историческая стилистика. И восстановить ее нельзя изнутри, без выхода в историю.

В 1901 году Блок писал:

Я вышел. Медленно сходили
На землю сумерки зимы.

¹ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., М.—Л., 1963, т. 7, с. 348.

Минувших дней молодые были
Пришли доверчиво из тьмы...

Пришли и встали за плечами
И пели с ветром о весне...
И тихими я шел шагами,
Провидя вечность в глубине...

А вот стихотворение Фета, написанное несколькими десятилетиями раньше:

Молчали листья, звезды рдели,
И в этот час
С тобой на звезды мы глядели,
Они — на нас.

...Что чище звезд, пугливей ночи,
Страшнее тьмы,
Тогда, взглянув друг другу в очи,
Сказали мы.

В поэтическом словаре Блока и Фета много общего, иногда неразличимого для имманентного истолкования. Но в поэзии раннего Блока такие «фетовские» слова, как *сумерки*, *тьма*, *ветер*, *весна*, как *лазурь*, *бури*, *сны*, — это одновременно слова в высшей степени блоковские. Это устойчивая у Блока символика, которая раскрывается только в соотнесенности с культурой русского символизма и непосредственно с той картиной мира, которую молодой Блок создавал в «Стихах о Прекрасной Даме». Однако и у Фета подобные образы все же ограничены своим предметным содержанием, — они так же отмечены печатью определенной культуры. Это слова особого поэтического языка (в истоках своих романтического), и в каждое данное стихотворение они приходят уже со своей эмоциональной окраской, с готовыми смысловыми оттенками. Анализ действительно «закрытый» был бы анализом слов с неизвестным значением, лишенных поэтических обертонов, «ореолов», неповторимого стилистического качества.

Мы говорим о реалиях, об ореолах, то есть о факторах восприятия. Мы подходим тем самым к проблеме субъективного-объективного бытия произведения. Как социальное бытие оно всегда является двусторонним единством авторского текста и читательского восприятия. Каждый элемент произведения содержит расчет на читателя, даже если читатель практически отсутствует

и писатель сам ставит себя на его место. Теоретическая мысль расчленяет это единство, устанавливая разные предметы исследования, и создает тем самым возможность разного к ним подхода.

Противоположные тенденции присущи литературоведению XX века. С одной стороны, стремление изучать «закрытые» тексты, отчужденный от всех внеположных ему фактов, в том числе от автора и читателя; с другой стороны, сотворчество читателя в качестве основной категории эстетического бытия произведения. Концепцию сотворчества читателя выдвинул еще Потебня, а его последователи, потебнианцы, придали ей узкопсихологический смысл. По-другому утверждал впоследствии примат восприятия крупнейший чешский теоретик Ян Мукаржовский. В крайнем своем виде теория чтения предстала у писателей, группировавшихся вокруг авангардистского журнала «Тель Кель» и его руководителя Ф. Соллерса. Эта группа исходила из положений французских структуралистов, особенно Ролана Барта.

Доктрина сотворчества, теории чтения в последовательном их применении угрожали утратой художественного объекта, растворяющегося в субъективных восприятиях (нет двух человек, у которых произведение вызвало бы совершенно одинаковые представления). Между тем многообразие и изменчивость прочтений очевидны. Не только «в веках», но и синхронно произведение существует на разных уровнях понимания, с разным набором ассоциаций и разной полнотой охвата заложенных в нем значений. Воспринимающий неизбежно производит над текстом ряд операций. Он переосмысливает произведение согласно своей социальной, культурной апперцепции; он привносит в него свои представления о биографии, о личности писателя (от этого никуда не уйти) и свой исторический опыт. «Процесс» Кафки и его рассказ «В исправительной колонии» написаны до фашистского переворота в Германии, но современный читатель не может не проецировать на эти произведения то, что он знает о фашизме. И это знание не вне произведения, оно проникло вовнутрь как условие его восприятия. А наряду с историческими — личные ассоциации. Множество частных представлений возникает, например, у читателей любовной лирики.

Особые операции над текстом производит исследователь, с тем чтобы внедрить их результаты в сознание

читающих. Он реставрирует первоначальный замысел и воскрешает жизнь произведения «в веках». Исследователь может пойти дальше. Так, например, американский литературовед К. Ф. Тарановский и его школа занимаются сквозным выявлением реминисценций, исходя из концепции «цитатности» поэтического текста.¹ Поэт, согласно этой концепции, созидает свое творение из слов, уже до него сказанных (преображая их, разумеется). Представители этой школы признают, что самому поэту не всегда известны его первоисточники, но что это вопрос психологии творчества, отнюдь не решающий при изучении текста. Так может образоваться вторичная система значений, своеобразная исследовательская конструкция, которой нет ни в сознании читателя, ни в сознании писателя.

Все это формы интерпретации. Но кроме интерпретации есть и интерпретируемое — произведение, знаковая система, возникшая в определенных исторических условиях. Интерпретация преобразует, но не снимает эту систему, и не следует понимать это преобразование как тотальное. Русские символисты, например, по-символистски прочитали Пушкина, но это не значит, что они читали его так же, как они читали Владимира Соловьева или, скажем, Малларме, — они делали поправку на культуру пушкинской эпохи. Всякий читатель делает эту поправку на историчность, поправку отчетливую или смутную, в меру своей подготовки. Даже неискушенный читатель знает, что произведение современное и произведение прошлых эпох — это разные вещи, требующие разного отношения. Встретившись с незнакомым текстом, читатель чувствует свою беспомощность, пока не узнает его датировку и автора.² Это нужно ему для предварительной исторической ориентации, оформляющей его восприятие.

Историческая поправка кладет предел субъективно-

¹ Теоретическое обоснование этого метода см.: Concert at the Railroad Station. The Problem of Context and Subtext. — В кн.: Taranovsky Kiril. Essays on Mandel'stam. Cambridge, Massachusetts and London, 1976. В этой статье и в ряде других своих работ К. Ф. Тарановский исследует проблему цитатности Мандельштама, в частности связи его поэзии с оригинальным и переводческим творчеством Вячеслава Иванова (см. статью «Пчелы и осы». — Там же).

² Ср.: Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи. — В его кн.: Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, с. 69.

сти, как предел кладет ей и всеобщность восприятия. История имеет дело с сознанием, но прежде всего с общим сознанием. Предметом истории литературы является не сумма бесчисленных единичных восприятий, со всеми их колебаниями и случайностями (это предмет психологии восприятия), но те общие эстетические реакции, те типы восприятия, которые могут быть отвлечены от их индивидуальных носителей.¹ Общее восприятие определяется временем, средой, социальной группой, следовательно это историческое восприятие, и мы имеем здесь дело с некоторым *историческим читателем* и с обязательными для него реакциями. Опытный читатель даже сам, сознательно или интуитивно, отличает личные, свои, случайные ассоциации от «обязательных».

Всеобщность понимания и оценок не противоречит многозначности поэтического слова, потому что многозначность сама входит в число обязательно воспринимаемых свойств произведения. Мера многозначности исторически изменчива. Так, например, в поэзии рационалистической (классицизм) она мала по сравнению с поэзией символистов и их преемников.

Историческая всеобщность эстетического переживания наиболее отчетливое выражение находит в образовании стиля — системы, организующей восприятие в заданном ключе, включающей слово в определенный ассоциативный ряд. Стиль русской элегической школы начала XIX века, например, не мог бы существовать без расчета поэта на то, что читателю известны правила восприятия элегических слов *слезы, розы, урны, кипарисы* и проч., что эти и им подобные слова предстанут в нужном значении и соответствующем экспрессивном качестве.

Историческая всеобщность и обязательность воспри-

¹ Именно так понимали примат восприятия многие сторонники этой теории. Мукаржовский всячески подчеркивал, что речь у него идет о «коллективном сознании» (Мукаржовский Ян. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы. — В кн.: Труды по знаковым системам, VII. Тарту, 1975, с. 253—254). Р. Барт писал: «„Я“, которое соприкасается с текстом, в свою очередь является множественностью других текстов, кодов, уходящих в бесконечное, точнее, теряющихся в нем... Субъективность — законченный образ, которым я, как полагают, загромождаю текст. Но эта обманчивая законченность только след всех кодов, из которых я состою, так что в конечном счете моя субъективность обладает всеобщностью стереотипов» (Barthes R. S/Z. P., 1970, p. 16—17).

ятия позволяет его депсихологизировать, вернуться к единству восприятия и текста. Термины чтения — ассоциация, реминисценция, аллюзия — изымаются из психологического ряда и проецируются в текст как его свойства и признаки. Ассоциация рассматривается тогда уже не как психологическое явление, но как *отношение* между элементами структуры. Так историзм в конечном счете позволил нам вновь обрести эстетический объект.

Исследователь устанавливает для себя предмет исследования. Возможно изучение текста как явления объективного, и возможно изучение установок «исторического читателя». Эти установки, в частности, определяют изменчивые границы между эстетическим и внеэстетическим, определяют статус тех пограничных явлений литературы, которые могут переходить из одной категории в другую. О переходах из внелитературного бытия в литературное и обратно (так, например, изменяют свою функцию письма), о нестабильности самого понятия «литература» писал Тынянов еще в статье 1924 года «Литературный факт». В современном литературоведении эти положения получили широкое признание.

Эстетизация внеэстетического совершается в разных планах. Особенно значителен здесь план жизни человека, то есть план биографического, в широком смысле слова. Биография — описание жизни человека или ее фрагментов (научное, хроникальное, беллетризованное), но это также незакрепленное письменно наше представление о чужой или своей (автобиография) жизни как о некотором связанном процессе и комплексе. Эта устная биография существует в рассказах, в разговорах, даже в размышлениях о человеке. Она имеет и свои устойчивые формы, очень разные — от героического предания до сплетни.

Г. Винокур в своей уже упомянутой здесь в высшей степени интересной книге «Биография и культура» исследует структурную и экспрессивную природу биографии, определяя ее как «личную жизнь в истории». Винокур при этом считал, что эти биографические структуры вовсе не обязательно обладают эстетическим качеством.¹ Мне представляется, однако, что в биографи-

¹ Винокур Г. Биография и культура, с. 9, 22—24.

ческих конструкциях, и закрепленных письменно, и незакрепленных, потенциально присутствует эстетическое начало. Чтобы пробудить это начало, нужно лишь воспринять биографическую связь как выражение некоей жизненной темы, идеи; нужно, чтобы события, поступки, переживания мыслились как формы этой жизненной темы, от нее неотделимые. Наглядно свидетельствуют об этом те законченные сюжеты, которые образует жизнь выдающихся людей: гибель Байрона в охваченной восстанием Греции, дуэль и смерть Пушкина, уход Толстого из Ясной Поляны. . . Но относится все это отнюдь не только к выдающимся людям. Самая незаметная жизнь, осмысленная в своем единстве, может стать моделью основных человеческих коллизий и конфликтов. Случайное получает тогда мотивировку и становится *выражающим*.

Рассматривая художественное произведение, Ян Мукаржовский пользуется понятиями *преднамеренного* и *непреднамеренного*. Непреднамеренное — это, собственно, неструктурное, то, что воспринимающий не может включить в эстетическое единство произведения, что представляется ему случайностью или помехой. Преднамеренное и непреднамеренное с течением времени могут меняться местами.¹ Если применить эти категории к сырому биографическому материалу, то весь он окажется «непреднамеренным». Его предлагает нам не замысел демиурга, не творческая воля, но стечение исторических обстоятельств. Личность, о которой идет речь, может быть волевой и активной, но ее активность — только одна из нитей в многоцветной ткани заданных условий. Но биография, как принцип организации действительности, вносит в свой материал ретроспективную преднамеренность, *как бы замысел*. Воспринимающие могли мыслить его как замысел бога или судьбы (*fatum*), но также как замысел безличный. Он возникает из исторического осознания данной жизни, из ее соотносительности с типологическими формами разных жизненных укладов.

Биографический, вообще документальный замысел ретроспективен, результативен — этим он отличается от художественного замысла и вымысла. Биографический

¹ См.: Мукаржовский Ян. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

замысел строит свой мир из заданных внеэстетических элементов. Художественный вымысел свой структурный мир порождает. При этом биографические и автобиографические элементы могут входить в этот вымышленный мир на тех же правах эстетической преднамеренности, что и вымышленные элементы. Для художественного произведения здесь нет принципиального различия.

На своем пути от внеэстетического к эстетическому явления преодолевают ряд ступеней. Натюрморт, прежде чем стать натюрмортом, проходит разные уровни предварительной эстетизации. Существуют отдельные, «сырые» вещи — нож, яблоко, скатерть, графин — они тоже имеют свою эстетику и символику. Эстетику имеет и их случайная смежность — вещи оказались рядом. Но художник сочетает их преднамеренно, и это расположение вещей — следующая ступень структурности. Комбинирование вещей есть уже сознательный эстетический акт. Когда возникнет произведение, когда появится образ вещей, преобразенный и переведенный в единый материал цвета, — достигнута будет высшая степень эстетизации.

Но она может быть достигнута иначе. Воспринимаются отдельные явления природы (тоже со своей эстетикой), и воспринимается их совмещение в ландшафте. Натуральный ландшафт может быть увиден символически, сквозь различные культурные концепции. Следующий этап: ландшафт становится пейзажем художника; ландшафт теперь только прототип, преобразованный другим материалом и замыслом. Но здесь возможен и другой способ преобразования, преобразования *в том же материале* — путь садового и паркового искусства.¹ Из первичного материала оно создает экспрессивные, символические формы, внося в естественный мир структурную преднамеренность. Нечто подобное являет собой романтическое «жизнетворчество», пытающееся внести замысел в самый процесс жизни.

Парковое искусство, в своих символических целях, имитирует иногда непреднамеренность — «дикая природа», искусственные руины, изображающие случайные разрушения времени.

Вещи — символическое значение вещей — располо-

¹ О философско-эстетических концепциях, выражаемых садами и парками, см.: Лихачев Д. С. «Сады Лицея». — В его кн.: Литература — реальность — литература. Л., 1981.

женне вещей, осуществленное художником, — натюр-морт. Отдельные явления природы — ландшафт — парк (первичный материал) или пейзаж (перемена материала).¹ В каждой из этих цепочек — возрастание структурного и эстетического начала. Этому как-то соответствует цепочка: события жизни человека (внешние и внутренние) — наше представление об их конструктивной связи — устное оформление этих представлений — биографические документы, материальные следы переживания и события (письма, дневники и проч.) — документальное произведение: биография, автобиография, мемуары.

Биограф действует, как художник, располагающий вещи для будущей картины, как садовод, строящий свое произведение из натурального материала, но, в отличие от них, свой материал биограф воплощает в слове. Переходы между жизненными и литературными формами биографического возможны потому, что те и другие осуществляются в речевой стихии, нераздельно слитой с жизненным процессом, активно его формирующей. Эта сквозная вербализация жизни — условие соизмеримости между жизненным и литературным моделированием человека. Биографическое его изображение в устном сообщении, в письме, в дневнике, в мемуарах, в романе — все это разные акции, но они сопоставимы в силу своей словесной реализации с ее обобщающими закономерностями.

Биография сообщает событиям связь и символическое значение. Биографическое существует на разных уровнях — чем выше уровень, тем отчетливее жизнь человека, каждого человека, воспринимается в ее структурности и в ее историческом качестве.

1975, 1980

¹ Имеют место и другие попытки создавать факты искусства без переключения в иной и единый материал. Так поп-арт стремится соединять и превращать в эстетические структуры разнородные по своей фактуре бытовые вещи — куски металла или дерева, афиши, волосы, обои и проч.

ЧАСТНОЕ И ОБЩЕЕ В ЛИРИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ

Исследования специфики стихотворного языка приводят к утверждению, что принципиальное отличие поэзии от прозы — это отличие семантического строя, определяемое особенностями ритмического членения стиха.¹ Особенно очевидно это на материале лирики. В осязаемом, наглядном контексте лирического стихотворения, с его ограниченным объемом и отчетливыми границами, возникают сквозные ассоциации, совершается взаимодействие слов, их взаимное заражение и окрашивание.

Но слова приобретают свою семантическую окраску не только во взаимном воздействии и сцеплении. Их также интенсивно окрашивают те обобщающие темы, которые не только исследователь, но и читатель неизбежно вычленил из текста в качестве ответа на вопрос — о чем стихотворение написано? Стихотворение нельзя свести к теме, но тему можно из него вывести, от него отвлечь; и подобное отвлечение практически входит в процесс эстетического восприятия. Б. В. Томашевский писал: «Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений».² Так понимаемая тема присутствует в лирическом тексте как смысловое *отношение*, как своего рода доминанта, управляющая значениями слов.

Тему трактуют на разных уровнях, с разным охватом элементов произведения, в разных связях с его сюжетом. Здесь я собираюсь говорить о тех отвлекаемых нами от текста больших, ключевых темах лирики, которые можно определить как ценностные, аксиологические, поскольку лирика — это прежде всего разговор об основ-

¹ В нашей научной литературе основополагающей в этом плане явилась книга Тынянова «Проблема стихотворного языка», в которой он указал на семантическое значение «тесноты и единства стихового ряда».

² Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Л., 1931, с. 131.

ных человеческих ценностях или о том, что их разрушает, уничтожает. Так, одна из самых традиционных лирических тем — тема смерти — предстает в двух своих ипостасях: смерть как уничтожение главной ценности человека — его жизни и смерть как условие новой, высшей и блаженной жизни духа.

Наряду с так называемыми вечными темами возникают и новые, из нового исторического опыта. В XIX веке наряду с темой природы, в противостоянии этой теме, утверждается новая, урбанистическая тема, тема города с его красотой, мощью, ужасом и жестокостью. Урбанистическая тема в свою очередь скоро становится традиционной.

Большие темы лирики не всегда «вечные», но всегда экзистенциальные в том смысле, что они касаются коренных аспектов бытия человека и основных его ценностей и порой имеют источники в самых древних представлениях.¹ Это темы жизни и смерти, смысла жизни, любви, вечности и быстротекущего времени, природы и города, труда, творчества, судьбы и позиции поэта, искусства, культуры и исторического прошлого, общения с божеством и неверия, дружбы и одиночества, мечты и разочарования. Это темы социальные, гражданские: свободы, государства, войны, справедливости и несправедливости. Жизненной темой может явиться и самое авторское я, и самый процесс поэтического осознания жизни. Процесс творчества в качестве высшей творческой ценности — соотношение, характерное для декадентства XX века, с его солипсическим сознанием.

При всем многообразии поэтических модификаций, при новизне социального наполнения, тематические архетипы прощупываются в произведениях даже самых неканонических. Подготовленный читатель лирики владеет некоторым кругом экзистенциальных тем, набором ответов на вопрос — о чем это стихотворение? Приступая к стихотворению, читатель не знает еще, какую тему он встретит. Но подготовленный читатель готов заранее встретить какую-то из экзистенциальных тем. Он ждет ее и узнает по первому намеку. Тема включается со своим эмоциональным тоном, создает определенную уста-

¹ Понятие «экзистенциальный» не следует смешивать с «экзистенциалистическим», то есть представляющим философию экзистенциализма.

новку, управляющую движением смысла. Читатель получает ключ к прочтению. Не будем понимать это прямолинейно. Стихотворение не обязательно охвачено одной темой; разные ценностные темы могут в нем скрещиваться. Тема разветвляется производными, образует иерархию подтем. Экзистенциальная тема в лирике не всегда выражена словесно, иногда она только мерцает, мелькает, появляется с тем, чтобы исчезнуть, порой появиться снова.

Ключевые темы обнаруживают в тексте свое присутствие разными способами, связанными с разными типами поэтической символики. Одно из возможных типологических различий этих способов можно определить как противопоставление поэтической дедукции и поэтической индукции. Следует всячески подчеркнуть условность этих терминов, несколько не претендующих здесь на точное значение, которое они имеют в логике. Это всего лишь метафора, удобная для обозначения явлений, о которых дальше пойдет речь. К тому же не надо мыслить эту противоположность схематически — в виде двух четко разделенных типов поэзии. На практике все это существует и во множестве переходных и смешанных форм.

Поэтическая индукция — движение к экзистенциальной теме от частного. Дедуктивное мышление в поэзии, напротив того, предполагает, что эта тема заранее задана или заявлена. Варьируясь, она разворачивается, проигрывается по частям. Б. В. Томашевский считал такое разворачивание трехчастным. «Лирическое разворачивание темы напоминает диалектику теоретического рассуждения, с той разницей, что в рассуждении мы имеем логически оправданный ввод новых мотивов... а в лирике ввод мотивов оправдывается эмоциональным разворачиванием темы. Типично трехчастное построение лирических стихотворений, где в первой части дается тема, во второй она или развивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения...»¹ Здесь описана именно лирическая дедукция.

Лирическая дедукция и индукция соответствуют двум

¹ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика, с. 181—182.

великим эстетическим силам — символическому обобщению и той детализации, которая доступна только художественному восприятию мира. Эти подробности, вычлененные, динамические, увеличенные, двадцатый век — век кино — назвал крупным планом. Индукция соотносится с конкретностью, которой в искусстве противостоит обобщенно идеальное, — картина идеального мира, изображенного языком предустановленных ценностей и значений. Так определяется еще одно противопоставление: эстетическая нормативность — индивидуализация средств выражения. Лирическая индукция требует конкретности и индивидуализации, но не всякий индивидуализированный контекст индуктивен (к этому я еще вернусь).

В историческом разрезе дедуктивная лирика — это прежде всего лирика традиционных поэтических формул. В наиболее чистом и последовательном виде этот способ осуществлялся в строго жанровой поэзии. Термин «жанр» употребляется в разных смыслах, иногда достаточно неопределенных. Когда мы, например, говорим вообще о жанре романа или поэмы, или когда в жанровых понятиях классифицируем стихи эпохи полного распада жанровой системы. Жанр в строгом смысле — это целенаправленное взаимодействие подчиненных определенным правилам элементов, на которые произведение может быть разложено. В новое время кульминация жанрового мышления — это иерархическая система классицизма XVII—XVIII веков.

В жанровой лирике каждый жанр — сочетание предустановленной темы, правилами предписанных стилистических, а также метрических средств, определенной эмоциональной настроенности (ода — восторг, элегия — печаль, идиллия — умиление, сатира — горечь, гнев). Каждый жанр имеет свой круг ценностей, следовательно, свои заданные экзистенциальные темы. Для оды это темы религиозные, государственные, революционные; для элегии или близкой к ней медитации — любовь (со всеми подтемами), смерть, быстротечность времени, природа и т. д.

К оде или к элегии читатель приступает с ожиданием обещанных ему тем и соответствующего стилистического строя. Жанровая поэзия непременно пользуется *стилевым словом*, то есть словом, которое свою эстетическую ценность и свое значение приобретает заранее, за пределами контекста данного стихотворения — в контексте

стиля, для такого-то жанра обязательного.¹ Не говоря уже о низших жанрах (басня, сатира, стиховая комедия), и эпос в какой-то мере был открыт словам, не прошедшим специальную эстетическую обработку. Но в высокой лирике отстоялся замкнутый, идеальный стиль, не терпящий никакого инородного тела. Язык предустановленных ценностей и значений, язык поэтической дедукции, в традиции закрепленных формулах несущий экзистенциальные темы.

Другой случай поэтической дедукции представляют собой лирические системы, пользующиеся условным кодом для посвященных, поэтическими шифрами представлений, существующих в пределах определенного мировоззрения. Таково, скажем, словоупотребление русских символистов. Кодовые слова несут на себе нагрузку символистических представлений. С каждым таким словом в текст открыто, дедуктивным образом включается какая-либо из экзистенциальных тем символизма, семантически организующая всю материю стихотворения, его контекст.

К 1901 году относится стихотворение Андрея Белого «Блоку»:

...Вонзивши жезл, стою на высоте.
Хоть и смеюсь, а на душе так больно.
Смеюсь мечте
своей неволью.

О, как тяжел венец мой золотой!
Как я устал!.. Но даль пылает.
Во тьме ночной
мой рог взывает.

Я был меж вас. Луч солнца золотил
причудливые тучи в яркой дали.
Я вас будил,
но вы дресли.

Я был меж вас печальнонеземной.
Мои слова повсюду раздавались.
И надо мной
вы все смеялись.

И я ушел. И я среди вершин.
Один, один. Жду знамений неожиданных.
Один, один
среди бурь туманных.

¹ О стилевом слове см. в моей книге «О лирике» (Л., 1964; 2-е изд. — Л., 1974), особенно гл. «Школа гармонической точности».

Всё как в огне. И жду, и жду Тебя.
И руку простираю вновь бесцельно.
Душа моя
скорбит смертельно.

Здесь слова *жезл, мечта, золотой венц, рог, луч солнца, даль, туманные бури, огонь* — не просто условно поэтические слова, но код возглавлявшегося Белым московского символистического кружка «аргонавтов». ¹ Обоснованием механизма дедукции служит здесь самая суть символизма — представление о высших мистических реальностях, стоящих за словами. У того же Белого в сборнике «Пепел» отчетливо выражено индуктивное начало. Но это своеобразная лирическая индукция — вся проникнутая символистическим отношением к предметному, к тому же сопряженная с гротеском — со страшным, комическим, безобразным. Гротеск — характерная форма для индуктивной лирики Андрея Белого. Но каковы бы ни были эти формы, поэзия символистов свидетельствует о том, что и ей достался в наследство огромный опыт лирической индукции XIX века.

До XIX столетия высокая европейская лирика в целом тяготела к дедукции. Иначе обстояло дело в гротескных, шуточных, вообще низких жанрах, куда эмпирия всегда имела широкий доступ. Чистая лирика, непосредственно трактующая высшие человеческие ценности, была поэзией традиционных формул, устойчивых моделей, в принципе требовавших повторений и подражания. Это относится к античной лирике, к средневековой и ренессансной. Но дедуктивная поэтика, традиционная, идеальная поэтика *избранных слов* (выражение Пушкина), допускала отклонения. Учение о стилях, об их иерархии существовало издавна — со времен античности. Но на практике не существовало еще тех абсолютно замкнутых, насквозь просеянных и не терпящих ничего инородного стилей, которые выработал (на основе предшествующего опыта) только классицизм XVII века. До французского классицизма системы жанров и стилей существовали как системы открытые. Эмпирия, частное, жизненное

¹ О словоупотреблении «аргонавтов» см. статью А. Лаврова «Мифотворчество „аргонавтов“». (В кн.: Миф — фольклор — литература. Л., 1978).

сырье, на уровне лексики — просторечие могли туда просочиться, могли стать конструктивным элементом.

Уже на ранних стадиях развития литературы возникает движение от частного к обобщенной теме. В той или иной степени это характерно для римских элегиков, в особенности же для Катутлла. «...Лирическое стихотворение, — писал о Катутлле И. М. Тронский, — чаще всего подается как динамическая реакция на мелкое, даже мельчайшее событие бытового или биографического порядка, реальное или фиктивное, но якобы пережитое автором. Друг вернулся на родину: изумление от неожиданности, радость, предвкушение удовольствий встречи, ликование! Собутыльник стащил плащ: отборная брань, требование возврата, угрозы расправой! Катутлл даже несколько афиширует легкость сложения «стишков» и случайность поводов для их внезапного составления».¹

Другой наш исследователь античной поэзии, М. Л. Гаспаров, считает, что частное в элегиях Катутлла — это своего рода несовершенство, но несовершенство, оказавшееся продуктивным. «Переплавить опыт своих личных чувств в объективный лирический образ — такова была задача, с которой Катутлл справлялся еще с трудом (именно непереплавленными кусками его переживаний и восхищаются читатели наших дней), а Корнелий Галл и Тибулл с Проперцием — все более и более полно и успешно. Овидий был завершителем этого процесса... ощущение личного опыта... исчезает из его стихов...»²

Опыт, бытовой и психологический, пробивающийся сквозь традиционные формы, присущ любовной лирике и средневековья, и Ренессанса, и, в особенности, барокко. В английской поэзии это, например, Джон Донн, во французской еще раньше — Ронсар. Поэзия Ронсара изобилует традиционными поэтическими формулами, мифологическими и литературными реминисценциями и аллюзиями, скрытыми цитатами — в смешении с отдельными чертами частного, конкретного, с прорывами в просторечие. Ронсар (отвергнутый французскими классиками) теоретически и практически подготавливал классицизм, но в правила никак еще не укладывался поэт, призывавший

¹ Тронский И. М. История античной литературы. Изд. 3, испр. Л., 1957, с. 352.

² Гаспаров М. Л. Три подступа к поэзии Овидия. — В кн.: Овидий. Элегии и малые поэмы. М., 1973, с. 17.

употреблять «прекрасный низкий слог» в высокой любовной лирике.¹ Только классицизм XVII века утвердил всепроникающую силу правил. Классицизм создал закрытый слог для разных высоких жанров, устойчивый, непроницаемый, избранный. Избранные слова с их готовой эстетической ценностью и предустановленными значениями стали идеальным орудием поэтической дедукции.

Инерция классических правил (неотделимая от эффектов их нарушения) надолго пережила классицизм. В России эти явления оказались хронологически сдвинутыми, в роли классиков — очистителей языка, канонизаторов замкнутых стилей — выступают карамзинисты уже на рубеже XVIII — XIX веков (об этом писал Тютчев). Поэты школы Жуковского — Батюшкова создали идеальный мир русской элегии, мир переходящих условных формул с их тончайшими вариациями. Батюшков оставил нам образцы замкнутого жанрового слога 1800—1810-х годов. Это гармонический подбор стилизованных слов с их заранее известной семантикой и готовой эстетической действенностью. Некоторые слова элегического словаря вовсе не являются тропами (*кипарисны лозы, звезда, роза, кудри и т. п.*); они сохраняют свое основное значение, но их предметное содержание вытеснено и замещено условным, равно действительным для разных контекстов. Это слова — знаки определенных ценностных представлений, определенных эмоций. Развеществленность — одна из основных форм дедуктивного поэтического мышления.

В 1820-х, особенно в 1830-х годах в русской поэзии совершается распад жанровой системы. Этому способствуют романтические веяния эпохи. Романтизм принес принципиальное смешение стилей и освобождение стихотворения от точных жанровых моделей, служивших ключом к его прочтению. Распад жанров, предвещавший становление поэзии нового типа, сопровождается, таким образом, индивидуализацией контекста. Контекст данного стихотворения оказывается независимым единством, в котором получают свое поэтическое значение слова, не прикрепленные заведомо к определенному стилю. Индивидуализация контекста становилась все интенсив-

¹ О стилистике Ронсара см.: Виппер Ю. Б. Поэзия Пляды. М., 1976.

нее по мере движения от 1820—1830-х годов к поэтике XX века. Сопровождалось ли это движение обязательным отказом от дедуктивного метода? Возможна ли вообще лирическая дедукция вне жанровой системы или вне литературных школ, прибегающих к кодовому словоупотреблению? Да, возможна, — если в индивидуализированный контекст непосредственно, минуя частное, включена экзистенциальная тема. Она может быть открыто сформулирована (я имею в виду *поэтическую формулировку*), а может быть введена скрытым, зашифрованным, метафорическим образом.

Тютчев в своих крайне индивидуальных контекстах прибегает охотно к открытым формулировкам, нередко совпадающим с зачином:

Люблю сей божий гнев! Люблю сие незримо
Во всем разлитое таинственное Зло...

Или:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Эти стихи живут уже не по законам жанров и стилей, но они насыщены отвлеченными словами — носителями важных поэтических значений. То же у Баратынского. Поздний Баратынский непредсказуем, в каждом почти стихотворении «Сумерек» движение поэтической мысли образует неповторимую сюжетную структуру. Но структуру, подчиненную открыто заявленной экзистенциальной теме. Например, теме бесцельности существования:

На что вы, дни? Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Твой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

Наряду с подобной открытой лирической дедукцией существуют и другие дедуктивные ходы. У Мандельштама, например:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит бог, есть музыка над нами —
Дрожит вокзал от пенья аонид.
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон,
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

(«Концерт на вокзале»)

Весь текст здесь как бы находится под током экзистенциальных тем. Но они не заявлены афористически, как у Баратынского и Тютчева, а зашифрованы метафорами, скрыты под трансформирующим словесным слоем. К тому же типу принадлежат и многие другие стихотворения зрелого Мандельштама.

Начиная с романтизма поэтика контекстуальная вытесняет все более поэтику стилевую. Поэтическая дедукция вполне совместима с индивидуализацией контекста, но индивидуализированные стиховые контексты открывали в то же время широкую дорогу индуктивному способу создания поэтической символики. В лирике индукция — это единичность поэтической ситуации. Это частное, но непременно устремленное к общему, расширяющееся, тяготеющее к символизации. Таков основной закон поэзии.

Индуктивная конкретность может быть конкретностью и внешнего и внутреннего мира — предметной, психологической, событийной. Событийность предстает то в автобиографической форме, то в форме исторических или культурных реминисценций. Иногда она населяет стих персонажами, которые могут даже вытеснить автора и занять его место. Тем не менее, по своему отношению к изображаемому, лирика остается лирикой — будь то социально заостренная «ролевая лирика» Некрасова¹ или экзотика фабульных стихотворений Брюсова.

Сохранение предметных значений — решающая предпосылка лирической индукции, но образует индукцию

¹ О «ролевой лирике» Некрасова см.: Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978, гл. II.

вовсе не всякая предметность. Для этого недостаточно отдельных предметных черт, сопровождающих тему в ее развитии. Для того чтобы явиться способом поэтического видения, индукция должна предстать нам как самоценная познавательная структура, как ракурс бытия, через который мы проходим на пути к экзистенциальной теме.

Дедукция и индукция порождают разные типы поэтической символики, потому что связаны с разным отношением к лирической ситуации (ситуация обобщенная или индивидуальная, единичная), к реалиям (вытеснение или сохранение предметного содержания), к литературному времени и пространству. Проза и стихотворный эпос предлагают иллюзию физического времени и локализованного пространства, в котором размещаются вещи, движутся персонажи, совершаются события. Но в чистой лирической поэзии лирическое событие как бы продолжает бесконечно совершаться в условном бесконечно затянувшемся настоящем. Лирическим же пространством является авторское сознание, сознание поэта. Оно вмещает лирическое событие, и в нем свободно движутся и скрещиваются ряды представлений, в том числе самые непредсказуемые и отдаленные; отвлеченное встречается с конкретным, субъективность с действительностью, прямое значение с символическим. Совмещение этих рядов не требует мотивировок, кроме той мотивировки, что совершается оно в авторском сознании. Поэтическая индукция локализует, однако, лирическую ситуацию в подобии трехмерного мира, тем самым локализуя ее и во времени, и строит, таким образом, подобие эпического, прозаического пространства. Все же и в этих случаях лирическое я продолжает выполнять свое назначение — эпическое пространство как бы вмещено во всеохватывающее пространство сознания лирического поэта.

Итак, индуктивный способ поэтического видения имеет свои условия. Это конкретность ситуации единичной и в то же время символически расширяющейся. Контекстуальность, то есть непредсказуемость индивидуальных поэтических значений, обусловленных данным контекстом. Это пространственно-временная локализация. Это, наконец, требование структурной целостности, в силу которого частное должно предстать ракурсом бытия, а не попутно вторгшейся эмпирической деталью.

В конце 1820-х — в 1830-х годах все эти условия вы-

полнила поэзия Пушкина, совершившего в лирике великий поворот. Пушкин начинал в пределах условных стилей школы Жуковского — Батюшкова. Зрелый же Пушкин показал, что слово может полностью сохранять свое первичное, основное значение и свое вещественное содержание, осуществляя при этом безграничные смысловые потенции. Эти потенции Пушкин ищет не столько в замещении смысла — что свойственно тропам, — сколько в обогащении слова новыми, возникающими из контекста значениями. Лирическое слово — больше самого себя. На этом и основана возможность поэтической индукции; она отправляется от частного и непременно находит выход в экзистенциальную тему.

Задолго до Пушкина существовала уже мощная державинская предметность. Но эта эмпирия либо достойные произведения, написанные, по выражению Державина, в «забавном русском слоге», либо она стихийно вторгается в возвышенную поэтическую речь, свободно сочетаясь с ее условно-метафорическим строем. У позднего Пушкина индуктивные ходы связаны с новым, реалистическим восприятием действительности, в которой любое явление может стать источником ценности и объектом эстетического преобразования. К индукции тяготеет далеко не вся поздняя лирика Пушкина (Пушкину свойственно до самого конца создавать стихи разного типа, в разных стилистических ключах), но подобная тенденция существует в лирике Пушкина со второй половины 1820-х годов.

В 1829 году написано «Я вас любил: любовь еще, быть может...», где экзистенциальная тема стихотворения включается сразу, первыми же словами. Иначе строится стихотворение того же года «Зимнее утро». «Зимнее утро» — один из образцов пушкинской обманчивой простоты, которая часто скрывает сложные, многоплановые построения. Г. Гуковский, В. Виноградов и другие исследователи писали о пушкинском чувстве стилей, об обращении Пушкина к разным культурам, многообразном использовании стилей, в том числе узнаваемых современниками стилей отдельных писателей. В «Зимнем утре» лирическое движение проходит через пласты разных стилей с традиционными их признаками. Целое же сплавлено в неповторимо новый контекст благодаря господствующей в этом контексте индукции.

Строфа первая:

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —
Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!

Первый стих дает здесь пространственно-временную локализацию. Дальше следуют строки в ключе эротической поэзии Батюшкова и раннего Пушкина. Узнаваемые формулы этой поэтики: *друг прелестный, красавица, сомкнуты негой взоры*. Строфу заключает мифологический образ в духе той же поэтики начала века.

Строфа вторая:

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела —
А нынче... погляди в окно...

Батюшкова сменяет Жуковский (особенно балладный). Романтический пейзаж — луна, мгла, тучи (луна сквозь тучи). Но все перестроено продолжающейся локализацией. *Печальная сидела, погляди в окно* — это конкретная, единичная ситуация. Неромантическая трактовка романтического пейзажа поддерживается просторечными *нынче, вечор*.

Строфа третья:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Локализация усиливается. Дана пейзажная картина, с точным распределением цветов, света и тени, со словами, полностью сохраняющими свое предметное значение, наглядность, — «ель сквозь иней зеленеет».

Строфа четвертая:

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Локализация достигает высшей точки — ситуация переносится в ограниченное пространство данной комнаты. Строится прозаическое пространство с предметными, зримыми атрибутами этой ситуации. С господством частного соотнесена пушкинская «фламандщина», прозаизмы: *трещит, лежанка, кобылка*.

В то же время образы строф третьей и четвертой в высшей степени обладают расширяющимся значением. Это пушкинский ценностный комплекс прекрасной природы, усадебной жизни, русской зимы, русской деревни. Он сменяет батюшковские, анакреонтические ценности первой строфы.

Строфа пятая:

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

Пятая строфа внезапно отрывается от частного. Вместе с изменением эмоционального тона возникают опять обобщенные поэтические формулы. Замечательно в этой связи, что *кобылка бурая* предыдущей строфы превращается в *нетерпеливого коня*. Все это знаменует выход из частного в завершающую экзистенциальную тему. Оказывается, ослепительный зимний пейзаж — это тоже утрата, прощание, прощание с любимой осенью. «Поля пустые, леса, недавно столь густые» — это неумолимое течение времени. Эмоциональный тон высокой элегии окрашивает последнюю строфу и ее последний стих: «берег, милый для меня», запечатлевший личную, интимную связь поэта со всем комплексом природы и деревни.

Так в последних строках разрешается все это глубинное, сложное сплетение разных стилей и тональностей стихотворения, казалось бы хрестоматийно ясного. Батюшков, Жуковский, «фламандщина», высокая элегия — все вмещено единичным лирическим событием. Индукция разрешилась экзистенциальной темой произведения, бросившей на него обратный свет.

«Осень», «Вновь я посетил...» — великие образцы индуктивного метода в лирике Пушкина 1830-х годов. Конкретность Пушкина не всегда предметна. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» — скорее пример психологической конкретности. В них есть элемент лока-

лизации, осуществляемый и самим заглавием, и образом часов, чей ход «раздается близ меня». Но в основном это тончайшие колебания и переходы душевных состояний пораженного бессонницей человека.

Экзистенциальная тема стихотворения «Полководец» — тема неблагодарности современников, тщеты не оцененного подвига, но к ней читатель выходит, пройдя через двойную локализацию — пространственную локализацию автора в зале Зимнего дворца, украшенном портретами деятелей 1812 года, и событийно-историческую локализацию героя, Барклай де Толли.

Открытия позднего Пушкина предопределили индуктивное начало в поэзии Лермонтова последних лет, Некрасова, Фета. Поэтика Фета — удивительное скрещение традиционных поэтических формул, порой даже банальных, с резкими чертами частного и конкретного (о конкретности Фета подробно писал в своих работах о нем Б. Я. Бухштаб).

Как мошки зарею. . .

Начало стихотворения в высшей степени частное. Но вслед за этим — набор прекрасных в своей испытанной действенности формул:

Как мошки зарею,
Крылатые звуки толпятся;
С любимой мечтою
Не хочется сердцу расстаться.

Но цвет вдохновенья
Печален средь буднишних терний.
Былое стремленье
Далеко, как отблеск вечерний.

Еще смелее скрещения в позднем стихотворении:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
. . . Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Последний дистих стихотворения, точнее даже последний стих перестраивает весь текст. *Кленов шатер, задумчивый взор* — это общепоэтические фразы с выветрившимся предметным содержанием. А вот *пробор* — это частное, не предусмотренное никакими традиционными

перечислениями признаков женской красоты. И это частное — не мимоходом вклинившееся в текст, но конструктивное, именно та строка, ради которой написано стихотворение. Она сразу локализует лирическую ситуацию в пространстве, сообщая и шатру кленов, и детскому взору ретроспективную конкретность.

В конце XIX века вырабатывается язык новой поэтической условности — кодовое словоупотребление поэзии символистов. Постсимволисты — как это обычно бывает — и наследовали своим предшественникам, и боролись с ними, требуя трехмерности, разговора на языке земных ценностей. О языке символистов Мандельштам в пылу спора писал: «Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов — словарь полинезийца».¹

Из поэтов старшего поколения постсимволисты опирались на Иннокентия Анненского, признавали его решающее влияние. Прежде всего это поэты акмеистического круга, но не только, — воздействие Анненского испытал даже Маяковский (о чем писали). Из всех символистов Анненский (кроме Блока) и сейчас самый живой и актуальный. Анненский фигура переходная. При отсутствии у него организационных связей с символистами — есть связь принципов поэтики. Хотя символизм Анненского не метафизический, а скорее психологический, символизм сцеплений и соответствий — в бодлеровском смысле, «ассоциативный символизм»,² как сказал о нем Вячеслав Иванов. Наряду с образами, сохраняющими свою предметность, точно увиденными, — слова в явно символической функции: *маятник, часы, смычок, скрипка, выдыхающийся детский шар* и т. д. Для Анненского характерны два типа поэтической символики. С одной стороны, — символика дедуктивная, коренящаяся в поэтике символизма.³ С другой стороны, — индуктивные ходы, расширяющееся движение от частного, не столько даже от

¹ Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 48.

² Иванов Вяч. О поэзии И. Ф. Анненского. — Аполлон, 1910, № 4, с. 18.

³ Здесь приходится иметь дело с двойным значением термина «символика», «символизация». Символическое преобразование имеет место во всяком поэтическом произведении. В то же время речь может идти о символизации в специфическом ее понимании школой символистов.

предметного, сколько от необычайно конкретных психологических ситуаций. Этой именно стороной Анненский повернут к будущему развитию русской лирики.

Одно из лучших творений Анненского — «Мучительный сонет»:

Едва пчелиное гуденье замолчало,
Уж ноющий комар приблизился, звеня. . .
Каких обманов ты, о сердце, не простило
Тревожной пустоте оконченного дня.

Мне нужен талый снег под желтизной огня,
Сквозь потное стекло светящего устало,
И чтобы прядь волос так близко от меня,
Так близко от меня, развившись, трепетала.

Мне надо дымных туч с померкшей высоты,
Круженья дымных туч, в которых нет былого,
Полузакрытых глаз и музыки мечты,

И музыки мечты, еще не знавшей слова. . .
О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!

В первом двестишии первого катрена слова сохраняют свое основное значение и свою предметность. Замечу, что ноющий комар имеет прообраз у Фета: «Плачь, комар пропоет. . .». Это — «Жду я, тревогой объят. . .», одно из лиричнейших стихотворений Фета. Второе двестишие дает очень сложный, очень индивидуальный психологический поворот, конкретность психологического ракурса. Во втором катрене индукция продолжается. Предметны *потное стекло, желтизна огня, прядь волос*. С *прядью волос* открыто вторгается в стихотворение тема любви.

В двух катренах совершается пространственная локализация. Лирическое событие прикреплено к некоторому месту. На талый снег через стекло окна падает свет лампы. Можно представить себе загородный дом. Может быть, застекленную террасу загородного дома, где зажжена лампа, где развилась прядь волос рядом сидящей женщины. И опять Фет:

Мы одни; из сада в стекла окон
Светит месяц. . . Тусклы наши свечи.
Твой душистый, твой послушный локон,
Развиваясь, падает на плечи.

Лирическое движение «Мучительного сонета» зарождается в локализованном пространстве, в его частностях и подробностях. Но Анненский поэт сложного семантического рисунка, любивший колеблющиеся смыслы (теоретически он проповедовал в поэзии «недосказы»). В двух катренах сонета пространство в плане реалий двоятся, реалии не увязываются. Что такое талый снег? Самая ранняя весна? Или оттепель? Это не связывается в одну картину с пчелами и комаром. Решение этой загадки — в самом тексте: «Мне нужен талый снег... И чтобы прядь волос...» Далее: «Мне надо дымных туч...» Это не изображение существующего, а только мыслимое, желаемое. Из внешнего мира оно перенесено в пространство сознания поэта. Талый снег, потное стекло, прядь одновременно и локализованы и делокализованы. Сложный, двойной ход. Пространство авторского сознания объемлет и то локализованное пространство, в котором существуют образы пчел, комара.

Первый терцет, с его подчеркнуто условным, традиционным поэтическим языком, отрывается от предметного, индуктивного ряда и выводит в экзистенциальную тему стихотворения. Она нарастает во втором терцете и кульминации достигает завершающей метафорой огня жизни. Слова, представляющие оба типа поэтической символики, окрашивают друг друга. Одно и то же слово оказывается в разных семантических рядах. «Дымные тучи с померкшей высоты» — здесь тучи еще предметны и сохраняют свое основное значение. Но в следующем стихе терцета тучи уже стали метафорой: «Круженья дымных туч, в которых нет былого...» В первый раз дымные тучи стоят в ряду с талым снегом, стеклом, прядью волос; во второй раз — с «музыкой мечты, еще не знавшей слова».

То же происходит с образом огня. В первый раз (второй катрен) — это огонь, освещающий талый снег. Во второй раз (второй терцет) это огонь — символ жизненной силы. В первый раз эпитет стекла (потное) подчеркнуто материализует светящийся сквозь него огонь. Но в то же время он светит устало. Это одухотворение огня предвещает его конечное метафорическое значение.

Лирическое движение «Мучительного сонета» захватывает на своем пути вещи и душевные состояния в их индивидуализированных ракурсах, с тем чтобы выйти в мир условных, традиционных поэтических образов и

раскрыть экзистенциальную тему сонета метафорой огня жизни. Напомню тютчевское:

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас.

В «Мучительном сонете» обнаруживается взаимодействие двух начал поэтики Анненского. Индуктивное ее начало особенно очевидно при сравнении с поэтикой раннего Блока.¹ Вот, например, стихотворение из цикла «Стихов о Прекрасной Даме». В нем тоже ситуация любовной встречи и тоже сопряженная с высшими жизненными ценностями, но решение совсем другое:

Мы встречались с тобой на закате,
Ты веслом рассекала залив.
Я любил твое белое платье,
Утонченность мечты разлюбив.

Были странны безмолвные встречи.
Впереди — на песчаной косе
Загорались вечерние свечи,
Кто-то думал о бледной красе.

Приблизений, сближений, сгораний —
Не приемлет лазурная тишь. . .
Мы встречались в вечернем тумане,
Где у берега рябь и камыш.

Ни тоски, ни любви, ни обиды,
Все померкло, прошло, отошло. . .
Белый стан, голоса панихиды
И твое золотое весло.

(1902)

В своем дневнике 1918 года Блок предложил комментарий к «Стихам о Прекрасной Даме». Комментарий этот выявляет два момента: во-первых, «Стихи о Прекрасной Даме» содержат множество реалий — в том числе бытовых, — связанных с отношениями Блока и Л. Д. Менделеевой; во-вторых, реалии эти полностью дематериализуются и поглощаются кодовыми значениями. Так, например, таинственные «пять изгибов сокро-

¹ У позднего Блока соотношение между реалиями и подобиями иное. Этим вопросам посвящена моя статья «О прозаизмах в лирике Блока» (Блоковский сборник. Тарту, 1964).

венных» оказываются линиями Васильевского острова, по которым Любовь Дмитриевна ходила на Высшие женские курсы. Но разгадка в данном случае разрушила бы текст стихотворения. Она и остается за его пределами, а текст остается загадочным.

В стихотворении «Мы встречались с тобой на закате...» также есть реалии — двое в лодке, церковь на косе. Есть предметы: весло, платье, рябь, камыш. Но все это развешествляется, попадая в один ряд с такими словами, как *закат*, *туман*, *лазурь*, — знаками общесимволистического кода и в то же время индивидуально блоковского, закрепленного в его ранних циклах.

«Ты веслом рассекала залив...» — казалось бы, предметно, но в последней строке весло оказывается золотым. Это не только метафора (закат позолотил весло), но и символ. Сравним с этим символический мотив золота у Белого в те же годы в сборнике «Золото в лазури», в стихах «Золотое руно», «Солнце» и других. Тот же мотив и у Бальмонта — в стихотворении «Будем как солнце...» (1902).

Другой «предмет» — платье. Но оно белое. Белый, как и золотой, имеет кодовое значение. Символистический шифр содержал самый псевдоним Бориса Бугаева — Андрей Белый. Символику белого цвета находим и в другом стихотворении Блока, написанном месяцем раньше:

Белая Ты, в глубинах несмутима,
В жизни — строга и гневна..

Свечи — не просто свечи. Они загораются в церкви, где слышны голоса панихиды. В контексте развешествляются и другие предметные детали — рябь, камыш. Камыш к тому же имел свою символистскую традицию, — после знаменитых бальмонтовских «Камышей»:

Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?

(1895)

Кодовые слова несут экзистенциальную тему стихотворения — соловьевскую идею цикла «Стихов о Прекрасной Даме». Вместо эмпирической ситуации прогулки в лодке — дедуктивный ход. Вместо пространственно-вре-

менной локализации — в отвлеченном лирическом пространстве сознания поэта совершается вневременное лирическое событие.¹

Постсимволисты искали конкретность, трехмерность. Любопытно, что у старшего из них, Кузмина, есть теоретические высказывания, прямо провозглашающие необходимость индукции, культуры частного. В 1923 году в альманахе «Абракас» (№ 3) опубликована была декларация группы «эмоционалистов», возглавлявшейся Кузминым: «Исходя из частного и неповторимого, искусство расширяется до общего, всенародного и всемирного. Обратный путь немислим. Из частичной, конкретной любви познается любовь к человечеству, а не наоборот. Полагать исходной точкой общее чувство, общий канон... бессмысленное преступление и ложь.

Идти, расширяясь вверх, а не сужаясь вниз».

Из «частного и неповторимого» исходили ранняя Ахматова, Мандельштам периода «Камня». Особое положение в этом плане занимает поэзия Пастернака, в первую очередь решающий для раннего Пастернака сборник «Сестра моя жизнь». О вещности Пастернака много уже сказано, начиная от «Промежутка» Тынянова и до наших дней. Но вещи Пастернака не локализованы в пространстве. Это своеобразная, делокализованная предметность. Писали уже и о бурном напоре пастернаковского стиха. Мир Пастернака несется, находится в состоянии вихре-вращения. Вещи поэтому срываются со своих мест и прорывают границы своей локализации. Они выплескиваются из этих границ в пространство сознания поэта, в котором все возможно, любое чудо сочетаний.

Но дело еще и в том, что у Пастернака слова, означающие предметы, душевные состояния и сохраняющие свое основное значение, и слова-метафоры, слова — члены сравнения эквивалентны.

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят
Смолой; там по маете

¹ Есть, конечно, случаи, когда в ранних стихах Блока слова сохраняют свое предметное содержание, но это именно отдельные случаи, не имеющие конструктивного значения.

Очки по траве растерял палисадник,
Там книгу читает Тень.

Начало здесь вполне индуктивно. «В трюмо испаряется чашка какао, Качается тюль...» — возникла конкретная, единичная ситуация, ее атрибуты размещены в определенном пространстве. Таких ситуаций у Пастернака много. Но в дальнейшем оказывается, что в общем неудержимом напоре и потоке чашка какао, тюль, трюмо, сосны существуют на равных правах с очками палисадника, с читающей книгу тенью (Тень — с большой буквы). Тем самым создаваемое по прозаическому принципу — индуктивное — пространство разрушено.

Попытка душу разлучить
С тобой, как жалоба смычка,
Еще мучительно звучит
В названьях Ржакса и Мучкап.

Я их, как будто это ты,
Как будто это ты сама,
Люблю всей силою тщеты
До помрачения ума.

Как ночь, уставшую сиять,
Как то, что в астме — кисея,
Как то, что даже антресоль
При виде плеч твоих трясло.

Чей шепот реял на брезгу?
О, мой ли? Нет, душою — твой,
Он улетучивался с губ
Воздушной капли спиртовой.

Как в неге прояснялась мысль!
Безукоризненно. Как стон.
Как пеной, в полночь, с трех сторон
Внезапно озаренный мыс.

Ржакса и Мучкап — села Тамбовской губернии¹ — как нельзя более конкретны; это в высшей степени частный случай. Но все стихотворение построено как сложная сеть уподоблений; вещи — это члены сравнения. Предлог *как* управляет строем стихотворения. Даже названия Ржакса и Мучкап — это *как будто* любимая женщина: «Я их, как будто это ты...». В стихотворении

¹ Пастернак считал их селами Балашовского уезда Саратовской губернии (что явствует из его пометки на рукописи). На эту ошибку Пастернака и вслед за ним комментаторов указал мне Б. Ф. Егоров.

«Марбург» Пастернак говорит, перефразируя Гете: «И все это были подобья». Предметов много, и сами по себе они вполне трехмерны. «В астме кисея» — это колебание кисеи (кисейных занавесок) под ветром сравнивается с затрудненным дыханием. Зрительно представим мыс, с трех сторон озаренный пеной прибоя. Но мыс этот только член сравнения. Кисея тоже. Ни мыс, ни кисея, ни антресоль не локализованы в пространстве. С этой делокализованной предметностью у Пастернака связано своеобразное соотношение дедукции и индукции. Пастернак индуктивен в том смысле, что он видит мир сквозь множество непредсказуемых подробностей, неповторимых ракурсов. В мире Пастернака поистине царит «всесильный бог деталей», но нет в нем того индуктивного порядка (от частного к экзистенциальному), как, скажем, в мире Ахматовой (ранней).

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко,
На столе забыты
Хлыстик и перчатка.

Круг от лампы желтый,
Шорохам внимаю,
Отчего ушел ты?
Я не понимаю.

Радостно и ясно
Завтра будет утро,
Эта жизнь прекрасна,
Сердце, будь же мудро.

Ты совсем устало,
Бьешься тише, глуше...
Знаешь, я читала,
Что бессмертны души.

Предметные образы в прозаическом, индуктивно построенном пространстве. Вместе со строкой «Отчего ушел ты» — вторгается тема любви. Хлыстик и перчатка оказываются ее атрибутами. В третьей — четвертой строфах экзистенциальная тема нарастает вплоть до выхода в тему бессмертия. Построение отчетливое — как бы по формуле Кузмина: «идти, расширяясь вверх».

Этой логики индуктивного движения совсем нет у Пастернака, у него спутаны ходы от частного к обобщенному и от общего к частному. Экзистенциальные темы книги — природа, любовь, жизнь и утверждение жизни — открыто, формулами вторгаются в текст, появляются и

исчезают, рассыпаясь множеством частных и подробностей. Существенны в этой связи соображения Р. Якобсона о метонимичности Пастернака; он считает смежность более конструктивным принципом поэзии Пастернака, нежели столь очевидную ее метафоричность.¹

Открытое присутствие «вечных», аксиологических тем имеет особое значение для поэзии Пастернака, для оправдания сочетаемости, совместимости далеких по своим признакам, разноприродных, разнонаправленных слов. Проблема поэтической сочетаемости существует на разных уровнях: предметно-логическом, грамматическом, лексическом, стилистическом, смысловом. Принцип сочетаемости слов всегда был одним из важнейших в поэзии, нередко определяющим для школ и направлений (например, принцип стилистической сочетаемости или несочетаемости для классицизма XVII—XVIII веков). XX век окончательно освободил поэзию от норм и канонов, но и в самых свободных поэтических системах непременно существует тот или иной принцип связи, сочетаемости.

Пастернак шел от футуризма, ушел от него, но сохранил футуристическое отрицание всех существующих правил совмещения поэтических образов.² Но именно потому открыто присутствующие, заявленные экзистенциальные темы для него так важны. Это смысловые доминанты, которые управляют разноприродными словами, сводят их воедино и возводят к общей первооснове.

Попытка душу разлучить
С тобой, как жалоба смычка...

Первая строка стихотворения дает эмоциональный и смысловой тон. Она сообщает читателю о том, что стихотворение написано о любви. И все эти из далеких друг от друга рядов пришедшие Ржакса и Мучкап, кисея, антресоль, капля спирта, мыс — все они становятся знаками любви, любовной вражды и разлуки. У них есть общее смысловое поле.

Без этих связей мир Пастернака распался бы на множество частных. И Пастернак сверх всего выявляет эти связи системой тематически значимых заглавий.

¹ См.: Jakobson Roman. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. — Slavische Rundschau, VII. 1935, p. 357—374.

² О семантических принципах Пастернака см.: Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — В кн.: Структурная типология языков. М., 1966.

Нельзя воспринять и понять книгу «Сестра моя жизнь», не учитывая поэтики ее заглавий. Заглавия имеют отдельные стихи, еще весомее тематически развернутые заглавия разделов: «Развлечения любимой», «Песни в письмах, чтобы не скучала», «Попытка душу разлучить», «Возвращение». Эти заглавия — дедуктивные ходы Пастернака. И над всей системой заглавий надстраивается ключевое заглавие сборника: «Сестра моя жизнь». Жизнь и есть всеобъемлющая экзистенциальная тема сборника. Вещи самые непредсказуемые и несвязуемые — будь то «мухи мучкапской чайной» или трясущаяся антресоль — все это явления жизни, тем самым они значительны и прекрасны. И имеют право на совмещение.

Поэзия позднего Пастернака опирается на другие основания. Поздний Пастернак склонен рядопологать слова, объединенные близкими признаками. При этом его стих сохраняет свою многопредметность. Многопредметность при сближенности значений приводит к широкому применению линейного перечисления (вместо сталкивания далеких смысловых рядов):

Великолепие выше сил
Туши, и сепии, и белил,
Синих, пунцовых и золотых
Львов и танцоров, львиц и франтих.
Реянье блузок, пенье дверей,
Рев карапузов, смех матерей.
Финики, книги, игры, нуга,
Иглы, ковриги, скачки, бега.

Это о рождественской елке («Вальс с чертовщиной»).

Это, конечно, крайний случай, но тенденция к перечислению вообще свойственна позднему Пастернаку. Программное стремление (начиная с 30-х годов) к ясности и простоте обернулось под конец отречением от принципа «Сестры моей жизни», где все замещает и все объясняет все. Ясность позднего Пастернака — это не прозрачная «прекрасная ясность» Кузмина, не ахматовская точность. Это ясность без лаконизма — по-прежнему мир загроможден предметами и понятиями, только между ними теперь ясные синтаксические и логические связи. Как если б теснящиеся понятия и вещи вышли на плоскость из клубка таинственных совмещений, к которым Пастернак был неповторимо призван. Раннему Пастернаку присуще парадоксальное сочетание предметности с делокализованностью, видение мира через част-

ное и подробное с декларативным включением экзистенциальных тем.

Лирическая индукция, возродившаяся в послесимволистической поэзии, в высшей степени характерна и для поэтического мышления наших дней. Из самых разных современных поэтов можно было бы привести множество примеров движения от частного к обобщенному. Остановлюсь на стихах Александра Кушнера, потому что Кушнер поэт, у которого индуктивность особенно принципиальна, осознанна, даже объявлена. Ход от подробностей жизни к отношениям с жизнью настолько декларативен, что становится сюжетом стихотворения, — например, стихотворения «Я шел вдоль припухлой тяжелой реки...», повествующего о том, как частное открывает смысл общего, оправдывает самый факт существования:

Я б жизнь разлюбил, да мешает канат
И запах мазута, веселый и жгучий.
Я жизнь разлюбил бы — мазут виноват
Горячий. Кто мне объяснит этот случай?
И липы горчат.

Не надо, оставьте ее на меня,
Меня на нее, отступитесь, махните
Рукой, мы поладим: реки простыня,
И складки на ней, и слепящие нити
Дождливого дня.

Еще один пример:

Сквозняки по утрам в занавесках и шторах
Занимаются лепкою бюстов и торсов.
Как мне нравится хлопанье это и шорох,
Громоздящийся мир уранид и колоссов.

В полотняном плену то плечо, то колено
Проступают, и кажется: дыбятся в схватке,
И пытаются в комнату выйти из плена,
И не в силах прорвать эти пленки и складки.

Мир гигантов, несчастных в своем ослепленье,
Обреченных все утро вспухать пузырями,
Опадать и опять, становясь на колени,
Проступать, приликая то к ручке, то к раме.

О, Пергамский алтарь на воздушной подкладке!
И не надо за мрамором в каменоломни
Лезть; все утро друг друга кладут на лопатки,
Подминают, и мнут, и внушают: запомни.

И все утро, покуда ты нежишься, сонный,
В милосердной ночи залечив свои раны.

Там, за шторой, круглясь и толпясь, как колонны,
Напрягаются, спорят и гибнут титаны.

Лирическое событие последовательно локализовано: утро, комната, окно, рамы, ручки, занавески и шторы. Поэтические подобию рождаются в совершенно конкретной среде, и занавеска уподобляется Пергамскому алтарю, ничуть не теряя своей материальности.

И пытаются в комнату выйти из плена,
И не в силах прорвать эти пленки и складки.

Так вступает в текст экзистенциальная тема плененного титанического духа, уходящая корнями в древнейшую традицию, тема Прометея. В своем романтическом варианте это тема демона, восставшего против бога. Современный поэт неромантической позиции возвращает ее нам размышлением над занавеской, которую треплет сквозняк.

У современных поэтов бывают и романтические позиции. Но Кушнер принципиально неромантичен — по самому положению его лирического *я* в его поэтическом мире. Это авторское *я* не называет себя поэтом (оно принадлежит вообще человеку) и не служит темой своего лирического высказывания. Оно точка отсчета, угол зрения на явления внутреннего и внешнего мира.

Все здесь сказанное не следует понимать оценочно. Пути поэтической дедукции и пути поэтической индукции в истории равно отмечены высокими достижениями. Индукция не «лучше» — она свойственнее сознанию современного поэта и его читателя. Индивидуализированный контекст, единичная лирическая ситуация, путь через частное и подробное — это огромное расширение поэтического охвата бытия. В своем движении от частных к ключевым темам стихотворение захватывает непредсказуемые жизненные ракурсы и повороты. Все мы подвержены соблазнам этой безгранично раздвигающейся поэтической символики.

Напомню еще раз, что вовсе не собираюсь отчетливо делить поэзию на дедуктивную и индуктивную. Речь идет не о жестких рубриках, но только о принципах и тенденциях.

Латынина: — Каждая наука стремится осознать свое место в системе других наук. Литературоведение — наука сравнительно молодая (во всяком случае, молод сам термин). Не потому ли среди жрецов ее нет единства в понимании ее целей, принципов, места в системе других наук? Не бесспорен даже вопрос — наука ли литературоведение или некая отличная и от науки, и от искусства особая сфера человеческого познания? Хотелось бы знать, что вы думаете о целях и задачах литературоведения и его месте в системе культуры?

Гинзбург: — Литературоведение соотносится с разными сферами жизни, с разными системами знания, освещающего эти сферы. Соответственно меняются его функции в общей культурной связи. Притом литературоведы — как все изучающие искусство — находятся в особом положении. Не только бактериолог не должен любить бактерию, но даже ботанику не обязательно любить цветы. Им нужно любить науку о бактериях и о растениях. Нам же приносит радость не только процесс исследования, не только результат исследования, но самый его предмет. Литературоведческому анализу предшествует, его сопровождает акт эстетического восприятия. Так создается особое, другим наукам несвойственное отношение исследователя к своему предмету. Вот почему литературоведение так зависит от состояния литературы. Так опустошается, если прервалось живое переживание литературной современности.

Л.: — От «живого переживания литературной современности» обычно ставят в зависимость состояние критики. Хотя критика и является составной частью литературоведения, в литературном обиходе эта два термина соотносятся не как часть и целое, но как разные, хотя и сопряженные, понятия. «Критика и литературоведение» — распространенное словосочетание. Считается, что прерогатива критики — рассматривать явления современного литературного движения,

¹ Беседу вела А. Н. Латынина — по поручению журнала «Вопросы литературы».

литературоведение же, хотя и свободно в выборе объекта, но чаще обращено к явлениям прошлого, закрепленным в истории литературы.

Г.: — Но ведь связи критики с современной литературой самоочевидны. Это вытекает из самого ее назначения. Я же говорю о том (мысль эта уже высказывалась), что литературная современность, ее задачи, ее достижения дают угол зрения на прошлое. Недаром большие критики бывали и выдающимися историками литературы. История русской литературы, которую создавал Белинский (особенно в статьях о Пушкине), проникнута пафосом молодого русского реализма 1840-х годов. Во Франции Сент-Бёв с романтических позиций воскрешал памятники далекого литературного прошлого. Дело очень значительное для французской культуры. Вообще же отчетливое разграничение критики и истории литературы — явление не столь уж давнее. XIX век этой «специализации» почти еще не знал.

В постижении литературного прошлого важен и опыт критика, и опыт писателя. Элиот в свое время утверждал даже, что по-настоящему написать о писателе может только писатель. Это крайность и парадокс, от которого Элиот сам потом отказался, но мысль состояла в том, что писатель изнутри понимает строение вещи и понимает, как это строение образовалось. Нужно помнить, однако, о неизменной, закономерной субъективности писательских суждений. Писатель отбирает из прошлого прежде всего то, что ему нужно, иногда неожиданное для окружающих. Когда писатель говорит о писателе, он говорит и о себе, и о своих задачах.

Л.: — Итак, положение литературоведения вы определяете прежде всего особым отношением к своему предмету? Его органической связью с литературой?

Г.: — Да, но не в меньшей степени положение это зависит от природы самого объекта. От природы литературы — этого многопланного преломления, осознания, переживания жизни. Подобной неисчерпаемой полнотой вовсе не обладают другие специальные объекты познания. Литература объемлет самые разные области жизненного опыта. Тем самым и наука о литературе пересекается с многообразными системами постижения этого опыта — с философией, историей, социологией, психологией, этикой, лингвистикой. Наука о языке имеет здесь

особое значение: литература — искусство слова, и материалом ей непосредственно служит язык — орудие человеческой мысли, человеческого общения.

При такой многогранности литературоведение, понятно, существовало и существует в разных формах, друг на друга совсем не похожих. Вы вот верно отметили, что самый термин «литературоведение» — сравнительно молод. Исконн была филология — как изучение текстов, была поэтика, была критика, не отграниченная отчетливо от истории литературы. Еще в 20-х годах термин «литературоведение» мы почти не употребляли; обходились понятиями «теория литературы», «история литературы». Синтетический термин, быть может, подсказан немецкими словообразованиями: *Kunstwissenschaft*, *Literaturwissenschaft*. У американцев, например, подобный термин не привился. Американские ученые Уэллек и Уоррен в своей «Теории литературы» (обновленное ее издание вышло в 1960-х годах) прямо говорят об отсутствии устойчивого обобщающего термина для «науки о литературе». Они разделяют ее на историю, теорию, критику.

Пользуясь прочно вошедшим сейчас в наш обиход термином «литературоведение», надо помнить о зыбкости его границ, о причастности его ко многим и очень разным культурным сферам. Эта многогранная причастность требует от исследователя выбора тех граней, которые он исследует. Лучшие исследования литературы никогда не были всесторонними и не стремились охватить свой предмет со всех точек зрения, по пунктам. Наука и искусство вообще избирательны. И целеустремленны. Чтобы сказать новое и свое, надо мыслить в избранном направлении.

Л.: — Это звучит несколько непривычно. Сейчас гораздо больше говорят о комплексном подходе, о системном подходе, всесторонности «охвата» и «объективности» исследования. . .

Г.: — Избирательность и целенаправленность вовсе не исключают комплексного подхода к предмету, обдуманного соотнесения разных граней. Социология и история, психология и лингвистика оплодотворяют литературоведение своими задачами. Вводят его в тот или иной культурный ряд. Но другие ряды должны обогащать литературоведение, не поглощая его. Не разрушая в нем специфику предмета исследования. Без опоры на действительную литературу, на ту или иную сферу познания и человече-

ского опыта литературоведение быстро мертвеет. На этот участок приходят тогда люди не потому, что для них существует литература (ее задачи, специфика), но потому, что существует такой раздел знания — наука о литературе вообще, как таковая. Литературоведение само по себе и само для себя. Это приносит не лучшие плоды. Множатся на такой почве работы без угла зрения и без места в общей культурной связи.

Л.: — Вы все время подчеркиваете связь науки о литературе с другими научными дисциплинами и зыбкость границ собственно литературоведения. Не кажется ли вам, что подобная неопределенность умаляет достоинства литературоведения как самостоятельной науки?

Г.: — Меня, признаться, это никогда не волновало — наука литературоведение или не наука, самостоятельная или не самостоятельная. Литературоведение, мне кажется, область пограничная между наукой и искусством, и точную границу провести трудно. Речь идет здесь не об «образном» языке, к которому могут прибегать или не прибегать литературоведы, но о самом методе познания. О том, что историк литературы, подобно художнику, может воплощать свои общие идеи в конкретном и единичном, то есть создавать свою поэтическую символику. В то же время литературоведение, как каждая наука — в том числе и гуманитарная, — пользуется средствами дедукции и индукции, синтеза, анализа, сопоставления. В качестве науки и в отличие от искусства оно *доказывает* и отвечает за *достоверность* сообщаемых фактов.

Это относится и к истории. Крупнейшие историки, создавшие историю как науку, были своего рода художниками, начиная от античных историков. Французская школа времен Реставрации дала таких историков-художников, как Тьерри, как позднее выступивший Мишле. По поводу книги Мишле «История Франции в XVI веке» Герцен восторженно ему писал: «Ваша книга... это поэма, это история, превратившаяся в искусство, в философию». ¹ Мишле притом не только не эссеист, пишущий на исторические темы, но ученый, поднявший огромный архивный материал, открывший и осмысливший новые факты. Он ученый, но в то же время труды его — искусство.

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1961, т. 25, с. 241.

Следует назвать тут и Карамзина. Существовали, разумеется, и большие историки совсем другого склада.

Методы познания литературы располагаются на пересечении двух плоскостей. Пропорции могут меняться от полного преобладания искусства до полного преобладания гуманитарно-научной, но именно научной мысли. К изучению литературы можно подойти с разных концов и разными способами добиваться успеха. У одних больше развито писательское начало, у других — способность к формализации. Человек должен чувствовать, к чему он способен, и знать, куда он стремится.

Л.: — Однако в своем развитии литературоведение именно стремится осознать себя строгой наукой. Не случайно оно обращает взоры к точным методам исследования, например структуральным.

Г.: — Да, для нашего времени характерны направления, стремящиеся приблизить гуманитарные науки к математическим (в идеале). Я со вниманием и интересом слежу за работой структуралистов. И вообще сочувственно отношусь к разного рода поискам научной позиции, — они сопровождаются неудачами, и они же приносят плоды. Хуже всего — благополучная аморфность. Есть области, где метод структуральных исследований дает сильные результаты, — там особенно, где существует принципиальная повторяемость элементов самого объекта. Например, при изучении фольклора, мифологии, памятников средневековья. Назову хотя бы такую основополагающую работу, как «Морфология сказки» В. Проппа. Ту же направленность имеют основные работы Е. Мелетинского, В. Иванова, В. Топорова.

Более спорным является применение этих методов к индивидуальному творчеству, к отдельному произведению. Здесь принцип формализованной точности на практике приводит нередко к толкованиям вполне произвольным.

Л.: — Это звучит как парадокс.

Г.: — Быть может; попробую его прояснить. Формализация изучаемого литературного материала предполагает возможность его описания — в лингвистическом смысле этого термина. В лингвистике он означает — как формулирует «Словарь лингвистических терминов» — «систематическое изложение особенностей, признаков, состава речевых массивов...» Но художественный образ,

художественное слово, по самой своей природе многозначное, символическое, ассоциативное, однозначно описать нельзя, его можно только *интерпретировать*, со всей неизбежной для интерпретации субъективностью. Поэтому один и тот же текст с тех же методологических позиций всегда можно истолковать иначе. Особенно очевидно это на примере анализа отдельных лирических стихотворений. И дело не в том, что вместо одного описания может быть предложено другое. Но в том, что одномерная точность описания не улавливает смыслового качества поэтической речи.

Л.: — И все же литературовед, предлагая свое истолкование текста, движим поисками истины, а не стремлением умножить количество интерпретаций. Здесь, конечно, заложен источник определенного конфликта — между целью исследования и объективным его смыслом. Быть может, не случайно вопрос о степени объективности литературоведческого исследования стал предметом недавней дискуссии в «Литературной газете», ставился в анкете журнала «Вопросы литературы» — «Нужны ли в литературоведении гипотезы?». Напомню, что, отвечая на анкету журнала, вы писали, что «гипотеза является... испытанным средством научного мышления» и что в гуманитарной области «вообще трудно установить границу между гипотетическим и негипотетическим». Но если это так, то можем ли мы вообще говорить об истине в литературоведении? О точности в исследовательской работе?

Г.: — Думаю, что у гуманитарных наук есть своя точность. Специфическая. И она мстит, если о ней забывают. Эта точность имеет разные уровни. В основе всего лежит точность фактическая, документальная, точность аппарата. Я беспощадно отношусь ко всяческому неряшеству и распушенности в обращении с фактами, с текстами. Тщательное к ним отношение — это элементарная филологическая культура, которую надо воспитывать. К несчастью, у нас она иногда отсутствует. Молодому исследователю часто кажется, что если он призван к теоретической мысли, то фактическая точность, вся эта возня с аппаратом ниже его достоинства. На самом деле это значит, что он еще не дорос до филолога. Кстати, все замечательные филологи всегда понимали, что в этом деле бывает предварительная работа, но нет «черной работы», которую можно презреть. Наряду с этой, так сказать, материальной точностью, есть логика объяснения, есть точность применения приемов синтеза и анализа. И наконец, есть внутренняя точность построения данной концепции и адекватного ее выражения в слове.

Все это как бы ступени гуманитарной точности. Но к нашей работе в целом не могут быть применены критерии точных наук. Там ошибка — это ошибка, а открытие — открытие. Ошибка может быть выявлена другим исследователем, а открытие — проверено другим опытом. Наши же споры, наша полемика — это явление иного порядка. Что такое истина в литературоведении? Возьмите такое большое явление, как Бахтин. Скажем, его идею полифонии у Достоевского — «до конца проведенной диалогической позиции», при которой «автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка». ¹ Далеко не все соглашались с отсутствием последнего авторского слова у Достоевского.

Некоторые специалисты по античной литературе не разделяют точку зрения Бахтина на разнообразные жанры, объединенные им по признаку связи с карнавальным фольклором. Я также не разделяю некоторые идеи Бахтина (не говоря уже об их автоматическом применении в работах столь многочисленных подражателей). Бахтин замечателен не тем, что сказал вещи непререкаемо истинные, а чем-то совсем иным. Огромной духовной энергией, силой мысли, неустанно работающей, порождающей на своем пути плодотворные концепции. Мысль эта исследует еще не исследованное. Во все времена говорилось много об идеях писателя, вложенных в то или иное произведение. Но в книге о Достоевском Бахтин показал идею как художественную плоть произведения. Проследил идею от самых общих ее очертаний до конкретного выражения в слове.

Л.: — Получается, что может быть плодотворной концепция, которая не является «истинной». Но в таком случае могут сосуществовать несколько концепций, вступающих между собой в противоречия и тем не менее не отменяющих одна другую, подобно тому как в искусстве новое художественное открытие не отменяет предыдущих. Вас не смущает сама возможность наличия нескольких «истин» — или, точнее, отсутствие «абсолютной истины»?

Г.: — Это возможно именно потому, что мы не устанавливаем однозначных формул, но интерпретируем материал, многозначный по самой своей эстетической сущности. Он поэтому может быть понят с разных точек зрения, существующих одновременно. Это, впрочем, вовсе

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4. М., 1979, с. 73, 88.

не значит, что подобные точки зрения произвольны и безграничны. Понимание ограничено объективно данной структурой произведения. Безгранично только непонимание.

Л.: — Однако вы все же говорите о научной мысли, о литературоведческих открытиях и, наверное, вкладываете сюда совсем другое содержание, чем в понятие художественного открытия? Что же вы называете литературоведческим открытием? Я не говорю о новых фактах, тут все ясно. Но не каждому литературоведческому открытию предшествует обнаружение новых фактов. Возможно, очевидно, теоретическое осознание фактов уже известных?

Г.: — Открытие в литературоведении иногда вводит неизвестные прежде объекты теоретической и исторической мысли, иногда предлагает новое объяснение уже известных, новое их соотношение и расстановку. Тынянов, например, нашел расстановку сил для русской литературы 1810—1820-х годов, соотношение между карамзинистами и архаистами, между старшими и младшими. Соотношение это было также и политическим, потому что литературное дело младших архаистов Тынянов рассматривал как выражение декабристских настроений. Это — несомненное открытие. Как всякое открытие, оно может быть в дальнейшем дополнено, оспорено, пересмотрено. Но вот тут и проявляется специфика литературоведческих открытий. С наукой их сближает то, что они находятся под контролем логики. С искусством — то, что лучшие из них имеют самодовлеющую ценность. Они продолжают жить даже опровергнутые.

В литературоведении едва ли есть раз и навсегда установленные истины (кроме документов, фактов). Тыняновская концепция может быть вытеснена другой, но останется созданная Тыняновым картина исторических соотношений. То же примерно можно сказать о работе Г. Гуковского над русской литературой XVIII века. И до его работ существовали, конечно, исследования этой литературы, но она не была осмыслена как целостное явление русской культуры. И Тынянов, и Гуковский возрождали определенные пласты культуры XVIII или XIX века.

Вы вот правильно сказали, что в художественной литературе открытие не отменяет предыдущего. С выдающимися явлениями в области критики, теории, истории литературы происходит нечто подобное.

Л.: — В точке зрения на литературоведение как на область, смежную с искусством, нет ли опасности забвения научной методички? Мы нередко сталкиваемся с работами, в которых личность исследователя отодвигает на второй план предмет исследования. Если автор талантлив — прощаем это. Но все же вряд ли нормально, когда художественное произведение превращается в материал для самовыражения автора, литературоведение — в эссеизм?

Г.: — Я лично ничего не имею против эссеизма, если он умный, если он интересный. Я упоминала уже Сент-Бёва — он был блистательным эссеистом. В середине XIX века человек этот возвращает Франции Ронсара и поэтов его окружения, которых со времен классицизма считали безвкусными, чуть ли не варварскими. Это воссоздание — притом художественными средствами — великой культуры французского Ренессанса, совершенно преданной забвению. Конечно, после Сент-Бёва об этих явлениях было написано очень много. Много добавлено и многое отвергнуто. Но то, что писал Сент-Бёв, осталось. Осталось замечательное по таланту, по выразительности и в своем роде художественное открытие утраченной культуры.

В нашем сегодняшнем разговоре всплывает вопрос о правомерности разных аспектов исследования. Каждой научной школе, понятно, свойственна известная нетерпимость, односторонняя целеустремленность мысли. Это необходимо. В то же время существование разных подходов к литературному материалу закономерно потому, что литературоведение опирается на многообразный научный и общественный опыт. Пестрота особенно характерна для западного литературоведения начала XX века. Всевозможные школы и направления, так сказать, перебивают друг друга. Испытавшие влияние марксизма и опирающиеся на социологию поведенческую и функциональную, занятую вопросами ролей и малых социальных групп. Направления, ориентирующиеся на психологию (в том числе на психоанализ). Направления лингвистически-стилистические, а также основанные на теориях мифа или порожденные различными философскими системами. Например, французский экзистенциализм усердно занимался оценками литературы в ее прошлом и настоящем. С критическими статьями много выступал, скажем, Сартр.

Л.: — Вы говорили о многообразии наук, на которые опирается литературоведение. Выделяете ли вы среди них особо лингвистику? Нередко считают, что влияние лингвистики на литературоведение

определило ряд моментов в его развитии. Что вы думаете о роли языкового анализа в современном литературоведении?

Г.: — Лингвистика в XX веке развивается чрезвычайно интенсивно. Более того — язык становится одним из основных понятий ряда философских систем. Наряду с этим возникают области знания, в которых наука о языке скрещивается с другими специальными науками: математическая лингвистика, психолингвистика, социолингвистика. Понятно, что в литературоведении, в этой науке об искусстве слова, возникает особенно острый интерес к фактам языка, стиля. Подходы тут были разные. Наряду со структурализмом — так называемая «новая критика», получившая распространение во Франции и особенно в США. Она ведет свое происхождение от предложенной Элиотом концепции культуры с ее безусловным приматом языка. Дело поэта, по Элиоту, состоит в том, что он, расширяя язык, тем самым открывает людям их внутренний опыт, ими самими еще не осознанный. Большая часть представителей «новой критики» отбросила философские идеи Элиота и сосредоточилась на тщательном, подробном и имманентном анализе поэтического текста. Рене Уэллек в своей книге «Идеи критики» назвал это течение «новым органическим и символическим формализмом».¹

Плодотворным представляется мне течение, начало которому положил Лео Шпитцер, австрийский лингвист и историк литературы (впоследствии он работал в США). Шпитцер был увлечен новой тогда идеей органического объединения лингвистики и литературоведения. Через стиль он стремился проникнуть в историческую и психологическую сущность произведения. Шпитцер предложил микроанализы многих текстов (преимущественно французских). При этом каждую исследуемую им деталь он толковал как выражение общего замысла произведения и, шире, как выражение мировоззрения автора. Этот метод Эрих Ауэрбах применил к широкому, систематически расположенному материалу. Его известная книга «Мимесис» появилась в 1946 году.

В России опыты скрещения литературоведения с языкознанием начались рано. Во второй половине 1910-х годов сложилось Общество изучения поэтического языка —

¹ Weliek René. Concepts of criticism. New Haven and London, s. a. p. 374

ОПОЯЗ. Название Общества свидетельствует о направленности его интересов. Учение ОПОЯЗа об имманентном развитии литературы очень скоро оказалось непригодным для решения исторических, эволюционных задач. В доктрине раннего ОПОЯЗа сами опоязовцы (Шкловский, Эйхенбаум, Якобсон) многое пересмотрели, и пересмотрели уже на протяжении 20-х годов. Поэтому не следует упрощенно сводить взгляды этих ученых к самым ранним их декларациям.

Даже в начале 20-х годов, когда я училась у бывших опоязовцев, никто из них не говорил нам о том, что надо изучать форму, оторвав ее от содержания, а содержанием пренебречь. Речь шла о более сложной соотносительности формы и «материала». Уже в предисловии 1923 года к книге «Проблема стихотворного языка» Тынянов писал, что «самым значащим вопросом в области изучения поэтического стиля является вопрос о *значении и смысле поэтического слова*».

Эйхенбаум в разговоре со мной как-то сетовал на неудачно выбранное название школы. «Нам следовало называть себя не формалистами, а специфистами», — говорил Борис Михайлович.

Дальнейшее развитие нашего литературоведения отмечено ростом тенденции к языковому и стилистическому анализу, раскрывающему мировоззрение писателя и историческую сущность исследуемых литературных явлений. Эти устремления по-разному характерны для работ М. Бахтина, В. Виноградова, Г. Гуковского, Д. Лихачева, А. Скафтымова.

Что касается Александра Павловича Скафтымова, одного из замечательных наших ученых, то, мне кажется, он до сих пор еще недостаточно оценен; широкому кругу читателей литературоведческих работ до сих пор еще недостаточно известны его блестящие статьи о Толстом, о Чехове.

Л.: — По-видимому, вам как исследователю наиболее близка та тенденция литературоведения, которая заключается в сближении языкового анализа и исторического понимания явлений литературы?

Г.: — Органическое сочетание — отнюдь не механическое соединение — исторического понимания литературы со структурным вообще, как видно, одна из самых основных задач современного литературоведения. Замечу попутно, что до сих пор еще не изжито наивное смешение

понятия *структура* со структурными методами исследования текста. Понятие *структура* как рабочий термин широко применялось у нас уже в 20-х годах. И пользовались им ученые, впоследствии вовсе не разделявшие доктрину структурализма, — В. Виноградов, например.

Л.: — Историческое понимание литературы и структурное нередко представляются вещами прямо противоположными.

Г.: — Но противопоставление это изживается. Исторический процесс и структура, — казалось бы, они полярны друг другу. Каждая наука вправе абстрагировать, расчленять свой предмет, искусственно выделять разные аспекты его рассмотрения. Но на целостном смысловом уровне этого рассмотрения оба полюса как бы тяготеют друг к другу. Если отправляться от истории, то объектом социально-исторического изучения оказываются эстетические структуры. Если отправляться от структуры, то понять ее значение можно только исторически.

В той же связи требует решения еще одна существенная задача. Какую, собственно, структуру мы рассматриваем? Восстанавливаем ли мы те значения, которые первоначально вложил в нее художник, или те, которые она приобрела, преображаясь в сознании многих поколений? Может быть, их замещают значения, которые вольно или невольно вкладывает в нее исследователь?

На эти вопросы давались ответы разные и противоречивые. Скорее всего, мы имеем дело с некоторой и переменной и синтетической величиной — с объективно нам данной структурой произведения, — в первоначальном его историческом значении и в его исторической судьбе. Исследователь же все это неизбежно преломляет в фокусе своего времени.

Человеку следует знать, что именно, зачем и с какой точки зрения он изучает. Психология творчества и психология восприятия, биография и душевная жизнь писателя — все это вопросы важные и увлекательные. Но в обращении с ними нужна методологическая ясность. Сырой материал внешнего и внутреннего мира перерабатывается в произведение. То он входит в произведение, получая структурный характер, и тогда без этих реалий произведение непонятно или понятно не до конца. То он в виде импульсов, скрытых мотивов остается в тайниках творческого процесса. Изучение двух этих планов можно, конечно, совместить, но не следует их путать и смешивать.

вать. Работа Бахтина о Достоевском — образец того, как можно, не касаясь личности писателя, раскрыть его творчество не только в эстетическом, но и в философском и нравственном его значении.

Л.: — А как бы вы охарактеризовали ваш собственный метод? Например, метод исследования, характерный для книг «О лирике» или «О психологической прозе», второе издание которой недавно вышло и многими сейчас читается? Во введении вы сообщаете, что она задумана как работа теоретическая. В то же время там много наблюдений над душевной жизнью человека, сделанных не только на материале художественной литературы и, я бы сказала, не с литературоведческих позиций. Ну, например, наблюдения над душевной структурой таких личностей, как Бакунин, Станкевич, Белинский, романтически настроенных обитательниц Премухина — родового имени Бакуниных. Многие тут выходит за рамки теории литературы — хотя бы показанный на примере Бакунина парадокс романтического индивидуализма, заключающийся в том, что «избранные личности» не индивидуальны и воспроизводят единую модель, скажем, модель «байронического демона» или «шеллингианского поэта», — парадокс, который дает пищу для многих размышлений над природой сочетания индивидуального и исторического, социального в душевной жизни личности. . .

Г.: — Путь мой в литературоведении долгий и не простой, конечно. Я начинала как ученица бывших опоязовцев. Но в основном я была ученицей Тынянова. Влияние Тынянова, да, вероятно, и собственные мои предрасположения привели к тому, что имманентное изучение литературы в чистом виде никогда меня не привлекало. Уже в самых первых моих статьях есть тенденция к историзму. В дальнейшем мне было близко то, что делал Гуковский, стремившийся рассматривать стиль как выражение мировоззрения писателя. Уже в работах 30-х годов я искала единства структурного и исторического подхода к литературному материалу.

Вы упомянули о двух моих последних книгах. Каждая из них вобрала в себя многие годы работы и размышлений. В книге «О психологической прозе» сказался все возрастающий у меня с годами интерес к тем областям знания, с которыми пересекается литературоведение, — к психологии, к социальной психологии. В частности, теорию малых социальных групп, теорию социальных ролей разрабатывают сейчас и западные, и — по-своему — наши ученые. Эти разделы социологии подводят к вопросам художественного изображения человека.

В книге «О психологической прозе» меня, в частности, занимала проблема моделирования характера в самой

действительности, проблема «исторического характера». Сюеого рода семиотика личности, формы ее поведения. Вы определяете это как наблюдения над душевной жизнью человека «не с литературоведческих позиций». Для меня всегда важно, когда по поводу моих книг говорят о неких человеческих проблемах. В то же время лично для себя в литературоведении я избегаю эссеизма. Мы имеем дело с многомерным материалом, и я знаю, что другой человек может истолковать его иначе. Но то, что я хочу сказать, я хочу сказать адекватно. Добиваюсь точности собственной мысли. Точность фактов, ссылок, аппарата — это уж само собой разумеется. Хотя никто тут не застрахован от погрешностей.

Л.: — Значит, к своим работам вы все же применяете критерии науки, а не художественного творчества?

Г.: — Мои книги — это ведь не искусство. Но все же для меня это также и *проза*. У меня всегда было тяготение к «промежуточным» жанрам — мемуарным и тому подобным. Но — повторяю — это мой собственный опыт, он отнюдь не универсален. Опыт литературоведения, отправляющегося, скажем, от лингвистики, также вполне законный опыт, и он приносит успех при решении задач, к которым мой подход неприменим.

Л.: — «Промежуточные» жанры, о которых вы только что говорили, осмыслены вами и теоретически. В своей книге вы очень много внимания уделяете письмам, дневникам, мемуарам, в «которых непосредственно отражается жизненный процесс». Психологический роман вы рассматриваете как структуру более высокоорганизованную в этом ряду. Чем бы вы объяснили наблюдаемый сейчас во всем мире распад этой «высокоорганизованной» структуры и новое появление в литературе «промежуточных» жанров?

Г.: — Начну с того, что суждение о романе как наиболее организованной структуре — не оценочное суждение. Это не значит, что роман лучше, скажем, мемуаров, но значит лишь, что он иначе организован. Литература то подчеркнуто замыкается в своих границах, то сближается с жизненными «человеческими документами». Так бывало уже неоднократно. Был, например, такой момент в середине XIX века — его отметил Герцен. Во Франции был период выжидания перед появлением Флобера, а в России — Тургенева. Тогда чрезвычайно возрос интерес к «промежуточным» жанрам (об этом говорит Б. Эйхенбаум в своей книге о Толстом). Возможно, это связано

именно с понижением уровня канонической художественной литературы.

Л.: — Но тогда не означает ли подобное состояние накопления сил для взлета?

Г.: — Это предчувствие неосознанно. Тогда было гораздо больше жалоб на утрату великой литературы (Пушкин, Гоголь), чем упований на ее взлет. Сейчас наблюдается интерес к «промежуточным» жанрам во всем мире, это верно. И совсем не случайны на Западе разговоры о «кризисе романа». Возьмите первые десятилетия века — Пруст, Джойс, Кафка, Манн, Фолкнер, Хемингуэй... По влиянию, по значению ничего равного этим прозаикам нет сейчас в западной литературе.

Есть, конечно, и другая причина особого нынешнего внимания к мемуарно-документальным жанрам: острота исторических событий нашего времени. С одной стороны, крайняя напряженность самой действительности. С другой — эта действительность не нашла еще выражения в великих художественных открытиях. Хотя есть сейчас и у нас и за рубежом хорошие, даже очень хорошие писатели.

Л.: — А вы считаете, что крупное произведение возможно лишь в новых формах?

Г.: — Да. Но форму я понимаю как значащую форму.

Л.: — В критике в последнее время не раз высказывалась мысль, что мы стоим на пороге нового художественного осмысления действительности, что вот-вот должно появиться художественное произведение, которое ответит на самые насущные вопросы времени. Теоретическое осмысление литературного процесса дает хоть какую-нибудь возможность предсказать ту тенденцию литературного развития, которая может привести к созданию великого художественного произведения?

Г.: — Предсказать, каким будет великое художественное открытие, — это почти то же, что сделать его. Открытия потому и открытия, что они неожиданны (хотя и подготовлены). Нередко они вызывают отталкивание, а не восторг современников. Вспомним, чего только не писали о «Войне и мире». Дело даже не в том, что это был поток журнальной брани, а в том, что критики не удивились. Ничего вроде не произошло: просто вышел неудачный исторический роман. Плоская критика видит в произведении только то, что она уже знает заранее. Подлинный

критик должен уметь удивиться. Удивиться и указать людям на то, чего они о себе еще не знали и что рассказал им о них самих писатель. Толстой говорил, что в этом задача художника.

Л.: — В современной художественной литературе новые открытия тоже будут связаны с постижением нового исторического характера?

Г.: — Да. Потому что ведь человек всегда был и, вероятно, всегда будет средоточием литературы. Вехи литературы — это вехи художественного постижения человека. Если придет новый великий писатель, он расскажет современному человеку о его еще не названном душевном опыте. И он сделает это другими, нам еще неизвестными средствами.

Остается надеяться, что всеобщее в наши дни внимание к «промежуточным» жанрам — это не просто свидетельство «кризиса романа», но и признак выживания. Как это уже бывало в истории.

II

*

ВЯЗЕМСКИЙ И ЕГО «ЗАПИСНАЯ КНИЖКА»

*

ПУШКИН И ПРОБЛЕМА РЕАЛИЗМА

*

ПУШКИН И БЕНЕДИКТОВ

*

ОБ ОДНОМ ПУШКИНСКОМ КУРСИВЕ

*

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В ПОЭЗИИ ДЕКАБРИСТОВ

*

ОПЫТ ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКИ

*

**БЕЛИНСКИЙ
В БОРЬБЕ С ЗАПОЗДАЛЫМ РОМАНТИЗМОМ**

*

ПОЭТИКА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

1

Со времен символизма, пересмотревшего основания русской культуры и воскресившего забытые имена в противовес авторитетам предыдущей эпохи, началась полоса историко-литературных открытий. По тому же пути, естественно, пошла наука о литературе, которой нужно было осуществить новые принципы исследования на материале, не обескровленном до той степени, до которой школьная история литературы обескровила классиков. Читатель привык к тому, что историко-литературная монография начинается словами: «забытый писатель такой-то».

В ряду имен, погребенных под равнодушием современников или предвзятостью потомков, Вяземский занимает особое место. Разумеется, история русской литературы второй половины XIX века включила его в свой кругозор в качестве «друга Пушкина» (что было тогда своего рода почетным званием). Но если оставить в стороне точку зрения эпохи, превратившей русскую литературу в своеобразную солнечную систему с бесчисленными спутниками, вращающимися вокруг двух светил (Пушкин и Гоголь), и обратиться к современникам, то вряд ли окажется возможным применить к Вяземскому определение непризнанного писателя в том смысле, в каком оно предлагалось к Тютчеву, Каролине Павловой или Аполлону Григорьеву.

Карамзин и Дмитриев видели в Вяземском одного из своих блистательнейших преемников; Жуковский и Пушкин выдвигали его в качестве ответственного представи-

¹ Существуют следующие издания записных книжек Вяземского: Полн. собр. соч. СПб., 1878—1896, тт. 8—10; Старая записная книжка. (Вступ. статья), ред. и прим. Л. Гинзбург. Л., 1929; Записные книжки 1830—1848. Под ред. В. Нечаевой. М., 1963. В дальнейшем ссылки на Полн. собр. соч. даются в тексте с указанием тома и страницы.

теля критической мысли всей своей группировки; впоследствии Белинский (правда, не всегда) говорил о нем с уважением; журнальные противники считались с ним, а читающей публике было твердо известно, что Вяземский является одним из авторитетнейших критиков эпохи. Некоторые из его статей (например, знаменитый «Разговор между издателем и классиком») имели характер события.

При всем том литературная судьба Вяземского отмечена какой-то неустроенностью, которую он сам сознавал, настойчиво говоря о себе как о литераторе, рассыпавшемся по мелочам и не нашедшем своего места.

Вяземский родился в 1792 году, умер в 1878-м. Он писал с начала 10-х годов до последних дней своей жизни, то есть писал чуть ли не в течение 70-ти лет. Но при этом в 50—70-х годах он уже безнадежно отрывается от живой литературной современности. Если же извлечь из двенадцатитомного наследия Вяземского то, что было им написано в период актуальной работы (с 10-х по 30-е годы) и что дошло до современников, то мы получим два тома непервоклассных стихов и том статей, из которых лишь некоторые отмечены полемической остротой и злободневностью.¹ Все же остальное падает на поздние стихи, не оцененные современниками, на поздние статьи, преимущественно мемуарного характера, и на дружеские письма и записные книжки, из которых в 20-х годах были опубликованы только незначительные отрывки. Вяземский вел их с 1813 года по 1878-й. Эти книжки с их разнообразнейшими записями были для него материальными следами текущей жизни. В 1870-х годах он частично, с некоторой переработкой, публиковал их в сборнике «Девятнадцатый век» и в «Русском архиве» под заглавием «Старая записная книжка».

Есть явное несоответствие между реальной продукцией Вяземского и тем образом Вяземского — блиста-

¹ Сюда нельзя даже отнести замечательную книгу Вяземского о Фонвизине (т. 5), опыт историко-литературной биографии, в котором широкие исторические концепции сочетаются с богатым документальным материалом. Эта книга, написанная в 1830 г. и о которой в 1831-м Пушкин сообщил Плетневу: «Вяземский везет к вам жизнь Ф.-Визина, книгу едва ли не самую замечательную с тех пор, как пишут у нас книги. (Все-таки исключая Карамзина.)» (письмо от 11 апреля), — была издана Вяземским с опозданием на восемнадцать лет (в 1848 г.) и, по-видимому, слишком поздно, она прошла незамеченной.

тельного и оригинальнейшего писателя, который существовал в сознании его друзей и, что важнее, — в сознании врагов. Это противоречие не может быть разрешено для Вяземского, писателя-профессионала, в том смысле, в каком оно разрешается для арзамасских дилетантов: Блудова, Дашкова, Ал. Тургенева, в сущности не писавших, а только вдохновлявших и оценивавших труды своих друзей. В данном случае мы имеем дело с противоречием между официальной деятельностью Вяземского, поэта и критика, и его подспудной работой над письмами и заметками. Вяземский знал, что его подлинный блеск и своеобразие остались за пределами большой дороги русской литературы. За этими пределами начинается тот камерный Вяземский, который им самим осознавался как единственно настоящий: Вяземский — теоретик и практик «промежуточной» литературы, высшим и полным выражением которой явилась «Старая записная книжка».

2

Деятельность Вяземского-критика была тесно связана с судьбами школы Жуковского — Батюшкова — Пушкина, развивавшейся сначала под знаком карамзинизма, впоследствии под знаком «романтического направления». ¹ Однако при попытке распределить по этим рубрикам критические суждения Вяземского оказывается невозможным свести концы с концами.

Принадлежность писателя к литературному направлению есть, вообще говоря, явление временное и условное. Она ни в какой мере не покрывает деятельности писателя ни во всей ее полноте, ни на всем ее протяжении. Она только всего свидетельствует о том, что в известный исторический момент в работе писателя проступают признаки, соответствующие теоретическим положениям той или иной группировки. Эти признаки заостряются в

¹ В своей историко-литературной терминологии исхожу из труда Ю. Н. Тынянова «Архансты и Пушкин». Ю. Н. Тынянов указывает на условность понятия русского романтизма, прилагавшегося к самым разнородным явлениям, и на то, что реально в основе литературной борьбы 10—20-х годов лежало расхождение между стилистическими принципами младших арханстов (шишковцев) с их склонностью к крайностям торжественного и, напротив того, «низкого» языка, и младших карамзинистов, настаивавших на «среднем стиле» и легком, разговорном языке.

моменты борьбы, тяготеющей к коллективным формам, и нейтрализуются в периоды мирной работы, когда каждый отвечает за себя и только за себя. Во всяком случае историку литературы не следует расстраиваться, когда он сталкивается с высказыванием, которое никак нельзя подвести под групповую принадлежность автора.

Критическая позиция Вяземского была обусловлена его принадлежностью к господствовавшей в русской литературе в течение первых десятилетий XIX века группе, вместе с которой он проделывал движение от карамзинизма к романтизму. Исторический смысл этого процесса заключался в искании и усвоении прогрессивных языковых и жанровых форм (к 30-м годам эти формы, а с ними и литературные взгляды Вяземского перестали быть актуальными); термины же, наложенные на этот процесс (карамзинизм, романтизм), отличались крайне неопределенным теоретическим содержанием.¹

Пушкин назвал Вяземского «сектантом» (sectaire); он и был им — тогда, когда этого требовали условия литературной борьбы, и в том смысле, что ему были дороги общие принципиальные устои группировки. Но при истолковании критических высказываний, рассыпанных по «Записной книжке», наряду с этим сектантством приходится учитывать, что Вяземского 1810—1820-х годов отличало безошибочное чутье современности и органически ему свойственная историчность. Динамическое переживание литературы помогало убежденному карамзинисту Вяземскому усваивать и перерабатывать то новаторское, что было в принципах архаистических группировок, враждебных карамзинистской гладкости.

Отсюда, например, характерное недоброжелательство во всех его отзывах о Хераскове, говорившем: «чистите, чистите, чистите ваши стихи» (IX, 32); его интерес и особое уважение к Державину, к которому даже Пушкин проявлял нетерпимость пуриста.² И все это приходится рассматривать не в качестве непостижимых противоречий и досадных для исследователя случайностей, но в

¹ О критической позиции Вяземского подробнее в моей статье «Вяземский-литератор» (сб. Русская проза. Л., 1926).

² В 1825 г. Пушкин писал Дельвигу: «Этот чудак (Державин. — Л. Г.) не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо» (письмо от первых чисел июня).

качестве закономерных проявлений критического вкуса. Как раз в благополучную, заранее предвидимую и последовательную систему складываются суждения позднего Вяземского, когда прервался исторический рост его вкуса, когда непонимание и нежелание понять Белинского, Островского или Толстого придавало его взглядам цельность и предохраняло от уклонений.

Не только в пределах одной и той же эпохи, но в пределах одной и той же группировки действуют представители разных литературных поколений, и действуют по-разному. Не безразлично, образовался ли вкус писателя на Расине и Буало, на Байроне и Вальтере Скотте или на немецких романтиках (все эти разновидности имеют место в 20—30-х годах). Особенности литературного воспитания, выбор традиций и авторитетов — все это составляет ту сумму первоначальных навыков, тот основной строй эстетического сознания писателя, на который наслаивается его дальнейшее развитие.

Карамзин был женат на сестре Петра Андреевича, и старый князь Вяземский, умирая, поручил юношу попечениям Карамзина. Культ Карамзина, сознание прямой преемственности и всех связанных с нею обязательств были присущи Вяземскому в большей степени, чем кому бы то ни было из карамзинистов.

Карамзин прочно связал Вяземского с литературной культурой конца XVIII века и привил его эстетическим воззрениям некоторую архаичность. Так, к числу принципов, которые в 20-х годах уже ощущались как устаревшие, принадлежит столь характерный для мышления Вяземского критерий высокого и низкого. Для него всегда существовала иерархия объектов поэтического описания и соответственно этому иерархическая шкала стиля и вообще поэтических приемов.

По временам «низкие» и мелкие жанры могли привлекать и интересовать его в большей мере, чем «высокие», но существенно то, что он всегда мыслил себе иерархическое место жанра в общей системе литературы. Для Вяземского всякая намеренная стилистическая грубость и всякий натурализм ассоциировался по жанровым признакам с комедией, сатирой, романом нравов, физиологическим очерком. Позднейшее же стремление бытовой литературы выйти из своего жанрового закоулка и провозгласить себя «литературой как таковой» представлялось ему неприличным посягательством на права высокой

темы. Отсюда его сдержанное отношение к Грибоедову, Гоголю, Островскому. Он мог признать их — и признавал (особенно Гоголя) — замечательными писателями, но не мог примириться с ними в роли властителей умов.

Наряду с жанрово-стилистической иерархией XVIII век завещал Вяземскому иерархию личную. Не только стили, но и писатели разделялись на высоких, средних и низких; это деление основывалось на учете многочисленных признаков социального и литературного порядка, группировавшихся вокруг центральных понятий *литературного авторитета* и *литературных приличий*.¹ В представлении Вяземского авторитеты, украшенные историческим значением, возрастом и гражданскими заслугами, являлись необходимым условием для соблюдения приличий и вообще высокого стиля литературных отношений. Ни в какой мере не обязательно соглашаться со всеми мнениями авторитета, допустимо выражать свое неудовольствие в частных письмах, быть может даже распространять на учителя эпиграммы в дружеском кругу; но в пределах литературы для публики авторитет — это знамя, неприкосновенность которого необходимо всячески охранять, ибо только оно служит гарантией успеха в борьбе с претензиями «литературной улицы».

В этом иерархическом складе мышления находят свое объяснение многие литературные поступки Вяземского. Отсюда культ Карамзина и крайняя нетерпимость этого культа, побуждающая Вяземского смотреть на каждого противника «Истории государства Российского» как на нарушителя общественной благопристойности. Свое враждебное отношение к Белинскому, свой разрыв с Полевым Вяземский прямо мотивировал невозможностью примириться с «литературными наездниками, какими-то кондотьери, низвергателями законных литературных властей» (IX, 211).

¹ Законы литературных приличий чрезвычайно сильно отразились на работе Вяземского-мемуариста. В «Записных книжках» (в той мере, в какой они предназначены к печати) и в отдельных заметках он дал образцы высоких мемуаров, не только чуждых скандального и разоблачительного материала, но не допускающих и безобидного мемуарного злословия. Достаточно сопоставить воспоминания Вяземского хотя бы о кн. Евдокии Голицыной, о Е. М. Хитрово и т. д. с данными его же частной переписки, чтобы понять, сквозь какую суровую внутреннюю цензуру проходил материал, как задерживались неприглядные факты и персонаж выходил подчищенным и приготовленным к печати.

Но Вяземский первого периода в силу необыкновенной исторической чуткости умел так оперировать устарелыми элементами своего эстетического мировоззрения, что они не только не лежали мертвым грузом, но обогащали новаторские элементы, сообщая им своеобразный поворот. Так, старомодная иерархичность удачно сочеталась в Вяземском с последовательно динамическим ощущением литературы, с тем, что решающим критерием для него являлась историческая, эволюционная значимость писателя, способная перевесить его объективную эстетическую ценность. Именно по иерархическим основаниям в большей степени, чем по эстетическим, Вяземский настаивал на своем предпочтении Дмитриева Крылову. Но в созданный Вяземским образ Дмитриева — литературного авторитета, наряду с высокими традициями, возрастом, гражданскими заслугами, в качестве существеннейшего момента входили те черты деятельности Дмитриева, которые давали ему право претендовать на звание начинателя и реформатора.

Русская литература складывалась для Вяземского в систему, в которой он, при всей скромности в оценке своих дарований, никак бы не согласился занять почетное место «друга Пушкина» и вообще «звезды разрозненной плеяды». Для Вяземского Пушкин навсегда остался представителем младшего поколения, гениальным преемником достижений целой эпохи. Вместо солнечной системы с вращающимися спутниками Вяземский мыслил эволюционный ряд, означенный в первую очередь именами Карамзина и Жуковского.

Активная принадлежность к направлению русской литературы, развивавшемуся в течение нескольких десятилетий под флагом сперва карамзинизма, потом романтизма; эластичность вкуса, позволявшая Вяземскому заражаться тенденциями архаистических группировок (кстати, тоже именовавших себя «романтическими»), далеко уведившими его за пределы программных положений его школы; наконец, первоначальная культура старшего карамзинизма, сделавшая Вяземского носителем некоторых воззрений, типичных для эстетики XVIII века, и навсегда привившая ему иерархические критерии и нормы литературных приличий, — все эти черты образуют литературный облик Вяземского, осуществленный статьями и стихами первого периода.

Вяземский был широко использован своей группиров-

кой. Эволюционируя вместе с ней от 10-х к 30-м годам, он всегда стоит в первом боевом ряду и добросовестно исполняет обязанности теоретика, идеолога и полемиста. 10-е годы — эпоха борьбы между новым слогом Карамзина и старым слогом Шишкова, когда «Арзамас» в качестве временного объединения карамзинистов выделил и заострил те начала в деятельности Жуковского, Батюшкова, Вяземского, В. Л. Пушкина, Дениса Давыдова и т. д., которые были направлены против шишковства с его культом торжественных или, напротив того, подчеркнуто грубых форм, с его враждебностью к карамзинистскому равновесию. В эти годы Вяземский обслуживает свою школу по преимуществу как полемист и сатирик; он пишет многочисленные эпиграммы на Шишкова и его последователей, прозаическое «Письмо с Липецких вод», в котором осмеивается Шаховской, крайне резкое «Послание к М. Т. Каченовскому», позволившему себе задеть Карамзина.

В 20-х годах Вяземский берет на себя роль защитника романтического направления. При этом он неоднократно высказывался в том смысле, что ему неясен характер да и самый факт существования русского романтизма. Для Вяземского — это очередной этап в историческом развитии группировки младших карамзинистов. С 1822 по 1827 годы Вяземский пишет ряд статей, сосредоточенных не на теории романтического направления, но на рассмотрении творчества русских романтиков: Жуковского, Козлова и в особенности раннего Пушкина, который и был величайшим носителем карамзинистских тенденций в русской литературе. Основные статьи этого периода посвящены «Кавказскому пленнику», «Бахчисарайскому фонтану» и «Цыганам».

К 30-м годам поэтика великой школы Жуковского и Батюшкова оказалась исчерпанной. Корифеи группы, — включая даже не услышанного современниками зрелого Пушкина, — поступают на положение почетных «стариков». С ними считаются, ими даже любуются, но от них уже не ждут спасения. Одновременно в литературе ослабевают жанрово-стилистическая и вообще формальная проблематика. Принципиально литературные признаки, определявшие собой существование группировок, распадаются, заменяясь признаками социальными и профессиональными. На месте единой по своему социальному составу литературы начала века, отчетливо расчленяв-

шейся на программные литературные партии, оказалась литература с крайне спутанными теоретическими предпосылками, ощупью отыскивавшая новые нормы и при этом явно распределявшаяся по двум большим социальным категориям, которым традиция присвоила названия «аристократической» и «демократической» литературы. Этими терминами и придется пользоваться, разумеется как совершенно условными и пытаясь только указать те факты литературного порядка, которые за ними стояли.

Группа писателей (Пушкин, Жуковский, Вяземский, Баратынский, Дельвиг, Денис Давыдов и другие), объединившаяся в 1830-м году вокруг газеты Дельвига, получила название «литературных аристократов» из рук враждебной «демократической» журналистики, в сущности журналистики *мещанской* (разночинная демократия входит в русскую культуру только в 40-х годах). Как это часто бывает, полемическая кличка была подхвачена теми, к кому она относилась, и закреплена за ними. Во всяком случае, происхождение термина лишней раз свидетельствует о его условности. Это название указывало в первую очередь на идеологическую настроенность группы, на некоторые особенности ее литературных воззрений, и менее всего претендовало на точное определение ее социального состава.

Как бы ни расшифровывали современники термин «аристократия» — по признаку ли происхождения, по признаку ли принадлежности к классу крупных землевладельцев, наконец по признаку близости ко двору (последний вид «аристократичности» особенно характерен для России, где монархия чуждалась родового дворянства и стремилась возводить на первые степени случайных людей), — все эти категории с трудом применимы к представителям литературной аристократии 30-х годов.

Исключение составляет родовой аристократ Вяземский; но уже захудалое шестисотлетнее дворянство Пушкина не давало ему права на вход в аристократический круг (Пушкин получает широкий доступ в «высший свет» в 30-х годах, когда он попадает ко двору). То же можно сказать и о захудалом баронстве Дельвига.

Служба при дворе социально канонизировала Жуковского, но самый характер этой педагогической службы был таков, что не мог прикрыть фикцией придворного аристократизма незаконное происхождение Жуковского.

от средней руки дворянина и пленной турчанки.¹ Плетнев, личный друг Жуковского и Пушкина, присяжный критик группы, неизменный и полноправный участник всех ее начинаний, приходил из духовного звания и занимался педагогической работой.

Во враждебном аристократам литературном лагере «демократический журналист» Греч получал чины по своей педагогической службе так же, как и Плетнев; только, в отличие от «литературного аристократа» Плетнева из «поповских детей», Греч был природным дворянином. Как бы ни расценивать утверждения Булгарина о том, что он происходил из польского княжеского рода,² но он, во всяком случае, был воспитанником Шляхетского кадетского корпуса и в юности — офицером лейб-гвардии уланского полка.

Совершенно очевидно, что обе группы дифференцировались не по сословному признаку, но и внутри аристократической группы невозможно установить единство состава не только по признаку происхождения, но и по признаку классовой функции (землевладение), ни по признаку, так сказать, бюрократическому (служебное положение). Если происхождение Жуковского или Плетнева до известной степени «выкупалось» карьерой и покровительством двора, то, напротив того, мерило граж-

¹ Еще в 1837 г. приятель Жуковского Ал. Мих. Тургенев написал к нему обращение как к наставнику наследника, где между прочим говорилось: «Всем тем, которых называют у нас родовыми, ты не угоден потому, что у тебя нет трехсаженной поколенной ермолафии (шуточное выражение. — Л. Г.). В 60 лет жизни мне довелось видеть одного в большом табуне родовых, который не принадлежал к роду, а прочие все носили отпечаток наследников Тараса Скотинина».

Сколько раз слышал я восклицания насчет выбора твоего! Чему быть доброду? Что можем у него занять? Чему научиться? Стихи писать... И потому, повторяю тебе, ты ходишь по ножевому острю. Помни, родовая сволочь на все способна» (сб. Памяти Жуковского и Гоголя. СПб., 1907. Отдел второй, с. 7).

² В примечаниях к своим «Воспоминаниям» Булгарин писал: «Были эпиграммы и сатиры, в которых меня изображали каким-то безродным скитальцем! Не могу удержаться от смеха, когда добрые люди играют передо мной роль аристократов. Пусть же они узнают, что и я принадлежу к древнему боярскому роду, поселившемуся в Западной Руси с незапамятных времен». Далее идут пространные доказательства, а заканчивается примечание фразой: «После этого позволяю всем и каждому аристократиться предо мною! Я же по-прежнему остаюсь братом каждого честного, благородного и даровитого человека» (Воспоминания Фаддея Булгарина. СПб., 1846, ч. 1, с. 307, 312).

данской значительности никак не может быть применено к природным дворянам — Дельвигу или Баратынскому (последнему проступок, совершенный в годы пребывания в Пажеском корпусе, навсегда закрыл возможность какого бы то ни было служебного поприща).

Заявляя права на привилегированное положение в русской литературе 30-х годов, сотрудники «Литературной газеты» Дельвига (как впоследствии пушкинского «Современника») опирались на свою профессиональную ценность (имя каждого из них могло украсить обложку любого журнала); на принадлежность к школе, занимавшей в течение нескольких десятилетий господствующее положение; на свое литературное воспитание, отделявшее их от случайных людей (так, Царскосельский лицей и Московский благородный университетский пансион, откуда вышли Жуковский и братья Тургеневы, давали литературное воспитание, то есть выращивали воспитанника в атмосфере определенной литературной культуры); наконец, и в особенности, на сознание высокой преемственности. Они как бы владели наследственным величием, законно и непосредственно полученным из рук авторитетов: Карамзина и Дмитриева.

Вопросы литературного положения особенно остро стоят для второй половины 20-х и для 30-х годов, когда социальное происхождение, профессиональное поведение, наконец этический облик писателя — становятся критериями и орудиями литературной борьбы, когда именно в порядке этой борьбы журналы обсуждают шестисотлетнее дворянство Пушкина и его происхождение от арапа Ганнибала, обстоятельства военной службы поляка Булгарина, носившего и русский и французский мундиры, коммерческую аферу Полевого, собравшего по подписке деньги за неосуществленное издание, и т. д.

В этой связи особый смысл приобретает упрек Пушкина, с которым он обратился к Вяземскому, узнав о его соединении с Полевым в одном журнале: «Ей-богу — грустно... никогда порядочные литераторы вместе у нас ничего не произведут» (письмо от 9 ноября 1826 года). В сотрудничестве Вяземского с Полевым Пушкина задевало, конечно, не купеческое происхождение издателя «Московского телеграфа». В это же самое время Пушкин находит возможным объединиться по признаку «порядочности» с журналом любомудров — «Московским вестником», во главе которого стоял М. П. Погодин, из

вольнотпущенных крепостных. Существенным оказалось то, что у Погодина имелась литературная генеалогия. Этот питомец Московского университета с отчетливым литературным происхождением и воспитанием не был безродным выскочкой от литературы подобно Булгарину, Сенковскому, Кукольнику и пр. Пусть Погодин унаследовал от своих университетских учителей Раича, Каченовского, Мерзлякова вкусы скорее архаистические и, во всяком случае, враждебные поэтике Жуковского, Вяземского, Пушкина, — все же у них с Погодиным имелся общий язык сознательно усвоенных и культивируемых традиций, на котором не умели и не хотели говорить ни Полевой, ни Белинский.¹

В 30-х годах в «аристократической» группе своим человеком считался Крылов, сын бедного армейского офицера, сам начавший свое служебное поприще в должности «подканцеляриста калязинского нижнего земского суда». Это единение любопытно по двум причинам: оно подтверждает условность и сложность термина «литературный аристократ», и оно же свидетельствует об отмирании формальных принципов, некогда вдохновлявших группу. Враждебное отношение Вяземского к Крылову как сопернику Дмитриева было бы в 30-х годах вопиющим анахронизмом. То обстоятельство, что Крылов питался шишковскими традициями, потеряло свою остроту; само наличие традиций мыслилось уже как некоторая самодовлеющая ценность и как достаточное основание для того, чтобы приобщить писателя к кругу «порядочных».

Современники, разумеется, отдавали себе отчет в условности термина «литературная аристократия» (или, как они выражались, «аристократство»): они подразумевали под ним определенный склад общественной и литературной идеологии. В 30-х годах группа Пушкина — Вяземского — Жуковского обходит формальные вопросы и сосредоточивается вокруг вопросов социально-литературных отношений. Решающее значение здесь имело сознание собственной принадлежности к высокой эпохе русской поэзии или сознательное усвоение традиций этой эпохи. Из сочетания ряда факторов социальных, профессиональных, литературных создавался замкнутый круг

¹ Пушкин, впрочем, впоследствии заинтересовался Белинским и хотел завязать с ним деловые отношения.

писателей с *литературным положением*. Литературное же положение — это особая категория, в значительной мере независимая от степени влияния и популярности писателя.

Традиция связывала писателя этой категории с дворянско-дилетантским периодом русской культуры, когда литературное дело представлялось если не службой при меценате, то благородным употреблением досугов или, в крайнем случае, бескорыстным увлечением; традиция же отделяла этого писателя от меркантильной и профессиональной современности, когда литература стала куском хлеба, который нередко приходилось вырывать из рук у соседа. Некоторых из писателей этой группы, и в первую очередь Пушкина, время заставило пожертвовать предрассудками аристократического «аматерства» (выражение Вяземского); но характерно, что в их профессионализме сказывается именно пафос преодоления, сознательного сдвига¹.

Вяземский был аристократом по происхождению и по положению в свете, но его литературное «аристократство» — это явление особого порядка, при исследовании которого пришлось бы учесть сложное взаимодействие факторов общей идеологии, профессиональных отношений и литературных воззрений².

Так деятельность Вяземского-критика отстаивается

¹ Вопрос о профессионализме литературы в 30-х годах был принципиально поставлен Б. М. Эйхенбаумом в статье «Литература и писатель» (Звезда, 1927, № 5). Этот вопрос рассматривается также в книге М. Никитина, В. Тренина и Т. Грица «Словесность и коммерция» (М., 1928) и в книге В. А. Каверина «Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора „Библиотеки для чтения“» (1929; 2-е, доп. изд. — М., 1966).

² Именно в плоскость литературных заслуг Вяземский пытался перенести вопрос в своей статье 1830 г. «О духе партий; о литературной аристократии»: «У нас можно определить две главные партии, два главных духа, если непременно хотеть ввести междоусобие в домашний круг литературы нашей; можно даже означить их двух родоначальников: Ломоносова и Тредьяковского. К первому разряду принадлежат литераторы с талантом, к другому литераторы бесталанные. Мудрено ли, что люди, возвышенные мыслями и чувствами своими, сближаются единомыслием и сочувствием?.. Союз людей, возвышенных по своим дарованиям и нравственности, скреплен и освящен самую природою: они — союзники, а противники их — сообщники. Сообщество сих последних, неверно, непрочно, как страсти, личные выгоды, расчеты корысти, служащие зыбким основанием сим случайным сделкам» (II, 156—157).

вокруг трех центральных моментов, которые и были тремя основными этапами в развитии его группировки:

10-е годы — «Арзамас» и полемика вокруг старого и нового слога.

20-е годы — защита принципов романтического направления, в сущности сводившаяся к защите творчества величайшего из младших карамзинистов — Пушкина.

30-е годы — попытка отстоять жизнеспособность своей группы уже не в плане формальных достижений, но в плане социальной и этической правоты. Попытка эта потерпела неудачу, на которую была обречена. Литературные аристократы 30-х годов могли предъявить истории очень многое, но не могли предъявить самого главного — новизны. В 40-х годах им пришлось уступить дорогу новым людям, явившимся «ниоткуда» и не захватившим с собой ни высокой наследственности, ни хороших литературных манер.

3

В течение нескольких десятилетий Вяземский добросовестно обслуживал свою литературную партию и свою социальную группировку. Это была позиция литературной, впоследствии литературно-социальной, защиты не столько своих, сколько именно групповых достижений. Вяземский выступает как апологет или памфлетист во имя Карамзина, Жуковского, Пушкина; и этой официальной деятельности Вяземского, при всем ее блеске, всегда присущ оттенок холодности.

В литературе оборонительная позиция характеризуется моментом оправдания уже созданных и в какой-то мере признанных ценностей, наступательная — декларированием еще не проверенных положений. В течение всей своей жизни Вяземский, параллельно оборонительной, вел под своей личной ответственностью другую работу, настаивая на ней и вкладывая в нее подлинную силу своего творческого темперамента. Все, что сделано Вяземским — теоретиком и практиком «промежуточной литературы», отмечено большой личной заинтересованностью, тем более интимной, что эта работа Вяземского в значительной мере не дошла до современников, обернувшись дружескими письмами, дневниками и записями, не предназначенными для печати.

Вяземский настойчиво выдвигал в своем душевном

складе, в своей биографии и своей литературной деятельности черты разорванности и случайности («Я создан как-то поштучно, и вся жизнь моя шла отрывочно». «Во всем, что пишу, встречается много вводных подробностей, отступлений от прямого текста, замечается какая-то штучная, наборная, подборная, нередко мозаическая работа»). Он как бы стремится внушить публике, что ей достались только кусочки Вяземского, а «настоящий Вяземский» остался не то неузнанным, не то недоделанным. Он много и с горечью говорил о своем служебном поприще: рано оборвавшаяся политическая карьера и необходимость служить по министерству финансов¹. Этим обстоятельством Вяземский почти любителю, как символизирующим весь склад его биографии.

Если бы собрать и систематизировать высказывания Вяземского, посвященные тому, что он называл ходячей, домашней, обиходной литературой, то получился бы довольно обширный кодекс. В основе лежала (по-видимому, подсказанная французскими мыслителями) концепция литературы как выражения общества. Нужно «ввести жизнь в литературу и литературу в жизнь» (Вяземский несколько раз повторяет эту формулу). Вяземский и здесь оставался верен иерархическому мышлению. В каких-то, разумеется, высоко почитаемых им, формах литературы должны были выражаться «дух времени», широкие культурные движения, высокие гражданские и нравственные задачи, — но сам он тяготел к выражению частного, монтажу неповторимых, обиходных фактов.

В многочисленных высказываниях (ими изобилует «Записная книжка») Вяземский развивает теорию документальной литературы и, наряду с этим, литературы устной. Он настаивает на том, чтобы устная литература записывалась; то есть для него было важно не ее бытование в живой речи, но факт ее зарождения в сферах, свободных от густой традиции привычных литературных форм: «Соберите все глупые сплетни, сказки и не-сплетни и не-сказки, которые распускались и распускаются в Москве на улицах и в домах по поводу холеры и нынешних

¹ В 1830 г. Вяземский записывает: «Вчера утром в департаменте читал проекты Положения маклерам. Если я мог бы со стороны увидеть себя в этой зале, одного за столом, читающего чего не понимаю и понимать не хочу, худо показался бы я себе — смешным и жалким; но это называется служба, быть порядочным человеком, полезным отечеству, а пуще всего верным верноподданным» (IX, 118).

обстоятельств, — выйдет хроника прелюбопытная. В этих сказах и сказках изображается дух народа. По гулу, доходящему до нас, догадываюсь, что их тьма в Москве, что пар от них так столбом и стоит, хоть ножом режь. Сказано: *la littérature est l'expression de la Société*¹, а еще более сплетни. Тем более у нас. У нас нет литературы, у нас литература изустная, стенографам и должно собирать ее. В сплетнях общество не только выражается, но так и выхаркивается. Заведите плевалышник» (IX, 145).

Сплетня, которую культивирует Вяземский, — это «высокая сплетня», так сказать историческая. «Сплетни, — утверждает Вяземский, — это всеобщая история человека и человечества в малом виде». Себя самого он называл «сыщиком и общежитийским сплетником».

«Мне часто приходило на ум написать свою «Россиаду» не героическую, не в подрыв херасковской, не «попранну власть татар и гордость низложенну» (боже упаси!), а Россиаду домашнюю, обиходную, — сборник, энциклопедический словарь всех возможных *русицизмов*, не только словесных, но и умственных и нравных, т. е. относящихся к нравам; одним словом, собрать все, что удобно производит исключительно русская почва. Как была она подготовлена и разработана временем, историею, обычаями, повериями и нравами исключительно русскими.

В этот сборник вошли бы все поговорки, пословицы, туземные черты, анекдоты, изречения, опять-таки исключительно русские, не поддельные, не заимствованные, не благо- или зло-приобретенные, а родовые, почвенные и невозможные ни на какой другой почве, кроме нашей. Тут так бы Русью и пахло — хотя до угара и до ошибка, хотя до выноса всех святых! Много нашлось бы материалов для подобной кормчей книги, для подобного зеркала, в котором отразился бы русский склад, русская жизнь до хряща, до подноготной. А у нас нет пока порядочного словаря и русских анекдотов» (VIII, 340—341).

Плевалышник на месте священного сосуда поэтического вдохновения и анекдотическая эпопея российских нравов, которой демонстративно присвоено наименование торжественной и скучной поэмы Хераскова, — столь красноречивы, что этим символам может позавидовать любая современная теория монтажной литературы.

¹ Литература — выражение общества (*франц.*).

Есть произведения, которые писатель одобряет, потому что они ему нравятся, и есть произведения, внушающие писателю особое, личное отношение, потому что он видит в них пищу для собственной системы. С такой именно писательской, ремесленной хваткой Вяземский подходит к образцам обиходной литературы. По «Записным книжкам» можно проследить его интерес к Неелову, Мятлеву, Белосельскому, Ростопчину (с его агитационными «афишками» и злободневной комедией). Нетерпимый критик профессиональной литературы, Вяземский как бы любит некачественностью этой продукции. Стихотворная беспомощность светских дилетантов вроде Белосельского и А. М. Пушкина, корявые размеры и ни на что не похожий стиль Неелова, заведомо дурацкие «амфигури» неизвестных авторов «из общества» — все эти признаки эстетической сомнительности умиляли Вяземского, потому что являлись для него гарантией нелитературности этой литературы и тем самым ее пригодности «выражать общежитие».

Характерно, что и в высоких образцах квалифицированной поэзии Вяземский любил и умел находить обиходность. Отсюда его замечательная по смелости и новизне оценка Державина, в котором он усмотрел не торжественное парение, но остроту конкретных описаний, игру вещей и фельетонную злободневность. Этой же стороной Вяземский поворачивает творчество Ив. Мих. Долгорукова. Даже в заметке о Ломоносове он не побоялся написать фразу: «Вот пример политической или газетной поэзии из оды пятнадцатой» (VIII, 43).

Вяземский сам был гражданским поэтом. Начиная с 20-х годов злободневные и памфлетные формы все больше вытесняют из его творчества лирику. Наряду с классическими эпиграммами и сатирами Вяземский с особой любовью культивирует куплеты. «Пиши пропало», «Да, как бы не так», «Того-сего», «Всякий на свой покрой», «В шляпе дело», «Семь пятниц на неделе» и т. п. — подобные заголовки стихотворений, в качестве куплетного рефрена, проходят через весь их текст.

Давно ль знак чести на позорном
Лишь только яркое пятно,
Давно ль на воздухе придворном
Вдруг и тепло и студено,
И держат правду в теле черном?
Давным-давно.

(«Давным-давно»)

У Вяземского в изобилии представлены также дорожные стихи («Зимние карикатуры», «Станция», «Колыска» и т. д.) — род фельетонного обозрения из окон кареты. И в торжественных своих стихах одического типа он откликается на конкретные текущие события (например, на холеру 1830 года).

В «Записной книжке» есть заметка: «Дельвиг говорил с благородной гордостью: «Могу написать глупость, но прозаического стиха никогда не напишу» (VIII, 130)¹. самого себя Вяземский причислял скорее к типу «прозаических» стихотворцев, хотя теоретически отказывал этой категории в подлинном литературном достоинстве. В 1853 году он заносит в «Записную книжку»: «Mery Beck писала Лизе (Валуевой): «que je n'étais pas son poète favori parce qu'elle me trouvait trop profond et qu'elle me préférait Joukovski». ² Я отвечал ей: «И таким образом вы, матушка Мария Ивановна, жалуете меня в немцы и проваливаетесь в моей глубокомысленности... Вы отчасти правы. Вы в стихах любите то, что в них надобно любить, что составляет их главную прелесть: звуки, краски, простоту. Этого всего у меня мало, а у Жуковского много. Только в стихах моих порок не тот, который вы им изволите приписывать. Это было бы еще не беда, а беда та, что я в стихах своих часто *умничаю* и вследствие того сбиваюсь с прямого поэтического пути, что вы и принимаете за глубокомысленность» (X, 43).

В сущности это было творчество некрасовского типа, с теми же смешанными признаками торжественности, пародийности и злободневности, причем все это гораздо характернее для поэтики Вяземского, чем та *poésie fugitive*³, которой он в молодости отдавал дань и которая послужила ему в дружеском кругу прозвище «Шолье Андреевича».

¹ Характерное высказывание для поэта 20-х годов; поэты 30-х, 40-х и 50-х годов скорее постеснялись бы «глупости», чем прозаичности. «Мои стихи, — писал А. С. Хомяков, — когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатор везде проглядывает и, следовательно, должен наконец задушить стихотворца» (Хомяков А. С. Полн. собр. соч., М., 1904, т. 8, с. 192). Ив. Аксаков сам утверждал, что в его стихах нет художественности: «Какой я поэт! Во мне слишком много гражданина, который вытесняет поэта» (Русский архив, 1895, № 12, с. 449).

² Что я не являюсь ее любимым поэтом потому, что она находит меня слишком глубоким и предпочитает мне Жуковского (франц.).

³ Легкая поэзия (франц.).

Гражданская поэзия Вяземского так и не нашла для себя исторической среды. Для раннего периода (10—20-х годов) все обстоит сравнительно благополучно: политическая продукция Вяземского прямо по назначению попадает в довольно устойчивую, полуполицейскую-полулитературную категорию «возмутительных стихотворений». Таким образом, первоначально это было работой в области распространенного в декабристских кругах жанра; только впоследствии Вяземский вырабатывает самостоятельный тип политического стихотворения, но впоследствии ему уже не на что было опереться. С годами остывал антиправительственный пафос Вяземского, но его темперамент поэта-публициста оставался в силе, — только этот темперамент работает впустую. Гражданская поэзия Вяземского прошла незамеченной, потому что она не смогла выполнить основную функцию гражданской поэзии — функцию ораторского возбуждения слушателей. У Вяземского и не было слушателя, то есть того слушателя с определенной социальной характеристикой, который был у Рылеева, впоследствии у Некрасова, Добролюбова или Надсона. Политические оды, сатиры и куплеты Вяземского повисли в неопределенности его политических мнений, которые по самому своему существу не могли образовать ни впечатляемого слушателя, ни питательной среды для тенденциозной литературы.

Политическое мировоззрение Вяземского состарилось вместе с его литературными взглядами. К 40-м годам он уже прочно занимал место в рядах консервативной части русского общества. Молодого же Вяземского отличают устойчивые антиправительственные настроения, сочетающиеся с умеренностью политических вожелений. Это аристократическое фрондерство не совпадало с устремлениями дворянских революционеров 1820-х годов.

В своих спорах с Пушкиным, поклонником максималиста Петра I, Вяземский за счет Петра превозносит Екатерину¹, «смягчившую нравы». Пушкин терпеть не мог Екатерину, как и ее любимого внука Александра. Для него приемлемее Николай, в котором он находил какие-то «петровские» черты. Напомню известную запись в «Дневнике» Пушкина: «Кто-то сказал о государе: II у а

¹ Противоположность между Петром и Екатериной занимала Вяземского еще в 1873 г., когда он писал «Отметки при чтении Исторического похвального слова Екатерине II, написанного Карамзиным» (VII).

beaucoup du praporchique en lui et un peu du Pierre le Grand»¹.

Вяземский был с головы до ног человеком александровской эпохи, и, как многие ее представители, он при всей своей оппозиционности был раз и навсегда подвержен той атмосфере личного очарования и очарования мировой славы, которую сумел создать вокруг себя Александр. Вяземский никогда не мог простить Николаю Павловичу снижения, вульгаризации методов управления и особенно методов ведения иностранной политики; кроме того, его оскорбляла утрата «высоких форм» придворного обихода екатерининских и александровских времен. Он не любил Николая I — и не любил со взаимностью.²

Резкость и острота политических высказываний молодого Вяземского — явление по преимуществу стилистическое, обусловленное особенностями темперамента и сатирическими навыками; по существу же в них та умеренность, которой свойственно отвергать явления не в их основе, но в их крайностях и злоупотреблениях, как ей свойственно принимать явления в их зачаточных или непоследовательных формах. Так, Вяземский упорно желал и упорно опасался освобождения крестьян.

Вяземский — поэт и критик декабристской периферии. Он не только не мог удержаться от негодования и отвращения при виде правительственной расправы с верхами образованного дворянства, но и раньше он, очевидно, кое-что знал о чаяниях декабристов, сочувствовал, но считал их неосуществимыми. С достаточной определенностью высказываясь по вопросу о злоупотреблении самодержавной властью, Вяземский, по-видимому, не покушался на монархический принцип (что неоднократно делал Пушкин).

¹ В нем много от прапорщика и немножко от Петра Великого (франц.).

² Так, например, в 1854 г. Вяземский следующим образом комментирует высказывания французской прессы по поводу русско-турецких отношений: «Таким образом, Наполеон говорит, что император Николай лжет. «Moniteur» не простой журнал, а официальный орган французского правительства. Опровергается здесь не нота, не депеша Нессельроде, а манифест, т. е. собственные слова государя. Тут нет обиняков, двусмысленностей, а просто ответ одного царя другому царю: «неправда». И после того Киселев (русский посланник. — Л. Г.) остается в Париже, еще, может быть, поедет охотиться в Фонтенебло. До чего мы дожили!» (X, 80).

При этом он понимал закономерность выступления декабристов. В 1826 году Вяземский писал Жуковскому: «Ограниченное число заговорщиков ничего не доказывает, единомышленников много, а в перспективе десяти или пятнадцати лет валит целое поколение к ним на секунду... Из под земли, в коей оно теперь невидимо, но ощутительно зреет, пробьется грядущее поколение во всеоружии мнений и неминувости, которое не будет подлежать следственной комиссии Левашевых, Чернышевых и Татищевых... Доказательство тому, что я не одобрял ни начала, ни средств, кои покушались привести в действие, есть то, что пишу тебе из Москвы; но постигаю причины и, не оправдывая лиц, оправдываю действие, потому что вижу в нем неминувое следствие бедственной истины».¹

«Некрасовщина» Вяземского, возросшая на неверной почве аристократического фрондерства и неопределенно оппозиционных настроений, не нашла читателя, а школьная традиция отнесла его к «пушкинской плеяде» в качестве автора элегий, романсов и медитаций. Прозаик в свою очередь раскалывается на известного читателям Вяземского — карамзиниста и романтика, автора статей о Пушкине, и на некоего подспудного Вяземского, чьи взаимоотношения с историей не вполне ясны и благополучны.

При благоприятных исторических условиях работа Вяземского в области теории и практики обиходной литературы могла бы явиться основополагающей. Благоприятный момент как будто бы наступает к 30-м годам. Это время всеобщего недовольства, раздражения против совершенных и уже неподвижных форм школы Жуковского — Батюшкова — раннего Пушкина, ставших достоянием подражателей, и настойчивых поисков каких-то новых тематических элементов, которые современники называют то глубоким содержанием, то подлинным чувством, то отражением жизни. Все это сводится к стремлению уничтожить формальную непроницаемость литературы и открыть материал, который, вступая в поэтическую конструкцию, все же не поглощается ею, но продолжает жить второй жизнью в качестве факта душевного или общественного бытия человека.

Среди разноразличных содержаний, которые предлагают в 30-х годах различные группировки, Пуш-

¹ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1913, т. V, вып. 2, с. 159—160.

кин и Вяземский насаждают особое гражданское содержание, но, разумеется, их гражданственность отличалась от той, которую позднее Белинский на многие десятилетия привил русской литературе.

Материал Вяземского — это история, притом история героическая и анекдотическая (великие люди и мелочи о великих людях), история литературы и история нравов, по преимуществу салонных, придворных, литературных, помещичьих, — именно по этим рубрикам распределяется материал «нравоописательных» фрагментов «Старой записной книжки» Вяземского.

Приближалось то время, когда попытки аристократического нравоописания должны были безоговорочно уступить дорогу крестьянскому и городскому материалу, идеологии натуральной школы. Но в начале 30-х годов при наличии интереса к материалу еще отсутствовало условие обязательной демократичности в его подборе, и тогда, казалось бы, могла утвердиться гражданская литература в том аспекте, в котором ее разрабатывал Вяземский. Между тем этого не случилось.

Литературное явление может дойти до сознания читателя и, следовательно, получить историческую значимость лишь тогда, когда оно отвечает культурным потребностям более или менее широкого читательского слоя, либо в том случае, если оно обосновывается принципами литературной школы. Вне этих условий — то есть вне поддержки теоретическим осмыслением школы или сочувствием широких читательских масс, которые тогда сами находят в произведении то, чего ищут, — литературное явление вообще не может «дойти». Какой бы внутренней стройностью ни обладала в этом случае одинокая и индивидуальная система, в историческом ряду она рассыпается на элементы, которые представляются случайными или преждевременными.

Очевидно, что аристократическая гражданственность Вяземского не могла опереться на интересы и потребности широкого читателя 30-х годов, то есть читателя демократического, того, который в своей низшей прослойке поддерживал Булгарина и нравоописательно-авантюрную литературу, а в высшей (несколько позже) — гоголевскую школу и Белинского. Адекватность читательского восприятия заменяла писателям этого лагеря аппарат литературной школы. Но у обиходной литературы Вяземского отсутствовал и этот аппарат.

Школа — это форма литературных отношений, которая может осуществляться только при известных условиях. Литературные принципы 10-х и 20-х годов выветрились в 30-х. Для образования же школы на новых основаниях, притом вне поддержки широких читательских слоев, не хватало данных, потому что литература вступала в промежуточный период, период использования, переработки и преодоления высоких достижений предыдущих десятилетий. Пушкин в эти годы в одиночестве совершает свои открытия.

Как бы угадывая обстановку, Вяземский ни в какой мере не настаивал на популяризации той своей работы, которую сам больше всего ценил. Он неоднократно высказывался в том смысле, что его письма — лучшее из всего, что он написал, нисколько, по-видимому, не смущаясь тем обстоятельством, что они не могут быть опубликованы при его жизни. Что касается «записных книжек», несомненно поглотивших большие творческие силы, то Вяземский редко и сдержанно упоминает о них, и в 20-х годах еще крайне скупой доводит их до сведения публики. Все сводится к небольшим отрывкам, напечатанным в «Северных цветах» Дельвига, в «Московском телеграфе», в альманахе «Литературный музей на 1827 год». Лишенные ключа, они оказались плохо поданными и, вероятно, поэтому влились в категорию модной тогда журнальной «смеси». А ведь при других условиях «Старая записная книжка» Вяземского могла бы стать большой эпопеей «общежитейских мелочей», по отношению к которой «смесь» должна бы занять положение если и аналогичного, то все же низшего, вульгаризованного вида. Впоследствии «записные книжки», попав на страницы «Русского архива» 70-х годов, растворились среди эстетически безразличного мемуарного материала.

Так, у Вяземского имелась значительная продукция в области промежуточной литературы и вполне разработанный теоретический аппарат, но аппарат этот не был пущен в ход, а материал в течение десятков лет оставался неопубликованным. Вяземский, по-видимому, сознавал, что эпоха не примет его неофициальное литературное лицо, его аристократическую и несколько архаическую гражданственность.

Этот подспудный и «индивидуальный» Вяземский, конечно, не внеисторичен в точном смысле этого слова. Мы

можем учесть в нем воспитание, навыки, традиции — все черты литературной наследственности. Самые жанровые истоки опытов Вяземского легко отыскиваются в эпистолярном, мемуарном, анекдотическом материале XVIII и начала XIX веков, но в какой-то момент и в каком-то направлении эта исторически обусловленная творческая личность как бы отрывается от текущей истории и продолжает работу под своей собственной ответственностью как некоторое внутренне важное дело. Имеет ли здесь место опоздание, предвосхищение или отклонение в сторону — во всяком случае через неопределенно долгие промежутки времени эта деятельность может пойти на потребу людям другой литературной эпохи.

4

Наша литературная современность,¹ с ее неопределенными беллетристическими формами и повышенным интересом к мемуарам и материалам, создает благоприятные условия для восприятия неофициальной деятельности Вяземского; именно это обстоятельство заставляет с большой осторожностью решать вопрос о литературности «Старой записной книжки». Навыки нашего эстетического сознания могут побудить нас создать концепцию литературного жанра и приписать эту концепцию Вяземскому.

Современная наука о литературе склонна отрицать существование твердой границы между поэтическими и практическими произведениями словесности.² Но это положение не позволяет нам ни растягивать до бесконечности и до полной бесформенности понятие литературы, ни ставить знак равенства между литературной функцией, скажем, дружеского письма и романа или поэмы. Если подобное приравнивание до некоторой степени возможно в эпохи спутанных жанров и недифференцированной беллетристики, то не следует забывать,

¹ Имеется в виду конец 1920-х годов.

² Эта точка зрения была обоснована в статье Ю. Н. Тынянова «Литературный факт». Ю. Н. Тынянов выступил против традиционных критериев литературного и внелитературного и показал, как в различные эпохи (и в различных условиях) разные словесные структуры приобретают признаки литературности.

что Вяземский был воспитан на строгих жанровых формах и на остром ощущении поэтического.

Вяземский любил называть письма, анекдоты, записки — литературой, прибавляя в этом случае эпитеты: *обиходная, житейская, ходячая*; эти эпитеты и решают дело. Во-первых, иерархическое мышление Вяземского составляло неприкосновенную область высокой и вообще «настоящей» литературы. Этим Вяземский не предрешал вопроса о том, какая из двух литератур «лучше», но устанавливал их границы и предохранял от смешения. Во-вторых, эти эпитеты подчеркивали, несомненно, дорогую для Вяземского специфичность «второй литературы». Задача состояла не в том, чтобы возвести «Записную книжку» на степень литературного произведения; суть была как раз в том, чтобы сохранить за этим произведением все дифференциальные качества промежуточной литературы, литературы особого назначения. «Записная книжка», адекватная поэме или роману, тотчас же потеряла бы свой принципиальный смысл.

Самоограничение (от которого пыталась, например, отказаться современная литература фактов, теоретически прокламированная левовцами) заостряло опыты Вяземского. Они живы промежуточностью, сталкивающей в себе признаки и условия двух рядов. Это была литература в том смысле, что автор полностью брал на себя ответственность за словесный строй своих записей¹ (то есть слог их являлся необходимостью, а не украшением, как во многих «хорошо написанных» письмах или мемуарах), — и это же был монтаж фактов, что присоединяло к ответственности за слова ответственность за «вещи». Создать законченные словесные конструкции, не убивая и не пролитературивая факт, — в этом пафос «Записных книжек», и в этом же их основная техническая проблема.

Мы почти не располагаем высказываниями как самого Вяземского, так и современников по поводу «Старой записной книжки», поэтому нет возможности ставить вопрос, создавал ли Вяземский сознательно новый литературный жанр, но вопрос о жанровой организации «Книжки» все же остается в силе. Фрагменты, из которых она составлена, могут быть сведены к нескольким

¹ Подготавливая фрагменты из «Записных книжек» к печати, Вяземский тщательно перерабатывает их стилистически.

основным видам, чередующимся между собой. Это — дневниковая запись, мемуарный отрывок, анекдот (исторический, светский, литературный), литературно-критическое или политическое рассуждение, характеристика, афоризм, цитата и т. п.¹ Жанровые источники каждого из этих видов в отдельности в достаточной мере ясны: стоит обратиться к столь модным в конце XVIII и в начале XIX веков мемуарам, а также к сборникам анекдотов, изречений, портретов, наконец к критическим и политическим статьям.

Внутри каждого из этих жанровых образований Вяземский даже традиционен. Но этого никак нельзя сказать о принципе чередования отдельных фрагментов. Это принцип по существу отрицательный. Вяземский как бы уничтожает все возможные мотивировки сосуществования фрагментов. В «Старой записной книжке» отсутствуют и свойственная дневнику централизация материала, который стягивается и управляется личностью пишущего, и свойственная мемуарам хронологическая связь. В ней нет ни жанрового единства сборников анекдотов и изречений, ни тематического единства философических фрагментов. Из всех возможных мотивировок остается мотивировка заглавием. *Записная книжка* и есть форма ничем не предопределенного совмещения материала. Из «Записной книжки» Вяземского можно удалить отдельные фрагменты, можно перетасовать оставшиеся, можно было бы вставить отрывки из его писем и статей, — все это не нарушая системы; но достаточно было бы только распределить и расположить записи по родам — анекдот к анекдоту, критическая заметка к заметке и т. д., чтобы «Старая записная книжка» перестала существовать. Таким образом, этот гипотетический эксперимент выдает нам основной признак построения, который и оказывается отрицательным признаком немотивированного и умышленно непоследовательного подбора записей. «Записная книжка» — произведение, которое якобы отказывается от конструктивности с тем, чтобы дать дорогу материалу, и тем самым становится новой конструкцией.

«Записная книжка», таким образом, являлась предельной и совершенной формой для литературы фактов.

¹ Вяземский, кроме того, включал в «Записные книжки» стихи, письма и другие документы, выписки из книг и рукописей и даже хозяйственные записи.

Теоретически она предполагала автора, свободно противостоящего вселенной и считающего возможным наблюдать, рассуждать и повествовать, не оправдываясь перед читателем. На деле эта неопределенность, разумеется, оказывается фиктивной (но эта фикция эстетически важна, потому что подчеркивает конструктивный принцип). «Старая записная книжка» не свободна, как не свободна всякая система. Она ограничена не только идеологически, потому что идеология Вяземского предоставляет ему определенную и не слишком широкую сферу интересов; она ограничена и формально, поскольку в ней образовалась своя жанровая инерция, отстоявшаяся в нескольких, все возобновляющихся, типах записей.

Писатель видит только то, на что умеет смотреть. Впервые написать о вещи, на которую еще никто никогда не указал пальцем, будь то пейзаж, человеческое лицо или душевное состояние, — значит, сделать большое литературное открытие. Обычно же определенные жанровые системы привычно втягивают в себя определенные ряды вещей, узнаванию которых автора научила традиция.

В «Записной книжке» сужение идеологического и формального диапазона способствует образованию единства в системе записей: литературные вкусы, политические мнения, житейские взгляды управляются единым стилем умственной и нравственной культуры. Этот склад особым образом препарировал исторические, политические, литературные записи и в то же время начисто исключил возможность записей, касающихся «внутреннего человека».

Интерес к словесному закреплению душевной жизни, к автопсихологизированию, принадлежит отдельным эпохам и — внутри каждой эпохи — отдельным поколениям и группировкам. В конце 30-х и в 40-х годах «внутренний человек» расцвел пышным цветом. Переписка Белинского, Станкевича и Бакунина, переписка Герцена с невестой и Огаревым документально свидетельствуют о том праве на внимание ко всем своим сложностям и глубинам, которое предъявляла тогда человеческая психика. Но уже в конце XVIII — начале XIX веков русский сентиментализм выдвинул «внутреннего человека», разумеется не в аспекте надрывов и психологических противоречий, но чувствительного морализирования и интереса к порывам «сердечного воображения». Этот

полукарамзинистский-полунемецкий тон душевной жизни отразился как в письмах самого Карамзина, так и в письмах Жуковского и Ал. Тургенева (также и в дневниках Тургеневых).

Иной тон господствует в интимной литературе писателей французской ориентации. «Записная книжка» Вяземского, дневник Пушкина, письма Пушкина, Вяземского, Дениса Давыдова, Грибоедова, Баратынского неуклонно свидетельствуют об уверенности в том, что «душа» является частным делом каждого человека, настолько частным, что ее движения не подлежали не только вынесению в широкую литературу, но даже закреплению в словесных формах, предназначенных для самого себя (дневник) или для ближайших друзей (письма).

Характер этой интимной литературы органически связан с формами дружеских отношений, столь различными в разные эпохи (самый обычай дружбы распространен не всегда в равной мере). Требовательная, эмоциональная, не останавливающаяся ни перед какой откровенностью, богатая коллизиями, разрывами, примирениями, дружба 40-х годов очень далека от тех отношений, которые в 20-х годах назывались дружбой. Например, в «Былом и думах» Герцен приводит письмо Грановского 1849 года: «На дружбу мою к вам двум (т. е. к Огареву и ко мне) ушли лучшие силы моей души. В ней есть доля страсти, заставлявшая меня плакать в 1846 и обвинять себя в бессилии разорвать связь, которая, по-видимому, не могла продолжаться. Почти с отчаянием заметил я, что вы прикреплены к моей душе такими нитками, которых нельзя перерезать, не захватив живого мяса».¹ Очевидно, что ни Пушкин, ни Вяземский не могли бы написать эти строки.

В кругу Пушкина, например, близость основывалась на единстве бытового уклада, на общности литературных и светских интересов — и ни в какой мере не предполагала интимности. Если друзья 40-х годов были исповедниками и жестокими судьями нравственного бытия, то друзья 20-х годов были в первую очередь собеседниками и собутыльниками. Вот почему не правы биографы, утверждавшие, что Пушкин был, в сущности, одинок и лишен настоящих друзей. У Пушкина были как раз такие друзья, в каких он нуждался. Вряд ли для

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1956, т. 9, с. 126.

него могли иметь прелесть отношения вроде тех, какие связывали Белинского и Бакунина, Герцена и Огарева.

По меньшей мере наивно было бы предполагать, что у Пушкина или Вяземского отсутствовала «психология», — у них только имелся особый способ обращения с этим фактом своей биографии. В частности, у Вяземского не оказалось бы недостатка в материале, если бы он пожелал пойти по пути автопсихологических признаний. Вяземский был ипохондриком, подверженным длительным припадкам хандры и подавленности. Его судьба отмечена трудами и несчастьями в количестве, достаточном для возникновения *душевной жизни*. Ему пришлось пережить всех своих детей (за исключением одного сына), испытать множество сердечных увлечений, крушение служебной карьеры, тяжелые и оскорбительные отношения с правительством, смерть друзей и одиночество среди нового поколения — и все это оставило самые незначительные следы в его письмах и никак не отразилось на «Записной книжке». Между этой замкнутой душевной сферой и писательской работой Вяземского было прервано сообщение.

Впрочем, в «Записной книжке» Вяземский демонстрирует себя читателю, только не в качестве частного — а тем более «внутреннего» — человека, но в качестве деятеля. Свою внешнюю биографию, историю писателя и гражданина, имевшую, по его мнению, общезначимый интерес, он тщательно фиксировал и документировал. Так, например, им внесены в «Записную книжку», в виде отдельных «дел», материалы, касающиеся его «польской истории» (то есть удаления из Варшавы) или истории правительственного запрещения издавать газету. Официальные бумаги, письма должностных лиц и его возражения собраны, расположены в хронологическом порядке и комментированы.

«Старая записная книжка» и была выражением того внешнего человека, каким Вяземский являлся в обществе и каким описал его Вигель: «Вяземский, со своими прекрасными свойствами, талантами и недостатками, есть лицо ни на какое другое не похожее, и потому необходимо изобразить его здесь особенно. Он был женат, был уже отцом, имел вид серьезный, даже угрюмый и только что начинал брить бороду. Не трудно было угадать, что много мыслей роится в голове его, но с первого взгляда никто не мог бы подумать, что с малолет-

ства сильные чувства тревожили его сердце: эта тайна открыта была одним женщинам. С ними только был он жив и любезен, как француз прежнего времени; с мужчинами холоден, как англичанин, в кругу молодых друзей был он русский гуляка...»¹

Это органическое и принципиальное «бездушие» придавало особый вес стилистическим моментам. Душевная жизнь писателя оказалась изъятая из поля зрения читателя. Читатель искал и находил необходимое единство и характеристику автора в его слове. То обстоятельство, что Вяземский не был прозаиком в нашем смысле слова, то есть беллетристом, не было существенно для наследников карамзинистской эпохи, когда на очереди стояла выработка письменной речи и когда стилистическое мерило прилагалось решительно ко всему, вплоть до сочинений по химии и географии. О смелости прозаического и поэтического слога Вяземского много говорили современники: одни с восхищением (Пушкин), другие (Карамзин, Ал. Тургенев, Блудов, Жуковский) с оттенком неудовольствия и опасений за «чистоту русского языка».

Вопрос о стилистических экспериментах Вяземского очень сложен и требует специального исследования; он тем более сложен, что эти опыты носили какой-то индивидуальный и камерный характер и не могут быть полностью подведены ни под одну из категорий языковых исканий первой половины XIX века, начиная от карамзинской реформы и кончая той ломкой языка, которую производили писатели 30—40-х годов. Преувеличенная метафоричность, ритмизация прозы, внедрение диалектизмов и варваризмов — все это, пользуясь выражением Вяземского, «яркие заплаты», чуждые его языковой системе. Отказываясь от обращения к стиховым приемам и от всякой лексической пестроты, он оперировал нормальным словом русского литературного языка и шел по пути сложных и не слишком явных для широкого читателя морфологических и синтаксических нарушений.

Стилистика Вяземского строится на двух основных принципах, притом противоположных друг другу: от Карамзина он унаследовал длинную и, при всей ее легкости, довольно замысловатую фразу; эту фразу Вяземский утяжелил и в таком виде сохранил до конца для тех случаев, когда он считал нужным писать торжествен-

¹ Вигель Ф. Ф. Записки, М., 1892, ч IV, с. 123.

но. С другой стороны, он с годами выработал синтаксис необыкновенно сухой и лаконичный (тот же процесс возрастания стилистической сухости можно проследить по письмам Пушкина); этот второй принцип получил особое развитие в «Записной книжке». Публика судила, осуждала или одобряла слог Вяземского по его статьям, друзья — кроме того, по письмам. Естественно, что в «Записной книжке» его стилистические принципы должны были осуществляться с меньшей небрежностью и случайностью, чем в переписке, и с большей свободой, чем в журнальных выступлениях.

Конструктивный принцип «Записной книжки» позволял идти по вершинам материала. Из любого факта можно было выжать воду и свести его к «самому главному», потому что предлагаемые читателю факты не требовали ни экспозиции, ни специальных приемов введения. Каждый эпизод мог начинаться *in medias res*¹ и кончаться на любом месте, а фрагментарность подсказывала широчайшие возможности отбора, пропуска, недоговаривания и подразумевания.

Все эти условия так или иначе перестроили те жанровые формы, к которым принадлежат отдельные фрагменты «Записной книжки»; из сочетания стилистических (лапидарный слог) и структурных условий выкристаллизовался оригинальный тип записи, основным свойством которой является краткость. Эти мелочи, изредка разбросанные среди больших отрывков, количественно занимают самое незначительное место, но они-то и являются тем идеальным выражением и пределом, к которому стремится вся система. В отличие от всего остального материала книжки (мемуарного, анекдотического, статейного), который только испытывает на себе воздействие принципов ее построения, — мелочи эти целиком возникают из этих принципов, потому что они всецело основаны на возможности беспредельно сжимать материал, отжимая из него все, вплоть до тематического и повествовательного костяка. Организуется запись в две, три, четыре строчки; эта запись — не анекдот, потому что в ней нет фабульного разрешения, и не афоризм, потому что в ней отсутствует протекание мысли: это чистое, обнаженное словесное построение — фраза.

В некоторых случаях эффект основан на подразуме-

¹ С середины (лат.).

вании. Укажу на такой шедевр, как состоящая из четырех слов запись: «Баснописец Измайлов — подгулявший Крылов», которая требует сложного ряда литературных и бытовых ассоциаций. Того же типа запись: «У Ермолова спрашивали об одном генерале, каков он в сражении. «Застенчив», — отвечал он» (VIII, 54). В других случаях Вяземский освобождает мелочь и от багажа подразумеваемого. Такая запись, как например: «О девице NN на всякий случай говорят, что она замужем», — это только фраза, предел чисто словесной игры.

Люди, предрасположенные к этой игре, переживают *bon mots* и каламбуры, как любители поэзии переживают стихи. Вяземского тянуло к самодовлеющему факту и самодовлеющему слову больше, чем к изящной литературе, преображающей слова и факты. То, что Вяземский работает отдельной фразой, многое проясняет в «Старой записной книжке», которая, не будучи литературным произведением, была произведением высокого словесного искусства.

Вопрос о реализме Пушкина становится одной из центральных тем пушкиноведения. Перед нами явление исторически чрезвычайно сложное. Ни Пушкин, ни его современники не употребляли слова *реализм*; они пользовались иным кругом понятий для обозначения фактов, которым мы сейчас присваиваем имя реализма, потому что в исторической перспективе мы видим, куда эти факты вели, в истоке каких явлений они стояли, с каким движением общеевропейской культуры — великим представителем которой явился Пушкин — эти факты были связаны. Терминологическая зыбкость порождает опасность упрощения; слишком легко не заметить специфичности пушкинского реализма, механически перенести на Пушкина черты позднейших реалистических систем.

Прежде всего, реализм превращается в догматическое понятие, лишенное конкретного исторического содержания. Дело представляется примерно так: в литературе что реалистично, то хорошо; что хорошо, то реалистично. Пушкин — величайший русский поэт; проявляя свое положительное отношение к Пушкину, литературоведы стремятся найти у него реализма как можно больше и на как можно более ранних этапах творчества.

Пушкин раннего периода — это Пушкин-арзамасец, карамзинист. Карамзинисты, осуществлявшие в России тот процесс очищения и рационализации языка, который имел место во Франции еще в XVII веке, были связаны с традициями французского классицизма. Сейчас это общезвестно. Таким образом, исследователю прежде всего приходится столкнуться с вопросом о роли классицизма в творческом развитии Пушкина.

Если игнорировать в классицизме рационалистическую познавательную основу, если сводить классицизм к «надутости» и витийству, то непременно придется целый ряд явлений, органически принадлежащих классической эстетике, вынести за ее пределы и назвать их

другими именами — например, именем реализма, к которому они не имеют отношения.

Классицизм требовал «правдоподобия» и «подражания прекрасной природе». Даже три единства Буало обосновывал тем, что «неестественно», чтобы герой в первом действии был младенцем, а в последнем — взрослым мужчиной, или чтобы действие переносилось из одной местности в другую. Но классическое «подобие прекрасной природе» имеет мало общего с реализмом XIX века; это не принцип отражения конкретной единичной вещи, но принцип соответствия известным логическим категориям, устанавливаемым познающим разумом. Вооруженная этими нормами критическая мысль классицизма восставала против нарушения *правдоподобия*.

Вот пример:

*«В стенах внезапно укрепленна
И зданиями окруженна.*

Что зданиями окруженна, я знаю, а что в стенах укрепленна — етова я не понимаю; еще бы мне понятнее было, ежели б было сказано: *стенами укрепленна*, хотя Нева стенами не укрепленна, кроме крепости. А укреплен Петербург, да не стенами, Кронштадтом...»

«И в поле весь свой век живет;

В поле весь свой век живет пастух, а воины в поле выходят, а живут часто и не в полях». ¹ и т. д.

Эти замечания по методу напоминают известные замечания Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова. Они трактуют о правдоподобии реалий. Находятся же они в «Критике на оду», полемической статье Сумарокова, направленной против оды Ломоносова 1747 года.

Требование правдоподобия и логического соотношения отображаемых реалий — один из основных принципов классицизма, в полной мере унаследованный карамзинистами. Переписка арзамасцев изобилует взаимными критическими разборами, в которых наряду с замечаниями грамматического и чисто стилистического порядка огромную роль играет именно правка реалий. Такой правкой занимались и Жуковский, и Вяземский, и А. И. Тургенев, и молодой Пушкин.

¹ Сумароков А. П. Полн. собр. соч. в стихах и прозе. М., 1782, ч. X, с. 95, 98.

Классическое требование правдоподобия служило polemическим оружием очень долго — от Сумарокова до 1830-х годов, когда его обратили против романтизма. В 1828 году в «Атенее» (№ 4) появился неодобрительный разбор «Евгения Онегина», подписанный буквой «В» и принадлежавший М. А. Дмитриеву.

*«На красных лапках гусь тяжелый
Задумал плыть по лону вод.*

Не уплывет далеко на красных лапках. Неверно также выражение: «плыть по лону», лону — означает глубину, недра.

*Скакать верхом в степи суровой?
Но конь, притупленной подковой
Неверный зацепляя лед,
Того и жди, что упадет.*

Эпитет *неверный* ко льду едва ли *верен*. Лошадь падает не оттого, что *цепляет лед*, а потому, кажется, что не цепляет, скользит».

Не окажется ли литературный старовер М. Дмитриев *реалистом*, обвиняющим автора «Евгения Онегина» в искажении действительности? Из тупиков этого рода наша литература о Пушкине и не выйдет, пока не откажется от догматического понимания пушкинского реализма.

Многое из того, что в поэтической практике раннего Пушкина принято толковать как реализм, восходит еще к поэтике его предшественников, русских и французских.

*Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы голосаты,
Вдали рассыпанные хаты;
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты...*

(«Деревня»)

Подобный пейзаж вполне мог бы найти место в описательной поэзии конца XVIII века. Делиль, — тот самый Делиль, к которому Пушкин впоследствии относился отрицательно, как к поэту мелочному и вычурному, типичному представителю позднего французского классицизма, — Делиль в своей знаменитой поэме «Сады» как раз отличается детальностью и предметностью описаний:

Là, d'un chemin public c'est la scène mouvante;
 C'est le boeuf matinal qui suit le soc tranchant;
 C'est le fier cavalier qui, distrait en marchant,
 Du coursier, dont sa main abandonnait l'allure,
 A l'aspect d'un passant relève l'encolure;
 C'est le piéton modeste, un bâton à la main,
 A qui la rêverie abrège le chemin;
 C'est le pas grave et lent de la riche fermière;
 C'est le pas lesté et vif de la jeune laitière,
 Qui l'habit retroussé, le corps droit, va trottant,
 Son vase en équilibre, et chemine en chantant,
 C'est le lourd chariot, dont la marche bruissante
 Fait crier le pavé sous sa charge pesante;
 Le char léger du fat qui vole en un instant
 De l'ennui qui le chasse à l'ennui qui l'attend.¹

«Сады» написаны в 1782 году. А вот образец русской описательной традиции:

Как волжанин, люблю близь вод искать прохлады;
 Люблю с угрюмых скал гремящи водопады;
 Люблю и озера спокойный, гладкий вид,
 Когда его стекло вечерний луч златит.
 А временем идя — куда и сам не зная —
 Через холмы, через леса, не видя сеням края,
 Под сводом зелени, вдруг на свет выхожу
 И новую для глаз картину нахожу:
 Открытые поля под золотою нивой!
 Везде блестят серпы в руке трудолюбивой!
 Какой приятный шум! какая пестрота!
 Здесь взрослый, тут старик, с ним рядом красота;
 Кто жнет, кто вяжет снопы, кто подбирает класы,
 А дети между тем, амурсы светлозасы,
 Украдкой по снопу, играючи, берут,
 Кряхтят под ношею, друг друга ею прут,
 Валяются, встают и, усмотря цветочек,
 Все взорнь к нему летят, как майский ветерочек.

(1795)

Здесь тоже озеро, закат, серпы, снопы, дети, которые «кряхтят», «валяются» и даже «прут» друг дружку снопами, и прочий «реализм» (за вычетом амуров и май-

¹ Вот оживленная картина проезжей дороги. Это бык поутру идет за острым лемехом; это гордый всадник, рассеянно предавшийся бегу коня, подтягивает узду при виде прохожего; это смиренный пешеход, с палкой в руке, мечтами сокращает себе путь; это важная и медленная поступь хозяйки богатой фермы; это легкая и плавная поступь юной молочницы, — подоткнув платье, выпрямив стан, она семенит, напевая, и поддерживает равновесие своего кувшина; это нагруженная повозка, чей шумный ход заставляет скрипеть землю под тяжелой ношей; это легкая коляска щеголя, который в одно мгновение переносится от скуки, его преследующей, к скуке, его ожидающей (франц.).

ских ветерочков) — и все это принадлежит Ивану Ивановичу Дмитриеву («Послание к Н. М. Карамзину»).

Ничего не поделаешь — нам и придется признать Дмитриева реалистом, если мы станем на путь механического выделения и сложения отдельных слов. Подобные ошибки неизбежны, поскольку пушкинский реализм рассматривается вне вопроса о целостном миропонимании поэта и вне анализа стиля, понимаемого как система словесного выражения этого миропонимания.

Изучение пушкинского стиля, на том или ином его творческом этапе, как целостной мировоззрительной системы сделает невозможным извлечение из юношеских стихотворений поэта отдельных слов и фраз в качестве реалистических, — потому что тогда раскроется принцип словоупотребления. Молодой Пушкин исходит из условного, специально-поэтического языка карамзинистской лирики, языка повторяющихся формул, в котором каждое слово тяготело к абстрактности, к утрате своего предметного значения и превращению в знак привычных поэтических представлений. Вот почему, в частности, не следует торопиться с обнаружением реалистических элементов в дружеских посланиях карамзинистов; очевидно, что «треногий стол» или «хата» батюшковских «Пенатов» — это тоже знаки, имеющие к реальному дворянскому быту не более близкое отношение, чем лира, меч или Пегас.

Принято отмечать, что уже в южных поэмах Пушкина есть описания. Естественно: без обозначения конкретных предметов вообще не обходилось ни одно повествовательное произведение. Но эти обозначения еще суммарны, еще вещи даются в своих наиболее общих признаках. Чтобы понять качественно нового Пушкина 30-х годов, нужно сравнить описательные места «Кавказского пленника» или «Бахчисарайского фонтана» с поразительно уточненной детализацией вещей и душевных состояний (опять-таки в противовес суммарным элегическим дружбе, любви, разлуке и проч.) — хотя бы в поздней лирике Пушкина («Осень», «Когда за городом задумчив я брожу...» и т. д.).

Но, конечно, конкретный анализ ни к чему, если реализм берется не как миропонимание, не как художественный метод, но как патент, выдаваемый «хорошему писателю». Тот реализм, который стремятся во что бы то ни стало найти у лицейского Пушкина и у Пушкина

1817—1820-х годов, можно с не меньшим и даже бóльшим успехом найти у его дяди Василия Львовича, у Сумарокова, у В. Майкова (разумеется, речь идет не о сравнении художественного качества). Если это не случилось, то потому лишь, что этих писателей никто не считает нужным награждать патентом. Но Пушкину оказана плохая услуга. Выходит, что реализм существовал уже в классицизме, что Пушкин сам был реалист по природе и от молодых ногтей; только сначала реализма в нем было мало, а потом, с годами, становилось все больше и больше; сначала он был реалистом, скажем, в первой и третьей строфе стихотворения, а во второй еще классиком или романтиком. Вот эта картина благополучного количественного наращивания реализма, чуть ли не биологически присущего поэту, не имеет ничего общего с подлинным творческим путем Пушкина, путем великих трудностей и великих исканий. Объявить шестнадцатилетнего Пушкина органическим реалистом — значит уничтожить величайшую заслугу поэта, заслугу гениального переворота, выхода к принципиально новому пониманию и отображению мира.

Чтобы понять во всей его специфичности тот реалистический метод, который Пушкин создал в конце своего творческого пути, приходится отправляться и от проблематики романтизма, захватывающего Пушкина в 20-х годах, и, в первую очередь, от эстетики классицизма, формировавшей его раннее творчество. Теоретически известно, что в основе этой эстетики лежало жанрово-иерархическое мышление, соотносительное представлениям о незыблемой иерархии социальных ценностей (отсюда теория трех «штилей»). Между тем на практике у нас слишком часто забывают о том, что поэтика классицизма допускала и даже обязательно предполагала конкретный, бытовой и даже «простонародный» материал, но только прикрепляла его к определенному месту своей социально-эстетической шкалы, к «низшим жанрам». Вот почему предвзятые поиски реализма в комедии, басне, сатире XVIII века спутывают историческую перспективу и затемняют социальную сущность явления (ведь помимо всего прочего, реализм окажется тогда орудием аристократической культуры). Когда реализм становится миропониманием и методом, он осмысляет действительность в целом. Классицизму, напротив того, совершенно не была свойственна концепция единой дей-

ствительности. В классицизме эмпирическая действительность, прежде чем стать эстетическим объектом, отсекается и разносится по отдельным категориям, устанавливаемым разумом и иерархически между собой соотношенным. В классицизме бытовое и конкретное — только один из возможных аспектов, и область его применения строго предопределена шкалой социальных ценностей. Так вот, когда эстетическая система предписывает изображать мужика одним способом, а барина — другим, можно говорить о бытовых элементах этой системы, но нельзя говорить о реализме как о миропонимании, как о стиле.¹

Зато в тех случаях, когда русский классицизм говорил бытовым языком, он говорил с чрезвычайной резкостью. В этом отношении характерна русская иронико-комическая поэма, закономерно включавшаяся в уложение классицизма и восходившая к шуточным поэмам Скаррона и Буало. Василий Майков был сумароковцем, то есть принадлежал к литературной группе, наиболее последовательно ориентировавшейся на французский классицизм; он писал торжественные оды, что не мешало ему написать в высшей степени грубую поэму «Елисей, или Раздраженный Вахс»:

Чтоб Зевс мой был болтун, Ермий шальной детина,
Нептун, как самая пугливая скотина,
И, словом, чтоб мои богини и божки
Изнадорвали всех читателей кишки.

Там много зрелось расквашенных носов,
Один был в синяках, другой без волосов,
А третий отирал свои замерзлы губы,
Четвертый исчислял, не все ль пропали зубы
От поражения сторонних кулаков.
Там множество сошлось различных дураков.

Едва ли не в каждой статье, касающейся проблемы пушкинского реализма, приводятся негодующие отзывы критики о «простонародности», «грубости» языка «Руслана и Людмилы». Воейков назвал рифму «кругом — ко-

¹ В настоящее время термин *реализм* употребляется как для обозначения исторически определенного литературного направления, так и для обозначения известного типа творчества, — в этом именно смысле говорят о гомеровском или шекспировском реализме. Но нельзя расширять это понятие до бесконечности, безразлично включая в него любые явления мировой литературы, в том числе наиболее чуждые реалистическому миропониманию, как, например, французский классицизм.

пнём» «мужицкою». ¹ В «Вестнике Европы» сотрудник Каченовского А. Глаголев («Житель Бутырской слободы»), возмущаясь словами «удавлю», «щекотит», «чихнул», «рукавица», писал: «Если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях и закричал бы зычным голосом: *здорово, ребята!* неужели бы стали таким проказником любоваться?» ²

Между тем очевидно, что по сравнению с «Елисеем» или хотя бы с сатирой того же Воейкова «Дом сумасшедших» «Руслан и Людмила» — салонная вещь. Литераторов старой школы в пушкинской поэме раздражало другое: явное нарушение жанровой иерархии, смешение комических, бурлескных элементов с лирическими и эпическими. Согласно дворянским социальным и эстетическим представлениям человек «с бородою, в армяке, в лаптях» вполне терпим и даже необходим на своем месте; он возмущает не сам по себе, а именно тем, что он втерся в «благородное собрание».

Реализм не в чихании, не в оплеухах и рукавицах; и, разумеется, в «Руслане и Людмиле» еще нет реализма, но там есть очень важные для пушкинской эволюции элементы романтического отказа от иерархии жанров. Отчасти в этом значение романтизма в творческом становлении Пушкина.

Понятие «романтизм» покрывает собой большое количество разнородных и разновременных явлений, объединяемых все же общей противопоставленностью феодальной культуре. Ломая иерархическую шкалу, романтизм стремился постичь единую действительность в вечном противоречии ее элементов, в бесконечной пестроте и движении, во взаимодействии серьезного и смешного, возвышенного и обыденного. Вот почему из определенных романтических формаций (не из всех, конечно) прорастал реализм. Так, например, обстояло с левым французским романтизмом 20—30-х годов; в этом литературном движении, создавшем Бальзака, границы соприкасаются чрезвычайно тесно.

Пушкин принадлежал молодой культуре, которая именно в силу своей молодости была очень емкой. Почти

¹ Сын отчества, 1820, № 37, с. 152. «Мужицкою» потому, что здесь слово «копием» дано хотя и в славянской форме, но в русской огласовке.

² Вестник Европы, 1820, № 11, с. 219.

одновременно она осваивала явления, возникавшие на разных этапах европейской культурной жизни. Пушкин по существу своему был художником неромантического склада, к тому же воспитанным на рационалистических традициях XVIII века. Но Пушкин, с его всеобъемлемостью, не мог пройти мимо решающих фактов мировой культуры. На протяжении немногих лет в его творчестве отразились разнообразные формации западного романтизма: предромантические искания (Оссиан, Парни), экзотика и патетика раннего Байрона, байроновская ирония эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана», историзм Вальтера Скотта, теоретические воззрения ранних французских романтиков — де Сталь и Бенжамена Констан (воспитанный на рационализме просветительской философии, Пушкин остался внутренне чужд «туманному» немецкому романтизму); наконец, шекспиризм Пушкина, имевший огромное значение не только для пушкинской драматургии, но вообще для разрешения проблемы героя и характера в его творчестве, — шекспиризм Пушкина глубоко связан с основами романтического миропонимания.

Однако понятие романтизма нередко упрощается не в меньшей степени, чем понятие классицизма. Классицизм — это «витийство»; романтизм, собственно, тоже «витийство», только романтическое. Но тогда как же быть с тем, что Пушкин назвал «Бориса Годунова» «романтической трагедией»? Пушкину исправляют терминологию, утверждая, что под романтизмом он подразумевал совсем не романтизм, а реализм, но ведь Пушкин и его современники именно в романтизм вкладывали понятия историзма, народности, истинности и раскрепощенной литературной формы. Антиисторическая подстановка понятий, упрощая и обедняя эволюцию Пушкина, не оставляет возможности понять во всей специфичности каждый ее этап. Пушкин 20-х годов — выразитель в русской культуре общеевропейского романтизма; Пушкин, который параллельно корифеям французского романтизма, но своеобразным путем — изнутри романтической эстетики, а не вопреки этой эстетике, шел к новому реальному пониманию мира, — это картина столь грандиозная, что не стоит жертвовать ею ради выдуманного образа Пушкина — реалиста с пеленок.

Но для того чтобы историческая жизнь Пушкина представилась закономерным развитием миропонимания и стиля, а не хаосом механически соединяемых кусков,

необходимо, кроме всего прочего, гораздо более осторожное обращение с пушкинской хронологией, чем то, какое нередко имеет место. Проза 30-х годов, «История Пугачева», «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Борис Годунов», «Граф Нулин» — как произведения равно реалистические — рассматриваются в одной плоскости. Промежутки в шесть — восемь — десять лет не принимаются во внимание. Нужно ли говорить о том, что значит промежуток в восемь лет для Пушкина, при необычайной интенсивности его творческого роста? Если первая глава «Онегина» задумана еще в ином, более легком тоне, чем весь роман, то этого нельзя уже сказать о второй и третьей главах. И очевидно, что в 1824—1826 годах, в Михайловском, Пушкин владел уже единством художественного замысла. Семь глав «Онегина» закончены в 1828 году, а к 1831 году относится, собственно, только письмо Онегина. В основном «Онегин» — произведение 20-х годов, писавшееся одновременно с «Бахчисарайским фонтаном», позднее одновременно с «Цыганами», в главных чертах законченное раньше «Полтавы». Эти даты красноречивы; они требуют истолкования. Хронологическое сосуществование «Онегина» с «Бахчисарайским фонтаном», с «Цыганами», с «Полтавой», с элегиями 20-х годов свидетельствует о том, что в годы основной работы над «Онегиным» у Пушкина еще не было реалистической концепции, объемлющей действительность в целом. По мере того как Пушкин шел к этой концепции — чтобы овладеть ею в последние годы, — он преодолевал в себе жанровое мышление, унаследованное от французских классиков и русских карамзинистов; но в период, когда возникал замысел «Онегина», жанровое мышление для Пушкина еще актуально: роман в стихах — особый жанр, позволяющий применить особый принцип рассмотрения действительности, вовсе еще не обязательный для всего творчества в целом. Существенным источником этого принципа рассмотрения явилась романтическая ирония, та высокая ирония, которую теоретически провозгласили иенские романтики, которая впоследствии стала методом Байрона эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана», методом Гейне. Иронический метод — важный этап в процессе прорастания реализма из романтической культуры.

Если классицизм строжайшим образом прикреплял вещи к определенным местам, если он проводил резкое

различие между высоким и низким, между комическим и трагическим, то романтизм, напротив того, выдвигал принцип смешения, промежуточных форм, бесконечных переходов. С романтической точки зрения каждая вещь представлялась многогранной. Одна и та же вещь оказывалась то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной в одно и то же время.

Иенские романтики опирались на учение Фихте, согласно которому мир, «не-я» порождается абсолютным субъективным «я». В представлении ранних немецких романтиков субъективный дух, обреченный на тщетное стремление к бесконечному, вознаграждает себя непрерывной игрой, парением над вещественным миром. Поэт выше своего предмета, и он свободно устанавливает и отменяет законы его бытия. Пушкин остался равнодушен к философскому обоснованию иронии у немецких романтиков. Он воспринял романтическую иронию главным образом через Байрона, обратившего ее в орудие общественной сатиры или в способ раскрытия душевных коллизий поэта, который смеется, чтобы не плакать, проговаривается о задушевном и тотчас же одергивает себя, резко переходя от элегии к эпиграмме. Это сознание не отрицает высших ценностей, но подвергает мучительному сомнению самую возможность их реализации.

Ирония Пушкина самобытна и не похожа на иронические методы западноевропейских романтиков. Она преобразуется в контексте романа, уже не романтического по сущности понимания человека и его исторической эпохи. Ирония Пушкина возникла в национальных условиях, и в тогдашней русской действительности иронический стиль приобретал особый смысл. Он с большой остротой выразил некоторые черты сознания образованного дворянства 1820-х годов. Ведь наряду с политическими борцами — декабристами — из той же среды под влиянием сходных предпосылок выходили и скептики, сочетавшие общественное недовольство с переживанием безнадежности. В «Онегине» Пушкин изобразил скептика своего времени, человека, отмеченного духовной неустроенностью и социальной неприменимостью; и от социальной природы героя неотделим разработанный в нем иронический стиль. Иронический стиль автора (предельным образом выраженный в лирических отступлениях) дублирует сознание героя. Но сознание автора в то же

время шире — автор в целом судит и изображает своего героя с точки зрения «поэзии действительности».

Для поэта, воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был невозможен. Допускать это — значит упрощать процесс идеологической и литературной эволюции Пушкина и его современников. Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному, от условного к реальному оказалась романтическая ирония. Романтическая ирония — не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным. Искусству этого взаимодействия Пушкин, как и европейские романтики, учился у Шекспира. В 1828 году Пушкин писал: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (заметка «В зрелой словесности приходит время...»). В «Онегине» Пушкин с умышленной несерьезностью говорит о любви, о страданиях, даже о смерти своего героя:

Онегин сохнет, и едва ль
Уж не чахоткою страдает.
Все шлют Онегина к врачам,
Те хором шлют его к *врадам*.

Письму Онегина предпосланы строки:

Смелей здорового, больной
Княгине слабою рукой
Он пишет страстное посланье.
Хоть толку мало вообще
Он в письмах видел не вотще,
Но, знать, сердечное страданье
Уже пришло ему невмочь.
Вот вам письмо его точь-в-точь.

Но сущность пушкинского метода в том, что, несмотря на «несерьезную» интродукцию, письмо Онегина принадлежит к самым потрясающим стихам о любви, какие существуют в мировой литературе. Здесь то же соотношение, что и в строфах, посвященных смерти Ленского. *Плаксивые бабы, лекаря, халат* и даже *рога* не отнимают в конечном счете у смерти Ленского ее трагического и лирического смысла. В противопоставлении двух строф — диалектика жизни и смерти Ленского, и

сложное движение как бы разрешается, синтезируется в строках:

Но что бы ни было, читатель,
Увы! любовник молодой,
Поэт, задумчивый мечтатель,
Убит приятельской рукой.

В «Онегине» Пушкин отказывается и от условной приподнятости своих ранних романтических поэм, и от абсолютных истин и неподвижных ценностей, свойственных философии и эстетике классицизма. Но тем самым снимается и понятие безотносительно низкого, грубого в том смысле, в каком оно присуще классицизму. Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. В этом равноправии вещей — глубочайший социальный смысл иронического стиля, его реалистические потенции. Современники ощущали эти потенции, хотя термин «реализм» и не был еще у них в употреблении. Полевой писал: «Пушкину суждено быть *первым* и в исполнении поэм и в изобретении предмета своих поэм. Надобно сказать, что вообще новые поэты в сочинениях сего рода открыли новые стороны, неизвестные старинным сочинителям: *Налой* или *Похищенный локон* однообразны, поэт только смешит; но Бейрон не смешит только, но идет гораздо далее. Среди самых шуточных описаний, он резким стансом обнаруживает сердце человека, веселость его сливается с унылостью, улыбка с насмешкою, и в таком положении, как Бейрон к Попу, Пушкин находится к прежним сочинителям шуточных русских поэм... И с каким неподражаемым умением рассказывает наш поэт: переходы из забавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца — очаровывают читателя».¹

Для демонстрации реализма «Евгения Онегина» охотно приводят описание деревенских имений:

С своей супругою дородной
Приехал толстый Пустяков;
Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков;
Скотинины, чета седая,
С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов;

¹ Московский телеграф, 1825, ч. II, № 5, с. 47—48.

Уездный франтик Петушков;
Мой брат двоюродный, Буянов,
В пуху, в картузе с козырьком
(Как вам, конечно, он знаком),
И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут.

Это поразительные стихи, но не в них Пушкин осуществляет новое понимание мира. В этой строфе ссылки на Фонвизина и В. Л. Пушкина не случайны: Пушкин-бытописатель идет здесь по следам своих предшественников, уступая им в резкости натуралистических деталей. Нового Пушкина надо искать в другом:

То видит он: на талом снеге,
Как будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: что ж? убит!
То видит он врагов забвенных,
Клеветников и трусов злых,
И рой изменниц молодых,
И круг товарищей презренных.
То сельский дом — и у окна
Сидит *она*... и всё *она*!..

Он так привык теряться в этом,
Что чуть с ума не своротил,
Или не сделался поэтом.
Признаться: то-то б одолжил!
А точно: силой магнетизма
Стихов российских механизма
Едва в то время не постиг
Мой бестолковый ученик.
Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*
Иль *Idol mio*, и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

И *магнетизм*, и *механизм*, и *журнал*, и *туфля* вошли в лирический контекст не париями, вечно осужденными нести на себе печать грубости и комизма, но равноправным элементом. Так Пушкин уничтожил разрыв между специальными поэтическими формулами и словами вообще. Замкнутую поэтическую речь он открыл словам из быта, неисчерпаемо многообразным представителям действительности, и позволил им приобретать лирический смысл. Вот это — то как раз, чего не могло быть ни у классиков, ни у карамзинистов, ни у Пушкина южных

поэм и даже, может быть, первой главы «Онегина». Это — открытие, по своей принципиальности подобное открытиям Толстого, который заставил Каренина в момент страшного объяснения с женой запутаться в словах: «вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... педе... пелестрадал», — и сделал так, что получилось не смешно, а трагично. В этом смысле «Евгений Онегин» — переворот, вернее начало переворота, потому что здесь Пушкин еще не может уйти от иронии в процессе раскрепощения слова от жанровой иерархии, от условной поэтической абстрактности. Пушкин 30-х годов вышел из «Онегина», но в 30-х годах он переступил и через иронию; в прозе, в «Медном всаднике», в поздней лирике он нашел способ прямого рассмотрения вещей.

Очень часто цитируются знаменитые строфы из «Путешествия Онегина», в которых Пушкин говорит о двух периодах своего творчества:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косягор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забр...
и г. д.

Смысл этих строк вовсе не в том, что Пушкин заговорил об избе и рябине, от утках и балалайке; об этом в русской поэзии неоднократно говорили до Пушкина, — но только говорили, как о предметах «низких». Пушкин впервые показал, что скудный русский пейзаж эстетически равноправен экзотике моря, скал, пустынь. «Простонародные» слова, вообще словесное сырье, непричастное отобранному «языку богов», он обратил в ряд идеологических и эстетических ценностей.¹ Это и есть реалистический принцип жизнепонимания.

Вопрос о пушкинском реализме часто трактуется в связи с вопросом о «снижении» темы и литературного стиля. Прежде всего должен быть как-то раскрыт самый термин *снижение* (иногда его берут в кавычки — отчего он не становится более плодотворным). Если не ограничиться сравнением одних слов с другими, если искать социальный смысл понятий *сниженный*, *низкий* и

¹ Это один из существенных факторов эволюции Пушкина, но, разумеется, он не исчерпывает ни реалистических тенденций «Онегина», ни тем более содержания пушкинского реализма 30-х годов.

соотносительного им понятия *высокий*, то окажется, что основу этих понятий, по крайней мере в их наиболее четком, полном, последовательном виде, мы найдем в классицизме, где они сопряжены со всей системой сословного мышления. Понятие высокого и низкого, в их непреодолимой расчлененности, — краеугольный камень эстетики классицизма. Эстетика эта оказалась очень устойчивой: инерция жанрово-иерархического мышления не только в значительной мере еще владеет сознанием карамзинистов, но проникает и в поэтическую практику 30-х и даже 40-х годов. Но во всяком случае это была инерция представлений, уже изживавшихся именно в наиболее активных формациях культуры. Романтическая литература полна еще пафосом преодоления; романтическая ирония — вся на ощущении двух начал, высокого и низкого (трагического и комического), и на отказе от того соотношения, которое для этих начал установил классицизм. В реализме, как созревшем историческом образовании, — противоречие уже снято. Понятие низкого, следовательно и сниженного, в сущности, как нельзя более чуждо реалистическому мышлению, для которого существует *нормальная* действительность, действительность видимая и постигаемая в своем единстве. Когда в XVIII веке Сумароков или Василий Майков писали о мужиках, то для них это было снижение, потому что речь шла о предметах «низких» с социальной точки зрения, низких и бурлескных с эстетической точки зрения. Но когда Некрасов писал:

Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал... —

то уж это никак не снижение. Ведь смысл великой некрасовской реформы в том, что она позволила слову *мужик* зазвучать так, как звучали прежде слова *царь* и *бог*.

Жанрово-иерархические представления, как вообще вся рационалистическая культура XVIII века, глубоко вошли в сознание Пушкина. Когда Пушкин совмещает высокое с низким, комическое с серьезным, то это не обход, не игнорирование факта, — это преодоление, в которое вложена вся сила побеждаемой трудности.

В «Онегине» немало бытоописательного материала, по отношению к которому термин *снижение* уместен, потому что речь идет о сатирическом аспекте, обязательно

лишающем вещь ее социальной ценности, «высокости». Таково именно сатирическое описание деревенских имений и проч. Но только материал этот привлекается нередко для сомнительных выводов.

Если пушкинский реализм измерялся бы степенью снижения натуры, то Пушкину несомненно пришлось бы уступить первое место своему дяде Василию Львовичу, который еще в 1811 году в «Опасном соседе» безукоризненным александрийским стихом писал:

Вся провонявшая и чесноком, и водкой,
Сидела сводня тут с известною красоткой, —

не говоря уже о других выражениях, до такой степени «разговорных», что их приходится заменять точками.

Подлинно реалистическое мировоззрение не снижает, а возвышает вещи, потому что оно в принципе признает все вещи, существующие в действительности, равноправными объектами познания и потенциальными носителями трагической, героической, лирической эмоции. Это не значит, что реализм не способен к оценке; но он заново дифференцирует жизненные ценности, устанавливает их соотношение — в зависимости от социальной природы, от миропонимания писателя; реализм не исходит из заранее заданной формальной принадлежности понятия к определенной смысловой и лексической категории.

Пушкин 30-х годов освободил поэтическое слово от искусственной жанровой дифференциации, от обязательного бытования в узкой сфере языка «условленного, избранного», как сам он назвал господствующий поэтический язык 20-х годов.¹ Он сделал поэтическое слово средством изображения конкретности, вещественной и психологической; средством выражения действительности, противоречивой и бесконечно разнообразной в своем единстве. Но какой бы неповторимо точной детализацией вещей ни достиг Пушкин — для него изображаемый мир никогда не переставал быть объектом обобщения и разумного познания. В этой рационалистической закваске Пушкина — огромная организующая сила. Через Пушкина проходит путь к величайшим явлениям русского реализма второй половины XIX века.

¹ В заметке 1828 г. «В зрелой словесности приходит время...».

В истории литературы существуют «вечные цитаты», по определенному поводу неизменно всплывающие на поверхность. В скудной бенедиктовской библиографии: в некрологах и критических очерках, в биографическом словаре и во всех энциклопедических — в полном или сокращенном виде — мы обязательно встречаем: «Появление стихотворений Бенедиктова произвело страшный гвалт и шум не только в литературном, но и в чиновничьем мире. И литераторы и чиновники петербургские были в экстазе от Бенедиктова. О статьях Полевого (на самом деле статья Полевого написана гораздо позднее, в 1838 году. — Л. Г.) и Белинского они отзывались с негодованием и были очень довольны статьею профессора Шевырева, провозгласившего Бенедиктова поэтом *мысли*. Жуковский, говорят, до того был поражен и восхищен книжечкою Бенедиктова, что несколько дней сряду не расставался с нею и, гуляя по царскосельскому саду, оглашал воздух бенедиктовскими звуками. Один Пушкин остался хладнокровным, прочитав Бенедиктова, и на вопросы: какого он мнения о новом поэте? — отвечал, *что у него есть превосходное сравнение неба с опрокинутой чашей*; к этому он ничего не прибавлял более...»¹

Запись Панаева, очевидно воспроизводящая какие-то слухи, положила начало традиции, в силу которой Пушкин, рядом с Белинским, широко привлекался к разоблачению Бенедиктова. Ссылка на авторитет Пушкина, который «один только остался хладнокровен», проделала путь от Я. П. Полонского до Бориса Садовского.²

Полонский, цитируя Панаева, от себя добавляет: «Бенедиктов рассказывал в одном доме, что, благоговей перед Пушкиным, он послал ему книжку своих стихотворений, и затем хотел сделать ему визит — но по пути

¹ Панаев И. И. Литературные воспоминания. [Л.], 1950, с. 72.

² См.: Садовской Б. Поэт-чиновник. — Русская мысль, 1909, № 11, с. 76—82 (также: Русская Камена, М., 1910, с. 89—101).

к нему встретил его на улице, и Пушкин, очень любезно поблагодарив его за стихи, сказал: «У вас удивительные рифмы — ни у кого нет таких рифм. — Спасибо, спасибо». Бенедиктов, конечно, был настолько умен, что понял иронический отзыв Пушкина и, быть может, даже задумался».¹

По этому поводу Ю. Н. Тынянов в статье «Пушкин и Тютчев» писал: «Пушкин отозвался о Бенедиктове, что у того есть прекрасное сравнение неба с опрокинутой чашей, а в другой раз, что у него прекрасные рифмы. Из этого делают заключение, что Пушкин ничего другого за поэзией Бенедиктова не признавал. Так ли это было, или не так, неизвестно, но важно то, что в этом заключении всецело сказывается *наш* современник, который произвольно реконструирует литературные отношения прошедшей эпохи, исходя из литературной оценки (вернее, переоценки) Бенедиктова, произведенной уже после Пушкина».²

Панаев, Тургенев, отчасти Полонский — люди второй половины XIX века, усиленно занимавшиеся реконструкцией своей литературной молодости, которой они стыдились. Одним из самых тяжких грехов этой молодости был как раз Бенедиктов. Тургенев с самоуничижением признавался: «И я, не хуже других, упивался этими стихотворениями, знал многие наизусть, восторгался «Утесом», «Горами» и даже «Матильдой на жеребце», гордившейся «усестом красивым и плотным».³ Между тем за предвзятой реконструкцией прошлого очень важно найти подлинное соотношение сил. Успех Бенедиктова был «сезонный», но, вероятно, кроме Пушкина, Лермонтова, Некрасова, ни один русский поэт XIX века не пользовался столь шумной и массовой известностью. В 30-х годах «вся читающая Россия упивалась стихами Бенедиктова» (Полонский); в частности, ими упивались люди очень высокой квалификации. Среди современников, ценивших стихи Бенедиктова (диапазон оценки колеблется от одобрения до восторга), можно назвать имена Жуковского, Вяземского, А. И. Тургенева, Плетнева,

¹ Биография В. Г. Бенедиктова, составленная Я. П. Полонским. — Соч. Бенедиктова, СПб., 1902, с. XIII.

² Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 166.

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М.—Л., 1967, т. 14, с. 23.

Шевырева, Краевского, Тютчева, Сенковского, И. С. Тургенева, Грановского, Ап. Григорьева, Фета, Некрасова, Ник. Бестужева и т. д., и т. д.

В 1835—1836 годах «Стихотворения» Бенедиктова оказались одним из узловых пунктов, явлением, вне которого литературная история двух этих лет просто не может быть понята. В этой точке сошлись основные линии момента: борьба с эпигонством, требование мысли в поэзии, конфликт московской и «петербургской» литературы (под последней разумели процветающий *вульгарный романтизм*), вражда Белинского с Шевыревым, наконец то антипушкинское движение, которое с конца 20-х годов все возрастает до самой смерти поэта. «Стихотворения» Бенедиктова становятся одним из слагаемых в трагической ситуации расхождения созревшего Пушкина со своими читателями.

Если от «вечных цитат» обратиться к фактам, то факты оказываются противоречивыми. Наряду с канонизованными утверждениями Панаева и Полонского имеются обратные показания, которые, разумеется, не учитывались. Так, приятельница Бенедиктова Е. А. Карлгоф-Драшусова в своих воспоминаниях говорит: «Жуковский, Пушкин и Крылов высоко ставили поэтический дар Бенедиктова и находили, что он представляет собой отрадное явление в нашей литературе».¹ Свидетельство не слишком достоверное, но, в конце концов, оно не менее достоверно, чем свидетельство Панаева. Важнее следующее: в 1838 году, рецензируя вторую книгу стихотворений Бенедиктова, А. Краевский писал: «С каким восторгом приветствовали мы Бенедиктова, только что выступившего... на литературном поприще, и приветствовали в то время, когда еще был жив наш Пушкин, любовавшийся этим новым талантом».² Вообще говоря, такого рода журнальные комплименты ни к чему не обязывают. Но надо учесть, что в 1838 году Краевский, — чье имя было выставлено на обложке послепушкинского «Современника» рядом с именами Жуковского, Вяземского, Плетнева, — афишировал позицию человека, близкого к пушкинскому кругу. Он должен был соблюдать известную осторожность, обращаясь к загробному авторитету «нашего Пушкина». Вот почему фраза Краевско-

¹ Жизнь прожить — не поле перейти. Записки неизвестной. — Русский вестник, 1881, № 9, с. 143.

² Литературные прибавления к Русскому инвалиду, 1838, № 15.

го об отношении Пушкина к Бенедиктову заслуживает если не доверия, то внимания.

Противоречивые показания современников, быть может, приводятся в некоторую связь письмом князя Ивана Гагарина к Тютчеву (март, 1836), опубликованным в 1899 году (И. Гагарин сблизился с Тютчевым за границей и впоследствии служил посредником при передаче тютчевских стихотворений в «Современник»): «Мне было очень приятно узнать от вашей жены, что вы нашли удовольствие в чтении стихов Бенедиктова. Не правда ли, это истинный и глубокий талант? Когда я в первый раз говорил вам о нем, я писал под влиянием чувства восхищения и удивления, которое его книга вызвала в маленьком литературном кружке Москвы. Теперь, находясь в Петербурге, я постоянно выдаюсь с тем, что можно назвать литературным миром: с Вяземским, Жуковским, Пушкиным и т. д. У Жуковского каждую субботу бывают довольно любопытные и иногда интересные собрания, где я встретил Бенедиктова. С первого шага он занял место среди них, но тщедушная, неприятная и, скажу, почти уродливая наружность, привычки военной дисциплины, которых несколько не умерило посещение света, заставляют держать его в отдалении от общества, с которым у него не может быть взаимных симпатий. Пушкин, который молчит при посторонних, нападает на него в маленьком кружке с ожесточением и несправедливостью, которые служат пробным камнем действительной ценности Бенедиктова. Впрочем, вы должны знать, что Пушкин предпринял издание трехмесячного журнала под названием «Современник»; ему придется определить свои суждения и защищать их».¹

Оставляя сейчас в стороне вопрос о заведомо враждебном отношении Гагарина к Пушкину, выделим два существенных для нас момента: Пушкин по поводу Бенедиктова «молчит при посторонних» и нападает на Бенедиктова «в маленьком кружке». В письме Гагарина это звучит убедительно именно потому, что примиряет ряд противоречивых свидетельств. Оказывается возможным, что у Пушкина было два мнения о Бенедиктове: одно — официальное, другое — только для маленького кружка.

¹ Книжки недели, 1899, январь, с. 228—229. В том же году перепечатано в «Новом времени». Подлинник письма по-французски.

В третьем номере «Современника» напечатано пушкинское «Письмо к издателю» за подписью А. Б. (письмо это должно было нейтрализовать впечатление от чересчур откровенной статьи Гоголя «О движении журнальной литературы»). А. Б. между прочим пишет: «Вы говорите, что в последнее время заметно было в публике равнодушие к поэзии... И где подметили вы это равнодушие?... Новые поэты, Кукольник и Бенедиктов, приняты были с восторгом. Кольцов обратил на себя общее благосклонное внимание...» Это единственное дошедшее до нас прямое высказывание Пушкина о Бенедиктове — притом анонимное. Бенедиктов назван здесь в сочетании с Кукольником и Кольцовым. Характер отношения Пушкина к Кукольнику не вызывал никаких сомнений. «Надобно заметить, что Пушкин никогда ни слова не говорил о сочинениях Кукольника, хотя он, как известно, радовался появлению всякого таланта»,¹ — писал Панаев, не подозревавший, конечно, что Пушкин высказался о Кукольнике в письме тверского помещика А. Б. к издателю журнала «Современник». Это очень похоже на утверждение Гагарина относительно Бенедиктова: «Пушкин... молчит при посторонних». Что касается «маленького кружка», то тут Пушкин, как видно, говорил и о Кукольнике. По крайней мере 10 января 1836 года Никитенко записал: «Интересно, как Пушкин судит о Кукольнике. Однажды у Плетнева зашла речь о последнем; я был тут же. Пушкин, по обыкновению грызя ногти или яблоко — не помню, — сказал: «А что, ведь у Кукольника есть хорошие стихи? Говорят, что у него есть и мысли». Это было сказано тоном двойного аристократа: аристократа природы и положения в свете. Пушкин иногда впадает в этот тон и тогда становится крайне неприятным».²

В том же духе Пушкин отозвался о Кукольнике в своем дневнике от 1834 года: «...обедал у кн. Ник. Трубецкого с Вяземским, Норовым и с Кукольником, которого видел в первый раз. Он, кажется, очень порядочный молодой человек. Не знаю, имеет ли он талант. Я не дочел его «Тасса» и не видел его «Руки» etc. Он хороший музыкант. Вяземский сказал об его игре на фортепиано: *Il brédouille en musique, somme en vers.*³ — Кукольник

¹ Панаев И. И. Литературные воспоминания, с. 46—47.

² Никитенко А. В. Дневник. В 3-х т. М., 1955, т. 1, с. 178.

³ Он бормочет в музыке, как и в стихах (франц.).

пишет «Ляпунова», Хомяков тоже. — Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии. Барон Розен имеет более таланта».

Барон Розен, тщетно старавшийся отвоевать у Кукольника положение любимого драматурга петербургской публики, пишет Пушкину в 1836 году: «Что касается прозаических статей, которых Вы у меня просите, я серьезно о них подумываю; прежде всего я хотел бы написать статью о Кукольнике. Так как мы с Вами придерживаемся почти одинаковых мнений о нем, не встретится никаких препятствий к помещению данной статьи, цель которой будет: доказать вышеупомянутому автору, что все, им написанное, не многого стоит и что он не овладел даже техникой драматического действия; напасть беспощадным образом на избранный им злополучный жанр, принимая во внимание, что у него есть талант, который, будучи усовершенствован, мог бы, быть может, возвыситься над его бледной посредственностью нынешнего дня».¹

Письмо Розена датировано 4 февраля 1836 года. «Письмо» А. Б. появилось в третьем номере «Современника», но было заготовлено еще для второго, вышедшего в начале июля, — очевидно, что за этот срок Пушкин не мог пересмотреть свое отношение к Кукольнику. Отзыв А. Б. о Кукольнике — в духе всего «Письма» (с его благими пожеланиями по адресу Сенковского и пр.), написанного с целью затушевать наиболее резкие противоречия в литературных отношениях 1836 года.

Второе имя, рядом с которым поставлено имя Бенедиктова, — Кольцов. О личной встрече Кольцова с Пушкиным сообщил еще в 1846 году Ал. Юдин. В 1836 году, услышав от Одоевского и Жуковского о Кольцове, Пушкин позвал его к себе. «Едва Кольцов сказал ему свое имя, как Пушкин схватил его за руку и сказал: «Здравствуй, любезный друг! Я давно желал тебя видеть». Кольцов пробыл у него довольно долго, и потом был у него еще несколько раз. Он никому не говорил, о чем он беседовал с Пушкиным, и когда рассказывал о своем свидании с ним, то погружался в какое-то размышление».² То же примерно у Белинского: «С особенным чув-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. М.—Л., АН СССР, 1949, т. 16, с. 381 (оригинал по-французски).

² Юдин А. Опыты в сочинениях студентов Харьковского университета, 1846, т. 1, с. 221.

ством вспоминал он всегда о радушном и теплом приеме, который оказал ему тот, кого он с трепетом готовился увидеть, как божество какое-нибудь, — Пушкин. Почти со слезами на глазах рассказывал нам Кольцов об этой торжественной в его жизни минуте.¹

Приводя эти умышленно туманные сведения, очевидно имевшие источником рассказы самого Кольцова, биограф Кольцова М. де Пуле выдвигает далее следующие соображения: «Кольцов явился в Петербург с запасом тетрадок своих стихотворений. Одну из таких тетрадок взял Пушкин, издававший в это время «Современник». Первая книжка «Современника» вышла 6 января 1836 года, затем Пушкин уехал из Петербурга (в феврале) и не возвращался до мая. Вторая книжка «Современника» была набрана без него и составлена П. А. Плетневым, при содействии А. А. Краевского, из материалов, найденных ими в кабинете редактора. В числе этих материалов находилась и тетрадка с стихами Кольцова, из которой Плетнев и Краевский выбрали только одно стихотворение «Урожай». Затем в четырех книжках пушкинского «Современника» ничего кольцовского более не было. Возвратясь в Петербург и благодаря за хлопоты по изданию второй книжки журнала, Пушкин заметил, что не все стихотворения Кольцова можно печатать, и при этом высказался о нем «как о человеке с большим талантом, широким кругозором, но бедным образованием, отчего эта ширь рассыпается более в фразах».² Такой отзыв вполне оправдывается отсутствием стихотворений Кольцова в пушкинском «Современнике». Последнее обстоятельство очень тревожило нашего поэта, как это видно из писем его к Краевскому: «Вы ничего не пишете (говорит он в письме от 12 февраля 1837 года, написанном еще до получения известия о смерти Пушкина), отчего именно не могли войти в «Современник» мои пьески. Тут что-нибудь должно быть другое. Меня сильно беспокоит эта тайна, а вы скрываете... Пожалуйста, объясните просто».³ Тайна не напрасно беспокоила Кольцова. Соображения де Пуле подтверждаются

¹ Белинский В. Г. О жизни и сочинениях Кольцова. — Полн. собр. соч. М., 1955, т. 9, с. 510.

² Сообщено А. А. Краевским, по словам которого Лермонтов, не знавший лично Кольцова, отзывался о его таланте с большой похвалой (примеч. де Пуле).

³ Де Пуле М. А. В. Кольцов. СПб., 1878, с. 81—82.

известными строками из письма Пушкина к жене от 11 мая: «Ты пишешь о статье *Гольцовской*. Что такое? Кольцовской или Гоголевской? — Гоголя печатать, а Кольцова рассмотреть...»

Сочетание имен: Бенедиктов, Кукольник, Кольцов — не случайно; в нем зашифрована ирония по отношению к публике, «восторженно встретившей» «новых поэтов». Эти двусмысленные отзывы вполне совпадают с концепцией Гагарина о двойной оценке: одна — для публики, другая — для себя и для «маленького кружка».¹

Собранные здесь факты позволяют утверждать: во-первых, что Пушкин относился к Бенедиктову (как к Кукольнику) отрицательно; во-вторых, что перед публикой он считал нужным скрывать свое отношение, частью молчанием, частью холодным доброжелательством. Это значит, что Пушкин заметил в Бенедиктове не одно только сравнение неба с опрокинутой чашей, но вещи, имевшие к нему гораздо более близкое отношение. Каков исторический смысл пушкинской враждебности и что вынудило Пушкина свою враждебность зашифровать — этот вопрос может быть поставлен только на фоне основных явлений литературной борьбы 30-х годов.

2

Провозгласив в 1834 году: «кончился пушкинский период русской словесности», — Белинский выразил всеобщее убеждение в распаде великой поэтической системы, основания которой были заложены в XVIII веке и которую Пушкин довел до предельного совершенства. Система стала достоянием эпигонов, и вопрос об эпигонстве — большое место поэзии 30-х годов.

«Стихотворения Аполлона де***. Москва, 1836.

Аполлон, известный сын Юпитера и Латоны, брат Дианы, президент академии муз, был большой волокита, насмешник, забияка, сдирал кожи, приставлял ослиные уши, переодевался, бродил везде, был даже два вытолкан с неба батюшкой очень неучтиво. Куда ему

¹ Отмечу еще, что О. С. Павлицева пишет в 1835 г. из Петербурга, где она постоянно встречается с братом (хотя, конечно, ее оценка могла сложиться самостоятельно): «А propos de vers: я читала стихи Бенедиктова; есть вещи прекрасные, но и безвкусия довольно. Показались ли они у вас?» (Пушкин и его современники, вып. 17—18, СПб., 1913, с. 203).

деваться? Он ушел в Москву, зная, что там крепко пишут стихи, — это по его части, — прибавил к своему имени частицу *де*, чтоб показать свое старинное благородное происхождение, и называется теперь *Apollon de Moscou*. Теперь он издал свои московские стихотворения... Это Аполлон! Аполлон, сам Аполлон, нет сомнения, что он теперь в Москве волочится за какую-нибудь московскую Дафною и напевает ей:

Прошла пора, пора мечтаний,
Пора дум сладких и любви,
Когда *рой* пламенных желаний
Теснился и кипел в крови. —

Да, почтеннейший! прошла эта пора. Нынче вам и стихи не удаются». ¹

Если бы собрать воедино отклики на поэтическую продукцию 30-х годов, то к ним нельзя подобрать лучший эпиграф, чем обращение Сенковского к Аполлону: «Да, почтеннейший, прошла эта пора. Нынче вам и стихи не удаются!» По вопросу о состоянии поэзии в 30-х годах солидарны Сенковский и Надеждин, Полевой и Шевырев, Белинский и рецензенты «Северной пчелы». Люди, враждовавшие между собой по любым другим поводам, единодушно утверждают, что «хорошие стихи» надоели и что впредь поэзии нужны мысли. Требование мысли становится общезначимым литературным критерием 30-х годов. Он принимается всеми, хотя понимается и применяется самым противоречивым образом. Оказалось, что литература не есть нечто само собой разумеющееся, что она должна быть заново оправдана и обоснована в ряду общественных, философских, бытовых интересов читателя. Речь шла, таким образом, об изменении самой социальной функции литературы; прежде всего, о новом отношении к теме. В жанровой поэзии XVIII и начала XIX веков круг предметов изображения был принципиально ограничен. Сущность жанрового мышления — именно в этой стандартности тем и в постоянном соотношении между изображением и «предметом». В жанровой литературе, с ее предрешенными и вместе с тем многообразными откликами на действительность, та или иная тема не могла достигнуть всепоглощающего

¹ Библиотека для чтения, 1836, т. XVIII, Литературная летопись, с. 8.

значения. На рубеже 20-х и 30-х годов это соотношение нарушается по-разному. В прозу хлынул поток непредрешенных бытовых тем, беспрерывно выбрасываемых действительностью. В поэзии влияние немецкого романтического идеализма утверждает гегемонию единой философской темы. Одно дело, когда поэт школы Батюшкова — Жуковского отдает дань медитативному жанру. Другое дело, когда творчество поэта целиком предано художественному развитию определенной философской концепции и освобожденная тема становится самодвелеющей и ведущей. Молодые московские шеллингианцы — любомудры — и выдвинули из своей среды таких однотемных поэтов (начиная с Веневитинова).

Московские шеллингианцы и фихтеанцы разделяли убеждение своих современников в том, что стихов нет, но, в отличие от других, они полагали, что стихи должны быть. Только этим стихам предназначалось новое место в культурном сознании. Необычайной напряженности достигают попытки молодого Белинского переосмыслить литературу в свете вопросов духовного становления личности. Для Белинского романтического периода, как и для других москвичей, дело было не в том, что у русских поэтов прежде отсутствовали мысли, а теперь должны появиться; дело было в поисках нового отношения между поэтической мыслью и бытием человека. И все это — от исканий Киреевского до опытов Булгарина — на промежуточном языке 30-х годов выражалось *требованием мысли*.

В 1827 году Пушкин писал Дельвигу о московской немецкой метафизике: «Бог видит, как я ненавижу и презираю ее...» В 1827 году Пушкин чувствовал себя в силах справиться с метафизическими соблазнами, но в 30-х годах никто из корифеев 20-х не мог уже побороть тайной уверенности в наступающем конце «пушкинского периода русской словесности» — и это в пору высшего расцвета творчества Пушкина. Окружение, чуждое, даже враждебное, но властное своей исторической актуальностью, подсказывает поиски нового содержания. Очень сложен путь Пушкина, пролегающий между прозой, профессиональным журнализмом, историей. Вяземский оживляет свою замирающую литературную деятельность всяческим документализмом. Для Пушкина, для Вяземского 30-х годов «новое содержание» — это в первую очередь мысль об общественно-политических

отношениях и, как замена запретной в России политики, — история, от исторических анекдотов в «Старой записной книжке» Вяземского до не написанной Пушкиным «Истории Петра Великого». Для верхушки образованного дворянства того времени история была занятием особого рода, смежным с государственной службой и имевшим мало общего с академической наукой (это, конечно, лишь частично относится к такому профессиональному историку, как Карамзин).

Специфическое требование мысли в литературе, выдвинутое в 30-х годах Вяземским, восходит к традиции этой «аристократической» гражданственности, враждебной демократической гражданственности Полевого и чуждой метафизической абстрактности Любомудров. Но для публики и в особенности для критики Пушкин-историк явление гораздо более случайное, нежели Пушкин — автор поэм и лирических стихотворений, породивших тьмы и тьмы бессмысленных подражателей.

«Г. Вердеревский принадлежит к поколению тоскующих поэтов (так, по крайней мере, они величают сами себя), пущенных в свет музой Байрона или Пушкина (для нас это все равно) и когда-то бывших в моде — кажется с 1822 по 1828. — «Волна», «Черный локон», «Гречанка», «Я разлюбил», и проч. изображают страдания и разочарования; все это написано гладко, по правилам версификации, но, увы, подбор чистых, остриженных слов и довольно звучных рифм никто уже не называет поэзией. . . что толку в легкости? Читаешь, не спотыкаясь, и ничего не вычитаешь».

«Дайте мне любящую душу, — говорит автор в эпиграфе к своим стихотворениям, — она поймет слова мои. . . Наша душа, давно отлюбившая, уверяет, что стих г-на Деларю гладок и звучен, рифма его чиста и богата. . . Но она же, не будучи в состоянии ослепить себя внешними качествами и красивыми формами, уверяет, что содержание этих красивеньких и миленьких пьесок вообще ничтожно, однообразно и не ведет ровно ни к чему».¹

Вопрос о безыдейности неразрывно связан в сознании современников с вопросом о гладком эпигонском стихе. В 1838 году об этом соотношении с замечательной

¹ Северная пчела, 1835, № 101.

отчетливостью писал Полевой: «..Но та самая услуга, которую оказал Пушкин нашей поэзии, причинила ей и большой вред.. Мы окружены «гладкими» поэтами.. Пушкин открыл им тайну известной расстановки слов, известных созвучий, угадал то, что прежде делало стих наш вялым и прозаическим, и его четырехстопный ямб так развязал нам руки, что мы пустились чудесно писать стихами. Сам Пушкин испугался впоследствии, какое обширное поле открыл он бездарности и пустозвучию своим ямбом. Правда, никто не умел похитить у Пушкина настоящей тайны этого стиха, но манере его так искусно начали подражать, что, несмотря на полное бессмыслие, стих выигрывал невольное одобрение».¹

Итак, ответственность за гладкие стихи без мысли Полевой возлагает на Пушкина. Он учитывает при этом, что Пушкин сам далеко ушел за пределы той «пушкинской» системы, которая по преимуществу стала достоянием эпигонов.² Ответственность за Трилунного и Деларю, за Романовского и Зилова возлагается на Пушкина ямбического; на элегического Пушкина — поскольку дело касается лирики. Пушкин батюшковских традиций существовал, хотя это был Пушкин, понятый односторонне и узко. В статье «О духовной поэзии» Полевой, собственно, подводит итоги тому движению против пушкинской «бес-

¹ О духовной поэзии. — Библиотека для чтения, 1838, т. XXVI, с. 94. А. С. Андреев, вспоминая свою встречу с Пушкиным, приводит якобы сказанную Пушкиным фразу: «..Стихи, под известный каданс можно их наделать тысячи, и все они будут хороши. Я ударил об наковальню русского языка, и вышел стих — и все начали писать хорошо» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 290).

² Заблуждению современников способствовало то, что пушкинские искания 30-х годов в лирике доходили до публики крайне скупо и разрозненно. Если взять, скажем, наиболее принципиальные стихотворения 1836 г., то только «Отцы пустынноики..» напечатано в первом посмертном номере «Современника». «Художнику», «Мирская власть», «Из Пиндемонта», «Когда за городом..», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный..» — все это впервые появилось в изданиях 1841 и 1855 гг. Из стихотворений 1833 г. «Осень» («Октябрь уж наступил, уж роща отряхает..») и «Не дай мне бог сойти с ума..» напечатаны в 1841 г. Таким образом, при жизни Пушкина и в ближайшие годы после его смерти публика и критика не ощущали глубокого сдвига в его элегико-медитативной лирике, ибо продукция последних лет была ей попросту неизвестна. Новая пушкинская лирическая система не могла вырисоваться и заслонить прежнюю. При жизни Пушкина не печатался и «Медный всадник».

содержательности», которое насчитывало уже больше десятилетия.

Едва ли не Веневитинов был первым в этом ряду: «Кто отказывает Пушкину в *истинном таланте*? Кто не восхищался его стихами? ... 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... Теперь, г. издатель «Телеграфа», повторю вам вопрос: что такое «Онегин»? ... этот герой поэмы Пушкина, по собственным словам вашим, «шалун с умом», «ветренник с сердцем», и ничего более». ¹

Иван Киреевский повторил суждение Веневитинова об «Онегине» в статье 1828 года: «Эта пустота главного героя была, может быть, одною из причин пустоты содержания первых пяти глав романа; но форма повествования, вероятно, также к тому содействовала». ²

Враждебность московских шеллингианцев умерялась традиционным уважением к величайшему представителю культуры русского дворянства. Иначе зазвучали упреки в 1830 году — столь роковым в литературной судьбе Пушкина. С 1830 года разворачивается единый фронт антидворянской журналистики. «Нет! воля ваша! А Пушкин — не мастер мыслить!» (Надеждин). ³ «Онегин есть собрание отдельных, бессвязных заметок и мыслей о том, о сем, вставленных в одну раму, из которых автор не составил ничего, имеющего отдельное значение» (Полевой). ⁴ И в том же году Булгарин в своем пасквиле «Анекдот» писал: «... Француз (Пушкин. — Л. Г.), который в своих сочинениях не обнаружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства, у которого сердце холодное, а голова род побрякушки, набитой гремучими рифмами...» ⁵

Веневитинов, Надеждин, Полевой, Булгарин с заме-

¹ Веневитинов Д. Разбор статьи о «Евгении Онегине», помещенной в 5-м № «Московского телеграфа» на 1825 год. — В его кн.: Стихотворения. Проза. М., 1980, с. 144—145.

² Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина. — Полн. собр. соч., М., 1911, т. 2, с. 11.

³ Вестник Европы, 1830, № 7, с. 209. — Характерно, что даже Погодин, которому Пушкин всячески покровительствовал, впоследствии писал: «Надеждин вооружился против Пушкина и говорил много дела между прочим, хотя и семинарским тоном».

⁴ Московский телеграф, 1830, ч. 32, с. 241.

⁵ Северная пчела, 1830, № 30.

чательным единодушием высказываются по вопросу о бессодержательности Пушкина. Между тем в творчестве 30-х годов Пушкин с невиданной силой осуществляет новое реалистическое понимание действительности и дает свой ответ на требование мысли в литературе, выдвинутое эпохой. Но в данный исторический момент и любомудрам с их идеалистической философией, и Полевому с его буржуазным демократизмом нужно было другое содержание, чем то, которое предлагал Пушкин, чем то, по крайней мере, которое они сумели увидеть в зрелом пушкинском творчестве; вот почему современники продолжают бороться с Пушкиным 30-х годов как с «карамзинистом». Философские воззрения любомудров, общественные интересы Полевого объясняют их позицию. Несколько более неожиданно в этом контексте имя Булгарина. Вопрос о позиции Булгарина в антипушкинском движении не должен упрощаться на том основании, что Булгарин сводил личные счеты. Сущность не в том, какие причины могли быть у Булгарина для травли Пушкина, а в том, какими критериями он при этом пользовался. И если мы находим в руках у Булгарина знакомый критерий требования мысли, то спрашивается, кем, какой группой, какой средой был уполномочен на это требование Булгарин?

В отличие и от любомудров и от «литературных аристократов» Булгарин говорил от лица очень широкого читательского круга. Именно того круга, который несколько позднее (в 1840 году) Белинский характеризует в письме к Боткину: «...Говоря об эстетическом вкусе и литературной образованности российской публики, нельзя быть тривиальным, и каких похабств ни наговори о ней, — ее имя все останется самым похабным словом. Кого она поддерживает, кого любит? Или людей по плечу себе, или плутов и мошенников, которые ее надувают ... Греча, Булгарина — да, они, особенно первый, в Питере, даже при жизни Пушкина, были важнее его и доселе сохраняют свой авторитет».¹

«Российская публика» 30-х годов — потребители и заказчики литературной продукции, сменившие избранных читателей 10—20-х годов, — была достаточно пестрой по своему социальному составу. Но современники

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 11, с. 452—453.

в своих отзывах склонны суживать этот круг — во-первых, топографически («Питер»), во-вторых, социально. В 1841 году Белинский пишет Боткину о Полевом: «Я могу простить ему... грубое непонимание Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Марлинского (идола петербургских чиновников и образованных лакеев)... но для меня уже смешно, жалко и позорно видеть его фарисейско-патриотические, предательские драмы народные... цену, которую он дает вниманию и вызову ерыжной публики Александр-вы-нского театра, составленной из офицеров и чиновников».¹ *Петербургский чиновник* символизировал собой читающую публику 30-х годов, — и потому, что петербургский чиновник составлял как бы верхушку низового читательского слоя, и потому, что петербургский чиновник осознавался как наиболее полное выражение основ николаевской государственности, как идеальный тип обывателя 30-х годов. Именно в этой среде с наибольшей полнотой проявились свойства общества, воспитанного самодержавием и бюрократизмом: атрофия общественных интересов и неспособность к выработке обобщающих идей и собственных культурных ценностей. Режим Николая I в сущности пытался привести все население к идеологическому паразитизму. Операция эта удалась не вполне: культурное дворянство и новая демократическая интеллигенция отвечали глухим еще движением идей, разросшимся впоследствии в западничество и славянофильство. Зато низовая бюрократия, служилое мещанство 30-х годов — это превосходный материал для идеологического выхолащивания, среда, в которой укоренился и расцвел *вульгарный романтизм* 30-х годов.

Публику усердно обслуживали. Главные организаторы этого обслуживания — Булгарин и Сенковский, человек большой и разносторонней культуры, но твердо усвоивший буржуазно-коммерческую идею учета читательских вкусов. «Библиотека для чтения» и «Северная пчела» — два огромных очага «смирдинской словесности»²

Обывательское сознание 30-х годов неспособно было самостоятельно вырабатывать идеологические и культурные ценности, но из этого не следует, что обыватель не хотел обладать ценностями. Он стремился к «краси-

¹ Там же, т. 12, с. 8.

² Выражение «смирдинский период» употребил Белинский в «Литературных мечтаниях».

вой жизни», во всем вплоть до идей, и охотно пользовался упрощенными результатами чужих достижений; последнее потому, что он не создавал, а брал, и внутренняя взаимоисключаемость идей была ему непонятна. Все это готовые красивые вещи, которые можно соединить, как позднее соединялись ампир с модерном в буржуазной гостиной.

В 30-х годах «Северная пчела» требует мыслей в литературе с не меньшей энергией, чем «Московский наблюдатель». В этой связи раскрывается позиция Булгарина в борьбе с Пушкиным. Проясняется, между прочим, антипушкинская подоплека ряда статей и рецензий «Северной пчелы». Вот, например, рецензия на «Семейство Комариных» (роман в стихах Н. Карцова, М., 1834): «Пусть уверяют, что пушкинский период кончился, что теперь настает новая эпоха. Это, может быть, справедливо в отношении к столицам; но в Саратовской губернии царствует и продолжается еще пушкинский период. Доказательство несомненное, печатное доказательство перед нами. (Следует пересказ с цитатами этого довольно безграмотного произведения. — Л. Г.) Приехали на постоянный двор и пьем чай; да какой? *сквозник душистый!* Даша разливает чай снежной рукой, а автор, воспользовавшись случаем, показывает, что он не держится мнений Пушкина, и говорит:

Хоть я женатый человек,
Но признаюсь тебе, читатель,
Я милых ручек обожатель.
В наш просвещенный, умный век
Об ножках много говорили;
Их Пушкин по свету пустил,
Он пару ножек расхвалил —
За ним их сотни расхвалили.
Но согласись, читатель мой,
Что в ножке башмачок пленяет,
А ручка просто восхищает
Своей открытой красотой.

Ну теперь ясно, что автор не подражает Пушкину, любит ручки, а не ножки...»¹ Автор рецензии на «Семейство Комариных» — Р. М., то есть В. Строев, тот самый, который сперва превозносил, а потом бранил в «Пчеле» «Стихотворения» Бенедиктова.

¹ Северная пчела, 1835, № 29.

Самому Булгарину (с откровенной подписью «Ф. Б.») принадлежит еще более красноречивая рецензия на «Бориса Годунова. Трагедию в трех действиях» М. Лобанова: «До сих пор судьба Годунова в нашей литературе была так же несчастлива, как и в истории: никому не удалось воспользоваться вполне этим удивительным явлением нравственного мира, поэтически разгадать эту чудесную загадку... развить во всем его объеме этот колоссальный, истинно драматический характер. Кажется, все элементы у нас под рукою... Чего же недостает? Безделицы: гения мощного и исполинского, как сам предмет; художника с душою, которая, из этого хаоса событий и характеров, сплвила бы одно целое, исполинское и прекрасное, осветила бы создание свое пламенем поэзии, влила бы в него весь пыл жизни; — одним словом, недостает другого Шекспира.

А. С. Пушкин написал несколько удачных и замечательных сцен из истории Бориса, и только. Но произведение Пушкина было создано без особенной формы — и поэтому мы не вправе ничего более требовать. Теперь г. Лобанов издал *трагедию*: Борис Годунов...

Стихи в ней прекрасные, гладкие, такие гладкие, что вы не спотыкнетесь в них ни на одну мысль, ни на одно счастливое выражение. Вообще в трагедии *все обстоит благополучно*.¹

«Смирдинская словесность» 30-х годов — замечательный пример упрощения модных идей и критериев, заимствованных из романтического обихода. Здесь самое широкое распространение находит доморощенная натурфилософия, давно оторвавшаяся от своих философских источников. Особым успехом пользуется здесь романтическая тема поэта, чуждого бессмысленной толпе. В русской литературе эта тема проделала характерную кривую — от программного «Поэта» Веневитинова, восходящего к основам немецкой идеалистической эстетики, через Хомякова и Пушкина, до общедоступного применения у Полевого («Аббадона»), Кукольника («Торквато Тассо»), Тимофеева («Поэт», «Елизавета Кульман») и пр. В 1845 году, когда эта тема успела окончательно выродиться, Белинский писал: «Маленькие талантики — несносные люди, раздражительные, мелочные, самолю-

¹ Северная пчела, 1835, № 64, с. 253—255.

бивые, заносчивые... Они уверены, что только они одни и чувствуют, и мыслят, и страдают, — и потому нещадно бранят толпу, которая предпочитает свои домашние заботы и личные выгоды их хорошеньким стишкам... Сии — изволите видеть — гении, толпа должна видеть ореол над их головами, а на челе звезду бессмертия». ¹

В недрах «Библиотеки для чтения» и «Северной пчелы» создалась особая обывательская «поэзия мысли», крупнейшими представителями которой были Кукольник и Тимофеев. «Библиотека для чтения» провозглашает обоих корифеев «русскими Байронами и Гете». «Северная пчела» нисколько не уступает ей в цинизме:

«„Поэт“: Фантазия в 3-х сценах Т-м-ф-ва.

...Из этого краткого обзора читатели увидят, какую обширную, высокую мысль автор положил во главу угла своего творения. В самом деле, мысль сия по своей глубокости, силе и теплоте есть нечто совсем новое в нашей литературе. Создание, основанное на ней... могло бы заключать в себе более эпической и драматической жизни, менее философии и более поэзии; видно, что это один еще очерк здания огромного и великолепного». ²

«„Елизавета Кульман“: Фантазия Т-м-ф-ва.

...Г. Тимофеев силою своего прекрасного таланта исторг из этой души ее мир, ее поэзию, и подарил нам произведение, которое в современной литературе нашей должно занять одно из почетных мест... Она (героиня. — Л. Г.) существо, обреченное искусству и гибели; в ее сердце и судьбе все подчинено высокому призванию — и вы видите, как из каждого биения сердца ее, по воле одной природы, восстают светлые лики небожителей, как самая природа облекается в мысль и слово, чтобы служить отблеском могучих стремлений таланта...» ³

«„Песни Т-м-ф-ва“

...Веселость и насмешливость не главные достоинства песен г. Тимофеева: они видны только в тех песнях, которые выливались из души его в те немногие минуты, когда она отдыхала от тяготивших ее тяжелых дум». ⁴

¹ Белинский В. Г. Метеор на 1845... — Полн. собр. соч. М., 1955, т. 9, с. 40.

² Северная пчела, 1834, № 125.

³ Там же, 1835, № 276.

⁴ Там же, № 217.

При оценке этого материала не следует забывать, что произведения Тимофеева носят на себе отпечаток глупости, редкостной в истории мировой литературы.¹

Официальный представитель группы Кукольник, учитывая, что он выдвинут «петербургской литературой» против Пушкина и пушкинского круга, отнесся к этому заданию вполне сознательно: «Кукольник преследовал мелкое, по его мнению, направление литературы, данное Пушкиным, все проповедывал о колоссальных созданиях; он полагал, что ему по плечу были только геронческие личности».²

В другом месте «Воспоминаний» Панаев воспроизводит слова Кукольника: «Пушкин, бесспорно, поэт с огромным талантом, гармония и звучность его стиха удивительны, но он легкомыслен и не глубок. Он не создал ничего значительного; а если мне бог продлит жизнь, то я создам что-нибудь прочное, серьезное и, может быть, дам другое направление литературе...»³

Сравним с этим свидетельство П. М. Ковалевского, относящееся уже к 40-м годам: «...Сашенька принес квас, который Нестор Васильевич выпил вперемежку с каким-то еще четверостишием Державина, старческий портрет которого в колпаке висел над диваном. К старику (так он называл Державина) он обращался с набожным благоговением, к Пушкину снисходил, Гоголя не одобрял и к имени его постоянно прибавлял Яновский».⁴

Кукольник чувствовал презрение Пушкина и не собирался уступать место. Это была настоящая, обоюдно осознанная вражда. И в историческом плане вражда эта вовсе не кажется смешной, если вспомнить, что за Ку-

¹ Никитенко в 1834 г. в своих оценках Тимофеева близок к Сенковскому; он называет его произведения исполненными «мыслей и чувств». Но ретроспективно, в 1856 г., Никитенко оценивает Тимофеева иначе: «Это был большой писака! Писание у него было род какого-то животного процесса, как бы совершавшегося без его ведома и воли. Он мало учился и мало думал. Как под мельничными жерновами, у него в мозгу все превращалось в стихи, и стихи выходили гладкие, иногда даже в них присутствовала мысль — но все-таки, кажется, без ведома автора» (Никитенко А. В. Дневник, т. 1, с. 145, 434—435).

² Панаев И. И. Литературные воспоминания, с. 100.

³ Там же, с. 45.

⁴ Ковалевский П. М. Стихи и воспоминания. СПб., 1912, с. 221—222.

кольником стояла читательская масса, посетители столичных театров и влиятельнейшие органы петербургской печати.

3

Имя Кукольника было не безразличным и не случайным для Пушкина, как не случайно, что в «Письме» А. Б. рядом с ним стоит имя Бенедиктова. Бенедиктов — явление во многих отношениях подобное, и выдвинут он был не только той же средой, но в значительной мере теми же людьми.

«Стихотворения» Бенедиктова 1835 года попали в точку. Они имели непосредственное отношение к двум самым насущным вопросам момента: к требованию «мысли» и к стремлению преодолеть гладкие эпигонские формы (оба момента теснейшим образом связаны между собой). Попытки разрешения этих задач шли с разных сторон: от москвичей с их философией, от Пушкина с его историческими и политическими темами, от «петербургской литературы». Именно здесь, на почве «смирдинской словесности», удобно было экспериментировать: ведь эту литературу создавала среда, для которой строгие нормы дворянского хорошего вкуса были уже необязательны и непонятны.

Первоначально мещанскую публику 30-х годов обслуживали по преимуществу люди, пришедшие из другой эпохи, от других литературных связей и отношений. Таков Воейков, старый соратник Жуковского и Андрея Тургенева, или академический специалист Греч. Не следует забывать, что и Булгарин начал свое поприще в иных литературных сферах — поблизости от Рыльева и Грибоедова. Но со временем деятели на потребу публике должны были появиться из рядов самой публики. Так постепенно выдвигались Кукольник, Тимофеев, Бернет и др. Из этого набора самым сильным и даровитым оказался Бенедиктов.

Отец Бенедиктова был попович, женатый на дочери придворного кофишенка, и служил советником губернского правления в Петрозаводске. В Петрозаводске же Бенедиктов окончил четырехклассную Олонецкую гимназию, после чего поступил во 2-й кадетский корпус в Петербурге. Из корпуса, как первый по успехам, Бенедиктов был выпущен прапорщиком в лейб-гвардии Из-

майловский полк. Гвардейский офицер в отставке — фигура вполне уместная в «хорошем обществе», однако князь Иван Гагарин, восторженный почитатель поэзии Бенедиктова, считал, что с этим обществом «у него не может быть взаимных симпатий». Светский человек Гагарин почуял в бывшем измайловском офицере — поповского внука, воспитанника Олонецкой гимназии, почуял то мелкочиновничье и армейское, что Бенедиктов сохранил до конца жизни, несмотря на обширные литературные связи — от суббот Жуковского до салона Штакеншнейдеров в 50—60-х годах, — несмотря на занятия высшей математикой, на знание четырех языков и осведомленность в текущей европейской литературе.

В 1843 году Плетнев, вообще поощрявший Бенедиктова, писал Гроту: «К чаю... приехала Карлгоф. Она спешила... на вечер к Филимонову, автору «Непостижимой» !!! ... И туда она уже отвезла *Бенедиктова* с его сестрою. Эта женщина только и ищет выпечатанной рожки. Таков был ее муж, автор нечитанных мною повестей. Но Бенедиктову я удивляюсь и истинно сожалею о нем. Этот поэт стоил бы лучшего общества. Вот что значит быть воспитану во 2-м кадетском корпусе! Ни служба в Измайловском полку, ни поэтический талант не подняли его для создания себе жизни, соответственной потребностям его души. Он теперь тонет в чиновничестве и между знакомыми. Как я часто благословляю провидение, что оно с-из-детства вложило в сердце мне неодолимое влечение к обществу избранных».¹ «Выпечатанные рожки» — это, очевидно, литераторы, потому что Плетнев сообщает в предыдущем письме: «Эта Карлгоф совершенная провинциалка в своем поклонении каждому *выпечатанному имени*. Она только и бредит знакомством с известными в публике лицами...»²

Типичная петербургская литературная среда 30-х годов — это профессионалы — от «столпов», вроде Греча, Булгарина, Воейкова, до грошовых поденщиков журнального дела — и любители из чиновников и офицеров средней руки, «полужандармы и полулитераторы», как писал впоследствии Герцен о посетителях князя Одоевского, имея, очевидно, в виду известного Владиславлева, жандармского полковника и издателя, альманахи кото-

¹ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896, т. 2, с. 135—136 (Плетнев происходил из духовного звания).

² Там же, с. 132.

рого распространялись с помощью полицейского аппарата. Одним из самых усердных любителей был В. И. Карлгоф, литератор, капитан и старший адъютант гвардейского корпуса. Карлгоф женился на «богатой тамбовской девице» (по выражению мемуариста Бурнашева), которая немедленно превратила его в мецената, а себя в хозяйку салона. Попытки Карлгофов поднять свой салон до уровня знаменитостей первого ранга были безуспешны; на практике здесь царили примитивные чиновничьи нравы, в силу которых за ужином перед Кукольниковом ставился дорогой лафит, а перед писателями попроще — медок от Фохтса по 1 р. 20 к. ассигнациями.¹ Салоны типа карлгофского — это образования внутри самой петербургской публики, приспособленные для выявления дарований. Так, Карлгоф менее чем в два года издал за свой счет и представил обществу Кукольника и Бенедиктова.

Бенедиктов — ставленник бюрократических низов — не имел правильного литературного воспитания. Перед Пушкиным он благоговел. Но ему с младенчества не была привита стиховая культура, отличавшаяся абсолютной нормативностью и мощной инерцией стиховых форм, преодолеть которую было необыкновенно трудно. Дурное литературное воспитание Бенедиктова и мещанское отсутствие традиций развязали ему руки. Бенедиктову удалось произвести стилистический взрыв, поколебавший самые основы стиховой системы Батюшкова — Жуковского — Пушкина, омертвевшей в руках эпигонов.

Иерархичность литературы начала XIX века — наследие XVIII века с его жестким сословным мышлением. В основе ее лежало представление о незыблемой иерархии социальных ценностей, которой соответствует иерархия всяческих знаков культурного выражения (языковых, жанровых и пр.). Отсюда стилистическая однородность внутри отдельных жанровых образований. Слова одного уровня ценности отбираются по признакам предметным, лексическим или, наконец, стилистическим. Карамзинисты в значительной мере отпращивались от эстетики классицизма, и в их творчестве жанровая дифференциация была смягчена, но не снята. В частности, у карамзинистов, на основе строгого стилистического расслоения, обособился специальный элегический слог,

¹ См.: Панаев И. И. Литературные воспоминания, с. 66.

Пушкин, работая в разнообразных жанрах, уже в 20-х годах далеко уходит от первоначальных карамзинистских установок, но в элегии он еще долго (вплоть до 30-х годов) сохраняет батюшковскую традицию:

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

Здесь, за исключением слов нейтральных или формальных, все значимые в смыслевом отношении слова — это слова, как бы заранее окруженные ореолом поэтичности. Бытовое, непрепарированное слово с чрезвычайным трудом проникает в условный и устойчивый лирический словарь. Плетнев, воспитанный поэтической школой 10—20-х годов, писал о Пушкине: «Он постигнул, что язык не есть произвол, не есть собственность автора, а род сущности, влитой природою вещей в их бытие и формы проявления».¹ Представление весьма характерное.

Элементы поэтической речи, в этом представлении, существуют как заданные и общеобязательные. Они как бы не продукт индивидуального творческого акта, а достояние сознания социальной группы. Они не столько создаются, сколько применяются к случаю. Это ощущение привычности возможно только при незаметном образе: языковые тропы, сросшиеся словосочетания составляют основу элегического стиля (стиль этот, разумеется, не покрывает собой творчества Пушкина, Вяземского и других, но в 10—20-х годах образует одну из ведущих линий).

Если образ в принципе не индивидуален, если слово является постоянной, а не создаваемой единицей лирической речи, то оно естественно тяготеет к обобщенности, абстрактности. Здесь не обязательна замена прямого значения слова метафорическим. Для элегического стиля характернее другой случай: фактический смысл слова не отменен, но в стихе слово живет привнесенным в него поэтическим смыслом, оно превращается в условный литературный знак. (Таковы элегические *мука*, *улыбки*, *слезы* или вечные эпитеты *нежный*, *мятежный*, *томный* и проч.)

¹ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. 2, с. 271.

Обставленное целой системой норм и запретов, это слово было доведено до чрезвычайной смысловой чувствительности. И каждое прикосновение мастера могло дать огромный смысловой эффект. Слово это было точным, в том смысле, что всякий сдвиг, который не был большой художественной удачей, оказывался ошибкой, и речь шла об отборе наиболее подходящих вещей из поэтического запаса, о наиболее рациональном их применении. Но в разных исторических условиях одни и те же свойства оказывались то силой, то слабостью. Представим себе это словоупотребление в эпоху, когда рушилась та самая эстетика, которая его породила, и в пределах ее движение заменилось механическим воспроизведением форм. Словом, представим себе поэзию условную и абстрактную, притом не обоснованную уже целостным мировоззрением и потерявшую способность развиваться. Именно так обстояло с катастрофическим эпигонством 30-х годов.

Естественно, впрочем, что эпоха распада поэтической культуры 20-х годов, наряду с эпигонством, дала брожение, экспериментаторство. Поэты, группировавшиеся вокруг «Библиотеки для чтения» (Кукольник, Тимофеев, Бернет, Ершов и др.), экспериментировали, но как-то случайно, наскоками. В конечном счете все они работали на основе общих мест тогдашнего поэтического языка, и ни одному из них не удалось найти ничего похожего на новый метод. Бенедиктов первый возвел в систему отклонения от норм эстетики 10—20-х годов и образовал стиль на основе миропонимания «ерыжной публики, состоящей из чиновников».

В этом разгадка массового успеха Бенедиктова, и это превосходно понял и выразил Белинский в статье 1842 года: «...На Руси есть несколько поэтов, в произведениях которых больше чувства, души и изящества, чем в произведениях г. Бенедиктова; но эти поэты не произвели и никогда не произведут на публику и вполнину такого впечатления, какое произвел г. Бенедиктов. И публика, в этом случае, совершенно права: те поэты незначительны в той сфере искусства, к которой они принадлежат: они заслоняются в ней высшими поэтами той же сферы; а г. Бенедиктов сам велик в той сфере искусства, к которой принадлежит, и потому, никому не подражая, имеет толпу подражателей».¹

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, М., 1955, с. 493—494.

В области литературы мещанский эклектический тип сознания должен был решительно исключить строгий жанровый строй, основанный на иерархии литературных категорий в их соотнесенности с социальными категориями. Бенедиктову ничего не стоит соединить Батюшкова с Державиным и Пушкина с Шиллером и Гюго, ибо все это только отдельные красивые вещи, культурно-идеологический смысл которых утрачен. Натурфилософская тема переплетается с темой дружеского послания. В плане лексическом беспощадно смешаны славянизмы и архаизмы, городское просторечие, «галантерейные» выражения, деловая речь. Поэтика Бенедиктова строится на совмещении несовместимого.

Прихотливо поднялась,
Прихотливо подлетела
К паре черненьких очей —

один из бесчисленных у Бенедиктова примеров поразительной лексической какофонии. Лирика утрачивает стилистическую непроницаемость. Например, в военном стихотворении «Возвратись» — любопытное смешение лирических абстракций с реальными предметами офицерского обихода. «Ружье на молитву» — и тут же: «И снова мечи потонули в ножнах». У Бенедиктова *меч* употребляется наряду с *ружьём*, потому что для него высокие слова — не принадлежность обособленной одической речи, а просто украшение слога. В «Возвратись» наряду с *мечами* и даже *предбитвенными мечами* — специальная терминология:

А сабли на отпуск, коней на зерно... —

это весьма реальные кони. Впрочем, тут же, в качестве военно-поэтической абстракции, фигурирует и *конь-товарищ*:

А славу добуду — пол-славы ему.

Раскрывая условную лирическую речь бытовому словесному сырью, Бенедиктов поэтизировал обиходное слово. Это позволило ему ввести в эстетическую сферу такие элементы окружающей действительности, которые прежде оставались за ее пределами (или находили себе место в низовой «альбомной словесности»). Это опять-таки понял и выразил Белинский все в той же статье 1842 года: «Стихотворения г. Бенедиктова имели осо-

бренный успех в Петербурге, успех, можно сказать, изродный, — такой же, какой Пушкин имел в России: разница только в продолжительности, но не в силе. И это очень легко объясняется тем, что поэзия г. Бенедиктова не поэзия природы, или истории, или народа, — а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга. Она вполне выразила их, с их любовью и любезностью, с их балами и светскостью, с их чувствами и понятиями, — словом, со всеми их особенностями, и выразила простодушно-восторженно, без всякой иронии, без всякой скрытой мысли». ¹ Белинский понял, что быт чиновничьей гостиной сублимирован и идеологизирован Бенедиктовым, что впервые им найдена эстетика этого социального факта. Вот что, по мнению Белинского, обеспечивало в некоторых слоях Бенедиктову успех, равный пушкинскому.

Бенедиктов извлек самые крайние возможности из романтических предпосылок эмоционального и экспрессивного стиля. Совмещение несовместимых элементов, принципиальная неограниченность средств выражения, допуск любых слов в любых сочетаниях — вот черты стилистического максимализма, своеобразной «футуристичности» 30-х годов XIX века.

Одним из существеннейших моментов реформы Некрасова также был допуск в поэзию любых слов. У Некрасова этот стилистический демократизм осмыслялся определенной демократической идеологией — у Бенедиктова это стихийное жизнеощущение служилого мещанства, не имеющее отчетливого идеологического стержня и вполне совместимое с политической лояльностью. Как бы то ни было, в 30-х годах всякий опыт преодоления мощной инерции узкого и устойчивого эгегического словаря был опытом на путях к великой некрасовской реформе. С другой стороны, Некрасов в своем первом периоде еще бессознательного демократизма не случайно прошел через рьяное подражание Бенедиктову («Мечты и звуки», 1840). Для Бенедиктова введение бытовых слов (будь то слова военного или «салонного» обихода) — частный случай. В основном он эклектически смешивает разнородные пласты унаследованного стиля, подвергая их резким изменениям. На каждом шагу лири-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 494.

ческие штампы раздуваются в гиперболу или происходит смешение и смещение их признаков:

Любовь лишь только капля яду
На остром жале красоты.

Любовь, красота, яд, жало — все это в отдельности ходячие поэтические вещи, но здесь они сгущены в новую и довольно запутанную комбинацию. Путь этот легко приводит к смысловой какофонии. Один образный ряд вмешивается в другой, причем они взаимно уничтожают друг в друге и логическую связь признаков, и предметную реальность.

Бенедиктов на десятки лет предвосхитил опыты русских поэтов XX века в области реализации словесного образа. Бенедиктову, как поэту, отрешенному от живых идеологических источников, в высшей степени свойственно чисто словесное мышление. В этом существеннейшее различие, при наружном сходстве, между реализацией метафоры у Бенедиктова и хотя бы у символистов. Саморазвивающееся слово легко охватывает сюжет целых стихотворений. На основе образа *огонь любви* возникает стихотворение о сердце, сгоревшем, испепелившемся и вновь возродившемся из пепла («Алина»). Душевный холод реализуется «льдяным венцом потухшего вулкана»:

И весь огнем лучей твоих блестит,
Но от огня лучей твоих не тает.

Железное сердце попадает на наковальню кузнеца (это судьба). Грудь женщины — пучина, и в ней, на самом дне, скрываются перлы и крокодилы («Бездна») и т. д.

Лирическая речь Бенедиктова либо разворачивается этими охватывающими образами, либо распадается на множество мельчайших смысловых образований, замкнутых структур, из которых каждая имеет внутреннее движение и разрешение.

Оба типа стихотворения возникают из одного источника — самодовлеющая метафорическая структура представляет собой как бы рудимент сюжета, который потенциально может быть развернут. Стиховая практика Бенедиктова прививала русской поэзии навыки романтического строения образа. А современники проделывали обратный ход — от этого образного строя к предпосылке «поэзии мысли», к наличию романтических идей,

сопряженных в их представлении с метафоричностью, со словесным образом, непредсказуемым и тяготеющим к реализации. Но при реализации метафоры между переносными значениями возникают как бы предметные связи, что может произвести комический эффект, постоянно угрожавший Бенедиктову.

Особенно рискованным оказался этот метод для эротики Бенедиктова. Рецензент «Северной пчелы», перечисляя «соблазнительные и не совсем пристойные картины» Бенедиктова, упоминает о том, «как магнитные перси притягивают железные сердца». ¹ Речь шла о строках из стихотворения «Незабвенная»:

С ней влеклись мечтатели в области надзвездные
Помыслами скрытными;
Чудная влекла к себе и сердца железные
Персями магнитными.

Задумано это как самый высокий лирический образ, но Бенедиктов, реализуя метафору, оживил прямое вещественное значение слов, и на эротическом материале это обернулось «неприличием».

Многопредметность Бенедиктова, восходившая и к Державину, и к Гюго, — нечто крайне противоположное «прозрачному» элегическому стилю 10—20-х годов, со свойственной ему скупостью в подборе выразительных средств и тяготением к повторяющимся словосочетаниям, как бы заранее заданным поэту. Напротив того, резкая, неожиданная метафора — это уже индивидуальный случай, изобретение поэта. Так намечается связь метафоричности с романтическим индивидуализмом, в чем и заключался социальный смысл метафорического стиля. Метафорический стиль Бенедиктова питался романтической атмосферой 30-х годов, восходившей к французской, частью к немецкой литературе, но, разумеется, питался паразитически.

Эклектизм Бенедиктова резко сказывается в подборе тем. Здесь все, что угодно: наследственная элегическая лирика с сильной примесью архаистического пафоса, — словом, Батюшков, исправленный Державиным; мещанская эротика, вызывавшая обвинения в непристойности, и, наконец, обильная «натурфилософия» («Утес», «Жалоба дня», «Буря и тишь», «Две реки» и пр. и пр.), по

¹ Северная пчела, 1836, № 144.

поводу которой рецензент «Северной пчелы» наивно заметил: «Особенно г. Бенедиктов умеет представить самую строгую, самую важную мысль в форме всем доступной и понятной».¹

Для поэта начала века многообразие тем и методов подачи было бы непременно связано с дифференциацией жанров, отражавшей дворянское представление об иерархии социальных ценностей. Для Бенедиктова все эти темы в сущности равноправны, потому что заимствованы из разных, не связанных между собой идеологических источников.

Однако стихи, которые, по свидетельству современников, «твердила наизусть вся читающая Россия», должны были обладать некоторой реальностью если не мировоззрения, то мироощущения, причем в этом реальном содержании совместились «скорбь поэта» и натурфилософия с «ножкой-летуньей» и с военно-парадной бодростью, вроде:

Бодро выставь грудь младую,
Мощь и крепость юных плеч!
Облекись в броню стальную!
Прицели булатный меч!

(«К-му»)

Лирический герой Бенедиктова — это «самый красивый человек», украшенный всем, что только можно было позаимствовать в общедоступном виде из романтического обихода. У него мощные страсти, глубокая философия, военная выправка, разбитое сердце и повадки «орла-мужчины», и все это выражено на языке, звучащем необыкновенно громко. Создать этого героя на потребу действительно очень широких кругов дворянско-мещанской публики средней руки было исторически трудным делом. Это требовало таланта, готовности употреблять самые крайние средства, своеобразной раскованности метафорического мышления.

Однако все построение Бенедиктова, провозглашаемое то высокой романтикой, то пошлостью, висит на волоске. В поэзии идеологически подлинной слово обосновывается трудом, борьбой, мыслью, вложенными в его социальный источник. Неправомерно торжественное или неправомерно лирическое слово оскорбляет в этическом

¹ Северная пчела, 1835, № 240.

аспекте — как обман, в эстетическом аспекте — как безвкусица. Безвкусица и есть в значительной мере некритическое употребление «высоких» и «красивых» слов, уже отмененных в тех самых идеологических сферах, которые некогда их породили. Знаменитая безвкусица 30-х годов — продукт идеологической подражательности мещанско-бюрократической среды, для которой не существовало вопроса об адекватности средств выражения стоящим за ними социальным ценностям.¹

Бенедиктовский пафос не находил себе оправдания ни в цельности романтического мировоззрения, ни в эмоциональном единстве личности поэта. Вот почему Бенедиктов так сильно зависел от капризов читательского вкуса. Удалось убедить читателя — удача, не удалось — образ проваливается в безвкусное или комическое. Именно этим объясняются два основных момента в удивительной судьбе Бенедиктова — во-первых, непрочность его успеха, во-вторых, необычайная разноголосица критических толкований. Поэт, который напоминал одним читателям Шиллера, другим — Козьму Пруткова, должен был распасться в сознании современников на разные и даже противоречивые элементы, осмыслявшиеся в зависимости от тенденций каждой группы. Так Бенедиктов одновременно провозглашается поэтом мысли и автором непристойных стихов.

4

Преодоление Пушкина — того Пушкина, которого Пушкин 30-х годов сам уже преодолел, — и преодоление последствий пушкинской гегемонии (засилия эпигонов) — одна из основных задач в лирике 30-х годов. Только через это преодоление современники мыслили путь к новой философской, или гражданской, или вообще «романтической» поэзии. Панаев наивно полагал, что Пушкин Бенедиктова не заметил. Пушкин не только должен был заметить Бенедиктова, но он не мог не ви-

¹ Шевырев писал о Кукольнике: «Г. Кукольник хочет принадлежать к числу тех гениальных писателей, для пера которых нет исторического имени страшного, нет славы непобедимой! Все должно с покорностью ложиться под их перо, не признающее трудностей. И Гете неохотно бы выступил на Рафаэля, Микель-Анджело, Канову, но г. Кукольник пускается на всех» (Москвитянин, 1841, ч. I, с. 572, отдел «Критика»).

деть, что именно в Бенедиктове осуществилось полное крушение норм высокой поэзии и последовательно развернулась эстетика мелкобюрократических и мещанских низов, то есть Пушкин должен был в Бенедиктове усмотреть один из наиболее сильных центров развернутого антипушкинского фронта. Это проливает уже достаточный свет на факты, собранные в первой главе настоящей статьи, — факты, свидетельствующие о враждебности и беспокойстве Пушкина, и вместе с тем о желании это беспокойство скрыть.

На травлю критики и равнодушие публики Пушкин реагировал болезненно и настороженно. Отношение к Бенедиктову осложнялось еще особой позицией, которую заняли в этом деле пушкинские литературные друзья. Бенедиктова выдвинул низовой петербургский салон Карлгофов. В литературной иерархии 30-х годов это как бы прикрепляло его к «кукольниковскому братству», сознательно враждебно противопоставлявшему себя Пушкину и всему пушкинскому кругу. Однако «литературные аристократы»¹ (за исключением Пушкина) явно покровительствовали Бенедиктову в начале его карьеры.

О положительном отношении Жуковского, наряду с Панаевым, свидетельствует в своих воспоминаниях Карлгоф-Драшусова, которой, впрочем, больше всего хочется показать, что Жуковский писал ее мужу «премилые записки» с просьбой привести к нему Бенедиктова.

Я. П. Полонский в своей статье о Бенедиктове даже заимствует из некролога «Всемирной иллюстрации»² утверждение, будто у Жуковского Бенедиктов познакомился с министром Канкринным, предложившим ему перейти из военной службы в министерство финансов. Это не верно, так как Бенедиктов перешел в министерство финансов еще в 1832 году, но несомненно, что в 1835—1836 годах он был постоянным посетителем суббот Жуковского. По-видимому, на этих собраниях с Бенедиктовым познакомился Вяземский, который отнесся к нему с большим интересом. 30 ноября 1835 года Вяземский пишет А. И. Тургеневу: «У нас появился новый поэт, Бенедиктов. Не знаю, успею ли отправить его к тебе.

¹ Об условности этого определения, выдвинутого журналисткой, враждебной Пушкину и его кругу, см. в настоящем сборнике в статье «Вяземский и его „Записная книжка“».

² Всемирная иллюстрация, 1873, № 230, с. 346—347.

Замечательное, живое, свежее, самобытное явление». И в конце того же письма: «Графине Шуваловой-Зубовой передай мой сердечный поклон. Что ее здоровье? Прочти ей от меня несколько стихотворений Бенедиктова». ¹ А через две недели Вяземский сообщает А. О. Смирновой: «У Жуковского Субботы, и по этому случаю он взял себе в законную супругу и домоправительницу Плетнева. Вам было бы приятно познакомиться с Бенедиктовым. Это живой и освежительный источник, пробившийся в пустыне нашей словесности в такое время, когда можно было наименее ожидать того». ² Наконец, в письме к Тургеневу от 19 января 1836 года Вяземский возвращается к той же теме: «Вчера начал я читать у него (Жуковского. — Л. Г.) твое последнее (письмо. — Л. Г.) от 14 января при Бенедиктове, и в первых строках похвала ему, которою он был очень доволен. Радуюсь, что он понравился и графине Шуваловой; недаром полюбил я ее за ее поэтическое чувство. . .» ³

Для Вяземского Бенедиктов вовсе не исчадие сенковско-булгаринской среды, но человек, которого он считает нужным сблизить с культурнейшими представителями тогдашнего своего литературного круга. 29 октября 1837 года Вяземский пишет Шевыреву: «Перед вами Бенедиктов, живая грамота и живая рекомендация. Сведите его с Баратынским, Хомяковым, Павловым». ⁴ Шевырев отвечает: «До сих пор я оставался перед вами в долгу за приятное ваше письмо, полученное мною с Бенедиктовым. . . Но в то время были у меня домашние хлопоты: болезнь сына помешала мне познакомиться короче с Бенедиктовым и отвечать вам». ⁵ Вяземский принимал Бенедиктова и у себя. 10 декабря 1836 года Ал. Ив. Тургенев записывает в своем дневнике: «Встретил Абр. Норова, обедал в трактире, гулял с Бенедиктовым. . . Был в театре, в ложе Пушк(иных) (у коих был накануне) и вечер у Вяземских с Бенедиктовым». ⁶

¹ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899, т. III, с. 279.

² Русский архив, 1888, т. II, с. 294.

³ Остафьевский архив, т. III, с. 284.

⁴ Русский архив, 1885, т. II, с. 305.

⁵ Старина и новизна, 1901, кн. IV, с. 136.

⁶ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 172. 15 декабря Тургенев записал в дневнике: «Вечер у Пушкиных до полуночи. . . О стихах его, Р(остопчиной) и Б(енедиктова)» (там же).

В это же время саксонский посланник при русском дворе Люцероде, завязавший дружеские отношения с Пушкиным, Вяземским, Жуковским, Плетневым, переводил на немецкий язык Пушкина, Кольцова и Бенедиктова.¹ Очевидно, что Люцероде переводил Бенедиктова по совету тех же Вяземского, Жуковского, Плетнева.

В 30-х годах такого рода факты в значительной мере определяли литературное положение писателя. Бенедиктов, посещающий «высокопоставленного» Жуковского и щепетильного Вяземского, не мог безоговорочно смешиваться с толпой «смирдинских литераторов». Место в этой толпе, впрочем, приуроченное ему Карлгофом, закреплено было за Бенедиктовым уже ретроспективно. Сначала же все обстояло настолько неясно, что в 1836 году Ф. Ф. Вигель писал Загоскину: «...Нынешнюю зимою он (Жуковский. — Л. Г.) по субботам собирал у себя литераторов, и я иногда являлся туда как в неприятельский стан. Первостепенные там князя Вяземский и Одоевский и г. Гоголь. Всегда бывал там и Пушкин, но этот все придерживается Руси; еще видел я там Теплякова, холодного поэта, и молодого Бенедиктова, который явился в таком блеске и которого, боюсь, заря скоро затмится. Разумеется, все сии господа в совершенной противоположности с другим обществом, которое еженедельно собирается у г. Греча: там вы находите Булгарина, Воейкова, Сенковского, Мосальского, и мало ли кого там видишь, — также Европа, но в другом духе, менее умеренном».²

Итак, здесь Сенковскому и Булгарину, заодно с Жуковским, Вяземским, Пушкиным, противопоставлен Бенедиктов. Аналогичное противопоставление находим в рецензии Воейкова на «Стихотворения» Бенедиктова 1835 года: «Наш век есть существенно прозаический... Он стал еще более прозаическим с тех пор, как высокостепенный барон *Брамбеус* торжественно объявил господам поэтам, что «Редакция Библиотеки для Чтения убедительнейше просит их не присылать в этот журнал стихов, поелику он в них не имеет надобности...» Мы уже видели поэзию свертывающую свои золотые крылья и возвращающую небу свои небесные вдохновения. Горькие стихотворения гг. *Банникова*, *Струговщикова*, *Гу-*

¹ См.: Остафьевский архив, т. III, с. 610.

² Русская старина, 1902, кн. III, с. 101.

лева, Чурманалева, бесконечные, как голые саратовские степи, вирши Тимофеева, в Б. для Ч., без разбора и выбора помещаемые, утвердили нас в этом несчастном мнении. Но в тот самый миг, когда, казалось, боже-ственная оставляла неблагодарную словесность, которая важно перебирала в руках щеты вместо лиры и подслушивала в харчевнях остроты лабазников и рассказы чумаков, — великодушная и искусная рука удержала ее за радужное покрывало. Благодаря ей явились на Руси *Стихотворения Бенедиктова*.¹

Бенедиктов использован в ожесточенной журнально-коммерческой конкуренции Воейкова с Сенковским. Poleмический ход Воейкова вознес его в сферу высокой поэзии (поэзия с лирой, в отличие от поэзии «со счетами»), то есть поэзии, состоящей под протекторатом Жуковского и Пушкина. Воейков, подголосок «литературных аристократов», отмежевывался от «смирдинской словесности» с тем большим усердием, что фактически сам был втянут в ее ряды. Еще характернее позиция Плетнева, полноправного члена пушкинской группы, официального ее представителя в журналистике и критике.² Плетневу, который в течение некоторого времени пытался сделать послепушкинский «Современник» выразителем мнений пушкинской группы, принадлежит помещенная в «Современнике» 1838 года очень хвалебная статья о второй книге Бенедиктова. Пуризм Плетнева сказался при этом в усиленных попытках извинить бенедиктовские «излишества».

Благосклонность Жуковского всего понятнее. Романтический «немецкий туман» всегда отделял Жуковского от Вяземского, от Пушкина — поэтов, воспитанных на рационалистической французской поэтике XVIII века. Эти же черты сблизили его с литературным поколением 30-х годов. В поэзии Бенедиктова Жуковскому должны были быть близки элементы немецкой ориентации (Шиллер).

Вяземский, утомленный механизовавшимися формами стиха, в эти годы жадно ищет новизны, в особенности «новизны», которая согласилась бы оставаться под

¹ Литературные прибавления к Русскому инвалиду, 1835, № 96, с. 765—767.

² Интерес Плетнева к Бенедиктову подтверждается целым рядом фактов. Например, в начале 1837 г. Гребенка на вечере у Плетнева, по просьбе хозяина, читал стихи Бенедиктова.

руководством корифеев высокой дворянской поэзии. Вообще в отношении Жуковского, Вяземского, А. И. Тургенева к Бенедиктову — очень много от пресыщенности и гурманского любования «молодым дикарем». Интерес к новаторству, как таковому, в известные моменты, особенно в моменты культурного разброда, бывает свойствен специалистам от литературы, и он всегда чужд читателям, до которых произведение искусства доходит в своем эмоциональном и идеологическом аспекте.

Жуковский и Вяземский 30-х годов тем более были склонны к гурманству, что принципиальный, боевой период их литературной деятельности остался позади. Не связанные отстаиванием определенных эстетических принципов, они могли дать волю капризам изощренного вкуса. Арзамасская борьба за новый слог против старого и проблематика романтизма 20-х годов потеряли свою остроту. В 30-х годах происходит перегруппировка сил на новых основаниях, и наиболее принципиальным для «литературных аристократов» оказывается социальный момент — противопоставление себя «плебейской» литературе и журналистике.

«Плебейская литература» не оставалась в долгу. 29 января 1837 года Кукольник записывает в своем дневнике: «Пушкин умер... мне бы следовало радоваться, — он был злейший мой враг: сколько обид, сколько незаслуженных оскорблений он мне нанес и за что? Я никогда не подал ему ни малейшего повода. Я, напротив, избегал его, как избегаю вообще аристократии; а он непрестанно меня преследовал. Я всегда почитал в нем высокое дарование, поэтический гений, хотя находил его ученость слишком поверхностною, *аристократическою*, но в сию минуту забываю все и, как русский, скорблю душевно об утрате столь замечательного таланта...»¹

Между тем крайний разрушитель норм «аристократической» эстетики Бенедиктов оставался почтительным в быту. Он не пожелал стать в ряды воинствующего литературного мещанства.² Это отсутствие признаков от-

¹ Дневник Кукольника. — Баян, 1888, № 11, с. 98.

² Например, характерный случай: воспользовавшись приездом в Петербург своего старого знакомого Д. В. Давыдова, Карлгоф устраивает 27 января 1836 г. обед при участии друзей поэта-партизана. На обеде кроме обычных посетителей — Бенедиктова, бар. Розена, Теплякова — присутствуют Пушкин, Вяземский, Крылов, Жуковский, Плетнев. «Оставались уже немногие, — пишет Драшусова, — когда приехал Кукольник... Я была довольна, что так случи-

крытой социальной вражды позволило «литературным аристократам» сохранить благосклонность к начинающему Бенедиктову и обеспечило ему своеобразное положение в литературной иерархии 30-х годов.

Единственный из всей группы, Пушкин в 30-х годах остается активным писателем, писателем на посту. Он эволюционирует, и не так, как Жуковский, в стороне от большой дороги литературы, но эволюционирует в самой гуще борьбы и противоречий. Пушкин поэтому никак не мог позволить себе роскоши гурманства и бесслесного поощрения молодых талантов.

Изолированность Пушкина в его творческой работе 30-х годов была тем более тягостна, что он оказался под ударом не только профессиональной критики, не только публики, но и старых своих соратников. Пушкин был совершенным и полным выражением генерального пути литературы в 10—20-х годах, и потому удары со всех боковых путей (в частности, архаистических) целили прямо в него. Баратынский и Языков сознательно искали эти боковые пути, чтобы не ступать по пушкинским следам.¹ Трагедия Пушкина в том, что каждый литературный деятель, претендовавший на своеобразие, должен был начинать с противодействия силе пушкинского стиха. Против пресловутой пушкинской «безыдейности» издавна протестовали самые близкие к нему люди. В 1825 году Вяземский писал Тургеневу: «Я восхищаюсь «Чернецом», в нем красоты глубокие, и скажу тебе на ухо — более чувства, более размышления, чем в поэмах Пушкина».² А. И. Тургенев отвечал: «Замечание сие (об эклектизме. — Л. Г.) не мешает Козлову иметь гораздо более истинной чувствительности и души, нежели в Пуш-

лось. Литературная аристократия не жаловала Кукольника. Но мы не могли не пригласить человека, бывшего нашим коротким знакомым. Полевой, тот сам отказался присутствовать на обеде. Он был в явном разладе со всеми этими господами» (Жизнь прожить — не поле перейти. — Русский вестник, 1881, № 9, с. 152). Таким образом, Бенедиктов невозбранно присутствует на сборище, на котором хозяйка так боялась появления Кукольника.

¹ В предисловии к «Эде» Баратынский писал о себе: «...следовать за Пушкиным ему показалось труднее и отважнее, нежели идти новой, собственной дорожкой». В издании стихотворений Языкова (Academia, 1934, под ред. М. К. Азадовского) собран материал, свидетельствующий о резко отрицательном отношении молодого Языкова к Пушкину (см. с. 766—767 и др.).

² Остафьевский архив, т. III, с. 114.

кине, но воображения меньше...»¹ Так Вяземский тайно «предавал» Пушкина. А после смерти Пушкина Баратынский в письме к жене выражал удивление по поводу того, что Пушкин мог быть глубок: «Провел у него (Жуковского. — Л. Г.) часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новых и духом и формой. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною».²

Если так думал Баратынский, то не удивительно, что публика и критика, увлеченная борьбой с Пушкиным как с величайшим представителем карамзинизма, проглядели созревание нового «духа и формы». За протестом против «безыдейности» Пушкина нередко стояла потребность в других идеях и бессилие найти собственный язык для выражения этих идей.

В 30-х годах положение Пушкина пошатнулось. И факты такого порядка, как восхищение Жуковского и Вяземского поэзией Бенедиктова, приобретали особый оттенок предательства. Натиск шел с разных сторон. Кюхельбекер, человек иных, архаистических традиций, но, во всяком случае, того же круга, в 1836 году довел до сведения Пушкина свою высокую оценку Кукольника. Он писал из Баргузина: «Не слишком ли ты строг и к Кукольнику? ... все же он не то, что Тимофеев, который (*par parenthèse*³) безбожно обкрадывает и тебя и меня. — Язык Кукольник знает плохо, стих его слишком изнежен, главный порок его — болтовня; но все же он стоит того, чтоб, напр(имер), ты принял его в руки: в нем мог бы быть пуг; дай ему более сжатости, силы, бойкости: мыслей и чувства у него довольно, особенно (не во гнев тебе) если сравнить его кое с кем из наших сверстников и старших братьев».⁴ Кюхельбекер с оговорками, осторожно, но в конце концов присоединяется к тем, кто противопоставлял возвышенного Кукольника, «поэта мысли» — «безыдейным» поэтам школы Батюшкова — Жуковского. Удар был бы чувствительнее, если бы Пушкин мог знать, что около этого же времени Кюхельбекер в своем дневнике — и гораздо резче — проти-

¹ Там же, с. 117.

² Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951, с. 529.

³ В скобках (*франц.*).

⁴ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 16, с. 148.

вопоставил Кукольника самому Пушкину: «Поутру прочел в третий раз «Торквато Тассо» Кукольника. Это лучшее создание нашего молодого поэта... Первый акт и начало второго... так хороши, что на нашем языке я ничего подобного не знаю: они достойны Шиллера, могут смело выдержать сравнение с лучшими сценами германского трагика... «Торквато Тассо» Кукольника — лучшая трагедия на русском языке, не исключая «Годунова» Пушкина, который, нет сомнения, гораздо умнее и зрелее, гораздо более обдуман, мужественнее и сильнее в создании и в подробностях, но зато холоден, слишком отзывается подражанием Шекспиру и слишком чужд того самозабвения, без которого нет истинной поэзии» (16 апреля 1835).¹

А месяца через полтора записано: «Пушкин, он (Марлинский) и Кукольник — надежда и подпора нашей словесности; ближайший к ним — Сенковский, потом Баратынский».² Под пером старого лицеиста, хотя бы и архаистического толка, это стоило заявления Вяземского, что Бенедиктов — «живительный источник, пробившийся в пустыне нашей словесности».

Молодые московские шеллингианцы — другая группа, с которой Пушкин считался, с которой он, несмотря на все разногласия, находил нужным объединиться для борьбы с идеологами реакционного мещанства. В этой связи особое значение приобретает то обстоятельство, что в 1835 году Шевырев объявил Бенедиктова первым в России мыслящим поэтом, — обстоятельство, которому так долго удивлялась русская критика и русская история литературы.

Для Шевырева, как и для многих его современников, вопрос о новой философической теме был неразрывно связан с вопросом о новом смысловом строе стиха, то есть о преодолении элегической инерции. Об этом свидетельствуют теоретические высказывания Шевырева и его поэтическая практика. Шевырев сопоставил Бенедиктова с Шиллером — сопоставление для него знаменательное. Для московской поэзии 30-х годов искомый метод русского философского стиха — это в значительной мере метод, с помощью которого может быть освоена немецкая философская лирика, — традиционный эле-

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 361.

² Там же, с. 364.

гический стих, унаследованный от поэтов, воспитанных на французском рационализме, подавался в этом направлении туго.¹ В 30-х годах вопрос о французской или немецкой ориентации русской поэзии ставится крайне остро: «Ведь это замечательно, что мы думаем по-немецки, а выражаемся по-французски», — писал о русских романтиках Шевырев.² Но привычка «выражаться по-французски» оказалась роковой, хотя бы для тех, кто ставил себе задачей освоение Шиллера. Две опасности постоянно угрожали последователю и переводчику: с одной стороны, при стремлении к точности опасность впасть в смысловую какофонию и безвкусицу; с другой стороны, опасность сгладить Шиллера, подменить шиллеровский образ привычными формами элегического стиля. Бенедиктов, в достаточной мере далекий от Шиллера, близок к русскому шиллеризму 30-х годов резкой метафоричностью, непредвиденностью словосочетаний.³ Шевыреву до крайности нужен был философский поэт, и он соответственным образом истолковал Бенедиктова. Все это несомненно содержало полузамаскированную полемику против пушкинских традиций. В знаменитом предисловии к своему экспериментальному переводу «Освобожденного Иерусалима», где он между прочим называет Пушкина «представителем нашей поэзии», Шевырев прямо признал русский классический стих непригодным для выражения серьезных запросов современной мысли: «Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музыки не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов. Без этого переворота ни создать свое великое, ни переводить творения

¹ См. об этом в настоящем сборнике статью «Опыт философской лирики». Тот же вопрос существен для творчества философских поэтов кружка Станкевича — Клюшникова, Красова.

² Взгляд на современную русскую литературу. — Москвитянин, 1842, № 3, с. 159. — На самом деле молодая стиховая культура перерабатывает нужный ей иноязычный материал и в дальнейшем всегда развивается на основе национальной традиции.

³ Вместе с именем Шиллера Бенедиктова сопровождают имена Гюго, Барбье, Ламартина, Делавиня. Его непривычную систему пытаются объяснить — объяснение, конечно, неадекватное — пересадкой в русский стих чужеродного смыслового строя французских романтиков («выражаться по-французски» — означало выражаться по канону французского классицизма). Наряду с шиллеризмом это воспринималось как средство борьбы с господством элегического стиля.

чужие мне казалось и кажется до сих пор невозможным». ¹ Замечательно, что эта теоретическая декларация поэта напечатана в той же книге «Московского наблюдателя», что и рецензия на «Стихотворения» Бенедиктова, в которой Шевырев, ко всеобщему соблазну, объявил Бенедиктова поэтом мысли: «Вдруг, сегодня, нечаянно является в нашей литературе новый поэт, с высоким порывом неподдельного вдохновения, со стихом могучим и полным, с грациею образов, но что всего важнее: с глубокою мыслью на челе, с чувством нравственного целомудрия и даже с некоторым опытом жизни... Совершенно неожиданно раздаются его песни, в такое время, когда мы, погружаясь в мир прозы, уже отчаялись за нашу поэзию... и мы, давно не испытавшие восторгов поэтических, всею душою предаемся новому наслаждению, которое предлагает поэт внезапный, поэт неожиданный... После могучего первоначального периода создания языка, расцвел в нашей поэзии период форм самых изящных, самых утонченных... это была эпоха изящного материализма в нашей поэзии... Формы убивали дух... Нежные, сладкие, упоительные звуки оплетали нас своею невидимою сетью... Это был период необходимый... Такой бывает у всех народов... Но есть еще другая сторона в поэзии, другой мир, который развивается позднее... Это мир мысли, мир идеи поэтической, которая скрыта глубоко... В немногих современных поэтах уже сильно пробивалась эта мысль, или лучше сказать, это стремление к мысли; оно было частью следствием не столько поэтического, сколько философского направления, привитого к нам из Германии... Для форм мы уже много сделали, для мысли еще мало, почти ничего. Период форм — период материальный, языческий. Одним словом, *период стихов* и пластицизма уже кончился в нашей литературе сладкозвучною сказкою: пора наступить другому периоду духовному, периоду мысли».²

Значение этой статьи недвусмысленно — она зачисляет Пушкина и его соратников в период «изящного материализма», во-первых, отживший, во-вторых, низший по сравнению с новым «периодом мысли». При всех разногласиях между кружком Станкевича и компанией Погодина — Шевырева, в 1835 году между ними существо-

¹ Московский наблюдатель, 1835, ч. III, с. 8.

² Там же, с. 439—440, 442.

вало еще достаточно связующих элементов. Характерно, что в начале 1836 года основные положения Шевырева повторил друг Станкевича и Грановского — Януарий Неверов, рецензировавший первую книгу стихов Бенедиктова в «Журнале Министерства народного просвещения»: «Уже несколько лет гений поэзии, как бы истощенный прекрасными произведениями наших известнейших писателей, дремал у нас в каком-то бездействии, являя признаки новой жизни только в слабых переделках народных преданий и повестей или в глухих отзвуках чувств неясных, неопределенных, не развитых. Вдруг неожиданно он пробудился.. эту зарю мы приветствуем в стихотворениях г. Бенедиктова, явившихся в эпоху самую благоприятную, когда внимание публики совершенно свободно, не приковано ни к какой знаменитости, не связано никаким литературным пристрастием... Г. Бенедиктов изумил нас новыми, звучными, прекрасными и глубокими своими песнопениями ... хорошие стихи нас не удивляют: мы привыкли к ним, слух наш изнежен, утончен и не прельщается гармониею, если не открывает под нею мысли. Мысль есть главное условие всякого создания: она определяет образ и форму, она вдыхает жизнь в творения всякого художника, и от силы ее зависит долговечность его произведений».¹

Бенедиктов взят здесь на фоне эпигонской поэзии. Но подразумеваются, конечно, не одни эпигоны. Характеристика эпохи как «самой благоприятной, когда внимание публики совершенно свободно, не приковано ни к какой знаменитости, не связано никаким литературным пристрастием», имело определенный смысл при живых Пушкине, Жуковском, Вяземском, Баратынском, Языкове.

Старые соратники Пушкина и вообще люди, близкие к кругу «литературных аристократов», никогда не полемизировали с Пушкиным публично (это считалось делом интимным). Полемика москвичей зашифровывалась по тактическим соображениям и в силу традиционного почтения к корифеям поэтической школы 20-х годов. Иначе обстояло дело в тех прослойках, куда требование мысли спускалось с шеллингианских высот. Здесь на уровне «смирдинской словесности» уже вполне прямо и

¹ Журнал Министерства народного просвещения, 1836, ч. IX, с. 192—193.

грубо пользуются Бенедиктовым как оружием в борьбе против Пушкина и пушкинских традиций: «Появление стихотворений г-на Бенедиктова, — пишет рецензент «Северной пчелы», — которых мы нигде не читали, поразило нас самым приятным изумлением... Здесь настоящее — *embarras de richesse*,¹ не знаем с чего начать; в каждой пьеске свежая мысль, одетая гармоническим стихом и сильным выражением... Это уж не вялый плач, не смешные слезы, которыми подбивают нас элегические поэты».²

В конце 30-х годов Сенковский придумал новый способ оживления библиографического отдела «Библиотеки для чтения». В «Литературной летописи», превратившейся в «1001 ночь», две сестры, Критикзада и Иронизада, заговаривают зубы своему повелителю Пюблик-Султан-Багадuru отзывами о современных русских книгах. В «Литературной летописи» 1838 года Критикзада иносказательно упомянула о двух замечательных поэтах и заодно прочитала стихотворение Бенедиктова «Горы»:

«— Машаллах! — вскричал в восторге Пюблик-Султан-Багадур. — Удивительно! превосходно... Как зовут этих поэтов?»

— Первому имя Пушкин, — отвечала Критикзада, — а второму Бенедиктов...

— Ты знаешь наизусть бесчисленное множество прекрасных стихов, — промолвила Иронизада... — не помнишь ли заглавий тех книг, в которых они помещены?

— Помню, любезная сестрица... Да впрочем вот они: я принесла их с собою. Первую часть «Стихотворений» Бенедиктова ты уже знаешь, любезная сестрица, и она тебе доставила много удовольствия... Во второй книге найдешь ты несколько пьес прелестных, приближающихся достоинством своим к картине горных высей, которую ты сейчас слышала...

...Султан прочитал пьесу Н. В. Кукольника и сказал: «Машаллах! славно!» Прочитал также пьесы Ф. Н. Глинки, Г. Гребенки, еще одно посмертное стихотворение бессмертного Пушкина и несколько страниц из книги Бенедиктова и объявил свое совершенное благоволение обеим книгам».³

Подобные воздаяния памяти «бессмертного Пушкина» входили в тактику Сенковского. Через несколько ме-

¹ Затруднение из-за переизбытка (*франц.*).

² Северная пчела, 1835, № 240.

³ Библиотека для чтения, 1838, т. 26, с. 43—44.

сяцев после смерти Пушкина он писал, рецензируя дубовые стихи Тимофеева: «Вот четвертый русский поэт, для замещения, если возможно, Пушкина. И из всего числа поэтов, которых произвел Пушкин, г. Тимофеев едва ли не тот, чьи произведения соединяют в себе наиболее начал пушкинской поэзии. Г. Тимофеев, по выражению одной умной дамы, проложил себе тропинку подле столбовой дороги Пушкина и идет по ней, все вперед. У него заметно много пушкинской фантазии, много воображения, много огня и чувства... и еще одно из блистательных качеств Пушкина — остроумие».¹

Пушкин не дожил до сравнения своего остроумия с остроумием Тимофеева, но и при жизни его накопилось достаточно угрожающих симптомов. 23 января 1837 года в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», в отделе «Смесь», появилось сообщение: «В следующих номерах «Литературных прибавлений» будут помещены повести Безгласного «Черная перчатка», барона Розена «Мэри», казака Луганского «Ведьма» и несколько стихотворений Пушкина и Бенедиктова».² Угрожающие симптомы сгущались, росли прямо из быта. Вспомним рассказ Фета, относящийся к его студенческим годам: «...Как описать восторг мой, когда после лекции, на которой Ив. Ив. Давыдов с похвалою отзывался о появлении книжки стихов Бенедиктова, я побежал в лавку за этой книжкой!

— Что стоит Бенедиктов? — спросил я приказчика.

— Пять рублей, — да и стоит. Этот почище Пушкина-то будет.

Я заплатил деньги и бросился с книжкой домой, где целый вечер мы с Аполлоном (Григорьевым) с упоением завывали при ее чтении».³

В смутное время 30-х годов Бенедиктов был выдвинут голосом читательских кругов, охват которых был ужасающе широк — от приказчика, уверявшего Фета, что «этот почище Пушкина будет», до декабриста Николая Бестужева, который в 1836 году писал из Сибири: «Каков Бенедиктов? Откуда он взялся со своим зрелым талантом? У него, к счастью нашей настоящей литера-

¹ Библиотека для чтения, 1837, т. 21, с. 42.

² Литературные прибавления к Русскому инвалиду, 1837, № 4, с. 38. — На это объявление указал мне Ю. Г. Оксман.

³ Ф е т А. Ранние годы моей жизни. М., 1893, с. 153.

туры, мыслей побольше, нежели у прошлого Пушкина, а стихи звучат так же». ¹

В этой разогретой атмосфере сформировалось утверждение Ивана Гагарина: Пушкин «нападает на него с ожесточением и несправедливостью, которые служат пробным камнем действительной ценности Бенедиктова». Красочный комментарий к этому утверждению находим в «Воспоминаниях» Н. Островской о Тургеневе: «Да что я молодежь нынешнюю обвиняю,— сказал он. — И мы хороши были! Знаете ли вы, кого мы ставили рядом с Пушкиным? Бенедиктова. Знаете ли вы что-нибудь из Бенедиктова? Вот я вам скажу что-нибудь. Только его надо декламировать особенным образом, по-тогдашнему — нараспев и звукоподражательно. Вот слушайте.

Он продекламировал какой-то «Каскад» и представил голосом, как падает каскад с высоты и как разбивается вода о камень.

— А то вот еще. Представьте себе, что вам декламирует стихи армейский офицер — завитой, надушенный, но с грязной шеей.

Он прочел стихотворение о кудрях:

«Кудри кольца, кудри змейки, кудри шелковый каскад...»

— Стих: «и поцелуем припекает» — надо было говорить так, чтобы слышалось шипение щипцов. Да-с, — и вот какой чепухой восхищались не кое-кто, а Грановский, например, ваш покорнейший слуга и другие, не хуже нас с Грановским. ² Одно нас только немножко смущало: мы слышали, что Пушкин прочитал и остался холоден. Мы кончили тем, что решили: великий человек Александр Сергеевич, а тут погрешил — позавидовал». ³

1936

¹ Бунт декабристов. Л., 1926, с. 364.

² В 1856 г. Тургенев писал Толстому: «...знаете ли Вы, что я целовал имя Марлинского на обертке журнала — плакал, обнявшись с Грановским, над книжкою стихов Бенедиктова — и пришел в ужасное негодование, услышав о дерзости Белинского, поднявшего на них руку?» (Тургенев в И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М.—Л., 1961, т. 3, с. 62).

³ Тургеневский сборник. Пг., 1915, с. 82.

ОБ ОДНОМ ПУШКИНСКОМ КУРСИВЕ

Так он писал *темно* и *вяло*
(Что романтизмом мы зовем...)

В шестой главе «Евгения Онегина» эти строки непосредственно следуют за элегией Ленского. В отдельном издании шестой главы 1828 года и в прижизненных изданиях «Онегина» (1833, 1837) слова «темно» и «вяло» набраны курсивом. Так печатаются они и до сих пор.

Что означает этот курсив?

В «Евгении Онегине» курсивы встречаются нередко. Они имеют разное назначение, достаточно отчетливое, хотя прибегает к ним Пушкин без строгой последовательности.

Курсивом выделяются иноязычные слова, а также варваризмы, то есть иноязычные слова в русском написании, притом сохраняющие резкую ошутимость своего иностранного происхождения («Как говорится, *машинально*»), и т. п. Курсив отмечает цитаты. Не только цитаты из определенных авторов, но и анонимные, так сказать, обобщенные («Жалеть о *прежнем*, о *былом*»); также фиктивные цитаты, в которых текст принадлежит самому Пушкину, — вроде надгробной надписи Ларину. Курсивы встречаем в названиях произведений, журналов, даже вин («Да здравствует *Бордо*, наш друг!»). Курсивом Пушкин в «Онегине» выделяет иногда прямую речь действующих лиц. Наконец, курсивом он пользуется для смыслового нажима, усиления:

Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?

Иногда это нажим иронический:

Какой-нибудь *пиит* армейской
Тут подмахнул стишок злодейской.

Курсив в словах «*темно* и *вяло*», казалось бы, следует рассматривать в ряду смысловых нажимов. Но воз-

можно и другое толкование, — возможно, что «темно и вяло» является своего рода цитатой. Скрытой цитатой из Языкова.

В Дерпте, в свои студенческие годы, Языков сблизился с семейством Анны Сергеевны Дириной. Ее дочери, Марии Николаевне, он посвящал стихи даже в пору своего бурного увлечения А. А. Воейковой. Среди стихов Языкова 1825 года, вписанных в альбом Дириной, имеется шуточное послание «Мой Апокалипсис» (речь в нем идет об отношениях с Воейковой). Послание состоит из пяти стихотворений и из стихотворных «примечаний» к этому циклу. Они содержат фактические и психологические пояснения к упомянутым в «Моем Апокалипсисе» событиям, а также своеобразную критику собственной любовной лирики.

Автокритика Языкова отчасти напоминает арзамасские стихотворные разборы, посвященные произведениям друзей. Впрочем, Языков едва ли мог знать такого рода послания Жуковского к Вяземскому и В. Л. Пушкину, — написанные в 1814—1815 годах, они были напечатаны только в шестидесятых.

В «Моем Апокалипсисе» Языков цитирует свою, за несколько месяцев до того написанную, элегию («В альбом Ш. К.» — «Не часто ль тягостною мукой...»), подвергая ее придиричвому рассмотрению:

*«Любовь, любовь, я помню живо
Счастливый день, как в первый раз
Ты сильным пламенем зажглась
В моей груди самолюбивой!
Тогда все чувства бытия
В одно прекрасное сливались:
Они светлели, возвышались,
И гордо радовался я!»
Как это вяло, даже темно,
Слова, противные уму,
Язык поэзии наемной
И жар, не годный ни к чему!
Как принужденны и негладки
Четыре первые стиха!
Как их чувствительность плоха,
Как выражения не кратки!
Конец опять не без греха:
В одно прекрасное сливались —
Они светлели, возвышались.
Какая мысль! и что оно
Тут неуместное «одно»?
И как они сюда попались?»*

*Тогда все чувства бытия —
Какие, спрашиваю, чувства?
Тут явная галлюцинация
И без малейшего искусства!
И гордо радовался я —
К чему, зачем такая радость,
И что она, и где она,
В уме или в сердце? — Здесь видна
Нерассудительная младость
И сумасшедшие мечты
Без нежности и красоты.*

Итак, о собственной элегии сказано: «Как это вяло, даже тёмно». Слово «вялый» вообще было в ходу применительно к явлениям литературы. Кюхельбекер, например, в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» говорит о «вялом племени» французских поэтов XVII века.¹ Этот эпитет встречается и в письмах самого Языкова первой половины 1820-х годов. Так, «вялым» он называет стихотворение Козлова «Венгерский лес» и даже «Бахчисарайский фонтан» Пушкина.² Позднее Пушкин неоднократно употребляет определения «темно» и «вяло» — в отдельности — в своих заметках на полях «Опытов» Батюшкова (заметки, по мнению Б. В. Томашевского, сделаны не ранее 1830 года).

Эпитет «темный» употреблялся в критической литературе, в частности в полемике с романтизмом. Так, например, антиромантически настроенный Житель Васильевского острова (псевдоним Н. Цертелева) иронически утверждает, что романтикам присущ «образ выражения особенный, если хотите, странный, и даже иногда неудобопонятный, ибо самая темнота имеет свою прелесть...». Он считает, что это «особенный род умственного тумана или мглы, скрывающей от читателя смысл сочинения...» (статья «Новая школа словесности»)³.

Определения «темно» и «вяло» сами по себе были ходовыми, но сочетание их у Языкова в одном стихе дает уже некую формулу, которую Языков мог подсказать Пушкину.

Был ли, однако, Пушкину известен «Мой Апокалипсис»? Свое послание к Дириной Языков при жизни

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 457.

² Языковский архив, вып. 1. СПб., 1913, с. 118, 128.

³ Благонамеренный, 1823, ч. XXI, № 6, с. 431—432.

не печатал (за исключением четвертого стихотворения цикла, появившегося в виде отдельной элегии), — оно было опубликовано только в 1911 году («Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», № 2). Но в июне 1826 года Языков гостил в Тригорском и посещал в Михайловском Пушкина. Поэты читали друг другу стихи. Это само собой разумеется, но есть и документальное подтверждение. 14 апреля 1836 года Пушкин писал Языкову: «Отгадайте, откуда пишу к Вам, мой любезный Николай Михайлович? из той стороны... где ровно тому десять лет пировали мы втроем — Вы, Вульф и я; где звучали Ваши стихи...»

Очень вероятно, что среди этих стихов был и недавно (в 1825 году) написанный «Мой Апокалипсис». Летом 1826 года Пушкин как раз работает над шестой главой «Онегина» (она закончена 10 августа). Он мог по свежей памяти воспользоваться формулой Языкова «Как это вяло, даже тёмно», применив ее к элегии Ленского.

Подобные реминисценции у поэтов бывают иногда бессознательными. Но пушкинский курсив указывает скорее на сознательное использование, на то, что Пушкин к формуле «темно и вяло» отнесся как к цитате.

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В ПОЭЗИИ ДЕКАБРИСТОВ

1

Большая часть исследователей литературного наследия декабристов усматривает в декабристском культурном сознании, в декабристском стиле ту или иную форму сочетания романтизма и классицизма. Речь, конечно, идет уже не о классицизме в духе XVII века, но о классицизме просветительского толка, о той рационалистической культуре, на которой воспитаны были русские вольнодумцы 1810-х годов.

Рассматривая стиль как выражение мировоззрения, нельзя, разумеется, допустить возможность механического совмещения разных стилей, тем самым разных воззрений. Если они действительно в какой-то мере сочетались между собой, то осуществлялось это только при определенных условиях, в особой исторической обстановке.

В России декабристы впервые разработали концепцию народности в ее наиболее прогрессивном для того времени истолковании. Эта концепция была тесно связана с проблемой личности, тем более тесно, что самая народность понималась как своего рода индивидуальность нации, — понимание, к которому передовая буржуазная мысль пришла еще во второй половине XVIII века, в эпоху подготовки Великой французской революции. При этом социальное расслоение нации оставалось еще вне поля зрения. Индивидуальность, самобытность народа (нации) и индивидуальность человека — понятна соотношенность этих идей в сознании людей периода национально-освободительных движений на Западе и дворянской революционности в России.

Декабристскую культуру мы постоянно, и в целом правильно, связываем и с рационалистическим просветительством, и с романтизмом. Между тем эти направления — помимо всех других существовавших между ними принципиальных различий — по-разному трактовали человеческую личность и ее отношение к обществу

(государству, народу). Какое же из этих решений понадобилось декабристской мысли?

Многообразие национальных формаций романтизма, различный характер этих национальных романтизмов на разных ступенях их исторического развития, их различные, порой противоположные политические устремления — все это затруднило поиски общих определений романтического направления. И все же к столь разным явлениям, как немецкий, английский, французский, русский романтизм, современники и потомки прикрепляли одно и то же название. Это факт, и факт, который не может быть случайностью, недоразумением; вот почему история литературы возвращалась и будет возвращаться к попыткам найти общие определения романтизма — разумеется, с учетом всей специфики его национальных разновидностей.

Писавшие о романтизме всегда отмечали особый интерес к личности, особое значение субъективного начала для романтического миропонимания. Индивидуализм, однако, присущ всей вообще эре буржуазной экономики и буржуазной культуры в целом. По этому признаку можно объединять явления, начиная от эпохи Возрождения и кончая XX веком. В пределах этого гигантского отрезка истории менялась классовая структура общества, менялся принцип соотношения между личностью и обществом, менялось, следовательно, и качество индивидуалистического сознания. Итак, речь идет о неповторимом сочетании признаков, дающем нам специфику именно романтического индивидуализма — индивидуализма, лежащего за гранью Великой французской революции, которая внесла столь глубокие изменения в общественное бытие и общественное сознание Европы. Первые романтики — это люди, взращенные революцией. Если иные из них отвергли политические выводы революции, то им всем приходилось считаться с ее психологическими выводами, с наличием нового, современного сознания, которое вышло из революции и уже отменено быть не может.

Знаменитое определение романтизма, сформулированное Марксом (1868 г.) — «первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение»¹ — определяет грань, за которой возникло новое качество

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2, т. 32, с. 44.

сознания, новое жизнепонимание, потребовавшее для себя нового термина. Термин предложили немецкие (иенские) романтики. Формулировка Маркса, подчеркивающая в романтизме антипросветительские, иррационалистически-идеалистические моменты, в первую очередь относилась к немецкому романтизму с присущим ему сложным, противоречивым соотношением между напряженно индивидуалистическим самосознанием и утверждением сверхличного, абсолютного начала. Личность, отторгнутая от общественных связей, обосновывавших ее ценность, как бы разрастается в пустоте, гипертрофируется. Но из предпосылок изолированной, замкнутой в себе личности не могут быть выведены никакие ценности — ничто, кроме простейшего эгоизма или субъективной меланхолии. И послереволюционный немецкий романтизм, в поисках новых обоснований, новых связей со всеобщим, пытается перенести критерии ценности за пределы конкретной действительности, в область сверхчувственного.

Немецкие романтики предложили термин — момент всегда важный в истории любого движения. Термин закрепил определенное сочетание признаков культурного сознания и стиля, сложившихся на рубеже XIX века; в то же время он стал действовать ретроспективно, захватывая явления предшествующие. Так возникло впоследствии понятие предромантизма, затемнившее некоторые соотношения, заставлявшее порой забывать, что именно позднее Просвещение выдвинуло идею народности (национальной самобытности), заложило основы историзма, боролось за раскрепощение и обновление литературной формы. Романтический интерес к индивидуально-характерному, к историческому, к национальному, точно так же как освобождение искусства от классической догмы, — все это не принадлежит романтическому периоду как таковому, но было унаследовано романтизмом, в частности немецким романтизмом, от Гердера и Лессинга и от периода «бури и натиска».

Найденный термин работал не только на прошлое, но и на будущее. Новым явлениям со всем их национальным своеобразием — в том числе явлениям, нередко уже связанным с новыми национально-освободительными движениями, — присваивается то же название — романтизм. Многими своими чертами позднейшие национальные формации романтизма резко отличаются друг от друга

и от своего немецкого предшественника. И все же существовало нечто общее в присущем разным романтизмам пониманию личности. Романтическая личность — это личность приподнятая, разросшаяся, действующая по законам своей метафизической природы, тогда как предметом реализма станет личность детерминированная и подвластная общим закономерностям.

Романтическая личность, при всем ее индивидуализме, мыслилась непременно как личность, обогащенная внеличными ценностями и ими обосновывающая свою собственную ценность. Ранний романтизм — продукт развивающегося буржуазного сознания — не мог обойтись без всеобщих ценностей и связей.

Внеличные ценности, определявшие ценность романтической личности, по отношению к эмпирическому бытию человека — некая высшая, идеальная сфера. Таковы основы романтического дуализма, разрыва между идеалом и действительностью. Для разных романтизмов существовали разные сферы высокого. У немецких романтиков это сфера сверхчувственного, абсолюта. Ранние немецкие романтики приемлют и оправдывают плоть, но только в качестве «конечного», одухотворенного «бесконечным». Для байронизма высокое — это стихия мощного человеческого духа, метафизическая категория свободы (Байрону, разумеется, доступно и совершенно конкретное политическое понимание свободы). Для левого французского романтизма, связанного с утопическим социализмом, существует идеальная сфера христианско-социальной справедливости, религиозно окрашенного гуманизма и утопической гармонии; вместе с тем для этого проникнутого протестом романтизма полярной сферой, низкой действительностью является мир социального зла и несправедливости. При всем своем интересе к «маленьким людям», людям социальных низов, левый французский романтизм сохранял всю интенсивность индивидуализма, но только в демократическом его варианте. «Отверженные» Гюго — при всей запоздалости — монументальный памятник этого романтизма. Герои «Отверженных» не просто бедные люди, маленькие люди, но это маленькие люди в гигантских масштабах.

Если сочетание напряженной субъективности с дуалистическим разрывом между идеалом и действительностью определило специфику послереволюционного ро-

мантического сознания, то из этого не следует, что романтизм сводится к сочетанию этих моментов. В романтической культуре мы постоянно сталкиваемся и с развитием всевозможных вторичных и производных признаков, и с дальнейшим углублением качеств, романтизмом не порожденных, но воспринятых от предыдущей эпохи.

Доромантические по своему происхождению принципы характерности, народности, историзма, истины изображения и т. д. — в некоторых формациях романтизма разрастались и приобретали решающее значение. Это совершалось по мере того, как ослабевали связи романтизма с его первоначальными идеалистически-философскими истоками (в левом французском романтизме, например, эти философские связи всегда были слабы и поверхностны) и, напротив того, углублялись связи с утопическим социализмом.

Своеобразную национальную форму романтизма представляет собой русский декабристский романтизм первой половины 1820-х годов.

2

Западноевропейский романтизм первой трети XIX века то смыкался с церковной и монархической реакцией, то выступал как революционный, протестующий. Но самый характер этого протеста определялся все же атмосферой послереволюционной реакции. Понятно, что русским людям 1810—1820-х годов, действовавшим в условиях подготовки дворянской революции, гораздо ближе явления мировой культуры, связанные с предреволюционным и революционным подъемом, — Просвещение, а также руссоизм, «буря и натиск», вообще тот сентиментализм, который, не порывая с просветительством, разрабатывал проблемы личности, народности, отчасти историзма.

У нас много и справедливо писали о значении просветительского, рационалистического начала в мировоззрении декабристов. Этим началом была всецело проникнута и литературная политика первых декабристских организаций. В 1817 году Михаил Орлов, пытаясь (тщетно) превратить «Арзамас» в политическое общество, прельщал арзамасцев сугубо просветительским идеалом: «Тогда-то Рейн прямо обновленный потечет в свободных берегах

Арзамаса, гордясь нести из края в край, из рода в род не легкие увеселительные лодки, но суда, исполненные обильными плодами мудрости вашей и изделиями нравственной искусственности». ¹ Подобные формулировки тяготеют уже к той дидактической программе литературной пропаганды, которая через несколько лет будет развернута в уставе Союза благоденствия.

«Законоположение Союза благоденствия» усматривало основную ценность поэзии «в непритворном изложении чувств зысоких и к добру увлекающих». «Описание предмета или изложение чувства не возбуждающего, но ослабляющего высокие помышления, как бы оно прелестно ни было, всегда недостойно дара поэзии». «Отдел распространения познаний» Союза благоденствия должен был «изыскать средства изящным искусствам дать надлежащее направление, состоящее не в изнеживании чувств, но в укреплении, благородствовании и возвышении нравственного существа нашего». ²

Меньше всего это напоминает литературные декларации романтиков. Но «классицизм» декабристов — это не классицизм XVII, даже не классицизм XVIII века. В России вообще едва ли существовал «чистый» классицизм. Даже наиболее законченные представители русского классицизма действовали уже в эпоху предромантических веяний. Сумароков пишет романы и сентиментальные песни, Херасков уже в 1770-х годах — сентиментальные драмы. Тем менее укладывается в рамки классицизма культурное сознание декабристов — людей 1810—1820-х годов.

А. Пресняков, применивший к декабристской культуре термин *революционный романтизм*, в то же время писал о декабристах: «Наследники культуры «просвещенного» века, они находили в его рационализме сильное орудие. . . переоценки, но подходили к ней с характерным для всей этой эпохи восприятием жизни «сквозь призму чувствительного сердца. . .» ³ Это слияние рассудочности с чувствительностью, позднего просветительства с ранним

¹ Орлов М. Ф. Капитуляция Парижа. Политические соч. Письма. М., 1963, с. 44. — Рейн — арзамасское прозвище М. Ф. Орлова.

² Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. М., 1951, т. 1, с. 271.

³ Пресняков А. Е. Мотивы реальной политики в движении декабристов. — В кн.: Бунт декабристов, Л., 1926, с. 33.

боевым сентиментализмом явилось как раз наиболее адекватным выражением революционного сознания конца XVIII — начала XIX века. В России это направление имело родоначальника в лице Радищева.¹

Общественное сознание, которое стремилась выразить декабристская литература, развивалось под знаком вольнолюбия и народности. Притом в понимании дворянских революционеров народность равна национальной самобытности.² Сочетание вольнолюбия и патриотизма является решающим для русской дворянской революционности 1810—1820-х годов, как оно является решающим и для западных национально-освободительных движений той же эпохи. Начала эти сопряжены в неразрывное единство, поскольку свобода мыслится непременно в форме национального возрождения, а народность включается в круг освободительных идей. Декабристская народность — это национальная самобытность и в то же время гражданственность. Декабристская личность — это гражданин, являющийся носителем национального самосознания и патриотического воодушевления.

События 1812 года послужили мощным стимулом развития в России этих идей, вполне уже созревших, когда на рубеже 1820-х годов люди декабристского круга встретились с романтизмом. Из сложного романтического комплекса они первоначально выделили идею народности, неразрывно связанную для них с идеей свободы, как основную, в сущности как единственно нужную среди всех предложенных романтизмом.

Рылеев писал в 1825 году: «Спор о романтической и классической поэзиях давно уже занимает всю просвещенную Европу, а недавно начался и у нас... Ни романтики, ни классики не могут похвалиться победою. Причины сему, мне кажется, те, что обе стороны спорят, как обыкновенно случается, более о словах, нежели о суще-

¹ В этой связи понятна сентименталистическая окраска литературных вкусов декабристов. М. К. Азадовский показал интерес ряда декабристов — М. Муравьева-Апостола, Каховского, Грибоедова, Бестужевых — к творчеству Стерна. Николай Бестужев впоследствии (уже в Сибири) создает декабристскую «чувствительную повесть» («От чего я не женат»). Об этом см.: Азадовский М. К. Стерн в восприятии декабристов. — В кн.: Бунт декабристов, Л., 1926, с. 383—392. Ср. также статью М. К. Азадовского в сб. «Воспоминания Бестужевых», М.—Л., 1951, с. 623—632.

² См. об этом: Гукровский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.—Л., 1965, гл. II.

стве предмета, придают слишком много важности формам и что на самом деле нет ни классической, ни романтической поэзии, а была, есть и будет одна истинная самобытная поэзия, которой правила всегда были и будут одни и те же... Итак, будем почитать высоко поэзию, а не жрецов ее, и, оставив бесполезный спор о романтизме и классицизме, будем стараться уничтожить в себе дух рабского подражания, и, обратясь к источнику истинной поэзии, употребим все усилия осуществить в своих писаниях идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин, всегда близких человеку и всегда не довольно ему известных».¹

Через несколько лет Катенин высказал ту же мысль в своих «Размышлениях и разборах»: ² «С некоторого времени в обычай вошло делить поэзию надвое, на классическую и романтическую, разделение совершенно вздорное, ни на каком ясном различии не основанное. Спорят, не понимая ни себя, ни друг друга: со стороны приметно только, что на языке некоторых классик — педант без дарования, на языке других романтик — шалун без смысла и познаний... Для знатока прекрасное во всех видах и всегда прекрасно... Одно исключение из сего правила извинительно и даже похвально: предпочтение поэзии своей, отечественной, народной...»³

В статье «О направлении нашей поэзии...» Кюхельбекер предостерегал русскую литературу и от французского классицизма и от англо-немецкого романтизма в качестве образцов для подражания: «Будем благодарны Жуковскому, что он освободил нас из-под ига французской словесности и от управления нами по законам Лагарпова «Лицея» и Баттёва «Курса»; но не позволим ни ему, ни кому другому, если бы он владел и вдесятеро

¹ Рылеев К. Ф. Несколько мыслей о поэзии. — Полн. собр. стихотворений. Л., «Библиотека поэта» (Большая серия), 1934, с. 371, 375.

² Сходные соображения высказал и Булгарин, в первой половине 20-х годов связанный с декабристскими кругами. В примечании к статье Олина «Критический взгляд на „Бахчисарайский фонтан“» Булгарин заявил, что он «не признает никакого рода поэзии, ни классической, ни романтической...». «Для дарования должна быть одна школа, один образец — природа» (Литературные листки, 1824, ч. II, с. 266—267). В 1823 г. появилась работа О. Сомова (близкого к декабристам) «О романтической поэзии. Опыт в трех статьях». В третьей статье Сомов призывает создать «свою народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чуждых» (с. 102).

³ Лит. газета, 1830, № 4, с. 30.

большим перед ним дарованием, наложить на нас оковы немецкого или английского владычества!¹ Всего лучше иметь поэзию народную... Да создастся для славы России поэзия истинно русская; да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первую державою во вселенной! Вера праотцов, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности».²

Замечательно, что в трех бестужевских обзрениях 1822—1825 годов вовсе нет речи о романтизме и даже не упоминается это слово, но зато выдвинуто то же требование создания самобытной литературы: «Когда же попадем мы в свою колею? Когда будем писать прямо порусски?» — восклицает Бестужев, и эта формула лейтмотивом проходит через его статьи «Взгляд на старую и новую словесность в России», «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года», «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов».

Привожу все эти известные высказывания, чтобы подчеркнуть, что русские люди первой половины 20-х годов либо отождествляли романтизм с народностью, либо, проповедуя самобытную поэзию, открещивались от затруднявшего их термина *романтизм*. В своей работе «Архивисты и Пушкин» Ю. Н. Тынянов показал, что литературная борьба в России 1810—1820-х годов не укладывалась в западноевропейскую схему спора между классиками и романтиками. Готовая схема порождала чрезвычайную терминологическую путаницу и чересполосицу, нередко затемнявшую конкретное историческое содержание русского литературного процесса. В частности, в России 1820-х годов романтизмом называли разные, иногда даже противостоящие друг другу явления. И потому один и тот же деятель в одно и то же время мог оказаться приверженцем и противником романтизма.

Первоначально отличительным признаком русского романтического направления становится принцип народности, получивший в романтизме широкое развитие. Позд-

¹ Декабристы осуждали направление Жуковского как не национальное и лишенное гражданственности.

² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 457—458.

нее к идее народности присоединяется идея современной протестующей личности. Образуются как бы два фокуса; и не всегда они могли быть совмещены.

3

В статье 1833 года о сочинениях П. Катенина Пушкин писал: «... быв один из первых апостолов романтизма и первый введши в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные,¹ он первый отрекся от романтизма и обратился к классическим идолам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования». Таким образом, Пушкин рассматривает «романтизм» и «классицизм» Катенина как явления разновременные, из которых одно пришло на смену другому. Это неточно. На самом деле Катенин всегда был поклонником «классических идолов». Создавая между 1814—1816 годами свои «простонародные» баллады («Наташа», «Убийца», «Леший»); он тогда же, в 10-х годах, переводит отрывки из трагедий Расина, Корнеля, Кино, Лонжпьерра. Русская баллада «Мстислав Мстиславич» написана в 1819 году, а над трагедией «Андромаха» Катенин, по его собственному свидетельству, начал работать в 1809-м.²

В поэтической системе Катенина «простонародные» баллады могли совмещаться с неоклассической «Андромахой», интерес к поэту «бури и натиска» Бюргеру — с любованием великими французскими трагиками XVII века (все это явления, которые в свое время, на своей исторической почве были вовсе несочетаемы). Но тот же Катенин отнесся враждебно и отчужденно и к южным поэмам Пушкина, и к «Войнаровскому». О «Бахчисарайском фонтане» Катенин писал: «...Что такое, и сказать не умею; смыслу вовсе нет; одним словом, это *romantique*». Приводя подобные высказывания Катенина, В. Н. Орлов справедливо отметил: «От романтизма в *своем* понимании Катенин не отрекался, но и не шел ни на какой ком-

¹ Кюхельбекер в 1825 г. утверждал, что баллады Катенина «одни, может быть, во всей нашей словесности принадлежат поэзии романтической» (Разбор фон дер Борговых переводов русских стихотворений. — В его кн.: Путешествие. Дневник. Статьи, с. 493).

² Об этом Катенин говорит в посвящении «Андромахи» П. П. Скуратову. См.: Катенин П. А. Избр. произведения. М.—Л., «Библиотека поэта» (Большая серия), 1965, с. 362.

промисс с новым направлением». ¹ Новое, неприемлемое направление — это для Катенина и французский романтизм, и тот русский романтизм, который начинает складываться в 20-х годах.

Просветительская гражданственность могла находить адекватное выражение, пользуясь художественными средствами классицизма, особенно революционного классицизма с его вольнолюбивыми аллюзиями. В то же время декабристское понимание народности позволяло этой системе органически и своеобразно сочетаться с фольклорными мотивами, с «простонародной» балладой, с культом национальной древности. Для Катенина, скажем, органически приемлемы все эти ценности, провозглашенные еще эстетикой «бури и натиска», но решительно неприемлем байронизм. Рылеев, напротив того, не только не отвергает байронизм, но осваивает его, перерабатывает, превращая в средство пропаганды декабристских идей.

Это направление, о котором романтик (по определению Пушкина) Катенин презрительно отозвался «одним словом, это *romantique*», выразило устремления младшего поколения людей декабристского круга.

В применении к декабристам «поколения» — это термин условный, так как речь идет не о реальном биографическом возрасте, но о возрасте, так сказать, гражданском. К первому поколению принадлежат основатели и участники Союза спасения и отчасти Союза благоденствия. Действительно, старше других основатели Союза спасения — М. Орлов, Н. Тургенев, Лунин, Трубецкой. Но есть и ровесники среди основателей Союза спасения и декабристов, примкнувших к тайным обществам только в 20-х годах. Рылеев (родился в 1795 году) на год старше Никиты Муравьева или Сергея Муравьева-Апостола, но Рылеев примерно на семь-восемь лет «моложе» их как политический деятель. В 1816 году, когда юный Никита Муравьев основывал Союз спасения, Рылеев был известным армейским офицером, еще далеким от активного участия в политической и литературной жизни.

Русская общественная мысль, русская литература в 1810—1820-х годах развивались быстро и динамично. Вот почему люди, чьи общественные, философские, литературные интересы полностью определились уже в середине

¹ Катенин П. Стихотворения. Л., «Библиотека поэта» (Малая серия), 1937, с. 39.

1810-х годов, по своему культурному складу существенно отличались от тех, кто сформировался на рубеже 20-х годов, под воздействием иных веяний и впечатлений. Если рассматривать с этой точки зрения писателей-декабристов и близко к ним примыкающих, то намечаются три основные ступени.

Первая — это писатели, начинающие свою литературную деятельность в 1800-х или на рубеже 1810-х годов. В 1800-х начинают Гнедич (родился в 1784 году) и Федор Глинка (родился в 1786 году); Катенин и Вяземский, родившиеся в 1792 году, дебютируют в самом начале 10-х годов и в течение этого десятилетия вполне уже проявляют свою творческую индивидуальность. Глинка и Катенин — члены Союза спасения с 1816 года.

Следующая ступень — писатели, начинающие вскоре после событий 1812—1813 годов. Это прежде всего два великих соратника декабристов — Пушкин (1799) и Грибоедов (1795), в 20-х годах достигающие могучего расцвета. Сюда же относятся и Кюхельбекер и почти не печатавшийся Владимир Раевский. Оба они также начинают в 10-х годах и в 20-х обретают свое поэтическое лицо.

Наконец, третья ступень — это литераторы, всецело сложившиеся на пороге 20-х годов, — Рылеев (1795), Ал. Бестужев (1797). К их числу принадлежит и Ал. Одоевский (1802), но о творчестве Одоевского первой половины 20-х годов мы не имеем возможности судить: почти все его дошедшие до нас произведения относятся к периоду после 1825 года.¹

Старшие поэты декабристского направления формировались в период, когда литературная атмосфера была еще пронизана веяниями XVIII века. В поисках поэтических концепций, форм, языковых средств для выражения гражданственности и народности они обращаются к определенным традициям, выбор которых чрезвычайно характерен. Для людей, воспитанных на рационалистической философии, для учеников русских и французских просветителей XVIII века законным наследием является

¹ Утрачено, по-видимому, значительное количество стихотворений Одоевского, написанных до восстания. См. об этом: Азадовский М. К. Затерянные и утраченные произведения декабристов. — Лит. наследство. М., 1954, т. 59, с. 685. М. К. Азадовский полагает также, что до нас не дошли стихотворные произведения А. А. Бестужева этого периода (там же, с. 689—690).

классицизм в его разных формациях и в едином гражданственном осмыслении. Здесь и героика французской трагедии XVII века (Катенин), и классицизм эпохи Просвещения, вольтеровский, запечатлевшийся, например, в сатирах и эпиграммах Вяземского.

С рационалистической поэтикой связано и словоупотребление поэтов-декабристов. Именно в рационалистической системе возникли слова-сигналы с рядами устойчивых, предрешенных ассоциаций. Существовали разные системы таких поэтических знаков. Гражданская поэзия декабристского толка противостояла унылой элегии 1810—1820-х годов с ее устойчивыми формулами¹ (*розы, слезы, младость, радость* и т. д.), но от принципа устойчивых поэтических формул сама не могла уйти.

У нас писали о роли слов-сигналов (*тиран, вольность, цепи, кинжал*) в русской гражданской поэзии 1810—1820-х годов.² Вопрос этот широко разработан в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики». Трудно согласиться только с тем, что Г. А. Гуковский истолковывает этот принцип словоупотребления как романтический. Для романтического словоупотребления, напротив того, характерны непредвиденные индивидуальные сочетания, образы, изобретаемые поэтом. Отсюда метафоричность романтического стиля с присущими ей колебаниями смысловых признаков слова, со сложным пересечением ассоциаций.

Романтический стиль эпигонов мог изобиловать штампами и банальностями, но эти штампы расценивались как слабость, как недостаток. Другое дело принципиальные и изначальные «банальности» классицизма. Они не образуются от долгого употребления, но возникают вместе со стилем, восходящим к нормативному эстетическому мышлению. Этому мышлению и соответствует привычный круг поэтических формул; они переходят от поэта к поэту, как бы не являясь достоянием личного творческого опыта.

¹ Классификация устойчивых формул русского поэтического языка начала XIX в. дана в статье Г. О. Винокура «Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина» (сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941). См. также мою статью 1929 г. в настоящем сборнике — «Опыт философской лирики», в которой поставлен вопрос о «поэтизмах» (устойчивых формулах) элегической поэзии 1810—1820-х годов.

² См.: Гофман В. А. Литературное дело Рылеева. — В кн.: Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений, с. 49—53.

Речь идет не о том, чтобы ставить знак равенства между русской гражданской поэзией 10—20-х годов и классицизмом, — речь идет только о неких рационалистических тенденциях. Слова-сигналы декабристской поэзии вовсе не субъективны, как не было субъективным и словоупотребление высоких жанров классицизма. Не раскрывая предметного, конкретного содержания действительности, оно не являлось и выражением изменчивых душевных состояний; словоупотребление это выражало и закрепляло объективность — пусть абстрактную — идеальных эстетических норм и общих понятий, существующих в общем разуме.

В отличие от французского классицизма поэтическая система русского XVIII века отнюдь не была рационалистически упорядоченной, но она близка и нужна эстетике декабристов возвышенностью — высокими жанрами, высоким слогом с его славянизмами, «библейзмами». В определенной трактовке эта языковая стихия дала средства выражения для героического, вольнолюбивого патриотизма декабристов.

Патриотизм порождает в то же время интерес к народности, к национальной самобытности, — интерес, пробужденный событиями Отечественной войны и обострившийся в обстановке национально-освободительных движений конца 10-х — начала 20-х годов (Испания, Италия, Греция). Уже сентиментализм XVIII века выдвинул задачу изучения самобытных национальных культур. Среди них особое место заняла античная культура, которую еще Гердер и Винкельман стремились понять не как абстрактную и идеальную норму эстетики французского классицизма, но именно как одну из самобытных культур. Неоклассицизм, стиль воскрешаемой античности, привлекал писателей декабристского круга и героическими, вольнолюбивыми ассоциациями, и тем, что национальная самобытность представляла здесь в своей связи с культом безыскусственной простоты (идиллии Гнедича).

Но, понятно, в сознании декабристов среди всех самобытных культур особое, основное место занимала русская национальная культура. На этой почве гражданственность особенно тесно и неразрывно смыкалась с народностью. Причем в литературном творчестве дворянских революционеров и их соратников русская народность трактуется в двух основных планах — как национально-историческая старина (темы древней вольности, Новго-

рода, Пскова, народного веча) и как «простонародность». Для обоих этих аспектов также чрезвычайно важна поэтическая традиция русского XVIII века. Она предлагала язык, запечатленный иногда чертами допетровской старины, и она в низших литературных жанрах (комедия, басня) издавна культивировала «простонародность». На основе этих традиций складываются декабристские стили. Выбор стиля обусловлен характером разрешаемой творческой задачи, и они по-разному соотношены между собой в творчестве отдельных писателей декабристского круга.

Гнедич, крупнейший представитель русского неоклассицизма 10-х годов, создает русский «гомеровский» стиль, насыщенный вольнолюбивыми ассоциациями, воспринимавшийся как народный, демократический, поэтому соотношенный с русским фольклорным началом, порой переходящий в прямую русификацию античных форм (знаменитая идиллия «Рыбаки»).¹

Иное соотношение стилей в творчестве Глинки. В своих работах о поэзии Глинки В. Г. Базанов подчеркивает двойственность его основных традиций. Витийственный, насыщенный славянизмами слог, библейская тематика, переосмысленная, подчиненная задаче выражения декабристских идей, — это основная линия Глинки, и она прямо восходит к одической традиции русского XVIII века, традиции Ломоносова и Державина. В то же время Глинка — наследник русского сентиментализма и ученик Жуковского. Замечательно притом, что Жуковский нужен был Глинке не только для интимных, камерных жанров (им отдавала дань большая часть поэтов декабристского направления). Своеобразие Глинки в том, что традицию Жуковского он использовал для тематики, имевшей в конечном счете смысл политический. Это относится, в первую очередь, к стихотворному циклу «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний» (первая половина 20-х годов).

Противоречивые по своему историческому происхождению начала скрепляются между собой единством вольнолюбивых, патриотических подразумеваний и ассоциаций. Закономерна поэтому и отмеченная В. Г. Базановым в поэзии Глинки промежуточность, стилистические коле-

¹ О «гомеровском» стиле Гнедича см.: Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки». — Учен. зап. ЛГУ, 1939, вып. 3; Медведева И. Н. Н. И. Гнедич. — В кн.: Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., «Библиотека поэта» (Большая серия), 1956.

бания: «Жанры высокой поэзии включают у него элементы элегического стиля (элегический псалом), и, наоборот, поэзия элегическая и иносказательная неожиданно принимает стилистическую окраску одической поэзии... От высокого парения он легко переходит к сентиментальным размышлениям и чувствам». ¹

Несколько иное соотношение стилистических начал в творчестве Вяземского. Вяземский — арзамасец, и в то же время он в конце 10-х — начале 20-х годов — характернейший поэт декабристской периферии. Вяземский — арзамасец в камерных, «легких» жанрах, но общественно-политическая тема воплощается в его творчестве то классической сатирой — в ней он ученик Фонвизина, Буало, Вольтера, — то стихами державинского плана. В Вяземском, несмотря на его арзамасство, сильна традиция XVIII века, и высокая тема немедленно влечет у него за собой одические формы.

Из старших поэтов декабристского круга самым программным, самым непримиримым в теории и последовательным на практике был Катенин. Диапазон воспринятых Катениным традиций широк, но его целеустремленная система не пропускает, не терпит ничего ей чуждого — будь то меланхолическая элегия или байронический «демонизм». В поисках средств выражения для возвышенной, героической темы Катенин свободно обращается и к французскому классицизму XVII века (античный маскарад), и к тому суровому неоклассицизму, в духе которого написана его «Андромаха». ² Декабристское понимание народности допускает и русификацию античных форм, и органическое сочетание этой заново увиденной античности с русской стариной, с русским фольклором и фольклорностью Бюргеровых баллад. Гомер и Расин, Державин и Бюргер — эти сочетания вмещает поэзия Катенина, и вмещает закономерно, но она отталкивает и меланхолическую элегию, и байронизм, особенно русский байро-

¹ Глинка Ф. Стихотворения. Л., «Библиотека поэта» (Малая серия), 1951, с. 27.

² Н. Бахтин, друг, единомышленник и издатель Катенина, писал в предисловии к «Сочинениям» Катенина: «В «Идиллии» и краски и форма заимствованы у древних; но содержание оной совершенно оригинально, и верность подражания в отделке составляет в сем случае особенное достоинство, ибо древние давали идиллии больший объем, нежели новейшие стихотворцы, и г. Катенин хотел нас познакомить с настоящею греческою идиллиею» (Соч. и переводы в стихах Павла Катенина, ч. I. СПб., 1832, с. VII—VIII).

низм, в котором Катенин видит упадок, духовное ослабление.

Не только Катенин, вообще старшие поэты декабристского направления остановились перед проблемой современного человека, героя времени. Любопытно, что это относится и к Вяземскому. Теоретически поднявший эту проблему на материале южных поэм Пушкина, Вяземский никогда не мог реализовать ее в собственной поэтической практике. Но уже для сверстников Пушкина тема современного человека приобрела решающее значение. Декабристское понимание личности к 20-м годам эволюционировало, и эволюционировало в сторону романтизма.

4

Декабристы первого призыва по всему своему складу—политическому, философскому, литературному—являются типическим, предельным выражением русского просветительства начала XIX века, то есть просветительства, уже овладевшего всем, что принесла с собой культура передового сентиментализма.

У таких деятелей, как Николай Тургенев, Никита Муравьев, Михаил Орлов, Трубецкой, просветительство и гражданственность с юных лет сочетались с убеждением в предназначенности к большой государственной деятельности. Это убеждение подсказала им воспитавшая их среда. Но государственное дело, которое придворная знать запятнала корыстью, грубыми вожделениями разнужданных честолюбцев (вспомним, что Михаил Орлов был отпрыском пресловутого семейства «случайных людей», сыном одного из екатерининских Орловых), мыслилось молодыми вольнодумцами в очищенных, отвлеченных категориях общественного блага. Революционному просветителю человеческая личность представлялась безусловно ценной и в то же время ограниченной в своем произволе нормами разума, естественным правом и самой своей предназначенностью к большой гражданской деятельности. Причем это назначение определялось личными дарованиями и достоинствами в неразрывной связи с принадлежностью к определенному общественному слою. Эта концепция характерным образом отразилась в высказываниях Михаила Лунина, одного из замечательнейших людей раннего декабризма.

В написанной уже после разгрома восстания записке

«Взгляд на русское тайное общество с 1816 до 1826 года» Лунин говорит: «Эпохи переходные, неизвестные, в таинственном шествии народов к цели общественного устройства, являют случаи, в которых действия лиц политических, какого бы сословия они ни были, должны необходимо выходить из ряда обыкновенного, пробуждать правительства и народы, усыпленные постоянным влиянием ложного устройства и предрассудков, наложенных веками. Когда эти люди принадлежат высшим сословиям состава общественного, тогда действия их есть обязанность и средство употреблением умственных способностей платить за выгоды, которые доставляют им совокупные усилия низших сословий. Они пробивают новые пути к совершенствованию настоящих поколений; направляют усилия народа к предметам общественным; совокупляют действия умов второстепенных, лишенных возможности плодотворить взаимно; восстанавливают борение частей, необходимое для стройности целого, и сами облачаются властью по праву и делу, по духу возрождения, который животворит их, и по нравственному влиянию, которое имеют они на своих сограждан. Их мысли оплодотворяют страны, на которые изливаются, с такою же силой, как набеги завоевателей опустошают их; ибо зло и добро причиняются обществу от нескольких лиц. Они отрекаются от жизни и тем свидетельствуют правдивость своего послания, истину своих начал и законность своей власти. Все эти условия соединялись в составных стихиях тайного общества, в свойстве видов его и в образе действий».¹

Изображенная здесь личность именуется *лицом политическим* — понятие, характерное для рационализма, разлагавшего бытие человека на разобщенные между собой сферы. Лицо политическое отвлечено от всей совокупности реальной душевной жизни. Политические доблести и страсти принадлежат к иной категории явлений по сравнению с частными чувствами. Такова концепция героической личности русских революционных просветителей начала века.

Если в России на рубеже 1820-х годов на рационалистическую почву начинают наслаиваться романтические настроения, романтические темы и формы, то это оказалось возможным, в частности, потому, что изменялось постепенно понимание личности.

¹ Декабрист М. С. Лунин. Соч. и письма. Пг., 1923, с. 63.

Человеческие чувства и страсти в трактовке сентименталистов, писателей «бурн и натиска» не те уже, какие изображала классическая трагедия; это прежде всего чувства и страсти людей другой социальной природы. Изменилась общественная функция этих чувств, возросло их значение в жизни каждой отдельной личности, — но раскрыты они по-прежнему рационалистическим методом. «Новая Элоиза» Руссо — библия нового, чувствительного человека, но при этом Юлия и Сен-Пре обмениваются в высшей степени рационалистическим рассмотрением собственных чувств.

Чувствительный человек — в то же время естественный человек. Тем самым его реакции на действительность — при всей эмоциональности — совершенно разумны, по существу рациональны. Герой сентиментализма хочет возможности свободного проявления своих естественных чувств. В этой борьбе за утверждение своей личности — буржуазной личности — не было ничего противоречащего разумному началу.

Другое дело романтизм, возникший на рубеже XIX столетия. Порожденный кризисом послереволюционной эпохи, противоречиями, неразрешимыми для индивидуалистического сознания, романтизм этот не мог рационалистически, логически отвечать на вопросы, поставленные действительностью. Ни ирония немецких романтиков (не говоря уже о романтической мистике), ни индивидуалистический, «демонический» протест байронизма не были *разумными* решениями жизненных проблем; они были, напротив того, признанием и выражением безысходных противоречий. Позднее эти начала получили развитие и в русском общественном сознании и в русской литературе. В годы, когда дворянская революция была сокрушена, а революционная демократия еще не сложилась (вторая половина 1820-х — 1830-е), обостряется и «демонический» протест (Полежаев, начинающий Лермонтов), и увлечение идеалистической натурфилософией и эстетикой (любомудры). Не случайно, что и в преддекабрьскую пору байронический романтизм начинает активно проникать в сознание дворянской молодежи в начале 20-х годов, то есть в момент, когда дворянская революционность подверглась трудным испытаниям. В 1821 году распадается Союз благоденствия, и если левое его крыло сплавливается (особенно на юге) в гораздо более боевую и

конспиративную организацию, то на правом фланге много колеблющихся и прямо отступающих.

Разгром национальных революций в Италии, в Греции, в Португалии и Испании (в 1821—1823 годах) тяжким предзнаменованием смущает умы, пробуждает то настроения жертвенности, трагической обреченности (позднее они окрасят поэзию Рылеева), то разочарования и скептицизма. Александр Раевский, тесно связанный сюжетными заговорщиками, оказывается прототипом пушкинского «Демона». Пушкина самого в эти годы мучат тревожные раздумья об обреченности государственных переворотов, не поддержанных народом.¹

Je passerai sur cette terre
Toujours rêveur et solitaire,
Sans que personne m'ait connu.
Ce n'est qu' à la fin de ma carrière,
Que par un grand trait de lumière
On verra ce qu'on a perdu.²

В 1823 году в Каменке, во время съезда тайного общества, эти строки срываются с пера Сергея Муравьева-Апостола, одного из вождей Южного общества, убежденного и деятельного сторонника революционных действий.³

В тревожной, напряженной обстановке, в атмосфере противоречий, неизбежно присущих сознанию дворянских революционеров, возникают черты по-новому понятого современного героя. Расторгнутые рационализмом сферы деятельности человека (общественный человек и частный человек) тяготеют теперь к слиянию в един-

¹ См. статью И. Медведевой «Пушкинская элегия 1820-х годов и „Демон“» (Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, № 6, М.—Л., 1941, с. 51—71).

² Задумчив, одинокий, Я по земле пройду, не знаемый никем. Лишь пред концом моим, Внезапно озаренный, Познает мир, кого лишился он (*франц.*).

³ Настроение, отразившееся в этом стихотворении, не только не характеризует миропонимания С. Муравьева-Апостола в целом, но не определяет и его литературных вкусов. До нас дошло письмо 1825 г., в котором Сергей Муравьев-Апостол с восхищением говорит о возвышенных и мужественных стихах поэтов французской революции М.-Ж. Шенье, Лебрена. И явно, что это не случайные похвалы, но формулировка осознанной эстетической позиции. См. публикацию Б. Сыроечковского «Два письма С. И. Муравьева-Апостола» (Красный архив, 1928, т. 5, с. 223). См. в этой связи также: Орлов В. Н. Из литературных отношений С. И. Муравьева-Апостола. — Лит. наследство, М., 1956, т. 60, кн. 1, с. 531—536.

ство — еще метафизическое — героической, «избранной» личности революционного романтизма.¹

Гражданственный классицизм и революционный романтизм своеобразно скрещиваются в своей трактовке героической личности, хотя исходят при этом из разных социальных и философских предпосылок. С одной стороны, герой с его страстями и с его гражданственностью, герой-тираноборец, отчизнолюбец. С другой стороны, мощный протестующий дух, романтическая «избранная личность». В декабристском романтизме 20-х годов они порою сливаются. Гражданин, облеченный в «римские» доблести, обретает двойника в романтическом герое. Личная судьба, личная драма приобретают общее значение. Частные переживания, страсти становятся признаками духовной жизни поколения. Тем самым они сублимируются, получают идеологическое и эстетическое значение.

В начале 20-х годов романтическая личность возникает в жизни, в быту. Это отчасти Александр Бестужев, впрочем определившийся окончательно в качестве романтического героя позднее, в 30-х годах, в пору своей кавказской солдатчины. Это Якубович с его бретерством, кавказскими похождениями, черной повязкой на простреленной голове. Якубович, которого Пушкин в 1825 году назвал: «герой моего воображения», о котором он писал: «Когда я вру с женщинами, я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе, простреливал Грибоедова, хоронил Шереметева etc. — в нем много в самом деле романтизма. Жаль, что я с ним не встретился в Кабарде — поэма моя была бы лучше» (письмо к Ал. Бестужеву от 30 ноября 1825 года).

Якубович был на семь лет старше Пушкина, его хорошо знала золотая молодежь, кутилы и дуэлянты 10-х годов, но характерно, что в романтическом ключе житейский образ Якубовича осмысливается уже в 20-х годах. К тому же 1825 году, что и письмо Пушкина, относятся, например, воспоминания о Якубовиче П. А. Каратыгина: «Это был настоящий тип военного человека: он был вы-

¹ Проблема единства авторского сознания на материале поэзии Лермонтова была мною поставлена в книге «Творческий путь Лермонтова» (Л., 1940, гл. 3 и др.) Е. Н. Михайлова в статье «Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения» (сб.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941, с. 125—162) писала о разрыве личности на частную и гражданскую у поэтов-радищевцев и поэтов-декабристов (с. 125—126), всецело связывая их с традицией классицизма.

сокого роста, смуглое его лицо имело какое-то свирепое выражение; большие черные, навывкате глаза, всегда словно налитые кровью, сросшиеся густые брови, огромные усы, коротко остриженные волосы и черная повязка на лбу, которую он постоянно носил в то время, придавали его физиономии какое-то мрачное и вместе с тем поэтическое значение». ¹

П. Е. Щеголев в своей книге о Каховском показал, что накануне восстания Каховский сам осознавал себя и воспринимался другими в качестве тираноборца-романтика, запечатленного трагической обреченностью. «Когда Каховский в своих письмах и признаниях начинает говорить о любви к родине и свободе, речь его становится жгучей и возбуждающей, трогательной и красивой, и в то же время романтически эффектной... «Умереть на плахе, быть растерзану и умереть в самую минуту наслаждения, не все ли равно? Но что может быть слаще, как умереть, принеся пользу?..» Если собрать эпитеты, присвояемые Каховскому, то со стороны следователей они исчерпываются словами «дерзкий, отчаянный, неистовый», а со стороны товарищей по делу — «пылкий и решительный», «пылкая душа, второй Занд» (Оболенский); «пылкий характер, готовый на самоотвержение» (Рылев); «готовый на обречение» (Штейнгель)». ² В понимании людей, подобных Каховскому, политическая личность уже неразрывно слита с частной личностью, с ее индивидуальными потребностями. Ведь жажда «обречения» обусловлена именно психологической потребностью, ибо интересы дела заведомого «обречения» требовать никак не могут.

Для Каховского уже характерна та перенапряженность индивидуального самосознания, которая станет отличительной чертой русских романтиков 30-х годов. В 1824 году Каховский влюбился в восемнадцатилетнюю Софью Михайловну Салтыкову, будущую жену Дельвига. Любимой девушке Каховский также предстает пламенным романтиком, как бы предвосхищающим героев ран-

¹ Каратыгин П. А. Записки. Л., 1970, с. 134—135. — М. К. Азадовский в статье «О литературной деятельности А. И. Якубовича» приводит факты, подтверждающие давно существовавшее предположение, что в романтическом духе написанные «Отрывки о Кавказе» (Северная пчела, 1825, № 138) действительно принадлежат Якубовичу (Лит. наследство, т. 60, кн. 1, с. 271—282).

² Щеголев П. Е. Петр Григорьевич Каховский. П., 1921, с. 13—14.

него Лермонтова. В августе 1824 года Софья Михайловна писала своей подруге: «Я знаю твой вкус и уверена поэтому, что ты страшно увлеклась бы Петром К., если бы его увидела. Он говорит, что ему мало вселенной, что ему все тесно...»¹ Это напоминает уже признания молодых русских романтиков 30-х годов. П. Анненков в статье «Идеалисты тридцатых годов» цитирует юного Огарева: «Дайте мне действия, — восклицает он, — дайте желаемый круг действия! Я чувствую в себе силу неограниченную... Мой *fatum* написан рукой бога на пути вселенной...»²

5

Петр Каховский не был писателем. До нас дошли только замечательные письма, которые он из крепости писал своим следователям, прежде всего главному следователю — Николаю. Очевидно, что новые устремления, возникавшие в самой жизни, должны были отразиться в литературе. От античности расиновской и античности гомеровской, от русской древности и фольклорных стилизаций молодая литература (писатели декабристского направления, начавшие свою литературную деятельность в середине 10-х годов) неизбежно должна была прийти к современному человеку и судьбе его в современном обществе. Первоначально вопрос о современном человеке был поставлен в его романтическом аспекте.

Грибоедов в этом смысле занимает некое промежуточное положение. В «Горе от ума» речь идет о современном человеке в его столкновении с современным обществом; но при этом Грибоедов дает подчеркнуто просветительское решение стоявшей перед ним задачи.³

Персонаж драматического произведения может выражать мнения автора, но в то же время от автора он отделен отчетливой гранью. Это закон драматической формы. В первой половине 20-х годов в декабристской поэзии начинает складываться герой более субъективный, то есть

¹ Модзалевский Б. Л. Роман декабриста Каховского. Л., 1926, с. 52.

² П. В. Анненков и его друзья. СПб., 1892, с. 50—51.

³ «Выдвинув в своей комедии тему «ума», — пишет В. Н. Орлов, — Грибоедов, конечно, продолжал традицию русского просветительства XVIII столетия, неоднократно обращавшегося к данной теме» (Орлов В. л. Грибоедов. М., 1952, с. 86).

непосредственно выражающий авторское сознание. По существу это лирический герой, хотя формально он может быть эпическим, то есть выведенным в поэме и в поэме воспринимаемым в качестве проекции авторской личности (герои поэм Байрона, например).

Рационализм расчленял человека и его душевную жизнь на отдельные свойства, страсти, способности. Рационалистически-аналитическая концепция человека тесно связана с иерархическим и жанровым мышлением в искусстве. Разные жанры выражают разные и сосуществующие аспекты действительности, расчлененной разумом. Разного качества стили прикреплены к искусственно разделенным и замкнутым сферам бытия. И прежде всего отделены друг от друга политическое лицо и частный человек с его частными переживаниями и чувствами. Этим определялось основное для лирики классицизма разделение на оду и элегию. Сентиментализм ослабил эти грани, но вовсе еще не снял их до конца. Особенно в поэзии — в прозе границы высокого и низкого смещались с гораздо большей легкостью.

Пока существовали лирические жанры, существовал прикрепленный к каждому из них заранее заданный образ поэта, принадлежащий именно жанру, а не творческой личности, — одический бард, меланхолический персонаж элегий, неизменный эпикуреец дружеских посланий и т. д. Лирический герой, то есть индивидуальными чертами означенное единство авторского сознания, мог возникнуть, понятно, только за счет отмирания жанровых представлений. Ибо аспекты изображаемого должны были определяться теперь не условиями жанра, но непосредственно видением поэта. Процесс этот совершался в русской поэзии 1820-х годов неуклонно, но медленно.

Интересна в этом отношении фигура поэта-дилетанта Владимира Раевского. Ровесник Грибоедова (родился в 1795 году), с 1820 года член Союза благоденствия, Раевский в 10-х годах, наряду с высокими, витийственными стихами (например, «Песнь воинов перед сражением»), отдавал дань элегиям и эротической лирике, не слишком умело подражая Батюшкову. Но в своей поэзии 20-х годов — периода, когда созрели его политические взгляды, — Раевский все чаще переступает и колеблет границы жанров. По наблюдению В. Г. Базанова, политическая тема сквозит иногда и в элегически-любовной и анакре-

онтической лирике Раевского.¹ Так, сквозь смещенные формы традиционной лирики проступает единый авторский образ, своего рода лирический герой. Но герой этот — суровый борец за общественное благо — наделен еще скорее «римскими», нежели романтическими чертами.

Подобный процесс совершается также в творчестве Кюхельбекера, поэта неизмеримо более значительного. Кюхельбекер, как известно, еще в лицее грешил некоторыми архаистическими вкусами и отклонениями от господствовавшей там поэтической нормы. И все же Кюхельбекер 10-х годов — в основном элегический поэт и ученик Жуковского. Только на рубеже 20-х годов Кюхельбекер принял эстетическую доктрину Грибоедова, отчасти Катенина, и это сразу внесло в его поэзию одическую стихию русского XVIII века и привело его к трактовке античности в духе гражданственного неоклассицизма («Аргивяне»).

В 20-х годах в творчестве Кюхельбекера традиционный жанровый образ элегического поэта начинает видоизменяться. Он вытесняется иной концепцией. Начиная со стихотворения 1820 года «Поэты» (оно послужило поводом для известного политического доноса В. Каразина) эта концепция с большой настойчивостью, из года в год, утверждается в таких стихотворениях, как «Ермолову» (1821), «Грибоедову» (1821), «Пророчество» (1822), «К Пушкину» (1822), «А. С. Грибоедову, при отсылке к нему в Тифлис моих „Аргивян“» (1823), «Участь поэтов» (1823), «К Вяземскому» (1823), «Жребий поэта» (1824), «Смерть Байрона» (1824).

У этих произведений был личный, биографический подтекст: невзгоды Кюхельбекера, его скитальческая, неустроенная жизнь, высылка из Парижа, удаление из Грузии, вынужденное уединение в деревне сестры...

Судьбою не был я лелеян
В странах далеких и чужих,
Но бурный дух мой не утих:
Из Петрограда в град фокеев
За мной перуны понеслись;
В столице западного мира
Душе не обретал я мира;
Кавказ, и Терек, и Тифлис
На берегах волшебных Кира

¹ См.: Раевский В. Стихотворения. Л., «Библиотека поэта» (Малая серия), 1952, с. 12—13.

Людьми гонимого певца
Грозой объятого встречали;
Но надо мной был щит отца,
Сень ниссылателя печали!
Он не дал пасть мне до конца! . .

Факты биографические смело возводятся к грандиозно-обобщенному образу, в котором общественное и личное сочетаются уже неразрывно. В позднейшем творчестве Кюхельбекера, в годы тюрьмы и сибирской ссылки, высокий образ поэта, насыщенный тогда трагедией декабризма, достигает необычайной глубины и значительности. Но возникает этот образ в стихах Кюхельбекера первой половины 20-х годов, и строится он уже по романтическому принципу. Перед нами лирический герой со своей судьбой и трагедией, индивидуальной (вплоть до поэтически преобразованных биографических фактов), но обладающей всеобщим значением. Этот поэт — пророк и борец, глашатай свободы, гонимый властью имущими, не признанный косной толпой, поэт — политический изгнанник.

В стихотворении 1822 года «К Пушкину» Кюхельбекер писал:

Но се — в душе моей унылой
Твой чудный Пленник повторил
Всю жизнь мою волшебной силой
И скорь немую пробудил!
Увы! как он, я был изгнанник,
Изринут из страны родной
И рано, безотрадный странник,
Вкушать был должен хлеб чужой.
Куда, преследован врагами,
Куда, обманут от друзей,
Я не носил главы своей,
И где веселыми очами
Я зрел светило ясных дней?

Лирический герой Кюхельбекера находит двойника в герое «Кавказского пленника», отражаясь в нем, как бы познает самого себя.

Декабристская молодежь восторженно встретила «Кавказского пленника». Рылеев, Бестужевы считали его едва ли не высшим достижением Пушкина. Рылеев на «Кавказском пленнике» учился законам романтической поэмы. А Каховский за год примерно до событий на Сенатской площади объяснялся с любимой девушкой, обмениваясь цитатами из «Кавказского пленника». Софья

Михайловна Салтыкова рассказывает своей подруге: «Он говорил мне в тот день множество стихов, я помогала ему, когда он что-либо забывал; произнеся

Непостижимой, чудной силой
Я вся к тебе привлечена, —

я едва не сделала величайшего неблагоразумия; если бы я не вышла из рассеянности и сказала бы то, что думала в тот момент, я погибла бы, — вот что это было:

Люблю тебя, *Каховский* милый,
Душа тобой упоена. . .

К счастью, я выговорила «пленник»; но, как сказала мне потом Катерина Петровна, я произнесла эти слова с такой выразительностью. . . что я не удивляюсь тому, что он тотчас ответил с сияющим видом и радостным голосом:

Надежда, ты моя богиня,
Надежда, луч души моей!»¹

Почему «Кавказский пленник» так безошибочно действовал на вольнолюбивые умы 20-х годов? В нем говорилось о свободе, но о свободе говорилось гораздо больше и гораздо прямее во многих других декабристских произведениях, в том числе в произведениях самого Пушкина. «Кавказским пленником» Пушкин дал формулу «современного человека», формулу слияния свободолюбия с разочарованием, с трагизмом.² Формулу еще наивную, но действенную, в которую в дальнейшем можно было вкладывать многое другое. Рылеев в «Войнаровском» и вложил в нее другое, но без Пушкина он не мог бы это сделать.

«Кавказский пленник» — еще условно-романтическое преломление современной жизни. Но важным и принципиальным было то, что предметом художественного изображения стал современный мыслящий человек. Пушкин первый изобразил его, и изобразил в романтическом аспекте, но Пушкин сам по типу своего сознания не роман-

¹ Модзалевский Б. Л. Роман декабриста Каховского, с. 61.

² Б. В. Томашевский указал на то, что впервые Пушкин вплотную подошел к этим темам в элегии «Погасло дневное светило. . .», предвосхитившей проблематику «Кавказского пленника» (Томашевский Б. Пушкин. М.—Л., 1956, т. 1, с. 388—391).

тик. «Я не гожусь в герои романтического стихотворения» (письмо к В. Горчакову 1822 года) — в этом полушутливом замечании молодого поэта — глубокий смысл: Пушкину внутренне чужда личность, романтически гипертрофированная. Уже работая над «Борисом Годуновым», он ищет критерии оценки личности в сверхличном бытии государства и народа. В дальнейшем развитии русской литературы проблема народности ставится по-новому: не только русская древность, не только «простонародность» являются источником национально-самобытной литературы, но самобытна прежде всего литература, отражающая важные процессы текущей действительности. Для зрелого Пушкина народность — прежде всего современная жизнь народа в ее социальном многообразии. Историческое прошлое народа входит в эту совокупность не как отвлеченно идеальная норма, но как наследие и традиция, как урок и опыт.

В спорах первой половины 20-х годов вокруг байронизма переплелись противоречивые элементы. Чтобы в них разобраться, надо прежде всего отделить Байрона от байронизма. Байрона почитали все — особенно как героическую, свободолюбивую личность.

В послании «К друзьям в Кишинев» Владимир Раевский призывал Пушкина отказаться от романтического Кавказа и обратиться к теме древней русской вольности:

Тебе сей лавр, певец Кавказа,
Коснись струнам, и Аполлон,
Оставя берег Альбиона,
Тебя, о юный Амфион,
Украсит лаврами Бейрона.

Раевский говорит молодому поэту: не подражай Байрону, но будь для России таким же великим национальным поэтом, как Байрон для Англии.

На смерть Байрона в борьбе за независимость Греции Кюхельбекер откликнулся одой, напечатанной в третьей книжке «Мнемозины»:

.. Бард, живописец смелых душ,
Гремящий, радостный, нетленный,
Вовек пари — великий муж,
Там, над Элладой обновленной!
Тиртей, союзник и покров
Свободой дышащих полков!

Незадолго перед этим в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», ч. II, 1824) Кюхельбекер назвал Байрона «однообразным». А в той же книжке «Мнемозины», где напечатана его ода на смерть Байрона, в статье «Разговор с Ф. В. Булгариным», Кюхельбекер следующим образом развил свою мысль: «Б. Байрон — по вашему мнению — однообразен! Я. Когда благороднейшие сердца и лучшие умы всей Европы скорбят о преждевременной смерти сего великого мужа, мне, признаюсь, больно — казаться его противником... Так! Байрон однообразен, и доказать сие однообразие не трудно.¹ Он живописец нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных: живописец душевного ада; наследник Данта, живописца ада вещественного. И тот и другой однообразны: «Чистилище» Дантово — слабое повторение его «Тартара»; «Гяур», «Корсар», «Лара», «Манфред», «Чайльд-Гарольд» Байрона — повторение одного и того же страшного лица, отъемлющего своим присутствием дыхание, убивающего и сострадание и скорбь, обливающего зрителя стужею ужаса».²

Итак, один и тот же автор, в той же книжке издаваемого им альманаха, говорит о Байроне:

Бард, живописец смелых душ,
Гремящий, радостный, нетленный...

и — «Он живописец нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных...» Ни то, ни другое не случайные обмолвки, но, напротив того, закономерное выражение противоречивого восприятия внутренне противоречивой поэзии Байрона. На первый план выступало то героическое начало поэзии Байрона, то начало скорби, разочарования. В статье «О направлении нашей поэзии...» Кюхельбекер отождествил русский байронизм с элегическим унынием.

Как многие великие явления культуры, творчество Байрона воспринималось по-разному. Оно осмыслялось, использовалось в зависимости от нужд того или иного

¹ Значительно позднее, в черновой заметке о Байроне 1827 г., Пушкин также говорит об односторонности Байрона, который «постиг, создал и описал единый характер (именно евой)».

² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 466—467.

направления. В частности, это относится к русскому байронизму первой половины 20-х годов. Отчасти это тот выхолощенный, освобожденный от протеста байронизм, который представлен Жуковским, Козловым, позднее Подолинским. Об этом направлении в письме к Пушкину от 9 марта 1825 года уничтожающе отозвался Ал. Бестужев: «Козлов написал «Чернеца», и, говорят, недурно. У него есть искры чувства, но ливрея поэзии на нем еще не обносилась, и не дай бог судить о Байроне по его переводам: это лорд в Жуковского пудре».¹

Байроническая поэма Козлова лишена байронической проблематики (столкновение избранной личности с обществом и с миропорядком). Но, в сущности, то же можно сказать и о байронической поэме Рылеева, хотя происходит это по причинам противоположного порядка. Если Козлов устраняет из байронической темы революционный протест, то Рылеев, напротив того, придает этому протесту ту практическую конкретность и целеустремленность, которой именно и недоставало байронизму, отсутствие которой и породило мировую скорбь. Войнаровский — не разочарованный мечтатель, не носитель мировой скорби, но борец за свободу, страдающий оттого, что он насильно выключен из этой борьбы. В то же время образ Войнаровского лишен уже прямолинейности, однопланной героики персонажей рылеевских «Дум». Байроновский трагизм в какой-то мере находит себе соответствие в противоречиях, неизбежно присущих сознанию дворянских революционеров.

Герой революционного романтизма, в чьем образе политическая личность уже полностью слита с частной, вольнолюбивые мечты с остротой индивидуального самосознания, с катастрофичностью личной судьбы, начинает складываться в творчестве Рылеева в 1823—1825 годах. Рядом с героическим Войнаровским, рядом с жертвенным Наливайкой мелькает уже «демонический» герой — тот, что в русском романтизме 30-х годов, в романтизме юного Лермонтова воплотит последекабрьский кризис сознания образованного дворянства.

В 1825 году Рылеев опубликовал отрывок «Гайдамак»:

¹ Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 628.

Суров, и дик, и одинокий,
Чуждаясь всех, всегда угрюмый,
И ныне бродит, как порок,
В местах глухих он с тайной думой.
Печаль, как черной ночи мгла,
Ему на сердце налегла.
Она, жестокая, тревожит
Его повсюду и всегда;
Ничем, нигде и никогда
Ее рассеять он не может.

Ему несносна тишина;
Без крови вражеской, без боя
Он будто чахнет средь покоя;
Его душе нужна война...
...В нем не волнуют уже кровь
Младых украинок любовь
И верной дружбы глас приветный;
Давно он ко всему приметно
Остыл бесчувственной душой;
В нем веет холод гробовой;
Она, как хладная могила,
Его все блага поглотила...

Всегда опущены к земле
Его сверкающие очи;
Темнеет на его челе
Какой-то грех, как сумрак ночи...

Казалось бы, что здесь уже не декабристское использование байронической поэмы, как в «Войнаровском», но прямое подражание байроновскому «Гяуру» или «Корсару». На самом же деле, однако, и образ демонического героя заполнялся декабристским содержанием, ассоциируясь с новым, романтическим типом русского дворянского революционера, существовавшим уже в самой действительности.

В 1934 году Ю. Г. Оксман напечатал исправный текст набросков плана поэмы из кавказского военного быта, относящихся «к последним литературным начинаниям Рылеева». «Он любит Асиату, но старается преодолеть в себе страсть; он предназначил себе славное дело, с которым он должен погибнуть непременно, и все цели своей приносит в жертву... Мир для него пуст; друг убит, он отомстил за его смерть, жизнь для него бремя, он алчет истребиться, и живет только для цели своей; он ненавидит людей, он любит все человечество, обожает Россию и всем готов жертвовать ей; он презрел людей, но не разлюбил их. Никто более его не имеет врагов и друзей в горах». Ю. Г. Оксман пишет по поводу этого отрывка:

«Общий облик героя поэмы, набросанный Рылеевым, живо напоминает черты декабриста А. И. Якубовича (1792—1845), прославленного удальца и бретера, героя партизанских боев и набегов в Чечне и за Кубанью, появившегося летом 1825 года в Петербурге и быстро сблизившегося с вождями Северного общества... Таким образом, таинственное «славное дело», осуществляя которое герой задуманной Рылеевым поэмы должен был «погибнуть непременно», расшифровывается как царевубийство — проблема, особенно занимавшая Рылеева в 1825 году не только как поэта, но и как вождя тайной революционной организации». Цитируя показания Рыльева о Якубовиче, Ю. Г. Оксман приводит фразу: «...Якубович отвечал мне, что он знает только две страсти, которые движут мир. Это — благодарность и мщение».¹

Так «корсар» и «гяур» неожиданно оказывается портретным (разумеется, условно — портретным) образом; но в то же время и литературным, поскольку сам Якубович несомненно уже строил собственную личность по схеме романтического «демонизма».

6

Рационалистический, расщепляющий личность на отдельные свойства анализ (литература классицизма, Просвещения, отчасти сентиментализма) в романтизме сменяется изображением души как некоего метафизического единства. Впоследствии реализм снова вернет искусство к анализу, но уже не абстрактно-рационалистическому, а вскрывающему конкретную социально-историческую обусловленность явлений.

Единство авторского сознания — неотъемлемый признак романтизма. Если сравнить с этой точки зрения начинающего Лермонтова и Рылеева, то творчество Рыльева оказывается явлением еще переходным. Романтическое единство сознания стремится в поэзии выразиться лирическим героем; природой лирического героя определяется поэтическое видение жизни во всех ее проявлениях. Таков почти с первых шагов Лермонтова его центральный герой. У Рыльева иначе. В поэзии Рыльева романтический герой занимает только некий участок,

¹ См.: Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., «Библиотека поэта» (Большая серия), 1934, с. 490—491.

а наряду с ним на равных правах существуют явления совсем иного порядка. С «Исповедью Наливайки» и «Гайдамаком» сосуществуют политические оды, написанные классической десятистрочной или державинской восьмистрочной строфой, и даже традиционные любовные элегии. Корнями своими творчество Рылеева уходило именно в просветительскую концепцию.

Рылеев — поэт, воспитанный в традициях XVIII века. Об этом неоднократно уже говорилось, — особенно подробно в работах А. Г. Цейтлина, который отметил, в частности, связь рылеевских «Дум» с классическими аллюзиями, с просветительской «учительностью» и дидактизмом. А. Г. Цейтлин подчеркивает также, что у молодого Рылеева представлены излюбленные арзамасские жанры (послание, элегия, романс и проч.).¹ Любопытно, что Рылеев как бы является «арзамасским» поэтом в 1820—1822 годах, то есть в эпоху, когда настоящие арзамасцы уже искали других путей (в этом сказалась отсталость, «провинциальность» литературного воспитания Рылеева), но когда молодой поэт обращается к политической теме — в знаменитой сатире 1820 года «К временщику», — он следует витийственной поэтике русского XVIII века.

Карамзинизм, как и вообще сентиментализм, чрезвычайно ослабил, расшатал жанровые грани, но он не снял их до конца. Люди, воспитанные на этой культуре, долго сохраняли инерцию жанрового мышления, — как долго в какой-то мере сохранял ее Пушкин. Отсюда и своеобразное «жанровое» отношение к проблеме литературных направлений. По поводу споров о классицизме и романтизме Пушкин в 1828 году, в «Письме к издателю «Московского вестника», писал: «Каюсь, что я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону». И Пушкин вполне допускает «выгоды» классицизма, если классицизм — своенароден, если он — явление подлинно национальной культуры (как во Франции): «Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он

¹ См. об этом в книге «Творчество Рылеева» (М., 1955) и в других работах А. Г. Цейтлина о Рылееве.

обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы».

В свое время Ю. Н. Тынянов высказал мысль о «жанровом» подходе Пушкина к вопросу о романтизме и классицизме: «Отмежевываясь от всех статических определений романтизма, он практически переносит вопрос в область конкретных жанров: он говорит о романтической трагедии, о романтической поэме и т. д. «Классическая трагедия» была для него столь же определенным жанром, как и «романтическая трагедия». ¹

Рылеев также, очевидно, мыслил «романтическую трагедию» наряду с «классической трагедией». Так, в программной статье «Несколько мыслей о поэзии» (напечатана в 1825 году) Рылеев писал: «В драме три единства уже не должны и не могут быть для нас непременно законом, ибо театром деяний наших служит не один город, а все государство, и по большей части так, что в одном месте бывает начало деяния, в другом продолжение, а в третьем видят конец его. Я не хочу этим сказать, что мы вовсе должны изгнать три единства из драм своих. Когда событие, которое поэт хочет представить в своем творении, без всяких усилий вливается в формы древней драмы, то разумеется, что и три единства не только тогда не лишнее, но иногда даже необходимое условие. Нарочно только не надобно исказить исторического события для соблюдения трех единств, ибо в сем случае всякая вероятность нарушается». ²

Итак, в зависимости от материала, можно писать драму то в романтическом, то в классическом «роде». Эта равнодушная уступчивость в формальных вопросах

¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 63. — Свое утверждение Ю. Н. Тынянов аргументирует отрицательным отношением Пушкина к идеологическим характеристикам романтизма и известной пушкинской попыткой жанрового его определения: «Какие же роды стихотворения должны отнестись к поэзии романтической? Те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» («О поэзии классической и романтической», 1825).

² Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений, с. 374—375. — И. Н. Розанов описал принадлежавший Рылееву экземпляр трагедии Вольтера «Танкред» в переводе Гнедича. Пометки Рылеева показывают, насколько ему близка классическая драматургия, особенно вольтеровская, со всей системой политических применений (аллюзий). См.: Розанов Ив. Книга с пометками К. Ф. Рылеева. — В сб.: Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931, с. 242—249.

(сравним хотя бы непримиримое отношение французских романтиков к теории трех единств) возможна была только потому, что в России первой половины 20-х годов романтизм не воспринимался как целостное, философски обоснованное воззрение, из которого вытекают требования романтической поэтики, романтического стиля, несовместимого с иной стилистической системой.

Рылеев писал «Гайдамака», в то же время допуская, что применять три единства вполне уместно, если только это не насилует материал. Так же и Грибоедов воспринимает освященную сценической традицией драматургическую форму классицизма как вполне приемлемую, по меньшей мере как нейтральную. И так же, как Рылееву, это не мешало Грибоедову ни проповедовать национальную самобытность литературы, ни защищать «простонародность» катенинских баллад (знаменитый спор вокруг «Ольги» Катенина и «Людмилы» Жуковского), ни создавать замыслы «романтических трагедий».

Казалось бы, сочетать «демонический» романтизм с торжественной одой может только эклектик. В данном случае это не так, ибо эклектики механически соединяют несоединимое. Жанровое понимание литературы (еще не изжитое) позволило поэтам-декабристам органически сочетать разные средства для выражения идей свободы и народности. А сила ассоциаций, исходившая от двух этих основных предпосылок декабристского мировоззрения, сплавила их поэзию в некое единство.

Жанровому пониманию поэзии сопутствовало убеждение, что определенной теме приличествует определенный слог, система художественных средств. В 1820-х годах речь шла, конечно, не о стройной системе классических жанров, давно уже расшатанной, но лишь о жанровых тенденциях (долго живших даже в эстетическом сознании Пушкина). Не настоящая ода, например, но стихотворение одического типа. Времена строгой системы трех стилей давно прошли (ее взорвал еще Державин). Лексические элементы смешивались, возникали переходные формы. В декабристской поэзии отстоялись собственные стили: русский национально-исторический, «простонародный», «гомеровский». Но важно то, что самые смещения, сдвиги продолжали ощущаться, восприниматься в своем особом эстетическом качестве.

Художественная ограниченность декабристской литературы сказалась, в частности, в том, что языковые ар-

хаизмы («славянщина») служили средством выражения для возвышенного самых разных планов (наряду с этим декабристские поэты для лирики чувств, сердечных переживаний широко пользовались «батюшковским» слогом). Славянизмы звучали и в вольнолюбивых одах, и в катенинских переводах Расина, и в неоклассических опытах вроде «Андромахи» или «Аргивян», и в гражданственных переложениях псалмов Федора Глинки. Гомеровский стиль имел свои особенности: просторечие, составные эпитеты, слова — носители античного «местного колорита». Но и в гомеровском стиле декабристов русская архаическая лексика составляет обязательный фон. Без этого фона гомеровский стиль не был бы высоким. То же можно сказать о русском национально-историческом стиле, разработанном Катениным. Он строится весь на сочетании того же высокого слога с просторечием и с элементами русской фольклорной лексики. Фольклорные элементы выполняют здесь ту же функцию, что составные эпитеты в гомеровском стиле, они вводят национальную окраску, народность — в понимании декабристов.

Однако писатели-декабристы последнего призыва в своей поэтической практике уже ученики Пушкина. Рылеев в политической лирике охотно сохранял одическую строфу, сохранял присущие оде синтаксические формулы. Но язык рылеевских од, в сущности, не более архаичен, чем язык его «Дум» и поэм. Рылеев овладевает уже пушкинским языковым синтезом и пользуется отдельными архаизмами как лексическими знаками, придающими речи определенную окраску.

Рылеев — характерный поэт периода Северного общества, и на его творчестве яснее всего прослеживается стык двух декабристских концепций личности, момент колебаний и перехода от просветительского понимания человека к романтическому. Декабристское поколение, выступившее на рубеже 20-х годов, выработывало новый тип жизненного поведения. Адекватные ему новые литературные формы оно не сумело создать. По-настоящему этот процесс завершился только в творчестве раннего Лермонтова. Недаром Лермонтов, освобождаясь от всякой стилизации, смело оборвал нити ассоциаций между возвышенным и арханческим.

Для Лермонтова нет уже системы соотнесенных жанров, ни иерархии стилей, ни разрыва между гражданским

и личным, между одой и элегией, — тем самым нет ни оды, ни элегии. Единым языком он выражает единство индивидуального авторского сознания, познающего и оценивающего мир. Наследник революционного романтизма декабристов, Лермонтов недолго, однако, оставался в пределах метафизического единства романтической личности. В творчестве последних лет он, вслед за Пушкиным, объективирует личность, ищет для нее социальные определения.

1960

Положение, которое литература занимает среди других культурных и социальных факторов, бывает различно в различные эпохи. В 30-х годах XIX века русская литература переживала кризис, сопровождающий процесс изменения социальной функции литературы. Представившая в XVIII веке замкнутую и специфическую сферу, приобщенная в первых десятилетиях XIX века с одной стороны Жуковским, с другой стороны русским байронизмом к некоторым западноевропейским идеям, русская литература в конце 20-х и в 30-х годах стремится к окончательному выходу за пределы замкнутого ряда и к скрещению с идеологическими рядами, причем процесс этот осознается в качестве *поисков содержания*.

Оперируя в настоящей работе в достаточной мере скомпрометированным противопоставлением терминов «форма» и «содержание», я беру их, разумеется, не в теоретическом плане, то есть нисколько не предрешая вопроса о возможности дуалистического разложения произведения на формальные и тематические элементы. Для меня существенно *содержание* как понятие историческое, как категория, создаваемая в известные моменты читательским сознанием, которое производит это разложение и заставляет с ним считаться если не теоретика, то историка литературы.

В этом именно историческом смысле можно говорить о периодах, которые воспринимались современниками как «формальные», и о периодах идеологических, когда тема явно диктуется внеположными рядами и по законам этих рядов обсуждается и оценивается. Вот почему требование национального содержания, которое так упорно выдвигается критикой с конца 1820-х годов, равнозначно требованию новой идеологии. Критика полагала, что шиллеровские или байронические идеи, представленные Жуковским или молодым Пушкиным, были идеями только у себя на родине, что русская почва механически при-

няла их вместе с новыми литературными образцами и сохранила за ними все признаки специфически литературного происхождения.

Новые установки вырабатывались длительно и трудно в борьбе различных систем и направлений, которые бессознательно объединялись поисками содержания, а сознательно отъединялись друг от друга, вследствие противоречивых представлений о конкретном составе искомого содержания. Существеннейшие факты литературной жизни 20—30-х годов оказались стимулами или симптомами этого движения: переход к прозе, становление идеологической критики, профессионализация журнального дела, поход против Пушкина и вообще «литературных аристократов» и т. д.

Процесс заострения идеологичности русской критики прошел через деятельность Полевого, через антипушкинские статьи Надеждина — и был завершен Белинским. Белинский сыграл роль великого канонизатора; он закончил с периодом становления и на многие десятилетия утвердил господство идеологического критерия.

2

Первая и, разумеется, не для всех направлений приемлемая попытка осуществления новых требований, носившихся в воздухе, была сделана московскими любомудрами еще во второй половине 20-х годов, то есть незадолго до откровенной борьбы между высокими поэтами и профессиональными журналистами, еще накануне антипушкинских статей Николая Надеждина и накануне появления первых симптомов «прозаического периода», — попытка эта делается в пределах старых литературных нравов и на старом, то есть стиховом материале.

Молодые люди, учившиеся в Московском университете, потом служившие в Московском архиве Коллегии иностранных дел, образовавшие в 1823 году Общество любомудрия с целью изучения немецкой философии,¹ проделали впоследствии очень сложный путь. Для Пого-

¹ Состав Общества любомудрия, собиравшегося на квартире у Одоевского, был следующий: В. Ф. Одоевский (председатель), Веневитинов (секретарь), Кошелев, И. Киреевский, Рожалин, Титов. В заседаниях Общества принимали также участие Мельгунов, Шевырев и Погодин.

дина и Шевырева это был путь от довольно неопределенных философских исканий до проповеди официальной народности. Киреевский закончил этот же путь богословским и философским обоснованием славянофильства.

В литературе любомудры принадлежали к числу благодарных направлений, то есть направлений, которые гордятся своей культурной преемственностью и не считают нужным отрекаться от родителей. «Литературные аристократы» справедливо усмотрели в любомудрах наследников своей культуры и, несмотря на то что им претил московский ученый педантизм, признали возможным допустить их в лоно высокой литературы, что подчеркнул Пушкин, принявший в 1826 году патронат над журналом любомудров «Московский вестник».

Почти все любомудры восприняли некоторые архаические традиции. Воспитанники Московского университета, они испытали на себе влияние своих учителей Мерзлякова, Каченовского, Раича, в большей или меньшей степени враждебных карамзинизму. Впоследствии, по мере того как московская группировка приобретала все более отчетливые очертания, все больше определялась и ее архаическая закваска. Архаические черты в творчестве Хомякова и Шевырева, выступление Погодина против «Истории государства Российского», замечательная декларация архаических принципов, которую Шевырев дал в предисловии к своему переводу «Освобожденного Иерусалима» — все эти отдельные факты предсказывают постепенное становление славянофильской идеологии, как-то перекликавшейся с литературным и лингвистическим «славянофильством», восходящим к Шишкову.

Но поколение 20-х годов воспиталось в эпоху, когда карамзинизм, особенно в лице Жуковского и Пушкина, являлся течением, победившим и утвердившим свое господство, и когда карамзинистские принципы пропитали всю литературную атмосферу. Поэтому если любомудры и стремились к сдвигам, то эти сдвиги мыслились ими внутри единой литературной культуры. У них было притуплено ощущение обязательности выбора, как у всех людей промежуточной эпохи, опоздавших к тому моменту, когда новые ценности рождаются из непримиримых противоречий. В такие моменты разорванная литературная традиция предшествующей эпохи приобретает фикцию единства. Вот почему люди, искренне почитавшие

Каченовского¹ и учившиеся у него, могли в то же время избрать Жуковского своим литературным патроном. Они усмотрели в Жуковском то, что им было близко: его дидактичность, его немецкую ориентацию. Poleмический облик Жуковского-арзамасца просто не дошел до них, за ненадобностью. Для этой молодежи, выступившей в период распада литературных принципов и их эклектического усвоения и переработки, несовместимость Шишкова и Карамзина, Жуковского и Каченовского перестала быть очевидной. Отсюда та уверенность, с которой некоторые из них принесли свои архаистические вкусы в культуру, официально производившую себя от Карамзина. Но при всем том они были новым литературным поколением, и это в силу принадлежавшего им стремления к выходу за пределы «формальной» литературы, — стремления, выражавшего «дух времени» и заполнявшегося их конкретными философскими интересами (шеллингианство).

3

В центре литературной работы Любомудров первого призыва стоит имя Веневитинова, с которым связана попытка создания на русской почве философской лирики, питающейся идеями немецкой романтической философии. Роль Веневитинова оказалась вдвойне достопримечательной: во-первых, он был вдохновителем и теоретиком кружка; во-вторых, он был выдвинут кружком в качестве программного поэта, то есть поэта, реально осуществившего литературные чаяния Любомудров.

В 1826 году Веневитиновым написана заметка «Несколько мыслей в план журнала», которая явилась манифестом группы и декларацией задач затевавшегося тогда «Московского вестника». В статье симптоматична атрофия формальных интересов. Весь ее заряд сведен к вопросу о перемене социальной функции литературы, которая должна превратиться в особую идеологическую деятельность: «У всех народов самостоятельных просвещение развивалось из начала, так сказать, отечествен-

¹ Журнал Каченовского «Вестник Европы» Погодин, в воспоминаниях об Одоевском, назвал «единственным пристанищем для молодых новобранцев словесности». Эту фразу цитирует П. Сакуллин, замечая, что «первым органом, где Любомудрие нашло себе приют, был „Вестник Европы“» (Сакуллин П. Кн. В. Ф. Одоевский. М., 1913, т. I, ч. I, с. 106).

ного: их произведения, достигая даже некоторой степени совершенства и входя, следственно, в состав всемирных приобретений ума, не теряли отличительного характера. Россия все получила извне... Началом и причиной медленности наших успехов в просвещении была та самая быстрота, с которой Россия приняла наружную форму образованности и воздвигла мнимое здание литературы без всякого основания, без всякого напряжения внутренней силы... как будто, предназначенные противоречить истории словесности, мы получили форму литературы прежде самой ее сущности». ¹

Шеллингянцы, требующие от литературы отечественных идей, — это противоречие, характерное и для всей дальнейшей судьбы группировки, с ее славянофильством, заквашенным на немецкой философии. Дело было в том, чтобы освободить содержание от литературности; в частности, дело было в скрытой борьбе против русского байронизма, благодаря которому, по мнению Любомудров, тема спустилась до роли жанрового признака, формальной принадлежности романтической поэмы. Еще до «Нескольких мыслей» Веневитинов написал «Разбор статьи о «Евгении Онегине», помещенной в 5-ом № «Московского Телеграфа» на 1825 год», в котором ополчился против панегирического тона автора статьи, Полевого. «Разбор» дает любопытную картину отношения к Пушкину, в котором безусловное признание его чисто литературных достижений смешивается с отчуждением от него как от представителя «формального» периода русской литературы: «Певец «Руслана и Людмилы», «Кавказского пленника» и проч. имеет неоспоримые права на благодарность своих соотечественников, обогатив русскую словесность красотою, доселе ей неизвестными, — но признаю вам и самому нашему поэту, что я не вижу в его творениях приобретений, подобных Байроновым, *делающих честь веку*. Лира Альбиона познакомила нас со звуками, для нас совсем новыми. Конечно, в век Людовика XIV никто бы не написал и поэм Пушкина; но это доказывает не то, что он подвинул век, а только то, что он от него не отстал». ²

Отпущение грехов Пушкин получил от Любомудров за отрывок из «Бориса Годунова» (сцена Пимена с Григо-

¹ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980, с. 129.

² Там же, с. 145—146.

рием), напечатанный в первом номере «Московского вестника». Веневитинов пишет статью, предназначавшуюся для «Journal de St. Pétersbourg» и замечательную тем, что в ней он хвалит «Бориса Годунова» за то, что эта драма написана «не так хорошо», как предыдущие произведения Пушкина: «Некоторые читатели, быть может, напрасно станут искать в этом отрывке той свежести стиля, которая видна в произведениях того же автора; но изящество в современном вкусе, служащее к украшению поэм не столь возвышенного рода, только обезобразило бы драму, где поэт ускользает от нашего внимания, чтобы тем полнее направить его на изображаемые лица. Здесь видим мы торжество искусства... прибавим еще желание, — чтобы вся трагедия г. Пушкина соответствовала отрывку, с которым мы познакомились. Тогда не только русская литература сделает бессмертное приобретение, но летописи трагической музы обогатятся образцовым произведением, которое станет наряду со всем, что только есть прекраснейшего в этом роде на языках древних и новых».¹

Столь различная оценка Пушкина — автора «Евгения Онегина» и Пушкина — автора «Бориса Годунова» представляет собой частный случай литературных воззрений Веневитинова. Общую же формулу он очень решительно дает все в той же статье «Несколько мыслей в план журнала»: «Истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения».²

Высказывания Веневитинова отличаются той широтой замыслов и той ничем не омраченной уверенностью в возможности их благополучного выполнения, которая обычно свойственна теоретикам, приходящим к литературе извне, от других областей умственной работы. Профессиональный писатель изнутри литературы редко высказывает свои пожелания в столь прямолинейной и обобщенной форме. Он слишком непосредственно ощущает трудный и прерывистый рост литературы, через который не может перескочить теория. В отличие от теоретиков этого типа, обычно осмысляющих и направляющих уже наличные в литературе явления, Веневитинов предложил проект поэзии, которой еще не существовало и которую

¹ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 169—170.

² Там же, с. 131.

предстояло создать. После его преждевременной смерти друзья и единомышленники сделали все возможное, чтобы показать, что Веневитинов осуществил этот проект.

Эта работа велась друзьями в двух направлениях, впрочем, тесно между собою связанных. Создавался полубиографический-полулитературный образ прекрасного юноши, погибшего на двадцать втором году жизни, который должен был вместе с тем явиться образом нового поэта. В предисловии к посмертному изданию стихотворений Веневитинова 1827 года, написанном друзьями, сказывается в первую очередь стремление ознакомить читателя с легендой о поэте: «Самая жизнь его, еще не успев раскрыться в сфере обыкновенной деятельности, была не что иное, как сцепление пинитических чувств и впечатлений... другие страсти были ему неизвестны... предметом его размышлений было собственное, внутреннее чувство. Поверять, распознавать его было главным занятием его рассудка. Оттого, несмотря на веселость, даже на самозабвение, с которым он часто предавался минутному расположению духа, характер его был совершенно *меланхолический*... все мгновенные порывы души старался он удержать навеки в самом себе, и в себе единственно искал ответа на все загадки жизни... Нет сомнения, что причину преждевременной его смерти были частые, сильные потрясения пылкой, деятельной души его».¹

«В Обозрении русской словесности за 1829 год» И. Киреевский сочетает зарисовку биографического образа прекрасного и безвременно погибшего юноши с осмыслением литературной деятельности Веневитинова: «Его желание исполнилось: прочтя немного, что осталось нам после него, кто не скажет с чувством восторга и печали:

Как я люблю его созданья!
Он дышит жаром красоты,
В нем ум и сердце согласились,
И мысли полные носились
На легких крыльях мечты.
Как знал он жизнь, как мало жил.

¹ Ср. статью, появившуюся в журнале Раича «Галатея»: «Веневитинов и в жизни был Поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь, светская, непритворная любезность, столько знакомые всем. вблизи его видевшим, ручались в том, что он и жизнь свою образует, как произведение изящное» (1829, ч. II, с. 40—41).

Веневитинов создан был действовать сильно на просвещение своего отечества, быть украшением его поэзии и, может быть, создателем его философии... Кто постигнет глубину его мыслей, связанных стройною жизнью души поэтической, — тот узнает философа, проникнутого откровением своего века; тот узнает поэта глубокого, самобытного, которого каждое чувство освещено мыслию, каждая мысль согрета сердцем... в познании самого себя находил он разрешение всех тайн искусства, и в собственной душе прочел начертание высших законов, и созерцал красоту создания... Созвучие ума и сердца было отличительным характером его духа, и самая фантазия его была более музыкой мыслей и чувств, нежели игрою воображения. Это доказывает, что он был рожден еще более для философии, нежели для поэзии».¹

Таким образом, Веневитинов предложил программу, а друзья выдвинули его в качестве программного поэта и потребовали от читающей публики признания Веневитинова поэтом мысли, первым философским лириком в русской литературе. Между тем, по крайней мере на первый взгляд, поэтическая продукция Веневитинова мало соответствует этим ожиданиям.

Среди его небольшого наследия (вместе с переводами, отрывками из незаконченных поэм и различными мелочами — около пятидесяти стихотворений) наиболее известные и совершенные вещи — «Послание к Рожалину», «Жертвоприношение», «К моему перстню», «Завещание», «Утешение» — вместо качеств новой философской лирики, теоретически прокламированной любомудрами, или той философской лирики, образцы которой были представлены Шиллером, Гете, Новалисом, — обнаруживают все признаки элегической медитации, разрабатывавшейся русскими поэтами от Жуковского и Батюшкова до Пушкина и Баратынского. Современники, без предвзятости бравшие в руки стихи Веневитинова, должны были переживать процесс узнавания знакомой структуры со всеми ее тематическими и стилистическими признаками.

Такие произведения, как «К мэй богине», кончающиеся строками:

Вот, вот что грудь мою вздымает
И тайный ропот мне внушает!

¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т. М., 1911, т. 2, с. 26—27.

Вот чем душа моя полна,
Когда я вдоль Невы широкой
Скитаюсь мрачный, одинокой,

или как стихотворение, которому Веневитинов сам присвоил название элегии:

Волшебница! Как сладко пела ты
Про дивную страну очарованья,
Про жаркую отчизну красоты! —

принадлежат к типическим образцам любовной лирики 20-х годов.

Еще характернее для творчества Веневитинова медитативные формы:

.. О, будь мой верный талисман!
Храни меня от тяжких ран,
И света, и толпы ничтожной,
От едкой жажды славы ложной,
От обольстительной мечты
И от душевной пустоты.
В часы холодного сомненья
Надеждой сердце оживи,
И если в скорбях заточенья,
Вдали от ангела любви,
Оно замыслит преступленье, —
Ты дивной силой укроти
Порывы страсти безнадежной
И от груди моей мятежной
Свинец безумства отврати. . .

(«К моему перстню»)

Здесь подряд в необыкновенно сгущенном виде даны все формулы и все условия элегической печали: толпа, не понимающая поэта, холодные сомненья и разочарованья, тщета славы, безнадежная страсть и т. д. На тех же канонических мотивах разочарования в людях, крушения юношеских иллюзий и тоски по истинной дружбе держится «Послание к Рожалину» 1826 года:

Не верь, чтоб люди разгоняли
Сердец возвышенных печали.
Скупая дружба их дарит
Пустые ласки, а не счастье;
Гордись, что ими ты забыт, —
Их равнодушное бесстрастье
Тебе да будет похвалой.

.....
Как часто в пламени речей,
Носясь мыслью средь друзей,

Мечте обманчивой послушный,
Давал я руку простодушно —
Никто не жал руки моей.

И наконец:

Отдайте мне друзей моих,
Отдайте пламень их объятий,
Их тихий, но горячий взор,
Язык безмолвных рукожатий
И вдохновенный разговор.

На аналогичные формулы можно было бы разложить едва ли не всю философскую лирику Веневитинова, впрочем, не без остатка. Но об остатке придется говорить ниже.

4

Узнавание тематических комплексов является вторичным моментом по отношению к узнаванию словаря. Каждый из приведенных отрывков изобилует знакомыми словами и словосочетаниями элегической традиции. Ограничусь здесь указанием на такие формулы, как *тайный ропот*, *обольстительная мечта*, *обманчивая мечта*, *холодное сомнение*, *безнадежная страсть*, *мятежная грудь*, *вдохновенный разговор*, *пламень речей*, *пламень объятий* и т. д.

Каждая крепкая поэтическая культура создает возможность подобного узнавания. Веневитинов же принадлежал к поколению поэтов, выросших на почве необыкновенно высокой и завершенной словесной культуры, которая создавалась в русской поэзии с 1800-х годов по 1820-е. Поэтому словесный аппарат, которым пользуется Веневитинов, можно исследовать только отправляясь от принципов карамзинистского словуотребления.

В борьбе карамзинистов против архаистических принципов следует различать два момента: лексический — борьбы за средний стиль, и семантический — борьбы за точное слово. Это — две стороны одного и того же процесса выработки *нормального* поэтического слова, пришедшего на смену «дикому» ломоносовскому или державинскому слову. Таким образом, задача всесторонней нормализации, выполненная на Западе французским классицизмом в XVII веке, встала на очередь в России только в конце XVIII — начале XIX веков. Здесь было бы

неуместно касаться причин, породивших этот процесс; для нас существеннее его исторический смысл и его результаты. Эстетические последствия нормализации были огромны, потому что каких бы смысловых эффектов ни достигала поэзия докарамзинского периода, все же ее семантика как бы заведомо опорочивалась подозрением в случайности. Подозрение в случайности и легкости всегда следует по пятам за всеми чрезмерно свободными и неорганизованными формами искусства. Напротив того, системы ограничений, в известных пределах и при известных обстоятельствах, бывают чрезвычайно плодотворны. Преодоление условных затруднений производит эстетическое действие и учитывается при восприятии, потому что вкладываемая в это преодоление энергия как бы насыщает и динамизирует вещь.¹

Другой существенной стороной системы ограничений является создание канона, который, как всякий канон, между прочим важен тем, что может быть нарушен. Здесь открываются бесконечные возможности сдвигов и работы дифференциальными качествами. Дифференциальные же признаки ощущаются тем острее, чем тверже нормы, которым они противоречат. Так, знаменитая теория «трех штилей», условная и ограничительная по существу, имела первостепенное эстетическое значение. Она создала тот канон соотношений между поэтическим приемом и объектом поэтического описания, который надолго пережил свое официальное существование и в какой-то смягченной и подспудной форме докатился едва ли не до XX века. То есть играть на дифференциальном смещении и смешении высокого и низкого оказалось возможным и тогда, когда догма трех штилей была давно скомпрометирована, и даже когда она была уже совершенно забыта.

Наряду с лексической иерархией, являвшейся основной поэтической условностью XVIII века, первостепенное значение имела семантическая нормализация, заслуга

¹ На этом учете, между прочим, основан эффект таких искусственных форм, как канонические строфы: триолеты, газеллы, рондо и т. д.; здесь крайне важно то обстоятельство, что поэт находится в еще более затруднительном положении, чем когда он просто пишет стихи. Разумеется, должна быть найдена какая-то граница между повышением эстетического действия и тем чисто игровым удовольствием, которое человек получает от разрешения всевозможных загадок, задач, в том числе и стиховых задач, как-то: буриме, акrostихи и т. п.

которой принадлежит карамзинистам (быть может, в первую очередь Батюшкову). Выработанное ими слово, помимо всего прочего, приобрело ценность объекта бесконечных нарушений. Далеко не каждое время и не каждое направление способно производить эстетические продукты, обладающие большой силой сопротивления (есть периоды, когда, напротив того, всякая новизна безболезненно принимается, быстро канонизируется и быстро отмирает). Словесная система школы Жуковского — Батюшкова — Пушкина была доведена до такой степени совершенства и устойчивости, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и преодолением этих формул, то есть той игрой дифференциальными качествами, которая возникала в процессе этого преодоления, — пока наконец принципиально иное отношение к слову не оформилось окончательно в поэзии символистов.

В отличие от «дикого» ломоносовского или державинского слова, допускавшего всевозможные сдвиги, слово карамзинистов отличалось в первую очередь упорядоченностью. Точный учет удельного веса каждого поэтического выражения и его места в поэтическом словаре придавал этому слову необыкновенную чувствительность по отношению к малейшим сдвигам и нарушениям. Это, с одной стороны, представляло постоянную угрозу эстетических провалов при «неосторожном обращении» со словом, с другой стороны, позволяло достигать значительных эффектов при помощи самых тонких и мало заметных смещений и скрещений.

Упорядоченный поэтический язык имел свою теорию, опиравшуюся на законы логики, грамматики и поэтики. Переписка Вяземского, Жуковского, Пушкина, Ал. И. Тургенева изобилует примерами дружеской критики, за которой стоит неписаный, но жесткий устав точного словоупотребления. В этом отношении интересен разбор стихотворения Вяземского «Нарвский водопад», который в 1825 году Пушкин дает в письме к Вяземскому. Разбор этот можно считать показательным, настолько отчетливо в нем представлены образцы всех ограничений:

« с гневом
Сердитый влаги властелин —

..можно ли, например, сказать о молнии *властительница небесного огня*? Водопад сам состоит из влаги, как

молния сама огонь». Это образец той критики, которая на языке 10—20-х годов называлась критикой с точки зрения логики, то есть в сущности с точки зрения требования, чтобы между вещными объектами поэтического описания соблюдались закономерные соотношения.

Следующее по порядку замечание чисто грамматическое: строку Вяземского:

Дождь брызжет с непрерывной сшибки
Волны сразившейся с волной —

Пушкин предлагает заменить: «*Дождь брызжет от* (такой-то) сшибки», — с чем Вяземский соглашается в ответном письме:

«*Дождь* будет по твоему приказанию брызгать *от*, а не *с* — ради твоих прекрасных глаз и матушки-грамматики».

Далее следует замечание тоже грамматического порядка, но относящееся не к формально-синтаксическому строю, а к словоупотреблению (в отличие от замечания относительно «властелина влаги», которое имеет в виду не слова, а реалии):

«Твоих *междусобных* волн.

Междусобный значит *mutuel*, но не включает в себе идеи брани, спора...»

На это Вяземский возражает: «...*междусобие* имеет полный смысл и уже означает смуты: зачем же делать из него прилагательное непосредственное и самостоятельное. *Междусобное* не отвечает *mutuel*, а *intestin*...»

Наконец, остановлюсь еще на одном типе замечаний, опирающихся на нормы поэтики и отражающих принципиальное осуждение повышенной метафоричности, которая одновременно искажает реалии и нарушает точность словоупотребления: «Вечнобьющий *огонь*, тройная метафора... Ты сказал об водопаде *огненным* метафорически, т. е. *блистающий как огонь*, а здесь уже переносишь к жару страсти сей самый водопадный пламень...»¹

Любопытно, что за десять лет перед тем, в 1815 году, Жуковский в шуточном послании к Вяземскому анализирует ошибки в стихах Вяземского, сперируя совершенно теми же категориями:

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. М.—Л., 1937, т. 13, с. 209, 222—223, 210.

*Благоухает дров
Трепещущая сень.* Богиня утверждает
(Я повторяю то, поэту не во гнев),
Что худо делает, когда *благоухает*
Твоя трепещущая сень!

По-видимому, благоухать может листва, но не сень, то есть здесь Жуковский протестует против неосторожного обращения с реалиями. Нетосредственно за этим следует грамматическая поправка:

*Переступившее ж последнюю ступень
На небе пламенном вечернее светило —
В прекраснейших стихах ее переступило,
Да жаль, что в точности посбилося на пути;
Нельзя ль ему опять на небеса взойти,
Чтоб с них по правилам грамматики спуститься,
Чтоб было ясно все на небе и в стихах.*

Далее возражение против неточного словоупотребления:

*Кто в облачной дали конец тебе (реке) прозрит.
Богиня говорит,
И справедливо, хоть и строго:
Прозреть, предвидеть — все равно.
Прозреть нам можно то одно,
Что не сбылось еще, чему лишь можно сбыться;
Итак, сие словцо не может пригодиться
К концу реки. Он есть давно, хотя и скрыт.
Ты вместо вялого словечка различит
Великолепное прозрит вклеил не к месту
И безобразную с ним сочетал невесту...*

Отмечу еще возражение против :обышенной метафоричности:

*Огромные суда в медлительном пареньи
Запрещено, мой друг, — и нечем пособить —
Указом критики судам твоим парить:
Им предоставлено смиренное течение.*

Эти нормы далеко не всегда осуществлялись на практике (творчество самого Жуковского в первую очередь не выдержало бы их применения). Речь идет не о том, что корифеи 10—20-х годов сплошь писали «одинаковые стихи», но о существовании тенденции к упорядоченному слову, которая генерализовала отдельные явления, вовсе не покрывая их целиком.

Система словесного равновесия могла осуществляться только при наличии привычного поэтического словаря

и привычного словоупотребления. Отчетливая грань отделяет поэтов, пользующихся *изобретаемым* словом, от поэтов, пользующихся словом готовым, *привычным*.

Изобретаемое поэтическое слово — вовсе не обязательно неологизм; это слово, которое свободно заимствуется из разных речевых рядов или тут же рождается в непредвиденных сочетаниях смыслов. Подобное словоупотребление не может быть упорядоченным, и очевидно, что при тех оценочных нормах, образцами которых является приведенная мною дружеская критика Жуковского и Пушкина, изобретаемое слово (слово Державина, позднего Баратынского, Шевырева, Бенедиктова и т. д.) должно было во многих случаях казаться ошибкой.

Разумеется, каждая сильная стиховая культура создает свои общие места. Но появление, скажем, символистических или футуристических штампов свидетельствовало об автоматизации принципов, о наступлении упадочного и эпигонского периода. Совсем иначе обстоит с банальностями 10—20-х годов. В данном случае не следует представлять себе, что первоначально оригинальные формулы заштамповались от долгого употребления; здесь мы имеем дело не со штампом, образовавшимся исторически, но со штампом изначальным и принципиальным. Привычность этих формул заложена в условиях их семантической структуры, основанной на равновесии, и в особенности — в их принадлежности к единому и замкнутому поэтическому диалекту, сразу отстоявшемуся в первых же стихотворных опытах Дмитриева и Карамзина. То обстоятельство, что внутри, скажем, элегического рода образовался единый, общий, пригодный для всех случаев словарь, заведомая повторяемость этого словаря — и создавали впечатление, что поэт не изобретает словесные образы, но берет их из готового запаса.

В этот замкнутый диалект с трудом проникали «вольные слова», слова же в него допущенные естественно приобретали специфическую поэтичность.

Поэтичность могла явиться производным моментом от лексической характеристики слова (славянизмы, архаизмы и т. п.). Это — случай, когда литература следует за общеречевой окраской слова. Не менее типичен обратный случай, когда слово получает свою лексическую окраску внутри литературного (стихового) ряда и под влиянием этого ряда.

«Каждое слово окрашивается той речевой средой, в

которой оно преимущественно употребляется»,¹ — так, например, образовались особые элегические слова, образовались от «преимущественного употребления», в частности от употребления в рифме (*нежный — мятежный; радость — младость* и т. п.). В результате обратный ход: закрепляя за собой эти слова в качестве *поэтизм*ов (предлагаю этот термин по аналогии с *прозаизмом*), литература вернула их практической речи, снабдив своей окраской.

Этим аппаратом привычного поэтического слова 20-х годов и пользуется Веневитинов. К приведенным уже примерам прибавлю еще один:

Я чувствую, во мне горит
Святое пламя вдохновенья.
Но к темной цели дух парит...
Кто мне укажет путь спасенья?
Я вижу, жизнь передо мной
Кипит, как океан безбрежный...
Найду ли я утес надежный,
Где твердой обопрусь ногой,
Иль, вечного сомненья полный,
Я буду горестно глядеть
На переменчивые волны,
Не зная, что любить, что петь.

Здесь прежде всего обращает внимание необыкновенная густота диалекта. Каждая стиховая система складывается из слов и словосочетаний для нее выразительных (они-то и дают возможность узнавания системы) и слов нейтральных, семантически неощутимых и образующих пробелы между смысловыми единицами. Чувство равновесия предохраняло поэтов старшего поколения от смысловой перегрузки стиха. Наличие пробелов позволяло оттенять второстепенными словами смысловую единицу и тем самым позволяло работать при помощи тончайших семантических сдвигов и комбинаций. Приемники великой школы, выступившие в конце 20-х годов, усвоили весь ее словесный строй и при этом утратили спасительный принцип словоупотребления. Благодаря нагромождению поэтизм, у Веневитинова в стихах нет воздуха:

... во мне горит
Святое пламя вдохновенья.
Но к темной цели дух парит...
Кто мне укажет путь спасенья?

¹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965 с. 89.

Здесь нейтральные слова сведены к минимуму, к формальным частицам. Все остальное носит на себе признаки специфической окраски. Три метафорических комплекса, без всяких пробелов, насаживаются друг на друга, никак друг с другом не сочетаясь. Это безразличие в сочетаниях характерно для привычного словоупотребления, при котором метафоричность является все равно заведомо стертой. Семантика Веневитинова и образуется из сочетания автоматизованности с «метафоричностью»,¹ то есть с тяготением слова к тому, чтобы утрачивать свое вещественное значение и обозначать не то, что оно обозначает, а «нечто другое». Эта сбообщенность вообще была свойственна поэтическому диалекту, приспособленному главным образом к выражению отвлеченных понятий и душевных состояний (в поэзии описательной, а также шуточной дело обстояло несколько иначе). Даже слово, употребленное в прямом значении, вместо того чтобы ассоциироваться с вещественным содержанием этого значения, ассоциировалось с подразумеваемым смысловым рядом определенной окраски. Упомянутая в элегии луна не является ни метафорой, ни метонимией, а как будто бы в самом деле луной; между тем очевидно, что это слово выражает только те ассоциации и «ореолы», которыми оно обросло в элегическом ряду, — то есть в тех случаях, когда основное значение не вытесняется другим значением, оно вытесняется ассоциациями и окрасками, заполняющими вещественную пустоту. Так образуется слово-сигнал, в отличие от многозначного символического слова.

В последнее время научная эстетика и лингвистика выдвигают в качестве неотъемлемого признака символического слова — многозначность.² Символ возбуждает колеблющиеся ассоциации и не поддается точному и единому истолкованию. То есть понимание символа

¹ Именно потому, что возможно существование поэтических систем, построенных на стертой метафоричности (так как метафора жива только в поэзии изобретаемого слова), мне представляется более удобным разделение стилей по признаку привычного или непривычного словоупотребления, а не по признаку метафоричности или метонимичности, как это принято в работах В. М. Жирмунского.

² Я беру символ как лингвистический термин, в том его смысле, в каком его применяют В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, московские ученые, объединившиеся в сборнике «Художественная форма» (М., 1927) и др.

должно совершаться в пределах каких-то границ, но не может существовать его единственно верного понимания.

Только изобретаемое слово может быть символическим, потому что оно способно вызывать игру неустойчивых и сложных смыслов. В этом плане (то есть теоретическом, а не историческом, разумеется) идеологи русского символизма были правы, провозглашая Тютчева или позднего Баратынского «символистами».

Напротив того, метафоричность привычного слова сведена до минимума и обычно приравнивается к языковой метафоричности (а языковая метафора однозначна). Закон привычного словоупотребления определял нормы поэтики (отказ от откровенной метафоры). Он же определял и нормы литературной «логики» — требование закономерных соотношений между реалиями в большей мере, чем их определяло соотношение этих реалий в самой действительности.

В уже цитированном послании Жуковского к Вяземскому читаем:

*Воспрянувших дубрав! — развесистых дубрав,
Или проснувшихся! Слова такой же меры,
А лучше! В этом вкус богини нашей прав!
Воспрянувших, мой друг, понятно, да не ясно.*

С «логической» точки зрения, *воспрянувшие дубравы* и *проснувшиеся дубравы* в равной мере искажают реальность при помощи метафорического антропоморфизма. Но формула *проснувшиеся дубравы* удобно включается в привычный ряд мотивов, связанных с пробуждением весны, между тем как *воспрянувшие дубравы* возбуждают сложные и переплетающиеся ассоциации с пробуждением и одновременно с внешним видом деревьев. Многозначность изобретаемого слова нарушала порядок. Но формулы Веневитинова: *святое пламя вдохновенья, путь спасенья, вечные сомненья* и т. д., как и все вообще элегические формулы 20-х годов (*пламенная душа, безумное волненье, вдохновенный разговор*), подлежат бесспорному истолкованию.¹ Изобретаемое слово семантически неустойчиво, потому что оно рождается из контекста и только в нем осмысливается. Между тем все

¹ Это не означает, разумеется, что поэтизм поддается точному переводу на язык однозначной практической речи, что его можно адекватно выразить «своими словами», — это значит только, что он внушает читателю точный и однопланый ряд ассоциаций.

готовые формулы принадлежат не данному контексту, но поэтическому диалекту вообще, поэтому они могут существовать в изолированном виде. Что такое *проснувшиеся дубравы* — понятно само по себе, вне всякого стихотворения, но этого уже нельзя сказать о *воспрянувших дубравах*.

Очевидна связь между символическим словом и «поэзией мысли». Много сложнее вопрос о том, как могла осуществиться, и могла ли вообще осуществиться, философская лирика при том словесном аппарате, который Веневитинов унаследовал от предыдущего поэтического поколения. Этот аппарат достается Веневитинову, как многим другим, вследствие небывалой по силе тематической и стилистической инерции, которую создала поэтическая культура и неписанный устав 10-х и 20-х годов. Эта инерция всей своей тяжестью ложилась на второстепенного писателя и как раз успешнее всего преодолевалась теми, кто больше всего способствовал ее возникновению (так, Пушкин в течение всей своей литературной жизни перерастает сам себя и отклоняется от норм, им самим утвержденных).

Инерция по преимуществу сказывалась в тех жанрах, которые, в качестве основных, разрабатывались господствующей школой (послание, элегия, романтическая поэма и т. д.); вот почему эти жанры и несли в себе наибольшую опасность эпигонства. Напротив того, жанры боковые или второстепенные оставляли гораздо более широкие возможности для новаторства. Это применимо даже к балладе, которая при всей своей распространенности все же не входила в круг, обязательный для поэта 10-х и 20-х годов (так, балладу обходят, или почти обходят, Батюшков, Пушкин, Баратынский, Вяземский, Языков). У самого Жуковского в балладах в гораздо меньшей степени господствуют поэтизмы, и они держатся на совершенно особых стилистических принципах и возможностях.

Сила архаистов была в том, что они боролись с господствующей школой не на основных ее путях: Кюхельбекер разрабатывает оду, Катенин — балладу, Грибоедов — комедию. Интересно, что драматические жанры, в частности комедия, которые как-то обходились карамзинистами, сосредоточились в руках у архаистов на протяжении 10-х и начала 20-х годов, начиная от Шаховского и Грибоедова и кончая Ал. Писаревым.

Не только опыты прямо враждебные, но и опыты просто независимые удавались только в боковых жанрах. Дельви́г мог разрабатывать независимую систему фольклорных и античных стилизаций, но надо было быть Баратынским, для того чтобы написать в 20-х годах поэму четырехстопным ямбом, которая была бы непохожа на пушкинскую. И то независимость Баратынского сказывается в тонкостях и оттенках. Но уже Рылеев, который мог быть до известной степени самостоятелен в «Думах», в «Войнаровском» оказывается подражателем. Неудивительно, что уже к исходу 20-х годов в поэзии создалась та душная атмосфера безвыходного эпитонства, которая заставляла критику отчаиваться в жизнеспособности русского стиха, а читателя оставлять неразрезанными страницы журналов, заполненные стиховым материалом.

В 20-х годах Любомудры, в частности Веневитинов, попали в особо трудное положение: они затаили опыт новой «философической» лирики именно на главных путях литературы, то есть не выходя за пределы элегически-медитативного рода. Как раз Веневитинов принадлежал к числу поэтов, на которых особенно тяжело легло пушкинское наследство; он был литературно хорошо воспитан, то есть до конца воспринял и усвоил предыдущую стиховую культуру, — и он умер, не успев окрепнуть настолько, чтобы быть в состоянии успешно бороться с инерцией собственного воспитания.

Здесь мы стоим перед явлением, объясняющим многие противоречия историко-литературного процесса: перед явлением разрыва между теоретическим намерением писателя и возможностями его выполнения. Дело в том, что усвоение различных сторон чужой (в данном случае западной) культуры протекает в различном темпе. Общие и теоретические идеи с легкостью проникают в обиход, опережая семантическую и стилистическую практику, которая развивается органически, изнутри наличного языкового материала, с трудом преодолевая его сопротивление. Вот почему мы сплошь и рядом сталкиваемся с тем, что теоретические высказывания писателя вопиют против форм, доставшихся по наследству, а его же произведения их воспроизводят.

Немецкая традиция Веневитинова имела по преимуществу идеологический и теоретический характер. В «Письме к графине N.N.» Веневитинов писал: «Вы

начали читать немецких поэтов. Ум ваш, соединив все впечатления, которые получил от них, составил понятие о литературе немецкой и отличил ее от всякой другой, привязав к ней идею особенного характера».¹ И все же при исследовании творчества Веневитинова приходится привлекать не столько образцы немецкой поэзии «особенного характера», сколько русскую элегическую традицию (кстати, восходившую к столь ненавистой любомудрам французской литературе), вне которой оно просто не может быть понято.² Между тем молодые шеллингианцы выдвинули Веневитинова в качестве программного поэта. Это одно из тех противоречий, которые могут быть разрешены только посредством понятия *литературной школы*.

5

Понятие литературной школы, как большинство историко-литературных понятий, покрывает собой явления самые разнородные. Этот термин применялся и к таким формам кружкового общения, когда люди соединяются в реальной комнате за реальным столом, на котором накрыт дружеский ужин (немецкие романтики, «Арзамас», «Цех поэтов» и т. д.), и к тем формам общения или его отсутствия (что не менее важно), которые были свойственны хотя бы русской литературе второй половины XIX века, когда внутри такого направления, как русский психологический роман, Толстой и Достоевский могли не познакомиться друг с другом. Я указываю только на крайние возможности, между которыми каждая эпоха, в зависимости от свойственных ей форм литературных и бытовых отношений, располагает целый ряд промежуточных образований.

Понятие литературной школы неопределенно и необходимо. Вне этого понятия исторические факты, в частности факты литературной борьбы, не могут быть объяснены; а вместе с тем это понятие оказывалось несостоятельным до тех пор, пока его пытались основывать

¹ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 118.

² Единственным произведением Веневитинова, выпадающим из этой традиции, является «Сонет» 1824 г. («К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья...»). Но Веневитинов никогда больше не возвращался к этому торжественному и несколько архаистическому стилю.

на признаке *сходства*. Каждый исследователь, посвятивший работу отдельному представителю группировки, оказывался перед необходимостью его изолировать (потому что похожи бывают только эпигоны). Каждая исследуемая в данный момент величина рассматривается как переменная и движущаяся; а ввиду того, что движущуюся точку можно определить только по отношению к неподвижной, условная статичность группового единства приписывается другим представителям школы, не попавшим в орбиту данного исследования. Очередное исследование сдвигает другую точку, и постепенно все представители той или иной группировки оказываются *разными*.¹ Историк литературы пребывает перед рядом единичных и несводимых, а следовательно, и необъяснимых фактов, пока в качестве основания для групповой генерализации, вместо сходства произведений и единства воззрений, не будет взята установка литературного сознания.

В этом направлении исследования последнего времени выдвинули момент борьбы литературной школы с предыдущим и окружающим, момент самоотмежевания и противопоставления себя. Сходство в работе отдельных писателей может быть бессознательным результатом конвергенций, между тем как борьба неминуемо осмысливается. Осознание своей принципиальной новизны становится фактором, определяющим бытие литературной школы. Отчетливее всего это обнаруживается на тех примерах, когда при наличии всяческих данных только отсутствие подобного самоопределения препятствовало образованию школы. Например, во второй половине XIX века одновременно работают Фет, Полонский и Ап. Григорьев. Налицо: несомненное соприкосновение поэтических систем; в молодости самая тесная личная близость; наконец, подлинная новизна работы и ее враждебность многому в тогдашнем литературном окружении. И все же из всего этого не полу-

¹ Так, например, в своем труде «Арханглы и Пушкин» Ю. Н. Тынянов рассматривает Пушкина в качестве переменной величины. Показывая, что Пушкин не был правоверным карамзинистом, Ю. Н. Тынянов условно отправляется от правоверности соседей Пушкина, в частности от Вяземского. Но стоит перенести центр тяжести исследования на Вяземского, чтобы он оказался движущейся точкой и чтобы пришлось изменить рабочую гипотезу, и т. д.

чилось ничего сколько-нибудь похожего на литературную школу. Отсутствовала *установка*.¹

Обратный пример представляет судьба акмеистов. Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Городецкий — в высшей степени разные писатели; их новаторство по отношению к учителям-символистам также могло вызвать сомнения, — между тем они образовали подлинную школу, потому что им удалось внушить читателю определенный способ усвоения своих произведений. Наряду с самоотмежеванием и самоопределением, важнейшим признаком школы является способность к внушению собственной точки зрения. Это тот же процесс, но только с той его стороны, которая повернута к читателю. Школа учит, как надо читать, дает ключ к тексту. Акмеисты утверждали, что в их стихах слова не теряют своего вещественного значения. Это утверждение одновременно размежевывало их с символистами и объединяло их разнокачественные произведения. И хотя словарь Гумилева был удивительно мало веществен и в точности похож на словарь символистов, но он воспринимался иначе.

Это и означает, что акмеистам в какой-то мере удалась школа. То есть в одном случае при наличии личной и литературной близости и литературного новаторства — школа не получается; в другом случае получается школа при отсутствии всех этих, казалось бы, необходимых условий.

Вне поправок на литературное сознание эпохи невозможно дифференцировать исторический материал. Сплошь и рядом произведения, возникшие внутри единой группировки, представляются нам разными, а произведения представителей враждебных течений оказываются похожими. И это потому, что до позднейших поколений произведение доходит как бы проецированное на плоскость. Все признаки кажутся одинаково важными, потому что уже утрачен секрет конструктивной иерархии элементов, которую создает *установка* и для которой не всегда можно найти объективные (то есть текстуальные) показания. Реконструируя признаки, обособлявшиеся и выделявшиеся групповым со-

¹ Самоопределение школы требует наличия определенных условий и ни в коем случае не может зависеть от предприимчивости отдельных литераторов. Когда об этом забывают, происходит покушение с негодными средствами на создание школы.

знанием в качестве системообразующих, мы спасаемся от бесконечного раздробления фактов. Мы знаем, что Языкову и Дельвигу, пусть на боковых путях, но все же удалось создать собственные системы, что Баратынский умышленно отмежевывался от Пушкина и в поэмах, и в лирике, что Жуковскому присущи совершенно особые черты, и это подтверждается тем, что впоследствии у Жуковского учились именно те поэты, которые избегали учиться у Пушкина. Только заменив понятие текстуального сходства понятием генерализующих тенденций (жанровых, тематических, стилистических), подчеркнутых карамзинистской установкой, мы поймем, почему в сознании современников все же существовала категория единого направления 20-х годов.

Любомудры были в особом положении: их поэтика была лишена технической стороны, — то есть единой поэтики, которая всегда в какой-то мере технична, в сущности и не было. Взамен того была идеология, искавшая своего литературного применения. Кроме того, они выступили в конце 20-х годов, в момент вдвойне неблагоприятный: во-первых, кончалась эпоха поэзии; во-вторых, начиналась промежуточная эпоха разложения принципиальных позиций и замены литературных мнений литературными вкусами. (Критика, обладающая мнениями, утверждает: такое-то произведение хорошо, потому что оно соответствует моим требованиям; критика, имеющая только вкусы, говорит: такое-то произведение мне нравится, потому что оно хорошо.) В сущности, в пределах стихового материала отмирала и литературная борьба, которая присуща вовсе не всем эпохам, в отличие от литературных ссор, всегда сопровождающих литературу, как они сопровождают каждое профессиональное дело, в котором замешаны интересы разных людей.

Установка любомудров не получила широкой исторической санкции и осталась достоянием небольшого круга лиц; все же она оказалась достаточно сильной для того, чтобы в каких-то общих чертах заразить кружковым восприятием Веневитинова если не читающую публику, то критику. В 1841 году Белинский писал: «Веневитинов сам собою составил бы школу, если б судьба не пресекла безвременно его прекрасной жизни, обещавшей такое богатое развитие. В его стихах просвечивается действительно идеальное, а не мечтательно-идеальное на-

правление; в них видно содержание, которое заключало в себе самодеятельную силу развития; но форма его поэтических произведений, даже самый характер их, не обещали в Веневитинове поэта, — и я уверен, что он скоро оставил бы поэзию для философских созерцаний». ¹

Полевой назвал Веневитинова «юношей, ознаменованным глаголом неба на земле!». ² Булгарин, обладавший способностью все обращать в свою пользу, писал о Веневитинове как о поэте мысли, для того чтобы лишний раз задеть Пушкина: «В них (стихах Веневитинова. — Л. Г.) мы находим *мысли*, которых недостаток чрезвычайно ощутителен в нашей Поэзии, состоящей, по большей части, из картин и гармонических звуков; кое-где проглядывают чувствования... Уж она (читающая публика. — Л. Г.) прислушалась к гармонии плавного стихосложения и наскучила поддельными чувствованиями и усиленными подражаниями музам Германии и Британии. Публика хочет ощущать и мыслить, и Поэзия без мыслей уже кажется ей вялою и ничтожною». ³

Если Белинский был сам в курсе шеллингианских идей, то, во всяком случае, этой оценкой Полевого и Булгарина Веневитинов обязан групповой установке, выдвинувшей определенные элементы его творчества в качестве системообразующих.

6

Системообразующие элементы творчества Веневитинова сводятся к особым методам введения и развертывания темы, которые отличались от методов, принятых его учителями. Поэзия 10—20-х годов обладала широким жанровым диапазоном. Один и тот же поэт разрабатывал поэму и эпиграмму, элегию, сатиру и послание, всякий раз подбирая средства выражения соответственно жанровому заданию. Разумеется, жанр здесь следует понимать не в качестве неподвижной системы, но в качестве временной совокупности тематических и стилистических тенденций. Здесь не столько важны жанровые формы, к 20-м годам уже в значительной мере потерявшие свою отчетливость, сколько наличие остатков жанрового мы-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 562.

² Московский телеграф, 1829, № 2, ч. XXV, с. 223—224.

³ Северная пчела, 1831, № 75.

шления, побуждавшего, например, относить стиль пушкинского «Пророка» (кстати, неясного по жанру) не за счет пристрастия Пушкина к славянизмам, но за счет решаемой задачи. Впрочем, при господстве «среднего стиля» карамзинистов, жанровая дифференциация предопределяла не столько лексический, сколько семантический отбор: элегия, послание, сатира, баллада имели свои отличительные смысловые признаки.

К жанровому заданию прикреплялась и тема. Одический восторг, элегическая грусть или сатирический яд оказывались жанровыми признаками наряду с размером или системой рифмовки. Тема принадлежала не данному поэту, то есть человеку, но данному роду произведений и в пределах этого рода трактовалась сходно разными поэтами, то есть разными людьми. Разрушая замкнутость литературного ряда, нужно было прежде всего разрушить внеиндивидуальную жанровую тематику. Веневитинов, как большинство молодых поэтов конца 20-х и 30-х годов, пошел по пути уничтожения жанрового диапазона. Прежде всего происходит отказ от эпоса, по крайней мере как от центрального и особенно ответственного жанра; наряду с этим лирика сливается в единый поток. При всех своих элегических признаках стихи Веневитинова, конечно, не элегии в старом значении термина, потому что это название живо только до тех пор, пока оно дифференциально (то есть пока поэт пишет не только элегии); Веневитиновым же сохранен элегический строй, но утрачена жанровая функция.

Еще бессодержательнее у Веневитинова заголовок «послание». Так, «Послание к Рожалину» — это все та же неопределенно-медитативная форма, лишенная всех специфических признаков дружеских посланий: «домашней семантики», шутливых намеков, конкретных описаний. Окончательно разрушается жанр тем, что адресат выпадает из сюжета и за ним сохраняется только значение объекта посвящения.

Утратив жанровый диапазон и тем самым жанровые функции, Веневитинов в своих основных вещах (остальные прошли незамеченными) вырабатывает устойчивый *тип* стихотворения. В каких бы текучих формах ни выражался жанр, за ним всегда стоит теоретизирование и нормативность, то есть к нему с большим или меньшим правом примышляется некоторое долженствование (вне этих условий вообще умирает ощущение жанра). Тип

возникает на закреплении разнородных признаков, исторически между собой скрестившихся — и логически несвязуемых.

У Веневитинова это — стихотворение в сорок — сорок пять строк, обыкновенно написанное четырехстопным ямбом в нестрофической форме; словарь (о нем говорилось выше) и синтаксический строй однотипны. Стандартность внешнего оформления (величина, метр, система рифмовки) способствует циклизации. В пределах подобной системы восприятие и оценка отдельной вещи представляются незаконными, читателю нужен взгляд на творчество поэта в целом.

Тема становится постоянной величиной и в свою очередь циклизуется. Освобожденная от своего служебного положения по отношению к жанру, она обогащается иллюзией личного переживания поэта; сама настойчивость, с которой тема возобновляется от стихотворения к стихотворению, как бы свидетельствует об ее объективном существовании, которое не оставляет поэту возможности выбора. Поскольку стерт специфический знак литературности, открывается неожиданная возможность присвоить элегическую печаль, разлуку и одиночество человеческому облику поэта. Так утрата литературной (жанровой) мотивировки приводит к своего рода обнажению темы.

Кружковое осмысление Веневитинова не было насильственным перетолкованием безличного эпигонского материала. Не следует забывать, что в атмосфере безнадежной подражательности, которая установилась в поэзии уже в конце 20-х годов, самые незначительные сдвиги могли иметь существенное значение. Это осмысление опиралось на конкретные данные: на отрицательный (и от этого не менее важный) признак утраты жанрового диапазона, на циклизацию темы, подкреплявшуюся внешней циклизацией, и, в особенности, на введение постоянного и единого образа поэта, перераставшего не только отдельные стихотворения, но и всю совокупность текста, и проецировавшегося в подразумеваемую жизнь творца. Особые методы подачи, при наличии соответствующей установки, должны были перестроить банальную элегическую тему и в особенности выделить тот тематический остаток, который в творчестве Веневитинова следует отнести за счет его философских интересов.

Тематика первых немецких романтиков, перекликав-

шаяся с романтической философией, сосредоточивалась, по преимуществу, вокруг двух кругов идей. Во-первых, это были идеи Шеллинговой натурфилософии; во-вторых, идеи, проистекавшие из предпосылок романтической и шиллеровской эстетики, с ее концепцией искусства как особой формы познания и как связующего звена между непримиримостями теоретического и практического разума. Усвоенные литературным рядом, темы эти быстро подвергались специфической переработке и искажению. Уже в немецкой романтической литературе они лишь в единичных случаях представлены в своем чистом философическом виде (так в некоторых опытах Шиллера и Гете), в большинстве же случаев их ассимилировали себе исконные поэтические мотивы. Так, натурфилософские идеи пропитывают материал сказок и легенд (Тик, Новалис), оборачиваясь сказочным антропоморфизмом и символической игрой аналогиями, которая со временем все более эстетизировалась, теряя признаки своего философского генезиса.

Веневитинов привил немецкую тему элегической основе своих стихов, и эта операция прошла не вполне благополучно. В одном из последних стихотворений (уже петербургского периода) читаем:

Открой глаза на всю природу, —
Мне тайный голос отвечал, —
Но дай им выбор и свободу,
Твой час еще не наступал:
Теперь гонись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай,
На каждый звук ее призывный —
Отзывной песнью отвечай!
Когда ж минуты удивленья,
Как сон туманный, пролетят
И тайны вечного творенья
Ясней прочтет спокойный взгляд, —
Смирится гордое желанье
Обнять весь мир в единый миг,
И звуки тихих струн твоих
Сольются в стройные созданья.

Этот отрывок удобно поддается двойному чтению. С одной стороны, все эти формулы: *тайный голос, туманный сон, стройные созданья* и т. д. — с такой легкостью находят свое место в поэтическом диалекте 20-х годов и обрастают соответственными ассоциациями, что для читателя не могло быть ничего естественнее, как отнести

это произведение непосредственно к батюшковско-пушкинской элегической школе. С другой стороны, при наличии заведомой установки, в этом же тексте возможно прочитать и мотивы, способные ассоциироваться с немецкими философскими идеями. «Природа» и «тайны вечного творенья» поддавались двойному истолкованию в плане лирическом и в плане натурфилософском. Очевидно, что именно последний аспект подразумевался самим поэтом (то есть это явствует из теоретических воззрений автора и его друзей).¹

Но уже в следующих строках того же стихотворения Веневитинов сам разрушает свою установку:

Не лжив сей голос прорицанья,
И струны верные мои
С тех пор душе не изменяли.
Пою то радость, то печали,
То пыл страстей, то жар любви,
И беглым мыслям простодушно
Вверяюсь в пламени стихов.
Так соловей в тени дубров,
Восторгу краткому послушный,
Когда на доли ляжет тень,
Уныло вечер воспевает
И утром весело встречает
В румянном небе ясный день.

Так философское постижение *тайн вечного творенья* по инерции трансформируется в воспевание классических *радости, печали, пыла страстей и жара любви*. Лирический соловей венчает дело.

Приведу еще пример текста, где кружковое философское истолкование должно было надстраиваться над густой массой семантически нейтрализованных поэтизмов:

Природа не для всех очей
Покров свой тайный подымает:
Мы все равно читаем в ней,
Но кто, читая, понимает?
Лишь тот, кто с юношеских дней
Был пламенным жрецом искусства,
Кто жизни не щадил для чувства,

¹ Киреевский писал: «Природа была ему доступною для ума и для сердца; он мог

В ее таинственную грудь
Как в сердце друга заглянуть».

(Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т. М., 1911, т. 2, с. 27).

Вснец мученьями купил,
Над суетой вознесся духом
И сердца трепет жадным слухом,
Как вещий голос, изловил!

Здесь к центральной теме природы присоединяется вторая «немецкая» тема, имевшая своим источником эстетические воззрения ранних романтиков: искусство как откровение и поэт как священнослужитель этого искусства. Эта тема, так же как тема натурфилософская, со временем спустилась с трансцендентных высот и испытала эстетическое перерождение в образ романтического поэта, одинокого и не понятого толпой. Русский низовой романтизм 30-х годов именно так воспринял эту тему из рук позднего западноевропейского романтизма. Это — поэт Кукольника («Торквато Тассо»), Полевого («Аббадона»), Тимофеева («Художник») и т. д.

Но если тема в 30-х годах попала в более низкие литературные прослойки и обросла повествовательной занимательностью, то в конце 20-х она представлена в русской поэзии еще в относительно чистом виде. В это время изобретается новый образ поэта на смену одическому барду, бряцавшему на лире, и «эпикурейцу, ленивому мудрецу» дружеских посланий. Жанровая характеристика этих поэтов не случайна. Это — условные персонажи, введение которых мотивирует речь оды или послания. Они не обладают никаким сходством с биографической личностью поэта и, напротив того, обладают чрезвычайным сходством с аналогичными персонажами других поэтов. Поэт Любомудров проистекает не из жанра, как, впрочем, и не из биографической личности, но из теоретической концепции искусства. Этот образ и был одним из первых опытов в области изменения социальной функции литературы, потому что он не замыкался в литературном ряду, но претендовал на общечеловеческую значимость: на выражение связи между поэзией и высшими сторонами духовной деятельности человека и человечества.

У Веневитинова к этому кругу идей целиком примыкает знаменитый и тоже в своем роде программный «Поэт»:

Тебе знаком ли сын богов,
Любимец муз и вдохновенья?

Отдельные же мотивы, восходящие к немецко-романтическому пониманию поэзии и поэта, проникают почти во все основные стихотворения Веневитинова, но проникают крайне наивным образом, механически сочетаясь с исконными элегическими мотивами.

Так, стихотворение «Жертвоприношение» кончается строками:

Ты можешь
Отнять покой, беспечность, радость
И осенить печалью младость,
Но не отымешь ты, поверь,
Любви, надежды, вдохновений.
Нет, их спасет мой добрый гений,
И не мои они теперь,
Я посвящаю их отныне
Навек поэзии святой
И с страшной клятвой и мольбой
Кладу на жертвенник богине.

Здесь последние четыре строки, в достаточной мере «немецкие», нейтрализует контекст: *любовь, надежда, вдохновенье, беспечность, радость*, да еще рифмующаяся с *младостью*.

С другой стороны, «Послание к Рожалину», о котором уже пришлось говорить выше как об образце классической медитативной тематики с *дружбой, разлукой, холодной толпой* и т. д., завершается особой концовкой:

Но нет! Не все мне изменило:
Еще один мне верен друг,
Один он для души унылой
Друзей здесь заменяет круг.
Он сам не жертвует страстям,
Он сам не верит их мечтам;
Но, как создания свидетель,
Он развернул всей жизни ткань,
Ему порок и добродетель
Равно несут покорно дань,
Как гордому владыке мира:
Мой друг, узнал ли ты Шекспира?

Полное понимание этого текста могло возникнуть только у того, кто представлял себе совершенно особое значение Шекспира для поэтики немецкого романтизма, выдвигавшего Шекспира не только в качестве излюбленного писателя и образца для подражания, но в качестве

символа подлинного искусства и подлинного соотношения между искусством и жизнью («Он развернул всей жизни ткань»).

Философическое истолкование подобных стихов вовсе не насильственно. Каждый текст прежде всего требует понимания, а последнее зависит от свойств апперцептивной среды. Нельзя воспринимать произведение, не понимая, что именно поэт подразумевает под словами *стол, стул, дерево* и что он подразумевает под словами *любовь, душа, вдохновенье* и т. п. Чем сложнее комплексы идей, тем больше усложняется этот процесс. Тогда уже речь идет не о вещественном понимании слова, но о большей или меньшей степени богатства возбуждаемых им ассоциаций, то есть начинаются бесконечные градации той полноты, с которой текст доходит до сознания читателя. Впрочем, необходимо отличать конструктивные реалии от случайных; последние не столько восполняют, сколько искажают восприятие, потому что происходит незаконная подмена эстетических ассоциаций ассоциациями, связанными с биографическим или психологическим *генезисом* произведения. Эти моменты только в некоторых случаях, но далеко не во всех, могут быть плодотворным образом включены в конструкцию.¹ Поэзия Веневитинова давала возможности плодотворного использования ее идеологических истоков. Смысл групповой установки *любомудров* был в чтении текста «на немецкий лад». Литературная школа удалась им в том смысле, что у них был аппарат указаний — как нужно читать, но только посвященных было настолько мало, что Веневитинов, в качестве поэта мысли, оказался кружковым поэтом. Читатель же, не посвященный в тайны *любомудрия*, натурфилософии и романтической эстетики, уверенно и весьма резонно относил его к числу элегических лириков батюшковско-пушкинской школы. Прорывы в философскую тематику не могли смутить восприятие этого читателя, настолько они были замаскированы контекстом привычного словаря.

Здесь дело, разумеется, не в дуалистическом противоречии между формой и содержанием и не в том, что новое содержание плохо укладывалось в старую форму.

¹ Например, то обстоятельство, что «Я помню чудное мгновенье...» посвящено А. П. Керн, о которой Пушкин упоминает впоследствии, в письме Соболевскому, совершенно нецензурным образом, — принадлежит к числу реалий явно не конструктивных.

Нового содержания, в качестве особой эссенции плавающего между элементами старой формы, вовсе и нет в невитиновском тексте, а есть только основания для того, чтобы ассоциировать некоторые мотивы с теми концепциями природы и искусства и с тем образом поэта, которые стоят за пределами этого текста, в ряду чисто философских построений. Тот, кому знакомы и близки эти концепции, совершает акт соотнесения, и содержание, таким образом, оказывается внесловесным.

Содержание произведения может соотноситься с идеями, имеющими независимое существование в идеологических рядах: гражданском, политическом, философском, религиозном и т. д. (в данном случае это — ряды речевые, осуществленные в слове). Это не значит, конечно, что поэтическое содержание можно вынуть или изложить своими словами, но это означает, что существует некоторый тематический комплекс, который можно условно отвлечь и соотнести с внеположными смыслами, — как тематику Некрасова можно соотнести с крестьянским вопросом или с вопросом о положении русской женщины; как некоторые произведения Гете можно соотнести с современной ему философской проблематикой, а стихи Вячеслава Иванова — с проблематикой религиозно-философской.

Наряду с этим существует поэзия смыслов, рождающихся из затрудненной семантики. Эта поэзия возможна только на материале непривычного и многозначного (символического) слова, которое возбуждает колеблющиеся признаки и конструирует образы, не поддающиеся единственно верному истолкованию. В результате пробега, который совершает мысль читателя по лабиринтам затрудненных смыслов, может возникнуть фикция глубины (это многое, например, объясняет в литературной судьбе Бенедиктова). Тютчев работал многозначным и изобретаемым словом и вместе с тем исходил из объективных философских тем, но нередко два эти принципа как бы взаимно отталкивают друг друга, — то есть нередко поэты с отчетливо выраженным внеположным содержанием склонны к прозрачной семантике и однозначному словоупотреблению (и обратно).

Теоретики и критики тоже тяготеют к двум этим типам, неизменно склонным к взаимным обвинениям в «бессодержательности». Здесь ключ к таким, например, противоречивым оценкам поэзии Бенедиктова, как оценка

Шевырева, соблазнившегося путаной и многозначной семантикой его стихов, и оценка Белинского, требовавшего внеположных смыслов.¹

Любомудры 20-х годов с их предумышленным освещением поэтической деятельности Веневитинова занимали несколько особое положение. Система Веневитинова была лишена внутренней семантической сложности, а вместе с тем те элементы, которые могли быть соотнесены с вне-литературными рядами, присутствовали в ней потенциально, не столько в виде развернутых тем, сколько в виде сигналов, позволявших применять к тексту определенный метод чтения.

Во всяком случае, для любомудров были важны те идеологические комплексы, к которым восходили стихи Веневитинова, хотя бы в их узко кружковом истолковании. Задний план романтической философии и централизирующий образ поэта давали то единство, которое представлялось им гарантией философичности этой поэзии. Ориентация на целостное мировоззрение противостояла поэтике значений, возникающих из слова *данного текста*.

Вот почему любомудрам, которым так нужен был программный поэт, не пришло в голову канонизировать Баратынского, хотя предыдущая эпоха передавала его им с рук на руки в качестве признанного поэта мысли. Семантическая сложность, доведенная до той степени силы и совершенства, до какой она доведена в поздних стихах Баратынского, при отсутствии заднего плана не может дать иллюзию единства, потому что сталкивающиеся и колеблющиеся смыслы всегда кажутся разорванными.

Все в том же «Обзрении русской словесности за 1829 год», где поэзия Веневитинова объявляется откровением новой философской лирики, Киреевский пишет о Баратынском с уважением, сочувствием и холодностью. Характерно одно из его замечаний: «...в Бальном вечере Баратынского нет средоточия для чувства² и (если можно о поэзии говорить языком механики) в нем нет *составной силы*, в которой бы соединились и уравнөси-

¹ Об этом см. в моей статье «Из литературной истории Бенедиктова» («Поэтика», вып. 2, Л., 1927).

² Необходимо учесть, что на языке Киреевского *чувство* и *мысль* до известной степени равнозначимы: и то и другое означает *содержание*.

лись все душевные движения». И тут же рядом он утверждает, что поэзию Веневитинова поймет только тот, «кто в этих разорванных отрывках найдет следы общего им происхождения, единство одушевляющего их существа...» В данном случае Киреевским руководило верное историческое чутье. Он понимал, что сила Веневитинова не в словесном тексте, а именно в подразумеваемом, что романтические концепции природы, искусства и поэта насыщали и переключали материал банального словаря и элегических тем, возникавших по инерции.

БЕЛИНСКИЙ В БОРЬБЕ С ЗАПОЗДАЛЫМ РОМАНТИЗМОМ

1

Белинский 1840-х годов, выступал против всевозможных проявлений романтического миропонимания, но импульсом, скрытым двигателем в этой борьбе для Белинского — и для Герцена¹ — был *свой* романтизм, русский, современный, лично пережитый и еще до конца не изжитый романтический идеализм 30-х годов.

7 ноября 1842 года Белинский писал Николаю Бакунину: «С некоторого времени во мне произошел сильный переворот; я давно уже отрешился от романтизма, мистицизма и всех «измов»; но это было только отрицание, и ничто новое не заменяло разрушенного старого, а я не могу жить без верований, жарких и фантастических... Теперь я опять иной. И странно: мы, я и Мишель (М. А. Бакунин. — Л. Г.), искали бога по разным путям — и сошлись в одном храме. Я знаю, что он разошелся с Вердером, знаю, что он принадлежит к левой стороне гегельянизма, знаком с Ruge и понимает жалкого, заживо умершего романтика Шеллинга... Дорога, на которую он вышел теперь, должна привести его ко всяческому возрождению, ибо только *романтизм* позволяет человеку прекрасно чувствовать, возвышенно рассуждать и дурно поступать».²

Здесь очевидно, насколько для Белинского понятие романтизма перерастает всяческие литературные отношения. Романтизм противопоставляется не классицизму (только такого рода сопоставления были понятны для русских романтиков и антиромантиков 20-х годов) или «реальному искусству», а, в первую очередь, левому гегельянству. Вот почему к началу 40-х годов вопросы по-

¹ О герценовском понимании классицизма и романтизма см. в моей статье «Герцен и вопросы эстетики его времени» (сб.: Проблемы изучения Герцена. М., 1963).

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 12, с. 114. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

литические, социальные, моральные, эстетические, гносеологические тесно сплетались между собой; и каждый из них в отдельности, и все они вместе имели свое романтическое и свое антиромантическое решение.

Расхождения во взглядах на социализм или на политическую тактику, которые впоследствии привели бывших друзей во враждующие станы, на первых порах еще не были осознаны во всей своей остроте. Зато с тем большей остротой встает основное философское противоречие. Принятие или отрицание романтического идеализма — вот на чем вначале размежевываются направления. Соотносительно с этим решались социально-политические, моральные, эстетические вопросы. Напомню формулировку Анненкова о связи идеи социализма со способом «относиться к метафизическим представлениям».¹

«Теоретический разрыв», о котором Герцен рассказывает в главе XXXII «Былого и дум», длительно назревал, но поводом к нему послужил спор Герцена с Грановским о личном бессмертии. «Я никогда не приму вашей сухой, холодной мысли единства тела и духа; с ней исчезает бессмертие души», — сказал Грановский Герцену и Огареву.

Эта фраза была началом конца московского дружеского кружка.

Белинский вел идеологическую борьбу как литературный критик, притом как критик, часто вынужденный разбирать текущую третьестепенную литературу. Вот почему основной философский объект антиромантических выступлений Белинского не всегда прямо назван, но он всегда присутствует и может быть раскрыт в любом, казалось бы, самом частном замечании.

Антиромантические высказывания Белинского находятся в тесной связи с той схемой развития русской литературы, — в сущности, русской культуры, — которую Белинский строит в 40-х годах. В этом плане основная, ведущая мысль зрелого Белинского — мысль об изначальном стремлении русской литературы к самобытности, народности и постижению действительности и о взаимосвязанности этих начал, мысль о глубоко национальном

¹ Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Собр. статей и заметок. Отдел третий. СПб., 1881, с. 127.

характере русской «натуральной школы», реализовавшей это стремление.

Русский романтизм Белинский считал явлением национальным, ненациональным, но исторически необходимым в качестве ступени развития русского культурного сознания, и он не отказался от своей высокой оценки Жуковского. Жуковский «ввел к нам романтизм, без элементов которого в наше время невозможна никакая поэзия. Пушкин, при первом своем появлении, был оглашен романтиком. Поборники новизны называли его так в похвалу, старожилы — в порицание, но ни те, ни другие не подозревали в Жуковском представителя истинного романтизма. Причина очевидна: романтизм полагали в форме, а не в содержании. Правда, романтическое содержание не может укладываться в определенные по самому объему и соразмерные формы древней поэзии... Но не в этом сущность романтизма. Романтизм — это мир внутреннего человека, мир души и сердца, мир ощущений и верований, мир порываний к бесконечному, мир таинственных видений и созерцаний, мир небесных идеалов...» («Русская литература в 1841 году» — V, 548).

Эти строки написаны в 1842 году, когда процесс преодоления романтизма для Белинского еще не был завершен. Но Белинский и в дальнейшем оставался верен основным чертам намеченной здесь концепции: для него романтизм — это романтический идеализм и спиритуализм. Этот «средневековый романтизм» имел свое историческое право на существование, но в качестве явления современности он — вредный пережиток. Антиромантический пафос Белинского возрастает по мере того, как в Гоголе и в гоголевском направлении он открывает принцип *современного* искусства. В статьях 40-х годов Белинский протестует в первую очередь против романтизма в современности, объединяя в этом понятие явления довольно разнородные, но в конечном счете сводимые к нескольким основным и соотношенным между собой моментам.

Для Белинского современные романтики — это, во-первых, славянофилы, сознательно задержавшиеся на позициях философского идеализма 20—30-х годов. Во-вторых, это люди его круга, устремившиеся к постижению конкретной действительности и остановившиеся на полдороге (например, Грановский и его друзья). В этой связи Белинский с особенной яростью обрушивается на соб-

ственное прошлое и на пережитки романтизма в собственном сознании.

И наконец, Белинский враждует с мещанским, вульгарным романтизмом, неутомимо разоблачая и его корифеев (Сенковского, Кукольника, Бенедиктова и т. д.), и всю его массовую продукцию, начиная с 30-х годов наводнившую книжный рынок. Об этой продукции Белинский, в качестве профессионального критика, вынужден был писать очень много. Но писал он об этом не только по обязанности. Острота теоретической мысли, которую Белинский вкладывает нередко в рассмотрение заведомой макулатуры, свидетельствует о том, что за этой макулатурой стояли для Белинского большие теоретические вопросы, что он видел в вульгарном романтизме искаженное, убогое отражение романтического идеализма и понимал существующую между ними связь.

Статья Белинского «Русская литература в 1845 году» в значительной своей части посвящена вопросу о пережитках романтического сознания. «Недовольство судьбою, брань на толпу, вечное страдание, почти всегда кропание стишков и идеальное обожание неземной девы — вот родовые признаки... «романтиков» жизни. Первый разряд их состоит больше из людей чувствующих, нежели умствующих. Их призвание — страдать, и они горды своим призванием... Для чего все это? — Для того, что толпа любит есть, пить, веселиться, смеяться, а они во что бы то ни стало хотят быть выше толпы. Им приятно уверять себя, что в них клокочут неистовые страсти, что их юная грудь разбита несчастием... и на долю им осталось одно горькое разочарование... Они предпочитают любовь непонятую, неразделенную любви счастливой и желают встречи или с жестокою девою, или с изменницей... Разлад с действительностью — болезнь этих людей» (IX, 380—381). Построенный здесь образ — это детище вульгарного романтизма, лирический герой Бенедиктова. Но в то же время это сатирически обобщенное отражение идеалиста 30-х годов с его культом «избранной личности» и «великой любви».

Распространение вульгарного романтизма соответствовало социальному процессу расширения низовой культуры, приобщения к культуре (хотя бы в примитивной форме) относительно широких слоев городского мещанства, мелкого чиновничества и т. п. Тем самым углублялся социальный смысл борьбы с вульгарным

романтизмом; в какой-то мере она превращалась в борьбу за читателя, за новую разночинную молодежь, которую Белинский стремился приобщить к реалистическому и демократическому воззрению. Наряду с дворянским интеллигентом появился новый «молодой человек XIX века» — уездный недоросль из дворян, мелкий чиновник, семинарист, переписывающий в тетрадку стихи Бенедиктова. У этого молодого человека все та же романтическая болезнь — «разлад с действительностью».

Той же мыслью одушевлен и Герцен, в статьях 40-х годов противопоставляющий деяние «буддизму». Герценовский «дилетант-романтик» очень близок к человеку «романтической породы» Белинского. Это в сущности один и тот же персонаж — спиритуалист и человек бездействия.

Покончив с «первым разрядом» романтиков — людьми «чувствующими», Белинский переходит к «умствующим», к теоретикам, идеологам, сущность которых точно так же выводится из «разлада с действительностью». «...Романтики жизни... не перевелись и теперь; некоторые из них и остались такими, какими были — их круг состоит или из людей уже слишком пожилых, или из детей; другие, прикинувшись учеными, облекли старые претензии в новые фразы... Они... продолжают жить в мечте, с тою только разницею, что сочиняют мечтательные теории не об отвлеченных предметах, а о действительности...» (IX, 387). Это, в первую очередь, славянофилы.

Для позднего Белинского и религиозно-общественные идеи славянофилов, и байронизм, и шеллингизм дворянской интеллигенции 20—30-х годов, и, наконец, мещанский романтизм 30—40-х годов — явления, расположенные, конечно, в разных этажах культуры, но обладающие некоторой общей сущностью. Вот почему Белинский иногда как бы подменяет критику романтизма разоблачением вульгарно-романтической продукции. Или от рассуждения о сущности романтизма он незаметно переходит к уничтожающему разбору какого-нибудь из представителей «смирдинской словесности». И это не только полемический прием; здесь отразилась сущность воззрений Белинского. С одной стороны, Белинский учитывает, что романтические идеи и темы неперестанно опускаются в низшие культурные этажи,

где становятся предметом обывательской моды, — и он продолжает следить за ними, враждебно и настороженно. С другой стороны, в явлениях вульгарного романтизма он видит выражение более грубое, и потому иногда более отчетливое, тех же начал, с которыми он считал нужным бороться и на вершинах их философского и художественного бытия.

Характерно, что присяжных поэтов славянофильского круга 40-х годов — Языкова и Хомякова — Белинский склонен рассматривать в одном ряду с представителями вульгарного романтизма, отнюдь не славянофилами — Марлинским, Кукольниковым, Бенедиктовым, Тимофеевым и т. д., относя и тех и других к риторической традиции русской литературы, выделяя в них родственные черты, присущие всей «ложно-величавой школе».

В статье «Русская литература в 1844 году» Белинский подробно разбирает только что вышедшие сборники Языкова и Хомякова. Оба они рассматриваются как поэты определенной идеологической группировки. В поэзии Языкова Белинский увидел риторику ложной народности и стилизованного удальства; в поэзии Хомякова — уже прямо славянофильскую общественно-политическую риторику, принципиально не отличающуюся, по его мнению, от риторики Марлинского или Бенедиктова.¹

У обеих «риторик» — единый источник: дуалистический разрыв с действительностью.

2

Последнее слово Белинского о романтическом идеализме сказано во второй части «Взгляда на русскую литературу 1847 года» (появилась в 1848 году). Пробле-

¹ Приведя славянофильское стихотворение Хомякова «К иностранке», Белинский замечает: «Не будем говорить о том, что в этом стихотворении нет ни одного поэтического выражения, ни одного поэтического оборота, которые встречаются даже в стихотворениях Бенедиктова, риторизм которых не чужд какой-то поэтической струйки...» (VIII, 467). В статье 1842 г. «Стихотворения Владимира Бенедиктова» Белинский был снисходительнее к Хомякову и соглашался поставить его на одну доску с Бенедиктовым: «Должно заметить, что поэты, подобные Марлинскому и гг. Бенедиктову, Языкову, Хомякову, очень полезны для эстетического развития общества. Эстетическое чувство развивается чрез сравнение и требует образцов даже уклонения искусства от настоящего пути, образцов ложного вкуса, и, разумеется, образцов отличных» (VI, 494).

ма романтизма поставлена знаменитой сравнительной характеристикой романов Герцена и Гончарова, точнее — характеристикой двух персонажей: Бельтова и Александра Адуева. Бельтов — романтик-интеллигент, тип, уловленный Герценом в кругу идеалистов 30-х годов и столь хорошо знакомый Белинскому. Адуев — это романтический тип, с высот спустившийся в провинциальную дворянско-мещанскую толщу. Замысел Гончарова был, разумеется, шире. Он хотел нанести удар вообще современному романтизму, но не сумел определить идеологический центр. Вместо романтизма он осмеял провинциальные потуги на романтизм. В статье «Русская литература в 1851 году» Ап. Григорьев очень верно писал: «Стремление к идеалу не признает своего питомца в Александре Адуеве, и ирония пропала здесь задаром».¹

Адуев — уже не идеолог, но, так сказать, эмпирический, бытовой романтик, «чувствующий, а не умствующий» — по классификации Белинского. Явление, с точки зрения Белинского, не менее вредное и опасное, потому что для Белинского 40-х годов, как и для Герцена, корень пережиточного романтизма — мечтательная бездейственность. Она и роднит между собой столь непохожих Бельтова и Адуева. «Скажем несколько слов об этой не новой, но все еще интересной породе, к которой принадлежит этот романтический зверек», — пишет Белинский (X, 332). Вслед за тем следует подробная характеристика бытовых романтиков, перечисление всего того, что «они называют жить высшею жизнью, не доступною для презренной толпы, парить горé, тогда как презренная толпа пресмыкается долу» (X, 332).

Эта характеристика явно повернута против «ложновеличавого» человека, человека вульгарного романтизма. Но в ней есть и скрытая полемическая направленность. В Александре Адуеве Белинский одновременно клеймит и бенедиктовщину, и нечто для него гораздо более важное — культуру романтического идеализма, через которую он сам прошел и которую преодолел. «Они долго бывают помешаны на трех заветных идеях: это — слава, дружба и любовь. Все остальное для них

¹ Григорьев Аполлон. Полн. собр. соч. и писем. Пг., 1913, т. 1, с. 127.

не существует; это, по их мнению, достояние презренной толпы» (X, 333).

Слава, дружба, любовь — этими идеями в высшей степени злоупотребляла «ложно-величаявая школа» и все те адуевы, провинциальные и столичные, которых она вскормила. Но дело не только в них. Вспомним переписку участников кружка Станкевича, переписку Герцена, Огарева. Слава, дружба, любовь, конфликт между личностью и толпой — это решающие темы для духовной жизни романтиков 30-х годов. Для Герцена, Огарева и их окружения идея славы неотделима от политического действия. Сюда же примыкает и идея дружбы (клятва на Воробьевых горах). Даже романтическое презрение к «толпе» переосмысливается политически. «Толпа» — это, разумеется, не народ; это торжествующая и косная сила, носительница социального зла, несправедливости и насилия. Революционный романтизм преобразовал традиционные мотивы. Но в своей борьбе с пережитками романтического идеализма Белинский, понятно, устремляет внимание не на то, что отделяло русские романтические кружки 30-х годов от общеромантической традиции, но на то, что объединяло их с общеромантическим культом «славы, дружбы, любви».

Белинский переходит к характеристике романтической дружбы, и образ романтика раздваивается в его анализе: уездный недоросль Адуев уступает место «идеалисту 30-х годов». «Они дружатся по программе, заранее составленной, где с точностью определены сущность, права и обязанности дружбы; они только не заключают контрактов со своими друзьями. Им дружба нужна, чтоб удивить мир и показать ему, как великие натуры в дружбе отличаются от обыкновенных людей, от толпы. Их тянет к дружбе... потребность иметь при себе человека, которому бы они беспрестанно могли говорить о драгоценной своей особе. Выражаясь их высоким слогом, для них друг есть драгоценный сосуд для излияния самых святых и заветных чувств, мыслей, надежд, мечтаний и т. д.; тогда как в самом-то деле в их глазах друг есть лохань, куда они выливают помой своего самолюбия. Зато они и не знают дружбы, потому что друзья их скоро оказываются неблагородными, вероломными, извергами, и они еще сильнее злобствуют на людей, которые не умели и не хотели понять и оценить их...» (X, 335—336).

Все это сказано по поводу Александра Адуева, но очевидно, что не только об Адуеве здесь речь, — эти строки имеют еще других скрытых адресатов: в них как-то преломились воспоминания о дружбе, которая процветала в кружках 30-х годов и через все соблазны и мытарства которой прошел сам Белинский. Скорее всего, Белинский писал эти строки, вспоминая мучительную и сложную историю своей дружбы с Михаилом Бакуниным.

Необыкновенная история этих отношений разворачивается перед нами в ряде писем 1837—1840 годов. Среди них особое место занимает огромное письмо к Бакунину, начатое 12 октября 1838 года. В нем Белинский, перед окончательным разрывом, подводит итоги своей дружбе с Бакуниным и до мельчайших извивов проследживает ее катастрофическое течение: «... Твое прекраснодушие, страсть к авторитету и прозелитизму, словом, все твои темные стороны, не исключая и чудовищного самолюбия, в моих глазах имеют один источник с твоими человеческими сторонами... С обеих сторон — отчаянная субъективность, и много диссонансов производила враждебная противоположность наших субъективностей. Сила, дикая мощь, беспокойное, тревожное и глубокое движение духа, беспрестанное стремление вдаль, без удовлетворения настоящим моментом, даже ненависть и к настоящему моменту, и к себе самому в настоящем моменте, порывание к общему от частных явлений, — вот твоя характеристика...» (XI, 345). Характеристика, чрезвычайно близкая к тому образу человека «романтической породы», который через девять лет Белинский построит с помощью гончаровского Адуева, — человека, составленного из эгоизма, самолюбия, деспотизма и бесплодной мечтательности.¹ Разница в том, что в 1838 году Белинский воспринимал еще этот характер (несмотря на его «пошлые и грязные стороны») как высокий и титанический; в 1848 году он преследует тот же характер в его упрощенном обывательском варианте. В первом случае психологическая взвинченность оправдывалась работой мысли, подлинностью душевных страда-

¹ «...Сердце их, беспрестанно насилуемое в его инстинктах и стремлениях их волею, под управлением фантазии, скоро скудеет любовью, и они делаются ужасными эгоистами и деспотами, сами того не замечая, а напротив того, будучи добросовестно убеждены, что они самые любящие и самоотверженные люди» (X, 333).

ний. Во втором случае перед нами лишь пустая оболочка, уродливый образец формы без содержания.

Осенью 1839 года в письме к Станкевичу Белинский подробно рассказывает сложнейшую историю своих отношений с Бакуниным, Боткиным, Ключниковым, Катковым. Это огромное письмо — обличительный документ безобразных крайностей романтического индивидуализма, и невозможно не вспомнить его, читая в статье 1848 года о людях, для которых «друг есть лохань, куда они выливают помой своего самолюбия». Этой же теме посвящено письмо 1840 года к самому Бакунину, как бы подводившее итоги эмоциональной жизни дружеского кружка; и это письмо очень похоже на характеристику романтической дружбы в статье 1848 года: «Основа нашей связи была духовная родственность — правда; но не вмещивалось ли сюда и обмена безделья, лени, похвал, т. е. взаимнохваления и т. п.? По крайней мере, я очень хорошо помню, что с тобою мы разъехались с того самого времени, как начали стряхивать с себя твой гнетущий авторитет и осмелились, в свою очередь, и говорить тебе правду, и учить тебя... Я от души рад, что нет уже этого кружка, в котором много было прекрасного, но мало прочного; в котором несколько человек взаимно делали счастье друг друга и взаимно мучили друг друга...» (XI, 486).

К моменту отъезда Бакунина за границу его отношения с Белинским были окончательно испорчены. Приведенный выше отрывок из письма к Николаю Бакунину свидетельствует о том, что Белинский заочно примирился с «Мишелем», узнав о его сближении с левыми гегельянами. Впрочем, переписка между ними не возобновлялась. Личная встреча произошла в августе — сентябре 1847 года в Париже. Эта встреча, очевидно, произвела на Белинского тягостное впечатление. Он убедился, что с Бакуниным ему не по пути. Для Белинского Бакунин, несмотря на новую социально-политическую программу, по-прежнему романтик-иррационалист, человек, страдающий «разладом с действительностью». В письмах к Анненкову и к Боткину конца 1847 года Белинский неоднократно возвращается к Бакунину, насмешливо называя его «мой верующий друг».

В письме к Анненкову (декабрь 1847) Белинский объяснил, что он понимает под верой «верующего друга». «Я эту веру определяю теперь так: вера есть поблажка

праздным фантазиям или способность все видеть не так, как оно есть на деле, а как нам хочется и нужно, чтобы оно было. Страшная глупость эта вера! Вещь, конечно, невинная, но тем более пошлая» (XII, 441). В письме к Боткину, написанном примерно в то же время, Белинский рассказывает о спорах, разгоревшихся в Париже вокруг герценовских «Писем из Avenue Marigny»: «Вот, с точки зрения этой неопределенности и сбивчивости в слове буржуази, письма Герцена sont attaquables.¹ Это ему тогда же заметил Сазонов, сторону которого принял Анненков против Мишеля (этого немца, который родился мистиком, идеалистом, романтиком и умрет им, ибо отказаться от философии — еще не значит переменить свою натуру), и Герцен согласился с ними против него» (XII, 449). Наконец, в последнем своем письме к Анненкову Белинский зачисляет Бакунина вместе со славянофилами в категорию «мистиков, пиетистов и фантазеров» (XII, 468).

Замечательно, что характеристика Белинского соответствовала внутреннему самоопределению Бакунина той эпохи. В декабре 1847 года Бакунин писал Анненкову: «Вся жизнь моя определялась до сих пор почти невольными изгибами, независимо от моих собственных предположений; куда она меня поведет — бог знает! Чувствую только, что возвратиться назад я не могу и что никогда не изменю своим убеждениям. В этом вся моя сила и все мое достоинство; в этом также вся действительность и вся истина моей жизни; в этом моя вера и мой долг, а до остального мне дела нет; будет, как будет.

...Во всем этом много мистицизма — скажете вы, — да кто же не мистик? Может ли быть капля жизни без мистицизма? Жизнь только там, где есть строгий, безграничный и потому и несколько неопределенный мистический горизонт; право, мы все почти ничего не знаем, живем в живой сфере, окруженные чудесами, силами жизни, и каждый шаг наш может их вызвать наружу без нашего ведома и часто даже независимо от нашей воли».²

Белинский с большой чуткостью уловил в Бакуanine своеобразное сочетание революционности, готовности к

¹ Уязвимы (франц.).

² П. В. Анненков и его друзья. СПб., 1892, с. 621—622.

политическому действию с каким-то мистическим фатализмом; сочетание это роковым образом сказалось и на дальнейшей деятельности Бакунина.

Письмо к Анненкову, в котором Белинский называет Бакунина «мистиком» и «пиетистом», написано 15 февраля 1848 года. Примерно в это время писалась вторая часть «Взгляда на русскую литературу 1847 года» (цензурное разрешение тома «Современника» с этой статьей дано 29 февраля). Парижская встреча с Бакуниным обновила в Белинском пафос борьбы с остатками романтического идеализма 30-х годов. Борьбу эту он, впрочем, не прерывал с того самого момента, как на рубеже 40-х годов начал ее вести против себя самого. Личный, автобиографический подтекст ощущается и тогда, когда от характеристики романтической дружбы Белинский в своей статье переходит к характеристике романтической любви.

«Прежде всего разделяют любовь на материальную, или чувственную, и платоническую, или идеальную, презируют первую и восторгаются второю... Действительно, есть люди столь грубые, что могут предаваться только животным наслаждениям любви, не хлопоча даже о красоте и молодости; но даже и эта любовь, как ни груба она, все же лучше платонической, потому что естественнее ее: последняя хороша только для хранителей восточных гаремов... Всякая любовь истинна и прекрасна по-своему, лишь бы только она была в сердце, а не в голове. Но романтики особенно падки к головной любви. Сперва они сочиняют программу любви, потом ищут достойной себя женщины, а за неимением таковой любят пока какую-нибудь... Им любовь нужна не для счастья, не для наслаждения, а для оправдания на деле своей высокой теории любви... Главная их забота являться в любви великими и ни в чем не унизиться до схождения с обыкновенными людьми» (X, 336—337).

Далее — непосредственный переход к взаимоотношениям молодого Адуева и Наденьки; и опять возникает впечатление, что для Белинского гончаровский Адуев — только точка приложения мучительно изжитого опыта, и личного и, в особенности, группового. Любовная переписка идеалистов 30-х годов проникнута дуалистически-романтическим пониманием любви (любовь небесная и любовь земная). Ограничусь здесь отрывком из письма Герцена 1836 года, поскольку знаменитая переписка

Герцена с невестой — предельное, наиболее полное выражение романтических устремлений русской молодежи 30-х годов: «Да, я уверен в этом, я знаю твою душу: она выше земной любви, а любовь небесная, святая не требует никаких условий внешних. Знаешь ли ты, что я доселе не могу думать, не отвернувшись от мысли о браке? Ты моя жена! Что за унижение: моя святая, мой идеал, моя небесная, существо, слитое со мною симпатией неба, этот ангел — моя жена; да, в этих словах насмешка. Ты будто для меня женщина, будто моя любовь, твоя любовь имеет какую-нибудь земную цель!»¹ Герцен, разумеется, до конца не выдерживает эту спиритуалистическую концепцию любви. В письмах 1838 года речь уже идет и об «африканской крови», и о «земном огне» страсти и проч. Но принцип различения любви земной и небесной остается в силе.²

Любовь платоническая и титаническая, головная и программная становятся предметом вражды Белинского в 1840—1841 годах, в эпоху, когда он, приобщаясь к действительности, разделяется и с прежней «прекраснодушной» теорией любви, и с воплотившим эту теорию чувством к Александре Александровне Бакуниной. В письмах Белинского 1838 года идеал платонической любви еще незыблем: «Нет, никакую женщину в мире не страшно любить, кроме ее (А. А. Бакуниной. — Л. Г.). Всякая женщина, как бы ни была она высока, есть женщина: в ней и небеса, и земля, и ад, а эта — чистый, светлый херувим бога живого, это небо, далекое, глубокое, беспредельное небо, без малейшего облачка, одна лазурь, осиянная солнцем!» (XI, 241). То же в более позднем письме: «Да — есть, есть упоение, вместе горькое и слад-

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1961, т. 21, с. 99—100.

² Иногда в письмах Герцена к невесте мотив великой любви переплетается с мотивом славы (который Белинский также упоминает в числе необходимых атрибутов романтического воззрения): «Один элемент моей души требует поэзии, гармонии, т. е. тебя, и больше ничего не требует, и голос его сладок, чист, и душа становится вдвое лучше, когда один этот голос раздается в ней, и ему хотел бы я отдать победу, пусть бы он царил... Но рядом с этим голосом — другой, от которого... не могу отделаться и который силен; это голос, сходный с звуком труб и литавр; в нем одна поэзия славы, как в том одна поэзия любви, — он требует власти, силы, обширный круг действия... малейший успех, это проклятое чувство «я оценен» будит его, опять раздаются литавры, и пламенная фантазия чертит вдали воздушные замки» (Герцен А. И. Указ. соч., с. 195).

кое, грустное и радостное, есть безграничный Wollust¹ узнать, что, не имея значения любимого человека, мы *тем большее* против прежнего имеем значение просто человека... Такое к нам отношение трепетно, свято боготворимого нами предмета особенно важно для нас и для того, чтобы, пережив эпоху испытания, успокоивши порывы мучительной страсти, мы могли бы, как магометанин к Мекке, обращать на этот боготворимый предмет взоры нашего духа с грустным, но сладостным чувством, и в святилище своего духа носить его образ светлым, без потемнения, всегда достойным обожания, во всем лучезарном, поэтическом блеске его святого значения...» (XI, 295).

Вскоре эту платоническую любовь Белинский определит как любовь «головную» и «программную». В феврале 1840 года он пишет Боткину: «...Когда я наклепал на себя чувство к Александре Александровне, — для меня не было жесточайшей обиды со стороны Мишеля и твоей, как сомнения в действительности моего чувства» (XI, 469). «Недействительную», фантастическую любовь Белинский отнюдь не считает порождением своей личной психики. Для него это явление типовое, характерное для всего круга идеалистов-романтиков. В 1841 году Белинский следующим образом анализирует отношения Боткина с той же А. А. Бакуниной: «По моему мнению, вы оба *не* любите друг друга; но в вас лежит (или лежала) сильная возможность полюбить друг друга. Тебя сгубило то же, что и ее — *фантазм*. В этом отношении вся разница между вами — ты мужчина, а она девушка. Ты имел о любви самые экстатические и мистические понятия» (XII, 30). В этом письме Белинский еще называет идеальную любовь «самым роскошным цветом жизни», но признает, что она возможна и действительна только «как момент, как вспышка, как утро, как весна жизни». Но чем дальше, тем суровее расправляется Белинский, во имя действительности, с мечтательным направлением, тем самым и с мечтательной любовью, расплывающейся «в пустоте мистических призраков и аксаковского идеализма» (XI, 571). Без сомнения в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» звучат отголоски пережитого опыта.

¹ Наслаждение (нем.).

Гончаровский Адуев раздвоился: в него одновременно вмещается и бытовой вульгарный романтизм 30-х годов, и высокий идеализм кружка Станкевича. Но это еще не все. Заканчивая характеристику Адуева, Белинский возражает против превращения героя в преуспевающего чиновника, усматривая в этом художественную ошибку Гончарова. За этим следует неожиданный поворот: «...Лучше и естественнее было ему сделать его мистиком, фанатиком, сектантом; но всего лучше и естественнее было бы ему сделать его, например, славянофилом. Тут Адуев остался бы верным своей натуре, продолжал бы старую свою жизнь, и между тем думал бы, что он и бог знает как ушел вперед, тогда как, в сущности, он только бы перенес старые знамена своих мечтаний на новую почву. Прежде он мечтал о славе, о дружбе, о любви, а тут стал бы мечтать о народах и племенах, о том, что на долю славян досталась любовь, а на долю тевтонов — вражда... Тогда бы герой был вполне *современным* (курсив мой. — Л. Г.) романтиком, и никому бы не вошло в голову, что люди такого закала теперь уже не существуют...» (X, 343).

Здесь уже Белинский несколько не скрывает, что речь идет вовсе не об Александре Адуеве, который в роли преуспевающего чиновника все же гораздо уместнее, нежели в роли фанатика и сектанта. Гончаровский Адуев — оружие, которым Белинский сражается с романтическим идеализмом, притом с несколькими его разновидностями. В марте 1847 года Белинский писал Боткину по поводу «Обыкновенной истории» Гончарова: «А какую пользу принесет она обществу! Какой она страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментальности, провинциализму!» (XII, 352). Но самые страшные удары нанес, конечно, не Гончаров, а Белинский. Во всяком случае, его удары поражали объекты, расположенные далеко за пределами той провинциальной сферы, которой удовлетворялся Гончаров.

Романтизму в прошлом, романтизму на своем месте Белинский обычно отдает должное даже в полемическом пылу. Романтический идеализм 30-х годов — для Белинского последний исторически закономерный этап романтизма, лично пережитый и подлежащий искоренению в себе и в других. Далее следует актуальный противник — славянофильство, то есть современный романтизм. Славянофильский романтизм — для Белинского это роман-

тизм исторически незаконный, запоздалый, но злобно настаивающий на своей современности.

Из всего этого, в сущности, только вульгарный романтизм соответствует социальной природе гончаровского героя. Если Белинскому удалось вместить в этот образ столь многообразное содержание, то именно потому, что вульгарный романтизм по сути своей — эклектичен. Это упрощенное, механическое отражение разных идеологических явлений, преломившихся в сознании мещанства николаевской поры.

Вульгарный романтик, идеалист 30-х годов, славянофил — таковы ипостаси построенного Белинским образа Александра Адуева.

1

Десятые годы XX века — последний период в развитии русской дореволюционной поэзии. В конце 1900-х или в начале 1910-х годов на литературное поприще вступили Маяковский, Асеев, Пастернак, Мандельштам, Ахматова, Цветаева — все это почти сверстники, родившиеся между 1889 и 1893 годами. Десятые годы — период кризиса символизма, когда многое распадалось и многое завязывалось. Поэтам, сложившимся в эти годы, предстояло разобраться в сложном символистическом наследстве, найти свои установки, вступить с этими установками в послереволюционную эпоху.

Мандельштам начинал как преемник русских символистов, но начинал именно в тот момент, когда распад символизма был для всех уже очевиден, а недавний его корифей Блок искал уже другие ответы на тревожные вопросы времени. Еще до того как возникло прямое противодействие символизму (футуристы, акмеисты), это направление стало перерождаться в руках поздних своих представителей (Кузмин, Гумилев и другие). Вместо мистики и религиозной философии все большее значение приобретают моменты чисто эстетические, стилизация, экзотика, — тем самым возрождаются отчасти установки молодого Брюсова.

Включенные в первый сборник Мандельштама «Камень» стихи 1908—1913 годов — это стихи ученика символистов, но при этом они лишены «потусторонности», всей положительной идеологии и философии символизма. Это стихи о мире туманном и ненастоящем:

Я блуждал в игрушечной чаше
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?

Начинающий Мандельштам ориентируется практически не на последователей Владимира Соловьева, не на

Вячеслава Иванова, а скорее на Анненского, в особенности на Сологуба с его концепцией призрачного мира:

Там я счастлив, где туманные
Раскрываются видения,
Где скользят непостоянные
И обманные мгновения. . .

(«Я люблю всегда далекое. . .» 1895)

Есть поэты с относительно устойчивым методом (Тютчев, например), и есть поэты резко эволюционирующие. К их числу принадлежит Мандельштам. Его тридцатилетнее творчество (1908—1937) явственно распадается на несколько основных периодов: период «Камня», период «Tristia» и примыкающих к этому сборнику стихов 1921—1925 годов, наконец последний период — 1930-е годы. Разумеется, творческие периоды Мандельштама, как и всякого писателя, взаимосвязаны. Осмыслить же его поэзию можно только в ее напряженном движении.

Сам Мандельштам и окружающие считали 1912 год для него переломным — молодой поэт перешел на позиции акмеизма. Следует критически отнестись к обычному сопоставлению и противопоставлению акмеизма и символизма. Литературная школа — понятие растяжимое: от эпохального направления до компании друзей. Символизм со всем, что его подготовило и что шло по его следам, был большим общеевропейским течением в области теоретической мысли, литературы, изобразительного искусства, театра; акмеисты — это пять-шесть молодых поэтов (связанных с «Цехом поэтов», но отделявших себя даже от этого, более пестрого по составу, объединения). Нельзя мерить эти величины одной исторической мерой.

Было ли литературное объединение непохожих друг на друга поэтов случайным? Нет, в той мере, в какой этих учеников символистов объединяло стремление вернуться к земному источнику поэтических ценностей, — стремление вообще столь характерное для молодой литературы 1910-х годов. Решительнее всех идет этим путем Анна Ахматова. Новизна ее психологических тем, конкретного слова, разговорной интонации — разительна на фоне еще существующего символизма. В сознании других акмеистов символистические навыки образного познания оказались устойчивее. Но теперь эти принципы должны были служить отображению трехмерного мира. Только

эту трехмерность основные поэты акмеизма понимают по-разному. Неоромантизм и экзотика Гумилева совсем не похожи на мир Ахматовой, вещный и повседневный. Что касается Мандельштама, то его занимает трехмерность в разных значениях этого слова, в том числе и в буквальном — архитектурная пропорция и ее материал.

Мандельштам, уже после основания «Цеха поэтов», еще упорствовал в символистической ереси. Потом сдался. Его литературным покаянием были стихи:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?» — его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «Вечность».

Однажды вечером, когда они компанией провожали Ахматову на Царскосельский вокзал, Мандельштам прочитал эти стихи, указывая на освещенный циферблат часового магазина.

Стихотворение «Нет, не луна...» окружено группой стихов 1911—1912 годов, в которых поэт борется за свое право на трехмерность. Потустороннее еще существует для него, но он отнюдь не испытывает к нему романтического влечения. Напротив того:

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот...

Мандельштаму нужно ощущать *млечность*, то есть материальность звезд — этого давнего символа сверхчувственного мира. Тема звезды упорно присутствует в его лирике на всех ее этапах. Но в поэтической системе Мандельштама этот традиционный образ имеет особые, индивидуальные значения, и значения разные. Иногда поэт вступает со звездами в сложные и скорее враждебные отношения. В стихах 1911—1912 годов звезды — это символистические звезды, представители «таинственных высот». Они навязывают поэту непонятные и жестокие законы; он же отвечает им ненавистью, страхом, сопротивлением:

Так вот она, настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Что, если, над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?¹

Звездный луч — булавка для женской шляпы (ими торгуют в «модных лавках»). «С таинственным миром связь» оборачивается мучительным гротеском; а в следующем стихотворении дана уже программа противостояния этому миру:

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред, —
Башни стрельчатой рост!

Кружвом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглоу рань! . .

Н. И. Харджиев указывает на «тематические и образные параллели» к этому стихотворению в статье Мандельштама «Утро акмеизма», датируя ее 1913 годом.² В 1919 году В. Нарбут редактировал в Воронеже журнал «Сирена», где он и напечатал «Утро акмеизма».³ Статью прежде относили к 1919 году, невзирая на то, что в 19-м году странно было бы говорить об *утре* акмеизма, ни на то, что содержание ее самым тесным образом связано с кругом идей, занимавших Мандельштама именно в начале 1910-х годов, идей, тогда же им высказанных в стихах и в прозе. Так, похвала «физиологически гениальному» средневековью имеется уже в ранней статье «Франсуа Виллон», где речь идет о «физиологии готики». Произведения Франсуа Виллона (Вийона) — «не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архи-

¹ Строфа эта приведена здесь в редакции 1912 г.

² См. в кн.: Мандельштам О. Стихотворения. Л., «Библиотека поэта» (Большая серия), 1973, с. 258—259.

³ См.: Мандельштам О. Утро акмеизма. — Сирена. Пролетарский двухнедельник, 1919, № 4-5, с. 69—74. — Нарбут, очевидно, хотел привлечь к участию в «Сирене» видных представителей московской и петроградской литературы. По крайней мере они широко представлены в списке сотрудников. В том же номере, где напечатано «Утро акмеизма», помещены стихи Блока, Андрея Белого, Брюсова, М. Зенкевича, литературный манифест имажинистов и проч.

тектурно обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора». ¹

В статье «Утро акмеизма» архитектурная фразеология перенесена на акмеизм: «С презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов подобно тому, как Себастьян Бах утвердил ее в музыке. Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить... Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества... Архитектор должен быть хорошим соседом, а символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить». ² Статья «Утро акмеизма» дает, таким образом, ключ к антисимволистическим символам камня, башни, стрелы, иглы, пустого неба.

В этой своей философской лирике начала 1910-х годов Мандельштам — прямой наследник символистов, хотя и взбунтовавшийся, поражающий своих учителей их же оружием. «Готическая динамика» важна Мандельштаму не устремленностью в бесконечное (романтическая трактовка готики), а победой конструкции над материалом, превращением камня в иглу и в кружево. «Или его готическая мысль смирилась и перестала возносить к небу свои стрельчатые башни?» Это из статьи Мандельштама о Чаадаеве 1914 года (напечатана в «Аполлоне» в 1915-м); в ней идет речь о «нравственной архитектонике» Чаадаева. Архитектурность раннего Мандельштама следует понимать широко. Он вообще мыслил действительность архитектонически, в виде законченных структур, —

¹ Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 95—96. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² К полемике с символизмом Мандельштам неоднократно возвращался в своих статьях 1910—1920-х годов: «О природе слова», «Заметки о поэзии», «О современной поэзии», «Письмо о русской поэзии». «...Порядочный литератор стеснялся лечь спать, не накопив за день пяти или шести „ужасиков“, — вспоминает Мандельштам эпоху символизма в рецензии на «Записки чудака» Андрея Белого (Красная новь, 1923, № 5, с. 399).

и это от бытовых явлений до больших фактов культуры.¹

На эту решающую черту его творчества первым обратил внимание В. Жирмунский в статье 1916 года «Преодолевшие символизм» и в «дополнениях» к ней 1921 года. Отметив, что Мандельштам вдохновляется «переработкой... жизни в сложившемся до него культурном и художественном творчестве», В. М. Жирмунский рассматривает ряд таких «синтетических переработок»: дряхлеющая Венеция, музыкальная стихия немецкого романтизма, соборы Кремля, Гомер и т. д. «...В стихотворении «Декабрист» — какие характерные детали воссоздают настроение освободительной войны против Наполеона и зарождающегося русского либерализма: «черные» квадриги нового Цезаря, дубовые рощи просыпающейся Германии и «голубой» пунш в стаканах молодых мечтателей, «вольнолюбивая гитара» — воспоминание рейнского похода...»²

Примеры эти взяты уже из второго сборника Мандельштама «Tristia». В еще большей степени мандельштамовская архитектоника культур определяет стихи «Камня» (после 1912 года). Некоторые из них прямо посвящены зодчеству («Айя-София», «Notre Dame», «Адмиралтейство», «На площадь выбежав, свободен...»), но ведь и создание зодчего для Мандельштама всегда образ той или иной исторической культуры. По тому же принципу строятся в «Камне» стихи о творческой личности (Бах, Бетховен, Озеров), о произведении искусства («Домби и сын», «Федра», Оссиан), о католичестве и лютеранстве, взятых в их частном, конкретном выражении («Аббат», «Лютеранин»), наконец подобной переработке подвергается и повседневность («Теннис», «Кинематограф»).

¹ Проблема структурности и позднее привлекала внимание Мандельштама. Так, в статье 1933 г. «Разговор о Данте» он писал: «Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia», я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну-единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, — не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму навсвязь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник» (Разговор о Данте. М., 1967, с. 19).

² Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 138—139.

В искусстве материал прошлых культур может быть использован по-разному, — например, для создания своего, нового стиля. Так использовала русская поэтическая школа 1800—1810-х годов элементы античной мифологии и французского классицизма. Пушкин начинал в рядах этой школы. Но зрелый Пушкин иначе подходит к культурам прошлого, к воссозданию их стилей. Он ищет в них теперь их собственное, их подлинное содержание, хотя и раскрытое с точки зрения современного человека.¹ Это открытие Пушкина, и в русской поэзии историзм — пушкинская традиция.

В противоположном направлении работает стилизация, — работает слепками чужих эстетических структур, используя их для иных, исторически не связанных с ними содержаний. Чрезвычайное распространение стилизации в русском искусстве конца XIX — начала XX века обусловлено в значительной мере стремлением к уходу от «серой действительности» в область изысканного. Стилизация и предлагала готовые системы изысканности, экзотики, романтики. С другой стороны, к тому же вела и многозначительность символистов. Их «словесная магия» требовала символики, испытанной веками.

В живопись, в театр, в литературу стилизация хлынула широким потоком. Она имела свои очаги — журнал «Мир искусства» и пришедший ему на смену «Аполлон». Стилизации не миновали крупнейшие поэты. В Брюсове стилизатор боролся с историком и нередко его побеждал. Стилизации в духе XVIII века (в живописи это прежде всего Сомов, Бенуа) отдали дань и Андрей Белый и Кузмин.

Пудренными маркизами Мандельштам не интересовался, но и его излюбленные темы — античность, русский ампир — также были модными темами. В частности, мотивы ампирного Петербурга, пушкинского Петербурга широко разрабатывались в графике 1910-х годов. Мандельштамовские опыты воссоздания культур вовсе не были уединенными. Напротив того, они окружены плотной атмосферой современного искусства. Но в этих поисках молодой Мандельштам из области стилизации

¹ О пушкинском «воссоздании типа культур» см.: Гукowski Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

выходит к историческому пониманию своего предмета,¹ тем самым к пушкинской традиции русской литературы.

Не ограничиваясь традициями XIX века, Мандельштам, понятно, искал опору и у ближайших своих предшественников. Резко выступая против символизма и символистов, молодой Мандельштам в своих статьях с неизменным почтением и любовью говорит о Блоке, и говорит он именно об историзме Блока и о блоковском восприятии культур: «Не удивишься историческому чутью Блока. Еще задолго до того, как он умолял слушать шум революции, Блок слушал подземную музыку русской истории там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу» (с. 58). Это статья «Барсучья нора» — отклик на первую годовщину смерти Блока. Интересен журнальный вариант этой статьи, где Мандельштам толкует блоковское понимание культурных «пород»: «Он чрезвычайно сильно чувствовал стиль как породу, поэтому жизнь языка и литературной формы он ощущал не как ломку и разрушение, а как скрещивание, спаривание различных пород, кровей и как прививку различных плодов к одному и тому же дереву».²

Не только в «Декабристе», о котором шла уже речь, но и в стихах, по теме своей менее исторических, Мандельштам ищет признаки вещей, богатые историческими ассоциациями. Вокруг него изображали стилизованных маркиз XVII и XVIII веков, он же создает стихотворение о театре Расина, в котором напряженный лиризм сочетается с археологичностью деталей:

Я не увижу знаменитой «Федры»,
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галереи,
При свете оплывающих свечей. . .

¹ В статье конца 1920-х годов Н. Я. Берковский писал об историзме и социологизме прозы Мандельштама (художественной и критической). «Уловление «культурного» и временами *социального* стиля личности» — так определяет исследователь «портретный метод» Мандельштама в «Шуме времени». Мандельштам — «философ истории, историограф, мыслящий исторический процесс сжатою символической словесных образов», которая имеет современный «актуальный смысл» (Берковский Н. О прозе Мандельштама. — В его кн.: Текущая литература. М., 1930, с. 167, 170). Об историзме Мандельштама писал и Д. Мирский. См.: Mirsky D. S. Contemporary Russian Literature (1881—1925). New York, 1926, p. 259.

² Россия, 1922, № 1, с. 29.

...Я не услышу, обращенный к рампе,¹
Двойною рифмой оперенный стих...

Из египетских стихов Брюсова («Клеопатра», «Встреча») история намеренно вытеснена экзотикой и эротической темой:

Близ медлительного Нила, там, где
озеро Мериды, в царстве пламенного Ра,
Ты давно меня любила, как Озириса Изида,
друг, царица и сестра!
И клонила пирамида тень на наши вечера.

(1906, 1907)

Мандельштам в своем «Египтянине» (1914) строит исторический и социальный образ, — строит его на бытовых признаках и на резком сочетании рассудочной мистики с эмпиризмом и практицизмом:

...Кто может описать сановника доход?
Бессмертны высокопоставленные лица.
(Где управляющий? Готова ли гробница? ..)
В хозяйстве письменный я слушаю отчет.

Петербургский амфир Мандельштама также проникнут историческими реминисценциями, притом вторичными, преломившимися через историзм поэтической культуры Пушкина. В воспоминаниях о Мандельштаме Ахматова говорит о том, чем был для него Пушкин: «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение...»

В стихотворении «Петербургские строфы» в современность открыто включены темы Пушкина и связанная с ними декабристская тема: Онегин, Евгений из «Медного всадника», «На площади Сената — вал сугроба, Дымок костра и холодок штыка...» В стихотворении «Адмиралтейство» воспоминание о Пушкине работает изнутри:

Ладья воздушная и мачта-недотрога,
Служа линейкою преемникам Петра,
Он учит: красота — не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра.

Этот столяр — действительно столяр, воплощение мандельштамовского восторга перед зодчеством и ремеслом,

¹ Актеры классического театра произносили свои монологи, обращаясь не к партнеру, а к публике, в зал.

мандельштамовского пафоса архитектоники и сопротивляющегося ей материала. И в то же время этот столяр, не отождествляясь с Петром, тесно с ним соотносится. И это именно пушкинский Петр — «то мореплаватель, то плотник». Последняя же строка стихотворения — «И открываются всемирные моря. . .» — напоминание о пушкинском «окне в Европу».

Отличительная черта стилизации — стилистическое единообразие, подчинение общему строю всего состава слов; и, что особенно важно, этот строй поглощает авторскую речь. У Мандельштама это совсем не так. Авторская речь Мандельштама — это речь современного человека, лишь включающая знаки других культурных стилей. Она свободно совмещает и чередует разные языковые пласты, переходит от торжественной лексики к бытовой и разговорной, от дерзкой метафоры к специальному термину:

И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.

(«Айя-София»)

Сферическое, серафимов — звуковые повторы выделяют и сближают два слова, из которых одно принадлежит церковному словарю, другое — техническому. И в той же строфе — торжественное рыданье серафимов не *покоробит* позолоту.

Многообразие языковых пластов Мандельштама особенно ощутимо тогда, когда они существуют в пределах одного стихотворения. Специфика «Камилл», отделяющая раннего Мандельштама от тех, у кого он учился, — в резкой структурности. Стихотворение для него — единство, элементы которого не только совмещены, но активно взаимодействуют и борются между собой. Противоборствующими оказываются, например, элементы культурно-исторические и бытовые — как в стихотворении «Аббат» или в стихотворении «Старик», где пьяный старик с подбитым глазом похож на Верлена и дублирует положение Сократа. Или элементы прошлого и настоящего — как в стихотворении «Я не увижу знаменитой Федры. . .» или в стихотворении «О временах простых и грубых. . .», где образ «дворников в тяжелых шубах» неуследимо переходит в образ скифов Овидиевых времен.

Динамическое единство двух измерений времени **ниг-да** нерасторжимо, и трудно уже определить, где кончается одно и начинается другое:

Летают валькирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

Это, конечно, увидено через Пушкина, через Грибоедова, и Вагнер (речь идет о его опере «Валькирия»), которым увлекались в 1910-х годах, неожиданно подключен к монументальности русского ампира.

Личность поэта не была средоточием поэтического мира раннего Мандельштама — это момент чрезвычайно важный и для дальнейшего его развития. Позднее сказали бы, что Мандельштам поэт без лирического героя; тогда такой термин не был еще в ходу. Но черту эту сразу же отметили современники. О ней писал В. М. Жирмунский в упомянутых статьях.¹ Мандельштам, в сущности, совершенно чужд гумилевской теории «адамизма», которая ставила сильного человека, «нового Адама», в центр поэтической системы. Позднее, в «Шуме времени» Мандельштам написал: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному».²

Но, строя в «Камне» мир предметно воплощенных явлений культуры, Мандельштам, надо думать, не сомневался в том, что он создает лирическую поэзию. Автор по-разному и в разной мере бывает включен в структуру своего произведения. В научной прозе он остается за текстом. Для художественной прозы или эпоса — типичнее всего скрытое включение автора (рассказчик не тождествен автору); его оценки, его отношение читатель воспринимает непрерывно, но они опосредствованы созданной художником «второй действительностью». Открытое включение автора дает лирическую прозу или

¹ См. об этом также, например, в рецензии на «Камень» Иннокентия Оксенова. — Новый журнал для всех, 1916, № 2-3, с. 74.

² Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928, с. 152.

прозу размышлений и лирические отступления в стихотворном эпосе. Разумеется, существуют промежуточные формы — я говорю здесь о типических тенденциях.

В лирике автор присутствует открыто. Однако авторский монолог — это лишь предельная, но не единственная ее форма. Лирика знает разные степени удаления от монологических форм, разные способы предметной и повествовательной зашифровки авторского «я». Современная теоретическая мысль отходит от определений лирики как непременно прямого выражения чувств, переживаний, раздумий поэта. Впрочем, еще Гегель допускал возможность эпического содержания в лирике, отмечая, что в таких случаях «не самое событие, но отражающийся в нем душевный строй составляет центр...»¹ Подобная лирическая специфика вполне присуща стихам «Камня» с их опосредствованной передачей внутреннего опыта и редкими напоминаниями о личном.

Преодоление символизма молодой Мандельштам понимал как отказ не только от «потусторонности», но и от зыбкого субъективизма. Отсюда — и автор, скрытый за объективно-историческим и предметным миром, и структурная определенность этого поэтического мира. Самое искусство ранний Мандельштам мыслит как начало архитектоники, вносимое художником в неупорядоченный материал жизненных явлений.

2

Мандельштам писал скупо. Второе — дополненное — издание «Камня» появилось в 1916 году. Следующая небольшая книга, «Tristia», охватывает пять лет (1916—1920), из них четыре года послереволюционных. «Революция была для него огромным событием, и слово народ не случайно фигурирует в его стихах», — говорит в своих воспоминаниях о Мандельштаме Ахматова.

Нельзя понять статьи Мандельштама 20-х годов без того, что он рассказал в «Шуме времени» о гимназическом чтении Эрфуртской программы, о духе народничества в семье его ближайшего друга Бориса Синани. Как ни бесформенны были эти юношеские увлечения, все же они были какой-то политической подготовкой. И Мандельштам принял Октябрьскую революцию, хотя и с

¹ Гегель. Лекции по эстетике. — Соч. М., 1958, т. 14, с. 294.

противоречиями, с колебаниями, свойственными вначале многим интеллигентам дореволюционной формации. Как и многие из них, молодой Мандельштам существовал в чересполосице несогласованных импульсов, исходящих из разных комплексов ценностей, унаследованных от прошлого. Характерно своеобразное совмещение комплекса индивидуализма, модернизма, элитарной душевной жизни с ценностным комплексом народнической традиции и воли к справедливому социальному устройству.

В «Tristia» самый прямой отклик на революцию — это стихотворение «Прославим, братья, сумерки свободы...»¹ (газетный вариант 1918 года был озаглавлен «Гимн»).

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом океан деля.
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

Последние две строки — ключ ко всему стихотворению с его переплетающимися мотивами восторга и страха перед революцией. Здесь Мандельштам, в сущности, развивает по-своему одну из исконных идей русских интеллигентов: если даже для старой интеллигенции революция будет катастрофой, эту катастрофу нужно принять во имя высшей социальной правды. Герцен писал об этом в «С того берега». Об этом писал Блок в статье 1918 года «Интеллигенция и революция»: «Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька?»² Эта тема звучит в «Высокой болезни» Пастернака, в «Грядущих гуннах» Брюсова: «Но вас, кто меня уничтожит, Встречаю приветственным гимном».

В стихотворении «Прославим, братья, сумерки свободы...» Мандельштам написал о том, о чем размышля-

¹ В. Н. Орлов отметил, что в данном контексте слово *сумерки* означает «предутренние сумерки, предшествующие восходу солнца» (Минувший день. Поэты начала века. — В его кн.: Перепутья. М., 1976, с. 136—137). Это малораспространенное значение слова *сумерки* указано и во всех основных толковых словарях русского языка. В первой строфе прямо говорится о *восходе* солнца: «Восходишь ты в глухие годы, О солнце, судия, народ!»

² Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т. М.—Л., 1962, т. 6, с. 16.

ли до него и с ним рядом. И концепция, выраженная этим стихотворением, сохраняет для него свою силу очень долго — и в таких сложных произведениях, как «Век» или «1 января 1924», и даже в трагическом стихотворении о веке-волкодаве:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Прямых откликов на революцию немного в стихах Мандельштама 1917—1925 годов. Их гораздо больше в его статьях этого периода. В начале 1920-х годов Мандельштам деятельно сотрудничал в периодических изданиях Москвы и Петрограда, а также Киева, Харькова, Ростова-на-Дону. В этих статьях, только частью вошедших в небольшой сборник 1928 года «О поэзии», Мандельштам неизменно выступает как человек, принявший революцию (о народной революции, русской и французской, прямо идет речь в статьях 1922—1923 годов «Кровавая мистерия 9-го января» и «Огюст Барбье»). Но все это высказывания не публициста, не историка или критика, а поэта, который на своем языке, иногда противоречиво, трактует занимающие его вопросы истории, культуры и современности.

«Монументальность надвигающейся социальной архитектуры, — писал Мандельштам в статье «Гуманизм и современность», — обусловлена ее призванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку, расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, раздувая пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского. Грядущее холодно и страшно для тех, кто этого не понимает, но внутреннее тепло грядущего, тепло целесобразности, хозяйственности и телеологии, так же ясно для современного гуманиста, как жар накаленной печки сегодняшнего дня».¹

Характерно, что проблемы социализма Мандельштам трактует здесь в своих излюбленных архитектурных категориях; характерно и то, что в этот текст проникают устойчивые элементы поэтики Мандельштама — образы

¹ Накануне, 1923, № 240 (Лит. приложение № 36).

тепла, домашности. А в статье 1921 года «Слово и культура» Мандельштам связал с революцией столь важную для его поэзии тему классицизма: «Революция — в искусстве неизбежно приводит к классицизму» (с. 7).

Начиная с рецензий 1910—1920-х годов на «Камень» и «Tristia» о классицизме Мандельштама говорили неоднократно и в разных планах. Во-первых, речь шла о характеристике стиля самого поэта. В поэтике «Камня» отмечали четкость, монументальность, некий рационализм, противостоящий музыкальной зыбкости, к которой призывали символисты. Наряду с этим под классицизмом Мандельштама понимали выбор им определенных тем или воссоздание классических стилей прошлого. Притом это разные классические стили: античность, петербургский ампир, французский XVII век («Я не увижу знаменитой Феды. . .»), русский XVIII век («Есть ценностей незыблемая скала. . .»). Постепенно, однако, все больше определялся еще один аспект — преобладание античной темы или античной лексической окраски. Этот процесс отчетливо прослеживается в «Камне», где, начиная с 1914 года, тема Рима звучит все настоятельнее.

Среди всех исторических и художественных культур, нашедших у Мандельштама свое поэтическое истолкование, в качестве главной выдвигается синтетическая эллино-римско-итальянская культура. И трактуется она как своеобразная проекция русской культуры, ключевой для русского поэта. Эллино-итальянскую тему Мандельштам воспринимает сквозь русскую традицию, сквозь русский классицизм XVIII века, сквозь Батюшкова и Пушкина, сквозь русское зодчество.

А зодчий не был итальянец, —
Но русский в Риме. . .

Это о Вороникине, строителе Казанского собора.

Не стилизаторский интерес водил поэзию Мандельштама по дорогам мировой культуры, но потребность исторически понять отдельные культуры и найти им место в объемлющем их русском культурном сознании. Концепция эта, вероятно, сложилась в какой-то мере под воздействием идей Достоевского о всемирности, всечеловечности как неотъемлемом свойстве русского нацио-

нального сознания.¹ Но Мандельштам переключает эту проблематику в план языковой — самый глубинный, по его убеждению, для поэта.

В статье 1922 года «О природе слова» Мандельштам писал: «Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и *поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью*» (с. 31). Дело не в том, насколько лингвистические соображения Мандельштама соответствуют современным научным данным. Существенно сейчас другое — какое место занимают они в системе его понимания исторических культур и культурных стилей.

В сборнике «Tristia» «классичность» Мандельштама находит свое завершение. Римская тема, не исчезая, отступает, и господствующим становится своеобразный мандельштамовский эллинизм. Назначение его, по сравнению с «Камнем», решительно изменилось. Эллинский стиль не служит уже созданию образа одной из исторических культур, он становится теперь авторским стилем, авторской речью, вмещающей весь поэтический мир Мандельштама.

В «Tristia», как и в «Камне», Мандельштам не пользуется поэтическим языком русского классицизма начала XIX века с его мифологичностью и условными формулами. Тем менее стремился он создавать некий собственный эллинский «диалект» в поэзии. Поэтический язык Мандельштама по-прежнему синтетичен и широк, он включает все — от торжественных архаизмов до слов самых обыденных, от книжных реминисценций до разговорных оборотов. Речь идет лишь об античной окраске, о словах особой динамичности, которыми Мандельштам умел заражать окружающий контекст. Применению же окрашивающих слов Мандельштам и его современники учились у поэтов пушкинской поры.

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волю, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских...

¹ Особенно отчетливо эти мысли были выражены в речи Достоевского о Пушкине 1880 г.

По поводу этих строк Ю. Н. Тынянов в статье 1924 года «Промежуток» писал: «Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стиховой культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожиданье» стали латынью вроде «вигилий», а «науки» и «брюки» стали „чебуреками“». ¹ Последнее замечание относится к стихотворению «Феодосия»:

Идем туда, где разные науки
И ремесло — шашлык и чебуреки,
Где вывеска, изображая брюки,
Дает понятие нам о человеке.

Стихотворение «Феодосия» не только связано с прозаическими набросками Мандельштама под тем же заглавием, но оно заставляет вспомнить и другие его очерки («Батум», «Холодное лето», «Сухаревка») с их социальной характерностью и остротой гротеска, бытового, но отчасти и фантастического.

Есть в «Tristia» и стихи совсем не античной тематики — «Декабрист» или «Когда на площадях и в тишине келейной...» с образом скальда, «северного мужа». Есть стихи, в которых звучат библейские мотивы («Эта ночь непоправима...», «Среди священников левитом молодым...», «Вернись в смесительное лоно...»). Но в масштабе всего сборника происходит то же, что и в пределах отдельных произведений. Стихи с эллинико-римским образным строем или те, в которых классическая тема сочетается с русской, даже с темой Московской, допетровской Руси, окрашивают сборник в целом, отчего он получил свое овидиевское заглавие — «Tristia».

Эллинизм для Мандельштама был не только питательной средой русской литературы. В его поэтической системе 1910—1920-х годов он был также источником красоты. Мандельштам этой поры как будто не может оторваться от прекрасного. Классическая эстетика XVIII—XIX веков нередко наделяла прекрасное теми же признаками, что вообще художественное. Прекрасное понимали, однако, и в более тесном смысле как гармо-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 190. Там же Ю. Н. Тынянов, анализируя стихотворения «За то, что я руки твои не сумел удержать...», «Я не знаю, с каких пор...», «Я по лесенке приставной...», показывает, как возникают у Мандельштама сквозные ряды образов с единой семантической окраской.

нию, соразмерность, отделяя его от характерного и выразительного в искусстве. Здесь нет, разумеется, возможности углубляться в спорный до сих пор вопрос о природе прекрасного. Во всяком случае, специфическое переживание красоты является несомненным психологическим и эстетическим фактом. Исторически сложившиеся художественные системы наделяли этим чудесным качеством свои стилистические знаки. Такими системами были и классицизм (во всех его формациях), и, по-другому, романтизм, хотя романтизм и обосновал теоретически эстетику безобразного.

Эстетика символистов опиралась на романтическую традицию, и романтическое понимание прекрасного имело для нее решающее значение. Футуристы пытались отвергнуть самый принцип красоты в искусстве (хотя на практике прекрасное несомненно присутствует в творчестве и Хлебникова, и Маяковского). Среди других поэтов, пришедших символистам на смену, в этом плане нет единоклассника. Каждый по-своему стремился открыть источник красоты и поэтичности. Молодой Мандельштам выбирает самую безусловную ее форму, ту, о которой Баратынский сказал:

Но соразмерностей прекрасных
В душе носил я идеал...

Римско-итальянские мотивы «Камня», эллинизм «Tristia» — это обращение Мандельштама к освященной традицией, и именно русской поэтической традицией, сферам прекрасного. Недаром Мандельштам так любил Батюшкова. Поэзия Батюшкова — это непрерывность прекрасных формул, предложенных традицией и преобразенных творчеством большого поэта.

Для Мандельштама 1910-х годов античная красота отмечает своей печатью любые явления жизни. Не только высокую гражданственность (стихотворение «Прославим, братья, сумерки свободы...»), не только любовь, но и повседневный быт. Так, теннисист играет против девушки — «Как аттический солдат, В своего врага влюбленный». Так, мальчишка, уставившийся в «бродячий ледник» торговца мороженым, приобщается к классическому великолепию:

И боги не ведают, что он возьмет:
Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?
Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой,
Сверкая на солнце, божественный лед.

Для мандельштамовской классичности, наряду со смысловым строем стиха, чрезвычайное значение имела интонация, «распев». Многие современники вспоминают о том, как Мандельштам самозабвенно «пел» свои стихи, наслаждаясь именно тем, что в статье «О природе слова» он назвал «звучащей и говорящей плотью» языка. А в стихотворении 1932 года он говорит от имени Батюшкова, любимого поэта:

Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык.

В программной статье «О природе слова» Мандельштам утверждает, что русская литературная традиция знала эллинизм героический и эллинизм домашний, и далее он объясняет это понятие: «Эллинизм — это печной горшок, ухват, кринка с молоком, это — домашняя утварь, посуда, все окружение тела... Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом... В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм в русской поэзии, не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы, как утварь на потребу человека» (с. 40—41).

Эти размышления имеют ближайшее отношение к поэтике самого Мандельштама, отчасти и к определенной традиции русской литературы, с которой Мандельштам был хорошо знаком, как усердный читатель «Илиады» в переводе Гнедича. В 1810—1820-х годах Гнедич разрабатывал стиль, который один из наших исследователей предложил условно назвать русским «гомеровским стилем».¹ Суть этого стиля, знаменовавшего уход от понимания античности в духе французского классицизма, —

¹ См.: Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки». — Учен. зап. ЛГУ, 1939, вып. 3. О стиле Гнедича — переводчика Гомера см. также вступительную статью И. Медведевой в кн.: Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., «Библиотека поэта» (Большая серия), 1956; Егуннов А. Гомер в русских переводах XVIII—XIX вв. М.—Л., 1964.

в сочетании торжественных архаизмов с просторечием, с бытовой предметностью, иногда и с фольклорностью.

После, нося из покоев, на муловый воз легкокатный
Весь уложили за голову Гектора выкуп бесценный,
Мулов в него запрягли возовозных, дебелокопытных,
Некогда в дар подведенных владыке Приаму от мизов.
Но к колеснице Приамовой вывели коней, которых
Сам он с отменной заботой лелеял у тесаных яслей;
Их в колесницу впрягали пред домом высоковершинным
Вестник и царь, обращая в уме их мудрые думы.

Эти строки 24-й песни «Илиады» в переводе Гнедича могут дать понятие о том, что разумел Мандельштам под традицией домашнего эллинизма. Речь идет здесь именно о традиции; непосредственно же Мандельштам опирался на образцы более близкие. В комментарии Н. И. Харджиева к изданию «Библиотеки поэта» показано, например, как Мандельштам повторяет словесные формулы переводов Вячеслава Иванова из Сафо во второй строфе стихотворения «На каменных отрогах Пиэрии...»:

Бежит весна топтать луга Эллады,
Обула Сафо пестрый сапожок,
И молоточками куют цикады,
Как в песенке поется, перстенок.
Высокий дом построил плотник дождей,
На свадьбу всех передружили кур,
И растянул сапожник неуклюжий
На башмаки все пять воловьих шкур.

Следует помнить, что и Вячеслав Иванов, переводя Сафо, в какой-то мере отправлялся от русского «домашнего эллинизма» 1810—1820-х годов.¹

В «Камне» преобладало еще торжественное начало мандельштамовского античного стиля. И соответственно римская историческая культура преобладала над эллинской. Примыкавший к футуристам Сергей Бобров крайне отрицательно относился к акмеизму и «классичности» раннего Мандельштама, но «Tristia» он приветствовал и в своей рецензии на эту книгу уловил переход от торжественной античности к домашней: «Эта новая книжка, написанная почти вся за время революции, показывает

¹ Античным мотивам у Мандельштама посвящена статья польского исследователя Ричарда Пшибыльского «Arkadia Osipa Mandelstama» (*Slavia Orientalis*, Warszawa, 1964, № 3, с. 243—262). Р. Пшибыльский ищет источники Мандельштама непосредственно у античных авторов, минуя вопрос о русских переводах.

совершенно другого поэта. . . Откуда вот эта горячность, страсть, эта чуточку болезненная, но живая грусть, откуда сквозит эта свежесть: «Где милая Троя, где царский, где девичий дом? . . .»¹

«Петербургец и крымец» — говорит Марина Цветаева, вспоминая Мандельштама.² Мандельштам страстно любил Крым, море. И Крым стал для него своего рода отечественным вариантом античности. Эллинизм «Tristia» насквозь проникнут крымскими мотивами — и это придает ему особую интимность. «В каменистой Тавриде наука Эллады. . .» — писал Мандельштам.

Ну, а в комнате белой как прялка стоит тишина.
Пахнет укусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
Не Елена, другая, — как долго она вышивала?

Так воплощается мандельштамовская концепция эллинизма как «домашней утвари» и стираются границы между мотивами крымскими и античными.

Отары овец — для Мандельштама особенно значимый признак Крыма. В его поэзии 1910-х годов разветвленная система образов — стада, пастухов, собак, шерсти, овечьего тепла. И весь этот образный ряд, притом очень предметно увиденный, вдруг может включиться в римскую тему большого исторического плана, как в стихотворении об овцах, которые

Обиженно уходят на холмы,
Как Римом недовольные плебеи. . .

Эллинизм «Tristia» — уже не раскрытие одной из исторических культур; теперь это форма прекрасного, избранная поэтом для разговора о неизменных предметах лирики. О поэтическом творчестве — «Я слово позабыл, что я хотел сказать. . .»; о протекании времени и о смерти — «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы. . .»; о любви. В «Tristia» много стихов о любви. Но чаще всего поэт избегает прямого, традиционно лирического выражения любовной темы, и она присутствует в скрытом, вернее, полускрытом виде.

«За то, что я руки твои не сумел удержать. . .» — одно из лучших стихотворений о любви в русской поэзии

¹ Печать и революция, 1923, кн. 4, с. 261.

² См.: Цветаева Марина. История одного посвящения. Соч., 1980, т. 2, с. 171.

XX века. В нем поэт оказывается участником античного действия, а осажденная Троя, ахейские мужи, неназванная Елена — это образные оболочки прорывающегося сквозь них напряженного лиризма. Но в чувствительной к окраске слова системе Мандельштама, для того чтобы вызвать к жизни этот лиризм, иногда достаточно одного имени. Почему, например, — «Не Елена, другая...»? Почему здесь Пенелопа не упомянута, а введена обходным путем, перифразой? Потому что имя Елены Прекрасной внезапно выводит на поверхность затаенную личную тему (усиленную словом «помнишь...»). Она так и остается неподхваченной, недосказанной, но от нее по всему стихотворению проходит ток лирической тревоги.

Символика любви, прикрепленная к имени Елена, появляется еще раньше, во втором издании «Камня», в стихотворении 1915 года «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: «...Когда бы не Елена, что Троя вам одна, ахейские мужи?» В 1931 году Мандельштам опять вернулся к этому имени, но с тем, чтобы ознаменовать им подчеркнутый свой разрыв с прекрасным эллинским стилем: «Греки сбондили Елену По волнам...» («Я скажу тебе с последней прямоотой...»).

В статье «Преодолевшие символизм» В. М. Жирмунский назвал Мандельштама «фантастом слов». В отзыве на «Tristia» он говорит о «метафорических полетах», осуществляющихся «за внешней сдержанностью поэта классического стиля».¹ Впоследствии Мандельштама неоднократно сопоставляли с футуристами. С петербургской их группой (Николай Бурлюк, Бенедикт Лившиц) он, несмотря на полемику с футуристическими теориями, поддерживал личные отношения, а позднее восторженно отзывался о Хлебникове и Пастернаке.

Литературная молодежь 1920-х годов, увлекавшаяся поэзией Маяковского, Хлебникова, Пастернака, терпеть не могла всякое «эстетство», «красивость», стилизаторство. Но вот что характерно — нам не приходило в голову приписывать эти грехи Мандельштаму, несмотря на весь его «классицизм». Мандельштам воспринимался как поэт того же смыслового типа, что и Пастернак, например. Из этого вовсе не следует, что он был чем-то вроде тайного футуриста, — он был поэтом исканий, подобных

¹ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 128, 140, 141.

исканиям его современников, а не реставратором классики, и античность в его поэзии служила особым заданием. о которых здесь шла уже речь.

Для Мандельштама совсем не характерны два основных размера классицизма: древнего — гекзаметр и нового — александрийский стих. Строгим александрийцем с классической парной рифмовкой написано стихотворение о Париже и французской революции «Язык булыжника мне голубя понятней...», но это единичный случай. Даже в вариациях на мотивы расиновской «Федры» («Как этих покрывал и этого убора...») александрийский стих только вкраплен в сложную ткань из перемежающихся хореев, анапестов и дольников. Обычно же у Мандельштама шестистопный ямб с классической цезурой после третьей стопы предстает в неклассических строфических формах: «В разноголосице девического хора...», «Соломинка», «Ариост» и т. д.

Даже в эллинских стихах «*Tristia*» Мандельштам не пользуется дактило-хореическим гекзаметром; когда ему нужны размеры долгого дыхания, он прибегает к пятистопному анапесту («Золотистого меда струя из бутылки текла...») или к пятистопному амфибрахию («За то, что я руки твои не сумел удержать...»). Все это не случайно. Канонические размеры тесно срастались с определенным смысловым строем. Мандельштам, с его чуткостью к стилям, понимал, что классические формы стихотворения свяжут его, ограничат его «метафорические полеты».

Рецензенты 1920-х годов противопоставляли точность, вещественность «Камня» ассоциативной поэтике «*Tristia*». ¹ В «*Tristia*» перед нами уже не отдельные культурно-исторические образы, но единый строй авторского сознания. Здесь Мандельштаму нужны не знаки разных исторических стилей, но проходящие ключевые слова — орудия смысловой инструментовки текста, — которые Блок называл «словами-остриями», а Анненский — «лирическими магнитами». Соотношение между «Камнем» и «*Tristia*» свидетельствует об интенсивности эволюции Мандельштама. Но эволюционирует ведь единая творческая личность, и через все этапы она пронесит приметы

¹ См., например, рецензию Н. Л. Степанова на «Стихотворения» Мандельштама (Звезда, 1928, № 6, с. 123—124).

этого единства. Связующим оба сборника принципом является сугубая структурность мировосприятия Мандельштама, — структурность, обусловившая особое значение контекста для его поэзии.

Художественный контекст, определяющий значение слова, имеет самые разные объемы, и он может выходить далеко за пределы одного произведения. И целым литературным направлениям, и отдельным поэтическим системам присущи разные типы контекста. Поэзия Блока, например, не может быть понята вне его больших циклов, в конечном счете сливающихся в единый контекст «трилогии вочеловечения», как Блок сам называл три тома своих стихов. У раннего Пастернака стихи несутся стремительно, переступая через свои границы и образуя единый лирический поток. Мандельштам, напротив того, поэт контекстов разграниченных (хотя и взаимосвязанных).

Решающее эстетическое значение контекста, интенсивность смысловых взаимодействий неотъемлемо свойственны любому виду словесного искусства, не говоря уже о лирической поэзии, где взаимодействия особенно динамичны. Если мы говорим об ассоциативности Мандельштама, о его *поэтике сцеплений*, то потому, что в его системе эти общепоэтические свойства достигают предельной напряженности. Эта специфика поэзии Мандельштама была исторически подготовлена. Ученики символистов отбросили второй, «сверхчувственный» план, но осталось поэтическое открытие повышенной суггестивности слова, то есть способности его вызывать неназванные представления, ассоциациями замещать пропущенное. Обостренная ассоциативность, быть может, и была самым активным элементом символистического наследства.

В тугих контекстах Мандельштама отдаленные значения встречаются, скрещиваются или вступают друг с другом в борьбу. Представления, расположенные за пределами данного текста, вовлекаются в него динамикой ассоциаций. Н. Я. Берковский, исследуя прозу Мандельштама (семантически очень близкую к его стихам), отметил, что Мандельштам «заставляет нас вчувствоваться в вещь атрибуты, ей не принадлежащие, но взятые от комплексов, в которых вещь участвует».¹ В стихах Мандельштама определение часто относится именно к кон-

¹ Берковский Н. Текущая литература. М., 1930, с. 173.

тексту, а не к предмету, к которому оно прикреплено формально-грамматическими связями.

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.

Почему жалобы — простоволосые? Это объясняют последние два стиха той же восьмистрочной строфы стихотворения:

Глядели вдаль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз.

Это плач и жалобы простоволосых (с непокрытой головой) женщин, провожающих на битву мужчин.

Последний прижизненный сборник Мандельштама (1928) состоит из «Камня», «Tristia» и раздела «1921—1925». Стихи этих лет многими нитями связаны со сборником «Tristia», но почти все они уже лишены античной стилистической окраски; поэтому мандельштамовский принцип строения образа выявлен в них еще отчетливее. Раздел этот открывает стихотворение 1921 года «Концерт на вокзале» (позднее, в «Шуме времени» Мандельштам основные образы этого стихотворения переключил в бытовой план). Архитектоника стихотворения сложна. В нем настоящее встречается с детскими воспоминаниями о знаменитых симфонических концертах в помещении Павловского вокзала. Внутри этой охватывающей антитезы сталкиваются три мира: *мир музыки* — для Мандельштама, как и для Блока, музыка — не только искусство, но и высшая символика исторической жизни народов и духовной жизни отдельного человека; *стеклянный мир* вокзального концертного зала и *железный мир* проходящей рядом железной дороги — суровый антимузикальный мир. Не следует однозначно, аллегорически расшифровывать подобные образы, — это полностью противоположано поэтической системе Мандельштама.¹

Все переплелось здесь в тесном контексте — вокзал и аониды (музы), паровозные свистки и скрипичный (то есть наполненный звуком скрипок) воздух. Железный

¹ Интересные наблюдения над семантикой Мандельштама содержит статья Нильса Нильсена «Osip Mandelštam and his poetry» (Scando — Slavica, v. 9. Copenhagen, 1963, p. 37—52). Автор, однако, склонен иногда к однопланному толкованию образов Мандельштама. Это относится и к его анализу стихотворения «Концерт на вокзале».

мир возлечен в мир музыки. Достаточно уже слова *торжественно* («Торжественно уносится вагон») с его классичностью и удлинненным звучанием, чтобы вагон уподобился атрибутам музыкального «элизиума». Вокзал дрожит от музыки («от пеня аонид») — это метафора традиционная, но в последней строфе она появляется опять в новом и усложненном облике:

И мнится мне: весь в музыке и пене
Железный мир так нищенски дрожит.

Теперь дрожит уже железный мир, замороженный, побежденный музыкой. Поэтому он «весь в музыке». А в пене он потому, что дрожь вовлекла в этот смысловой круг стоящее за его пределами представление о загнанном, взмыленном коне. Необычайное сочетание музыки и пены придает музыке материальность, а пене символическое значение.

Ассоциативность Мандельштама никоим образом не следует смешивать с заумной нерасчлененностью и тому подобными явлениями, с которыми Мандельштам сознательно боролся. Символистической «музыке» слов он противопоставлял поэтически преображенное значение слова, знакам «непознаваемого» — образ как выражение иногда трудной, но всегда познаваемой интеллектуальной связи вещей.

В статье «Утро акмеизма» Мандельштам протестует против футуристической заумности и во главу угла ставит «сознательный смысл» слова — Логос. «Логическая связь — для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении». Так понимал Мандельштам смысловую инструментовку стиха. Младший современник Андрея Белого и Хлебникова, сверстник Цветаевой, Мандельштам приемлет и звуковое сближение слов. Но звуковой образ всегда дорог ему рождением нового смысла. По свидетельству вдовы поэта, Мандельштам любил повторять: «Мы — смысловики».

Через много лет Мандельштам вернулся к проблеме поэтического Логоса в «Разговоре о Данте», статье, где, помимо сказанного о Данте, очень многое сказано о поэзии вообще и, в частности, о поэтике самого автора. «Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла — это был бы се-

ментический выкидыш, — но переживаем своеобразный цикл. Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова». ¹

В своих воспоминаниях В. Рождественский по памяти воспроизвел высказывание Мандельштама 1910-х годов: «Понятия должны вспыхивать то там, то тут, как болотные огоньки. Но их разобшенность только кажущаяся. Все подчинено разуму, твердому логическому уставу. Только он лежит где-то там, в глубине, и не сразу доступен». ²

Не занимаясь аналитическим извлечением пропущенных смысловых звеньев, читатель все же воспринимает работу этой внутренней логики — «трудной и вдохновенной». Стихи Мандельштама — за некоторыми исключениями — объяснимы, и автор их не является поэтом, нанизывающим «блаженные и бессмысленные» слова. Эта формула не должна восприниматься в качестве творческой программы Мандельштама. Возникла она в стихотворении, где речь идет о словах любви и о встрече поэта с любимой («В Петербурге мы сойдемся снова...»); первый же ее вариант находим в стихотворении 1916 года «Соломинка»:

Я научился вам, блаженные слова:
Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита...

В комментарии к изданию «Библиотеки поэта» отмечено, что этот перечень героинь Эдгара По и Бальзака восходит, очевидно, к статье Теофиля Готье о Бодлере. В той же статье (см. с. 48 указанного Н. И. Харджиевым русского издания 1915 года) Готье писал по поводу бодлеровских переводов Эдгара По: «Нежные души были особенно тронуты образом этих женщин, таких воздушных, обладающих почти призрачной красотой, которым поэт дает имена Морэллы, Лигейи, леди Ровены... Элеоноры, но которые все — лишь многоликое воплощение одной единственной любви, которая переживает смерть

¹ Мандельштам Осип. Разговор о Данте. М., 1967, с. 18.

² Рождественский Всеволод. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.—Л., 1962, с. 129—130.

предмета обожания и, всегда явственная, проходит сквозь весь ряд воплощений». Здесь несомненная связь с темой стихотворения «Соломинка»; и строка «Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита», таким образом, не музыкальный звукоряд (каким ее обычно считали), но ключ к сюжету и смыслу стихотворения. И «Соломинка», и многие другие стихи Мандельштама действенны также своим звучанием или лексической окраской, но для него это всегда момент сопроводительный, вторичный.

Стихотворение «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» тоже считалось беспредметным. Между тем предмет его — творчество, преследующий поэта страх немоты. Юный Мандельштам писал о прелести молчания и призывал слово вернуться в музыку. Зрелый Мандельштам знает, что воплощенная мысль — это необходимость, это высшая обязанность поэта. «Больше всего на свете, — вспоминает Ахматова, — он боялся собственной немоты, называя ее удушьем. Когда она настигала его, он метался в ужасе...»

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Слепая, бескрылая ласточка — нескáзанное слово. Оно уходит в царство мертвых, в царство теней, где все бесплотно — и потому прозрачно, безмолвно, безводно:

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

Невоплощенное поэтическое слово мечется и мучается, как сам поэт, —

И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

Слово то умирает, то борется за свою жизнь — оно растет, оно несет зеленую ветку — как голубь из Ноева ковчега. Дальше опять о страхе зияния, то есть пустоты, о плаче муз над умолкшим поэтом:

Но я забыл, что я хочу сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

К тому же 1920 году относится стихотворение, напротив того, говорящее о реализации поэтической мысли. Все тот же эллинский образный строй несет здесь одновременно темы поэзии и любви, смерти и творческого бессмертия, и потому — времени:

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного меда,
Как нам велели пчелы Персефоны.

Не отвязать неприкрепленной лодки,
Не услышать в меха обутой тени,
Не превозмочь в дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи,
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетев из улья.

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,
Их родина — дремучий лес Тайгета,
Их пища — время, медуница, мята.

Возьми ж на радость дикий мой подарок,
Невзрачное сухое ожерелье
Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.

Стихотворение строится на двух основных для него соотнесенных символах: пчелы и поцелуи. Поцелуи — символ любви. Пчелы традиционно ассоциировались с поэзией. Античные поэты (Гораций в том числе) сравнивали себя с пчелами. В стихотворении более раннем («На каменных отрогах Пиэрии...») у Мандельштама был уже развернут образ пчелы — поэта и меда — поэзии. В стихотворении «Возьми на радость из моих ладоней...» образ пчелы многозначнее. Пчелы — один из атрибутов Персефоны. Богиня подземного царства, царства мертвых, и богиня плодородия и произрастания злаков, она была символом вечного в природе чередования смерти и возрождения, символом прорастания зерна, опущенного в недра земли. Во втором терцете говорится о подземном, призрачном царстве владычицы пчел Персефоны, о страхе, которое оно внушает смертным. В третьем появляются поцелуи и сразу отождествляются с пчелами путем излюбленного Мандельштамом перенесения признаков с одного предмета на другой — «мохнатые, как маленькие пчелы». Это пчелы

поэзии и любви, и они же пчелы вечного умирания и обновления природы, поэтому пища их, наряду с медоносницей, — время. Пчелы, и поцелуи, и чувства поэта умирают; но мед творчества и любви бессмертен, как солнце. Для понимания этого стихотворения вовсе не нужно обширных мифологических сведений. Нужно знать в общих чертах миф о Персефоне (гораздо меньше того, что нередко требуется при чтении стихов раннего Пушкина и других русских поэтов этой поры). Но сверх того нужно понять основной принцип семантики Мандельштама.

Поэзия — особый способ художественного познания, познания вещей в их неповторимых аспектах, обобщенных и одновременно единичных, тем самым недоступных познанию научно-логическому. Эта единичность концепции — для лирической поэзии нового времени еще более обязательна, чем подчеркнутая индивидуальность автора или героя. Вот почему поэтическое слово — всегда слово, преобразованное контекстом (формы этого преобразования многообразны), качественно отличающееся от своего прозаического двойника.

В статье «Разговор о Данте» Мандельштам много говорит о поэтическом преобразовании мира «при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами».¹ Мандельштам метафоричен; это органическое свойство его мышления. В 1933 году Мандельштам приехал в Ленинград. Несколько человек (я была в их числе) собрались у Анны Андреевны Ахматовой в «Фонтанном доме» слушать чтение только что написанного «Разговора о Данте». Мандельштам читал статью, читал стихи, много говорил в этот вечер — о стихах, о жизни. Нас поразило тогда необычайное сходство между статьей, стихами, застольным разговором. Это был единый смысловой строй, напор великолепных уподоблений, сближений. До странного осязаемой становилась та образная материя, в которой зарождались стихи Мандельштама.

В его прозе (это относится и к статьям) действуют те же семантические принципы. И сколь это ни парадоксально, но проза Мандельштама нередко еще метафоричнее его стихов, во всяком случае — «Египетская марка». Метафора — это всегда совмещение представлений, обра-

¹ Разговор о Данте, с. 5. — О мандельштамовском понимании поэтического образа см. в послесловии Л. Е. Пинского к этой книге.

зующих совсем новое и неразложимое смысловое единство. Для мандельштамовских *сцеплений* это не обязательно. Важнее всего для него изменения значений, вызванные пребыванием слов в контексте произведения, где они взаимодействуют на расстоянии, синтаксически даже не соприкасаясь.

При таком строении стихотворения в нем особое значение приобретают опорные, ключевые слова, подчиняющие себе ряды родственных им представлений. Это слова сквозные, и поэтому между разными стихотворениями они создают тесные смысловые связи; благодаря своей семантической выделенности, весомости они в особенности способны обрастать всевозможными ассоциациями, реминисценциями. В понимании природы этих ключевых слов Мандельштам самые плодотворные для себя уроки извлек из поэзии Анненского с его символизмом психологическим и вещным. Преломление жизни в поэтических символах для Мандельштама приемлемо, но неприемлемо при этом абстрактность «профессионального символизма»: «Образы выпотрошены, как чучела, — писал Мандельштам в 1922 году, — и набиты чужим содержанием... Вот куда приводит профессиональный символизм... Страшный контраданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание... Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой... Русские символисты... запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть... Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение)» (с. 41—42).

В ранней статье о Вийоне Мандельштам с одобрением говорит о том, что средневековые аллегории «не бесплотны». Та же мысль в статье «Заметки о Шенье»: «Очень широкие аллегории, отнюдь не бесплотные, в том числе и «Свобода, Равенство и Братство», — для поэта и его времени почти живые лица и собеседники. Он улавливает их черты, чувствует теплое дыхание» (с. 83—84). Мандельштам хотел, чтобы в иносказании, в уподоблении сохранялось чувственное тепло вещей.

Ключевые слова Мандельштама по природе своей символичны. Но пришли они к нему не из готовых за-

гасов символизма. Это своеобразная система собственной поэтической символики. Не случайно, что начала она складываться в 1910-х годах, когда возвращенные символизмом поэты порывали с его философией. В статье 1924 года «Выпад» Мандельштам, назвав символизм «родовой поэзией», утверждает, что после его распада «наступило царство... поэтической особи» и что «каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой» (с. 14).

В «Tristia» и в стихах первой половины 20-х годов предметность, сюжетность, характерные для «Камня», идут на убыль; опыт поэта в большей мере становится внутренним опытом. Все же и теперь перед нами не столько лирическая личность, сколько некий тип сознания и присущая ему жизненная позиция. Человек этот любит жизнь в ее красоте и значительности. Но тяжесть жизни для него непосильна. И потому, что жизнь обращает к нему свои суровые законы, и потому, что в себе самом он несет начало слабости и ущербности — противостоящее творчеству, но творчеством одолеваемое.

Если в «Камне» преобладала проблематика культур и исторических стилей, то для «Tristia» особенно важны «вечные темы» — жизни и смерти, любви и творчества. И несет эти темы не лирический герой, а именно сознание, обобщенное эллинским стилем. Вот почему и любовная тема, из всех самая личная, предстает в этой книге полускрытая образами — то античными, то древнерусскими. Поэт перешел на другую глубину, и в «Tristia» структурные связи как бы теряют свои внешние предметные и повествовательные очертания, чтобы стать внутренней логикой ассоциаций.

Мандельштамовская концепция человека, его силы и его слабости, имеет свою исходную символику, разветвляющуюся рядами производных образов. В 1915 году Мандельштам объявил о перемене материала. Он написал:

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою,
И ныне я не камень,
А дерево пою.

Но тогда речь еще шла «О деревянном рае, где вещи так легки». Позднее тема сухости — и связанная с ней тема дерева — приобретает для Мандельштама все большее значение. Сухость становится знаком жизненной недостаточности, ущербности. В стихотворении «За

то, что я руки твои не сумел удержать...» человек заключен в деревянном мире (срубы, пила, древесина, топор, смола на стенах, деревянные ребра города, деревянный дождь стрел, стрелы — как орешник...), и это — вездесудное за жизненное бессилие, за сухость.

За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие древние срубы!

Другое ключевое слово стихотворения — *кровь*. Кровь — жизненная сила: «Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла...» Но крови угрожает сухость: «Никак не уляжется крови сухая возня...» Так оправдано необычайное сцепление сухости и крови.

Значение образов Мандельштама определяется в конкретных связях контекста. Но оно бывает очень устойчивым, из стихотворения в стихотворение переходящим. Сухость — это неудача, подмененная кровь. Эти значения окончательно прояснены стихотворением того же (20-го) года; в нем любовная тема предстает на этот раз без античного покроя:

Я наравне с другими
Хочу тебе служить,
От ревности *сухими*
Губами ворожить.
Не утоляет слово
Мне *пересохших* уст,
И без тебя мне снова
Дремучий воздух пуст...
...Тебя не назову я
Ни радость, ни любовь.
На дикую, чужую
Мне подменили кровь.

А в стихотворении «Как растет хлеб опара...» тема сухости поворачивается своей, так сказать, исторической гранью:

И свое находит место
Черствый пасынок веков —
Усыхающий довесок
Прежде вынутых хлебов.

В двух стихотворениях 1922 года «Я не знаю, с каких пор...» и «Я по лесенке приставной...» (вариации

одной темы)¹ — уже не сухость дерева, а душная сухость сена, сеновала. Отсюда ряд вторичных образов — душного стога, шуршания, мешка с тмином, сухой травы, трухи, колтуна, склоки наконец. Знаменательно, что и здесь присутствует образ крови. Поэту нужно освободить кровь от сухости: «...Чтобы розовой крови связь И травы сухорукий звон Распростились...» Стихи, таким образом, дают друг к другу смысловой ключ. Каждое из них обладает целостностью, и в то же время они связаны сквозной, проходящей через поэзию Мандельштама символикой.

В литературе о Мандельштаме уже отмечалось наличие таких проходящих образов — например: соль, звезда. Но существуют они у него не сами по себе, а в определенных связях. «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны», — писал Мандельштам в «Разговоре о Данте». И там же он соединяет соль в один смысловой «пучок» с кровью: «Эта песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль... Кровь планетарна, солярна, солонна».² Если кровь — это жизненная сила, то образ соли у Мандельштама имеет разные значения: иногда соль — это обида, иногда тоже жизненная сила — соль земли.

Что касается звезд, то в стихах 20-годов — как и в «Камне» — они внушают поэту недоверие, враждебность, страх. Они и теперь представители непостижимой, подавляюще огромной Вселенной, от которой надо искать защиты в домашности, в утвари и земном тепле:

Звезд в ковше Медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять...

В стихотворении 1925 года «Я буду метаться по табору улицы темной...» возникает образ «звездной колючей неправды». Почему звезды — колючие? Они холодны и равнодушны к человеку. Но имеет, конечно, значение и форма звезды, ее лучики, острые грани. Острыми гранями звезды уподобляются кристаллу соли. Соль тоже становится враждебной, уподобляясь звездам формой,

¹ Семантику двух этих стихотворений подробно рассматривает К. Ф. Тарановский в статье «The Hayloft. The «Closed» and «Open» Interpretation of a Poetic Text» (в кн.: T a r a n o v s k y Kiril. Essays on Mandel'stam. Cambridge, Massachusetts and London, 1976).

² Мандельштам Осип. Разговор о Данте, с. 32.

блеском, млечной россыпью. Но тут и другое — ее раз-
едающая сила.

Умывался ночью на дворе, —
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч — как соль на топоре,
Стынет бочка с полными краями.

На замок закрыты воротá,
И земля по совести сурова, —
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернес,
Чище смерть, соленсе беда,
И земля правдивей и страшнее.

Это сцепление образов, взаимодействующих в одном контексте: грубые звезды, соль, топор, студеная вода, суровая земля, суровый холст — все это беспощадно к человеку, и все требует от него последней трезвости и правды, все хочет, чтобы он посмотрел в глаза смерти и соленой беде.

К первой половине 20-х годов относится и стихотворение:

Кому — жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота —
И спичка серная меня б согреть могла.

Здесь сочетание ключевых символов Мандельштама и страшно прямого, обнаженного разговора о мучительном желании жить, о поисках тепла. «Жестоких звезд соленые приказы» — это ведь новый вариант темы 1912 года:

А в небе танцует золото,
Приказывает мне петь.

Холоду отвлеченных пространств, абстракции, жестокости противостоит крымская домашность. Все, что поддерживает хрупкую жизнь, — овечье тепло, куриный помет, дым, шерсть, утварь.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка...
...Тихонько гладить шерсть и ворошить солому...

А в последних строфах — опять сцепление жестоких звезд с едкостью соли, с горечью дыма и полыни.

Настойчиво повторяющиеся образы кочуют по стихам Мандельштама, и стихи поэтому объясняют друг друга. Но у Мандельштама бывает и так, что смысловой ключ оказывается вообще за пределами его стихов. Смысл стихотворения в целом или отдельных его образов иногда проясняют чужие произведения, иногда статьи самого Мандельштама или воспоминания о нем современников.

В воспоминаниях о Мандельштаме Марина Цветаева рассказала, что к ней обращены (но без формального посвящения) три стихотворения 1916 года. В 1916 году Цветаева показывала Мандельштаму Москву, «дарила... Москву» — по ее выражению, и мы узнаем о том, что ее «тигровая шубка» вплелась в русско-итальянскую тему кремлевских соборов («В разноголосице девического хора...»).

Следующее стихотворение этого цикла — «На розвальнях, уложенных соломой...». В этом многопланном стихотворении сливаются воедино царевич Дмитрий, убитый в Угличе, и Дмитрий Самозванец, который, в свою очередь, то отождествляется с автором, то отделяется от него: «По улицам меня везут без шапки...», но далее: «Царевича везут, немеет страшно тело...» Представим себе, что подразумевавшееся посвящение Марине Цветаевой вошло в текст, — стихотворение сразу же перестает быть загадочным. Имя Марина дает ассоциацию с пушкинским «Борисом Годуновым» и ключ к скрытой любовной теме стихотворения. Она — Марина, поэтому он — Дмитрий, и в то же время он тот, кто пишет о Дмитрие и Марине.¹

Сюжет стихотворения порой сближается с историей. Намеком на исторический факт является, например, строка: «А в Угличе играют дети в бабки...» Бояре, посланные в Углич Годуновым, объявили, что царевич не был зарезан, а сам нечаянно закололся ножом, играя с другими детьми в свайку (игра того же типа, что игра

¹ Цветаева в своих стихах иногда отождествляла себя с Мариной Мнишек. См., например, стихотворение «Марина» (1921). Возможно, что некоторые ассоциации стихотворения «На розвальнях, уложенных соломой...» ведут, — как об этом пишет в своем комментарии Н. И. Харджиев, — и к сыну Петра I царевичу Алексею. Ассоциативная поэтика Мандельштама допускала подобные совмещения.

в бабки).¹ Историческим фактом являются и римские связи Самозванца, которого папа пытался — но тщетно — использовать как орудие введения католицизма в России. Порой сюжет от истории уходит. Так, Самозванца не везли связанного по городу — он был убит близ дворца, позднее тело его сожгли. Отсюда, может быть, — «И рыжую солому подожгли». Лжедмитрий был рыж. Так тянется цепь ассоциаций. Ей не хватает последнего звена — проясняющего сюжет имени Марины Цветаевой. В данном случае это звено уходит за пределы текста.

Мандельштам, очевидно, принадлежал к типу поэтов с очень сильной и продуктивной реакцией на воздействия самого разного порядка — будь то книжные, вообще культурные реминисценции или жизненные реалии, конкретные впечатления. В поэтическом мире Мандельштама эти впечатления представляли не в своих первоначальных связях. Поэтическая мысль Мандельштама вырывала их из допоэтического контекста и заставляла вступать в самые неожиданные отношения друг с другом и с метафорической материей стиха.

Ассоциативные сцепления Мандельштама располагаются на разных уровнях. Есть уровень, так сказать, рабочий, не предназначенный для читателя, — уровень импульсов, толчков и внутренних заготовок. И есть уровень доступных читателю значений, но доступных в разной степени. Читатель получит текст разной смысловой насыщенности в зависимости от того, в какой мере он расшифрует его культурные реминисценции. То же относится и к реалиям; именно *конкретность* частного случая — если он неизвестен читателю — иногда и приводит к непонятности.

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит,
И шуршит сухая печка, —
Это красный шелк горит.

¹ М. Ю. Лотман, полемизируя со мной, высказал предположение, что эту аналогию Мандельштаму подсказала парность стихотворений Пушкина: «На статуе играющего в свайку», «На статуе играющего в бабки» (см.: Лотман М. И. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте. — В кн.: Семиотика текста. Труды по знаковым системам, т. XI. Тарту, 1979, с. 119). Замечу, что замена свайки бабками связана также со склонностью Мандельштама к сдвигам в прообразах своих стихов. Так, Пенелопа у него вышивает, вместо того чтобы ткать («Золотистого меда струя...»), в стихотворении «Домби и сын» старый Домби кончает самоубийством, а Оливер Твист служит в конторе — чего нет у Диккенса.

Ахматова заметила по поводу этих, обращенных к ней стихов: «Это мы вместе топили печку: у меня жар — я мерю температуру». Оказывается, значение этих стихов в полной мере было доступно только Ахматовой, но стихи эти в других сцеплениях живут и для других читателей.

Мандельштам, скорее всего, действительно «умылся ночью на дворе» (стихотворение написано в Тбилиси) или поднимался на сеновал по приставной лестнице («Я по лесенке приставной...»). И запертые ворота, бочка со студеной водой, разворошенное сено — все это реальные предметы, превратившиеся в элементы поэтического разговора о правде, смерти, беде или о мировых пространствах и творчестве. В подобных случаях сведения о бытовом происхождении поэтического опыта могут быть интересны только для психологии творчества; они остаются за порогом эстетической структуры произведения.

Но Мандельштам иногда прячет ключи и от реалий эстетически действенных, нужных для понимания данного текста; вернее, он оставляет их в другом месте, например в своей прозе, в статьях. Образ ласточки — один из излюбленных Мандельштамом. Значение его разное в разных контекстах — от ласточек, связанных в боевые легионы («Прославим, братья, сумерки свободы...»), до ласточки — символа поэтического слова. Ласточка — один из образов древнегреческой народной песни. Но дело не только в этом. Смысл птичьих уподоблений разъяснен в «Разговоре о Данте»: «Перо — кусочек птичьей плоти. Дант, никогда не забывающий происхождения вещей, конечно об этом помнит. Техника письма с его нажимами и закруглениями перерастает в фигурный полет птичьих стай... Старая итальянская грамматика, так же как и наша русская, все та же волнующаяся птичья стая...»¹ Итак, птичья символика для Мандельштама связана с письмом, с языком (выражение «ласточкин росчерк» есть и в «Египетской марке»). Позднее, в Воронеже, Мандельштам написал радиочерк о Гете. В нем «технику письма», притом письма величайшего поэта, он непосредственно связывает с ласточкой: «Почерк его исполнен самого дикого движения и в то же время гармонии. Буквы похожи на рыболов-

¹ Разговор о Данте, с. 52—53.

ные крючки и наклоняются по диагонали. Как будто целая стая ласточек плавно и мощно несется наискось листа». Полет ласточек — это почерк поэта, это буквы, буквы — это слово, цепочка ассоциаций протягивается к слепой ласточке — символу невоплощенного поэтического слова. Но звенья этой цепи затеряны в поздние написанные статьи. У Мандельштама это получалось естественно, настолько он был захвачен единым комплексом своей поэтической мысли, которая осуществлялась в стихах, в прозе, в статьях, в разговорах, свободно переходя из одной формы в другую, — и он сам не замечал ее пределов.

Проблема читателя, проблема социального бытия произведения искусства для Мандельштама была одной из самых важных. Мандельштам проповедовал интеллектуальность поэзии и внутреннюю логику поэтической мысли. В «Разговоре о Данте» он назвал *упоминательной клавиатурой* расчет на читательское восприятие вводимых поэтом культурных, исторических, политических, технических понятий. Но мы видим, что сам он иногда нажимал такой клавиш, который даже у опытного читателя не мог вызвать нужную реакцию, — не в силу заумности или беспредметности его стихов, но потому, что ключ от поэтической логики оказывался в данном случае «не на месте».

Объясняется это верой Мандельштама в столь характерную для его системы силу поэтических сцеплений, в динамику контекста, какие-то реалии читателю неизвестны, вместе с ними утрачены решающие поэтические ассоциации, но контекст, он убежден, подскажет другие, основной своей направленностью подобные утраченным.

Это относится к отдельным поэтическим образам Мандельштама, а иногда и к стихам, которые целиком строятся на скрытом от читателя сюжете. Например, стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена...». В последней его строфе — ночной Петербург 1920 года: «Пахнет дымом бедная овчина, От сугроба улица черна...», а в театре — блестящие оперные спектакли (та же тема в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...»). Первые две строфы — это воспоминание о старом Петербурге, о старом театральном разезде,¹

¹ Ср. стихотворение «Летают валькирии, поют смычки...».

это призрачный образ оперной сцены XIX века. Третья строфа как бы на стыке двух этих планов. Личная, лирическая тема входит в нее вместе с именем голубки Эвридики, с преданием об Орфее, который обрел Эвридику в царстве теней и вновь потерял ее по собственной вине («Орфей и Эвридика» Глюка была любимой оперой Мандельштама).¹ Любовная и музыкальная темы стихотворения совместились.

Но как понять два последних стиха:

И живая ласточка упала
На горячие снега.

Что это — смутный, иррациональный мотив? Нет, это опять выпавшее фактическое звено, и находим мы это звено в прозе Мандельштама. В «Египетской марке» дважды говорится об обстоятельствах смерти итальянской певицы Анджелины Бозио.² Она пела в Петербурге в 1856—1859 годах; в 1859-м (35 лет) простудилась и умерла от воспаления легких. Эта смерть произвела чрезвычайное впечатление на петербургское общество. В поэме «О погоде» Бозио вспоминает Некрасов:

Самоедские нервы и кости
Стерпят всякую стужу, но вам,
Голосистые южные гости,
Хорошо ли у нас по зимам?
Вспомним Бозио. Чванный Петрополь
Не жалел ничего для нее.
Но напрасно ты кутала в соболь
Соловьиное горло свое,
Дочь Италии! С русским морозом
Трудно ладить полуденным розам.

«Призрачная сцена» первых строф — это сцена 1850-х годов. Мандельштам варьирует Некрасова: «Розу кутают в меха» — и как бы возражает ему:

Ничего, голубка, Эвридика,
Что у нас студеная зима.

¹ Поставленная в 1911 г. Мейерхольдом в оформлении Головина, опера была возобновлена после революции и шла несколько раз в 1919 и 1920 гг.

² Египетская марка, с. 12—13, 58—59. — Сюжет этот настолько занимал Мандельштама, что он собирался впоследствии к нему вернуться. В последних книгах за 1929 и в нескольких за 1930 г. журнала «Звезда», среди произведений, объявленных на 1930 г., упоминается: «О. Мандельштам «Смерть Бозио». Повесть». Повесть, по видимому, не была написана.

Итак, сюжет стихотворения спрятан, как спрятана и его любовная тема. Но восприятие читателя движется по проложенной, хотя и не видимой ему колее. Он воспринимает столкновение двух планов, временных — Петербург 1920 года и Петербург XIX века, национальных — русско-итальянская тема, завершающаяся образом певички-ласточки на петербургском снегу.¹

Поэзия Мандельштама 1921—1925 годов уже отбросила свое эллинизство, вообще свои стилевые оболочки. Так подготавливается переход к его творчеству 30-х годов, когда установятся иные, новые соотношения поэта с действительностью. Для этого перехода очень важна группа стихотворений 1922—начала 1924 года, в которых одна из тем «Tristia» — тема времени, чередования смерти и возрождения — из области философской, из области «вечных» лирических тем переходит в область историческую и становится темой Века. Это — «Век», «Нашедший подкову», «Грифельная ода», «1 января 1924». Проблему интеллигенции и революции Мандельштам решает в этих стихах так же, как он решал ее в «Прославим, братья, сумерки свободы...», как он решал ее всегда:

Ужели я предам позорному злословью —
Вновь пахнет яблоком мороз —
Присягу чудную четвертому сословию
И клятвы крупные до слез?

(«1 января 1924»)

Но бремя истории тяжко.

Век. Известковый слой в крови большого сына
Твердеет...

Известь в крови вместо сухой крови «Tristia». Тот же человек испытывает теперь прямое давление истории. И в этом историческом плане он так же упрямо хочет жить и так же переходит от оскудения, угасания («слабеет жизни выдох») к вспышкам неистребимой жизненной силы:

¹ Ср. в «Египетской марке»: «А потом кавалергарды слетятся на отпеванье в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую певунью» (с. 13).

И известковый слой в крови больного сына
Растает, и блаженный брызнет смех...

Но и сам Век — как бы двойник этого человека, боящегося и жаждущего жизни. Иногда даже трудно провести границу между Веком и лирическим «я» этого цикла. Речь в нем идет об отмирании прошлого, о девятнадцатом веке и о «потерпевших крушение выходцах девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк», — как сказано в статье Мандельштама «Девятнадцатый век». Речь идет о том духовном XIX веке, веке рефлексии и «релятивизма» («мой прекрасный, жалкий век»), который живет еще в XX веке, в сознании старой интеллигенции, принявшей революцию. Все это явствует из текста стихов; теоретическое же подтверждение правильности подобной их трактовки находим в статьях Мандельштама: «Слово и культура»,¹ «Барсучья нора» и особенно в статье 1922 года «Девятнадцатый век».

«Державин на пороге девятнадцатого столетия нацарапал на грифельной доске несколько стихов, которые могли бы послужить лейтмотивом всего грядущего столетия:

Река времен в своем теченьи²
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Здесь на ржавом языке одряхлевшего столетия со всею мощью и пронизательностью высказана потаенная мысль грядущего — извлечен из него высший урок, дана его основа. Этот урок — релятивизм, относительность: а если что и остается...» («Девятнадцатый век», с. 61—62). Эти строки объясняют «Грифельную оду» — одно из самых темных произведений Мандельштама. Мандельштам приводит первую и единственную строфу оды «На тленность», написанную Державиным за несколько дней

¹ В этой статье мотивы «Грифельной оды» сочетаются с автоцитатой из стихотворения «Прославим, братья, сумерки свободы...».

² У Державина — *стремленьи*.

до смерти на грифельной доске.¹ «Грифельная ода» — это тоже о «реке времен», она же и реальная река, низвергающаяся с крутизны, несущая опрокинутое отражение прибрежной зелени:

Как мусор с ледяных высот —
Изнанка образов зеленых —
Вода голодная течет,
Крутятся, играя, как звереныш.²

Горная река окружена горными селениями — опять мандельштамовские крымские мотивы:

Крутые козьи города,
Кремней могучее слоенье...

...Вода их учит, точит время...

Тема кремня, «ученика воды проточной» — это новый «пучок значений», но это и исконная для Мандельштама тема камня — материала зодчих и поэтов. Державин — один из любимейших поэтов Мандельштама — скрытая движущая сила стихотворения, написанного державинской восьмистрочной строфой, повествующего о каком-то необычайно торжественном творческом акте. Символом его становится «свинцовая палочка», грифель:

Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной...

В сложной смысловой инструментовке «Грифельной оды» встретились *вода* — время, *кремень* (вода-время точит его, и он сопротивляется времени), *грифель* — орудие осмысляющего время творчества.

Читателю (если он не занимался сопоставлением статьи «Девятнадцатый век» и «Грифельной оды») неизвестен ее державинский сюжет: умирающий Державин пишет на грифельной доске оду о реке времен. Но от скрытого сюжета смысловой ток проходит через все звенья стихотворения. И читатель знает, что речь идет о высоком и великолепном, о черновике гения. Но у Мандельштама река времен — в то же время горная

¹ Доска хранится в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

² В статье «Слово и культура» Мандельштам говорит о «голодном» времени (с. 9).

крымская река. Он ведь хотел, чтобы метафоры не были бесплотны. «Грифельная ода», вероятно, возникла на стыке двух впечатлений: увиденная в Публичной библиотеке грифельная доска с полустертым державинским автографом и шумы реки, несущейся по кремнистому ложу.

3

В 1926—1929 годах Мандельштам занимался переводами, написал ряд статей и рецензий, в 1927 году — повесть «Египетская марка». Стихи он в эти годы не писал. Четырехлетний перерыв (явление необыкновенное даже для столь немногословного поэта) отчетливо отделяет от всего предыдущего последний творческий период Мандельштама — стихи 1930—1937 годов. Внутри этого периода особое место занимают воронежские стихи (1935—1937).

В стихах Мандельштама 30-х годов есть и страх, и растерянность, и отчаяние, а вместе с тем в них живет какое-то все возрастающее восхищение явлениями бытия. Он создает произведения, полные влюбленности в историю, в искусство, в жизнь. Таков цикл «Армения», которым в 1930 году начался последний творческий период Мандельштама. Или «Батюшков» — стихи о торжестве поэзии:

Наше мученье и наше богатство, —
Косноязычный, с собой он принес
Шум стихотворства и колокол братства
И гармонический проливень слез.

Стихотворение «Импрессионизм» — это о переживании живописи. И здесь чувственная конкретность восприятия доведена уже до зрительной иллюзии:

А тень-то, тень все лиловой,
Свисток иль хлыст как спичка тухнет.
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Поэзия Мандельштама всегда возникала на стыке жизнебоязни и жизнелюбия. Но в стихах 30-х годов разговор о прекрасном звучит с еще большей силой, чем в «Tristia», вероятно потому, что поздний Мандельштам научился — а это трудно — находить красоту без

помощи веками освященных традиций. Началось это уже в 20-х годах. Вместо торжественного ампирного Петербурга «Камня» в стихотворении 1925 года возникает совсем другой, домашний Петербург:

Ходят боты, ходят серые у Гостиного двора,
И сама собой сдирается с мандаринов кожура.
... После бани, после оперы, — все равно, куда ни шло, —
Бестолковое, последнее трамвайное тепло!

Это ведь тоже *утварь*, — уже не античная, не крымская, но прекрасная, потому что она несет человеку радость и тепло. Уже не овечье тепло, а трамвайное.

Иннокентий Анненский, создатель стихов печальных и горьких, говорил: «Поэт влюблен в жизнь». Иначе это и быть не может, потому что лирика — в конечном счете разговор о высших для поэта жизненных ценностях. Без этого нет ни лирики, ни красоты, ни трагедии.

Большие творческие перерывы часто равносильны творческому перелому, осознанию нового опыта. Уже в первой половине 20-х годов в творчестве Мандельштама перестает действовать система устойчивых стилей. В 30-х годах он еще последовательнее в своем отказе от условных поэтических формул. Новые творческие периоды не бывают, однако, наглухо отрезаны от прежних. Поэт говорит уже о другом, и в то же время ему нужно договорить что-то, в прошлом еще недосказанное. Поэзия Мандельштама 30-х годов неоднородна. До самого конца, особенно же в начале десятилетия, он создает отдельные стихи на темы истории и культуры, продолжая линию «Камня» и «*Tristia*». Так, стихотворение «Батюшков» завершает линию русского ампира. Итальянскую тему, историческую и литературную, продолжают «Увы, растаяла свеча...», «Ариост». В стихотворении «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» — опять символика деревянных срубов, топора, звезды, отразившейся в студеной воде колодца.

А наряду с этим создаются произведения о сегодняшнем опыте поэта. Они подготовлены циклом 1922—1924 годов о Веке и времени. Подготовлены историзмом Мандельштама. И это закономерно, потому что только историческое мышление может философски осознать

категорию современности. Жизнелюбие поэта предстает теперь как мучительное выяснение отношений с действительностью. Поэтический анализ своего положения в современной жизни потребовал связей нового типа между действительностью и стиховой символикой. В любом поэтическом образе — даже самом беспредметном — так или иначе отражена действительность. Но этот образ может хранить материальные следы действительности, а может предстать в бесконечном от нее удалении. Между подобными крайними формами много, конечно, и промежуточных возможностей.

Молодой Мандельштам утверждал, что поэт должен познавать трехмерное. «Камень» изобилует предметами. Но это предметы особого рода. В первую очередь они являются признаками культурных структур, исторических стилей — будь то экседры храма или клетчатые панталоны диккенсовского персонажа, шинель правоведа или «шестнадцатые доли» в музыкальном творении Баха. В «Tristia» и примыкающих к «Tristia» стихах первой половины 20-х годов мир Мандельштама — это тоже мир, доступный чувствам и умопостигаемый, но одновременно развеществленный преобладанием эллинистического стилистического строя. Сейчас для Мандельштама история стала современностью, и условные стили должны отступить, потому что они непригодны для разговора о текущей жизни, еще неотстоявшейся, неподытоженной, исполненной еще неназванных явлений. Самые темы стихов возникают теперь из непредвиденных впечатлений, мыслей, воспоминаний, из любого внутреннего опыта. Они ведут за собой повседневные, будничные слова — знаки многообразных явлений современной действительности, нужные поэту именно для непосредственного с ней соприкосновения.

Бытовое слово в стихе выполняет, однако, разные функции. Оно может стать материалом самых сложных метафорических построений (так постоянно у Маяковского).

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда, — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

Этот рыбий жир — чувственно воспринимаемый образ масленистого, желтого отблеска фонарей в темной реч-

ной воде, и он же ассоциативно связан с детской темой «припухлых желез». Конкретность здесь не рассосалась в символе, но продолжает в нем свое существование.

То же в строфе стихотворения 1934 года, посвященного смерти Андрея Белого:

Дышали шуб меха, плечо к плечу теснилось,
Кипела киноварь здоровья, кровь и пот;
Сон, в оболочке сна, внутри которой снилось
На полшага продвинуться вперед!

Сложный поэтический образ содержит здесь и бытовое, повседневное (шубы, мех, пот), и психологическую конкретность состояния людей, теснящихся вокруг гроба. В другом стихотворении на смерть Андрея Белого еще более изысканные метафоры слагаются из материала обиходных слов — *экзамены, падежи, конькобежец, гонимый взащей* и т. д.

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец.

Конькобежец и первенец, веком гонимый взащей
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.

Здесь второй стих — дерзновенное сцепление слов-метафор, из которых каждое в отдельности не обладает какой-либо выраженной стилистической окраской. «Образуемых вновь падежей» — это словотворчество Белого. А раз он конькобежец, то и от падежей идет морозная пыль. Но почему он конькобежец? Потому что Мандельштам увидел Белого в том же метафорическом ракурсе, в каком (независимо от Мандельштама) увидела его Цветаева, писавшая в воспоминаниях об Андрее Белом: «...В вечном сопроводительном танце сюртучных фалд (пиджачных? все равно — сюртучных!), старинный, изящный, изысканный, птичий — смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четвертном танце: смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног, — о, не ног! всего тела, всей второй души, еще-души своего тела...»¹

Мандельштам 30-х годов осуществлял «метафориче-

¹ Цветаева Марина. Соч., М., 1980, т. 2, с. 274. — Стихотворение это написано было Мандельштамом сразу же после смерти Белого, напечатано впервые в 1965 г. Едва ли оно могло дойти до Цветаевой во Францию.

ские полеты» порой средствами обиходного слова. Бытовое слово в его поздних стихах имеет и другую функцию — создавать впечатление непосредственных соотношений стиховой символики с действительностью. Тогда это слово, освобожденное не только от стилистического покрова, но и от всевозможных метафорических трансформаций. Оно сохраняет свое основное значение. Наиболее полное свое выражение эта тенденция получила в стихотворении 1931 года:

Мы с тобой на кухне посидим.
Сладко пахнет белый керосин.

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

Это стихотворение — одна из вершин лирики Мандельштама. «Фантаст слова», поэт прекрасного эллиптического строя пришел в нем к поэтической речи, в которой нет ни одной метафоры, ни одного традиционно поэтического слова. Здесь они не нужны. Здесь опыт поэта вбирают слова предельно обнаженные, вырвавшиеся из круга литературных ассоциаций.

Современная теория литературы придает решающее значение контексту. И для нее художественный образ не обязательно метафора, вообще троп (точка зрения Потебни и его последователей), но прежде всего структура с взаимодействием составляющих ее элементов. В этом взаимодействии слова, употребленные в прямом, предметном своем значении, оказываются поэтически преобразенными и расширенными. Солома, овечья шерсть, куриный помет для Мандельштама были символами тепла, вовлеченными в сложные метафорические построения. Теперь они уступили место вещам повседневного городского обихода; все это тоже утварь, «приобщающая часть внешнего мира к человеку», — но не деревянная, не глиняная, без оттенка экзотики. Керосин, примус, нож, хлеб (нож и хлеб встречаются и в прежних стихах Мандельштама) — все это простейшие, необходимые элементы бытия городского человека начала 30-х годов. Керосин — белый, сладко пахнущий керо-

син — прекрасен потому, что он поддерживает жизненное тепло человека. Но в третьем двуступиши появляются тревожные знаки вечной бездомности. От тепла придется уйти.

Сеновал стихотворения «Я по лесенке приставной...», топор и студеная вода стихотворения «Умывался ночью на дворе...» несомненно существовали и приводили в движение поэтическую мысль. Но в системе этих стихотворений предмет является знаком символического значения, — хотя отнюдь не потустороннего, а выражающего душевный опыт автора. Для Мандельштама 10—20-х годов, с его трехмерной символикой, важно, что этот знак не абстрактен, «не бесплотен»; что он как бы сохраняет в себе чувственную материю. В стихотворении же «Мы с тобой на кухне посидим...» керосин и хлеб, примус и корзина не иносказательны. Они не замещают представления, они их вмещают и развертывают из себя новые ряды представлений. Эти существительные без эпитетов обладают смысловой емкостью и чрезвычайной силой ассоциативного сцепления. Безобразное стихотворение «Мы с тобой на кухне посидим...» — чистая культура будничного слова; в 30-х годах Мандельштам чаще совмещал будничное с высоким и отвлеченным.

Поэтический опыт Мандельштама 30-х годов имел прямое отношение к проблемам, стоявшим в этот период перед советской поэзией. Это прежде всего проблема конкретности; ее пробовали решить в эти годы, каждый по-своему, и Пастернак и Заболоцкий. На эти вопросы поздний Мандельштам тоже предлагал ответ, который в свое время не был услышан.

В 1931 году написан цикл, связанный с Москвой («Полночь в Москве...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...», «Какое лето! Молодых рабочих...») и подхватывающий темы стихов о Веке и времени 1922—1924 годов. Теперь это мир, где вещи остаются вещами, хотя и получают новое, расширенное и множественное значение. Цикл 1931 года — попытка выяснения своих отношений с современностью, и язык его — каждодневный язык современного человека.

Уж до чего шероховато время,
А все-таки люблю за хвост его ловить...

.. Чур! Не просить, не жаловаться, цыц!
Не хныкать!

Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги,
чтоб я теперь их предал?

Так пишет теперь Мандельштам о «присяге чудной» революционной традиции и о протекании времени. Вместо поисков домашности в холодных пространствах Века — блуждания по улицам и набережным Москвы. Москва в этом цикле — прекрасный и любимый город. То Москва очаровывает Рафаэля и Моцарта, то она полна черемухи и «вся... на яликах плывет». Хороши ее музеи и стройки, ее воробьи, и репортеры, и уличные фотографы. Но блуждающий по улицам Москвы неблагополучен. Совершается непрерывная смена впечатлений и реакций на них — то положительных, то отрицательных, чередование притяжения и отталкивания. Эта полярность становится конструктивным принципом московского цикла, его сюжетом. На одном полюсе: «Пора вам знать: я тоже современник...». На другом:

Перекипишь, а там, гляди, останется
Одна сумятица да безработица:
Пожалуйста, прикуривай у них!

Мучительный зигзаг между призрачной связью с миром и жадной настоящей связи. На одном полюсе:

Когда подумаешь, чем связан с миром,
То сам себе не веришь: ерунда!..

На другом полюсе:

И до чего хочу я разыграться,
Разговориться, выговорить правду,
Послать хандру к туману, к бесу, к ляду,
Взять за руку кого-нибудь: «Будь ласков, —
Сказать ему, — нам по пути с тобой...»

Лихорадящая смена притяжения и отталкивания выливается в формулу: «И не живу, и все-таки живу». Поэт то требует, чтобы его признали современником, то мучается своей отлученностью. Заканчивается же цикл новой «присягой четвертому сословию»:

Какое лето! Молодых рабочих
Татарские сверкающие спины...
..Здравствуй, здравствуй,

Могучий некрещеный позвоночник,
С которым проживем не век, не два...

Это должно напомнить читателю пушкинское: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!..», и одновременно это новый аспект старых мандельштамовских мотивов Века и позвоночника в стихах 1922—1924 годов. Сюжетная полярность созревала уже в этой группе стихотворений об умирающем, уступающем свое место Веку. Резкость колебаний в них велика — от «никогда, ничей я не был современник» до «присяги... четвертому сословью».

То же раздвоение присуще и творчеству последнего, воронежского, периода Мандельштама. Напряженное жизнелюбие и «воронежская тоска», о которой говорят стихи: «Куда мне деться в этом январе?..», «Я живу на важных огородах...», «Заблудился я в небе — что делать...» и другие. Как будто два эти начала душевного опыта Мандельштама должны были развиваться одновременно.

Не разнять меня с жизнью — ей снится
Убивать и сейчас же ласкать...

Мандельштам 10-х и начала 20-х годов писал об ущербе жизненной силы, о «сухой крови», об «известии в крови». В 1937 году он с небывалой еще для него прямоотой написал о желании овладеть этой земной жизненной силой, «услышать ось земную»:

И не рисую я, и не пою,
И не вожу смычком черногосым,
Я только в жизнь вливаюсь и люблю
Завидовать могучим, хитрым осам.

О, если б и меня когда-нибудь могло
Заставить, сон и смерть минуя,
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную.

Стихотворение строится и на сближающем представлении звуковом образе: оса — ось, и на разных вариациях острого и сильного: стрекало — тоже жало, острое. Сочетание мощи и хитрости (остроты) — еще античное сочетание: Одиссей был могучим и хитрым.

В Воронеже Мандельштам пишет опять о музыке

(«За Паганини длиннопалым...»), об Ариосто и Рембрандте, вспоминает Италию и Францию, крымское море, Украину, Тифлис. Но появляются новые темы и порождают новый код ключевых слов. Этот код разветвляется двумя основными рядами. Один из них связан с воспоминанием о Чердыни, о Каме, по которой он ехал в Чердынь. Здесь впервые Мандельштам обратился к природе русского Севера.

В камских стихах возникает ключевое слово — *шинель*. Шинель ассоциируется с караульными, с фильмом «Чапаев», но есть у этого образа и другой аспект:

И хотелось бы тут же вселиться, пойми,
В долговечный Урал, населенный людьми.
И хотелось бы эту безумную гладь
В долгополой шинели беречь, охранять.

Это все та же мандельштамовская борьба с одиночеством, тяга к месту, «населенному людьми», — и неожиданное отождествление себя, поэта, с часовым в «долгополой шинели». Символом вожделенного и всегда ускользающего единения шинель переходит в «Стансы»:

...Я в мир вхожу,— и люди хороши.

Люблю шинель красноармейской складки,
Длину до пят, рукав простой и гладкий
И волжской туче родственный покров...

И наконец шинель появляется в одном из последних воронежских стихотворений Мандельштама «Как по улицам Киева-Вия...»

...Уходили с последним трамваем
Прямо за город красноармейцы,
И шинель прокричала сырая:
«Мы вернемся еще, разумеете!»

«Видел я его (Мандельштама. — Л. Г.) в тот день, когда Красная Армия оставляла Киев», — вспоминает И. Эренбург.¹ Восемнадцать лет спустя Мандельштам написал об этом стихотворение, в котором шинель метонимически заместила красноармейца, дающего обещание вернуться.

¹ Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. Кн. 1—2. М., 1961, с 496.

Другой ряд ключевых слов воронежского периода связан с непривычной для Мандельштама природой степного и черноземного края. Характерное для степного и равнинного пейзажа непосредственное соприкосновение неба и земли — структурный признак ряда воронежских стихотворений. Небо и земля — исходные образы; каждый из них образует основу семантического поля. Небо — воздух — ветер — выюга. Земля — равнина — степь — холмы; и в другом значении (земля-почва): чернозем — га — пласт — лемех. Опять полярность — воронежская тоска встречается с красотой воронежской земли.

Звучит земля — последнее оружие —
Сухая влажность черноземных га...

Мандельштам времен «*Tristia*» писал: «Время вспаханю плугом, и роза землею была». Для новой символики ему нужен лемех, взрывающий осязаемо жирный пласт чернозема. Из стихотворения «Чернозем» стих «Как на лемех приятен жирный пласт» переходит в другое:

Я должен жить, хотя я дважды умер,
А город от воды ополоумел, —
Как он хорош, как весел, как скуласт.
Как на лемех приятен жирный пласт,
Как степь молчит в апрельском провороте...
А небо, небо — твой Буонаротти!

В отличие от слов новых в словаре Мандельштама (*равнина, чернозем, лемех*) слова *небо, земля, воздух* — это символы, проходящие через все его творчество, но изменилось их семантическое качество. В стихах 1910—1920-х годов слова эти входят во всевозможные метафорические образования. В воронежских стихах они полностью сохраняют свои иносказательные потенции, но одновременно выступают и в другом значении — пейзажном.

Не сравнивай: живущий несравним.
С каким-то ласковым испугом
Я соглашался с равенством равнин,
И неба круг мне был недугом.

Я обращался к воздуху-слуге,
Ждал от него услуги или вести,
И собирался в путь, и плывал по дуге
Неначинающихся путешествий...

Где больше неба мне — там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов —
К всечеловеческим, ясным в Тоскане.

Ключевые слова расположены здесь в двух скрещивающихся планах. В третьей строфе и небо, и молодые холмы — пейзажны. Но в двух первых строфах: воздух-слуга, равенство равнин, недуг неба. Так и лемех, пройдя сквозь разные контексты, проникает наконец метафорой в стихотворение о пригвожденном Прометее: «Он — эхо и привет, он — вежа, нет — лемех».

Символика земли и воздуха, ветра служит и для разговора о побеждающей одиночество силе творчества и любви:

Еще не умер ты, еще ты не один,
Покуда с нищенкой-подругой
Ты наслаждаешься величием равнин,
И мглой, и холодом, и вьюгой.

В роскошной бедности, в могучей нищете
Живи спокоен и утешен, —
Благословенны дни и ночи те,
И сладкогласный труд безгрешен...

Эти стихи 1937 года — последнее, что сказано Мандельштамом о творчестве и о позиции поэта.

В «Камне» лирическое начало было облечено в предметные и повествовательные формы. В «Tristia» личная тема скрылась за образной системой эллинского стиля. Для позднего Мандельштама нет больше этих средоточий между словом поэта и его человеческой судьбой. Но и сейчас Мандельштам не пошел путем создания образа лирического героя — страдающего *поэта*. В 30-е годы проблема лирической личности, проблема выражения авторского сознания в современной лирике была актуальной и важной для будущего ее развития. Она тревожила многих, в том числе Пастернака. На рубеже 30-х годов Пастернак писал, вспоминая 1910-е годы: «Под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких».¹

¹ Пастернак Борис. Охранная грамота. Л., 1931, с. 112.

Позиция зрелого Мандельштама в этом смысле самая антиромантическая, ибо, несмотря на его концепцию творчества как величайшей жизненной ценности и силы, ему совершенно чуждо «понимание жизни как жизни поэта». Человек, о котором говорит Мандельштам, — человек, живущий по общим для людей законам. Он не хочет превращать отторгнутость в романтическую позу противостояния «поэта — толпе». «Я рядовой седок...» — это из стихотворения «1 января 1924», а в 1927-м в предисловии к своему переводу романа Жюль Ромена Мандельштам писал: «„Кто-нибудь“, „один из многих“ — стал мерой вещей, золотой мерой века, источником ритма и силы».¹ Это вовсе не случайные цитаты; для Мандельштама здесь решающий в поэтическом деле вопрос о понимании *опыта* поэта и соотношения этого опыта с историческим и психологическим опытом современников.

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме,
И Гете, свищущий на вьющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

Опыт художника — кристаллизация всеобщего, еще неоформленного опыта. Современный поэт — это не тот, кто парит над людьми, он человек в москвошвеевском пиджаке, один из всех, но умеющий — на своем языке — говорить «за всех».² Поэтому он тоже имеет право быть *как все*, — тем самым побороть страх одиночества.

Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак...
... Попробуйте меня от века оторвать, —
Ручаюсь вам, себе свернете шею!

Мандельштамом владела жажда социальной реализации. Он знал, что поэзия его трудна, и наперекор этому не хотел быть поэтом для знатоков. «...Частым

¹ Ромен Жюль. Кромдейр-старый. М.—Л., 1925, с. 5.

² Эта концепция близка Анненскому, который в одной из своих статей говорит, что поэт «готов жить решительно за всех» (Анненский Иннокентий. Книги отражений, М. 1979, с. 129).

его огорчением, — вспоминает Ахматова, — были читатели. Ему постоянно казалось, что его любят не те, кто надо».

В ранней статье «О собеседнике» (1913) Мандельштам писал: «Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела». И далее он писал о гипотетическом адресате поэзии, «в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» (с. 17, 25). Это говорит юный и уже завоевавший известность сотрудник «Аполлона». А в одном из последних воронежских стихотворений («Куда мне деться в этом январе?..») — ужас перед изоляцией, крик о читателе:

Читателя! Советчика! Врача!
На лестнице колючей разговора б!

Для позднего Мандельштама читатели — это носители того человеческого опыта, который осознается и воплощается поэтом.



*

ТЫНЯНОВ-ЛИТЕРАТУРОВЕД

*

АХМАТОВА

*

ВСТРЕЧИ С БАГРИЦКИМ

*

ЗАБОЛОЦКИЙ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

*

ИЗ СТАРЫХ ЗАПИСЕЙ

Тынянов-ученый, рано уступив дорогу Тынянову-романисту, не реализовал до конца запас своих мыслей. Он написал меньше, чем продумал. Вот почему научное дело Тынянова особенно отчетливо раскрывалось перед теми, кому довелось с ним общаться, перед его учениками, слушателями его лекций. Я принадлежу к их числу.

В 20-х годах Тынянов читал лекции — историю русской поэзии — в Ленинграде, на Высших курсах искусствоведения при Государственном институте истории искусств. Читал он их сначала на Галерной, потом в «Зубовском доме» на Исаакиевской площади. Слушать Юрия Николаевича сюда приходили не только всех поколений студенты Высших курсов, но и студенты университета, и даже вовсе не студенты. То, что я хочу рассказать о Тынянове-ученом, основано и на печатных его трудах, и на этих навсегда памятных впечатлениях студенческой и аспирантской поры.

Я не собираюсь развернуто говорить о научных положениях Тынянова и о выводах, к которым он пришел (это особая тема), — но о том, как он обращался с предметом своего изучения. Я пробую восстановить какие-то черты Тынянова-исследователя. Но ведь это и черты Тынянова-человека — он был очень целостен в своих творческих проявлениях. Уже многое сказано о тесной связи его романов с его литературоведческими трудами. Друзья (Каверин, Степанов, К. Чуковский) вспоминают об особом артистизме, отличавшем Тынянова в науке и Тынянова в быту — с его имитациями окружающих, с его рассказами в лицах о людях далекого прошлого, рассказами столь непосредственными и личными, как если бы и это были люди сегодняшнего его окружения. Но Тынянов в быту был не только артистичен: в частном с ним разговоре — на разные темы — мы узнавали все ту же напряженность наблюдения, неожиданные ходы резко аналитической мысли.

Есть ученые разного типа. Тынянов по всему своему складу был изобретателем, открывателем. Помню, как на научных заседаниях, обсуждениях мы ждали, когда же заговорит Тынянов; иногда он долго молчал. Ждали поворота. Вот он заговорит, и факты переместятся, предстанут в новом соотношении, неподвижном и очень точном.

Он и писал только тогда, когда сознавал эту возможность открытия, поворота. Это относится и к большим его работам (сравнительно большим — он был немногословен), и к статьям даже самым кратким. В работах Тынянова всегда есть своего рода научный сюжет, развязка, решение задачи. Но отнюдь не в порядке игры ума. Все, напротив того, питается упорной черновой работой. Подготовительную работу Тынянов не обрушивал на читателя. Читатель видел совсем другое — незаменимую связь изучения литературы с самой литературой, с артистическим пониманием литературы прошлых лет, с острым интересом к проблематике литературы современной. Читатель безошибочно чувствовал, что этот ученый — сам участник литературного процесса 1920—1930-х годов.

И еще об одной черте Тынянова хочется сказать сразу. Идеям его была присуща не бесспорность, не неотменяемость (такого не бывает), но применимость, очень долговечная и прочная. Есть мысли, и очень существенные, которые действуют по прямому назначению, и вообще по прямой — от учителя к ученику. И есть — расходящиеся кругами: они обладают способностью влиять в разных контекстах и на больших расстояниях от предлагающей их статьи или книги. Так было с идеями Тынянова. Они порождали новые соображения, применялись и проверялись на практике. Причем на материале, самим Тыняновым еще не обследованном. Пересаженная в новую среду концепция продолжала работать и приносить новые результаты.

Есть опасность, от которой хочется предостеречь. Наследство замечательных ученых воспринимается нередко в виде отстоявшихся, заведомо известных читателю формул. Для иных молодых филологов тыняновская «Проблема стихотворного языка» — это *теснота и единство стихового ряда* — и все. Формула, и в самом деле очень важная, поглотила многообразие идей, способных активно жить и работать, вступая в неподвижные со-

отношения. Нужна не канонизация выхваченных из контекста формул ученого, а непредрежденное прочтение его трудов, включение его мыслей в новые исследовательские связи. Это относится не только к трудам Тынянова.

В Институте истории искусств отношения между учителями и учениками были своеобразны. Учебный процесс не отличался там регулярностью, обстоятельно разработанной и устойчивой программой; многое совершалось само собой, стихийно. Суть там была в другом, — в том, что перед студентом сразу, с первых учебных дней, в многообразии индивидуальных проявлений раскрывались сила и прелесть научного таланта. В Институте (точнее, на Высших курсах) тогда преподавали Тынянов, Эйхенбаум, Жирмунский, Томашевский (позднее — Гуковский, Энгельгардт), преподавали такие лингвисты, как Щерба, Виноградов, Ларин, Якубинский, Бернштейн. Все они ходили по коридорам, спорили на открытых для студентов заседаниях, читали лекции в холодных, плохо освещенных комнатах, превращенных в аудитории. И читали они главным образом о том, над чем в данный момент сами думали и работали. И у студента сразу рождалось желание, иногда робкое, иногда преждевременно самонадеянное, как-то переступить поскорее границу, отделяющую его от мира научного опыта, исследования, знания. Подобные переходы совершаются иногда постепенно, незаметно, иногда же под воздействием толчка, и осознаются тогда как психологический поворот, перелом. Мне также пришлось испытать это переживание поворота, и связано оно было с Тыняновым.

В конце моего пребывания на первом курсе (весной 1923 года) я прочитала у Тынянова в семинаре доклад на тему о двух балладах 1810-х годов — «Людмиле» Жуковского и «Ольге» Катенина; обе они представляли собой самобытную переработку баллады Бюргера «Ленора». Исходные положения моего доклада не были самостоятельны. Об этих балладах, о спорах вокруг них Тынянов уже говорил на лекциях, развивая свою концепцию борьбы между младоархаистами и карамзинистами. Отправляясь от этого, я подробно проанализировала оба текста, подробно их сопоставила с немецким оригиналом Бюргера. Тынянову доклад понравился. Не помню точно сейчас, что именно он сказал. Во всяком

случае, дело было совсем не в обилии похвал — Тынянов вообще был в своих выражениях сдержан. Важно было ощущение, что ему интересно, что в докладе он нашел что-то для себя новое, что разговор был не условно-педагогический, а всерьез. Решающим тут являлось наше отношение к Тынянову как носителю исследовательской мысли. Если ему интересно, значит что-то получается, нужно продолжать. Доклад о «Людмиле» и «Ольге» стал для меня одним из тех моментов, когда перед человеком мгновенно приоткрывается обязательность его будущего поприща. И это переживание, быть может, более интенсивное, чем в будущем переживание любого успеха. Но именно тот исследовательский тип, который воплощал для нас Тынянов, не позволял обольщаться легкостью, быстродостижимостью целей. Уже тогда угадывалось, что открывающаяся перспектива — это перспектива безостановочных усилий.

Мое непосредственное и частое научное общение с Тыняновым продолжалось несколько лет. В 1925 году Эйхенбаум и Тынянов организовали семинар для группы своих учеников (туда входили и университетские ученики Эйхенбаума). Из докладов участников семинара в значительной мере сложился сборник «Русская проза» (1926), затем «Русская поэзия». У Бориса Михайловича первоначально был замысел создать силами семинара и его руководителей историю русской литературы. Сборники статей он отчасти рассматривал как предварительные эскизы.

Потом произошло то, что часто происходит, — ученики начали уклоняться в разные стороны. Единство интересов было потеряно. Эйхенбаум и Тынянов считали этот кризис закономерным; в 1927 году они объявили, что участники семинара больше не нуждаются в их руководстве. После распада семинара несколько человек (Бухштаб, Гофман, Каверин, Коварский, Степанов, Гинзбург) некоторое время продолжали еще встречаться и обсуждать доклады. Председателем был избран В. А. Гофман. Бывал на этих обсуждениях и Гуковский, не входивший в большой семинар.

Распаду его предшествовал характерный эпизод. В первой половине 1927 года Эйхенбаум решил обсудить в семинаре свою новую и любимую теорию «литературного быта». Литературный быт мы встретили недоброжелательно. Выслушав возражения, Эйхенбаум сказал:

— Семинарий проявил полное единодушие. Я — в ужасном положении. Но положение могло быть еще ужаснее. Представьте себе, что так лет через пять вы начали бы говорить какие-нибудь там новые, смелые вещи, и я бы вас не понимал. Ведь это было бы ужасно! К счастью — сегодня все получилось наоборот!

Борис Михайлович был неотразимым полемистом.

2

Статья Тынянова «Архаисты и Пушкин», начатая в 1921 году и завершенная в 1924-м, была напечатана после «Кюхли», в 1926-м (сборник «Пушкин в мировой литературе»), но ученики Тынянова уже знали тыняновскую трактовку декабристской литературы из его выступлений и лекций 1922—1924 годов, из наших с ним разговоров. И мы восприняли «Кюхлю» как переключение в другой регистр долгого исследовательского труда.

По поводу же имевших место попыток расчленить Тынянова на положительного романиста и отрицательного литературоведа замечу: и настоящий ученый, и настоящий писатель прежде всего мыслят; и невозможно, чтобы один и тот же человек, сочетающий оба рода деятельности, одновременно и о тех же предметах мыслил бы противоположным образом.

У Тынянова было свойство, выработанное в борьбе со старым, академическим литературоведением, — не доверять формулам, существующим по инерции. Тынянов заслужил, чтобы так отнеслись и к собственному его научному творчеству. Все еще где-то бродит готовое умозаключение: Тынянов был опоязовцем (хотя и поздним) — следовательно, он должен был отрывать литературу от действительности. А он вот не отрывал... Напротив того.

В чем смысл и пафос работы Тынянова над литературным наследием декабристов? В своих ранних работах Тынянов действительно говорит о борьбе младоархаистов (декабристская группа писателей) с карамзинистами как о борьбе чисто литературной. Но он дал такую расстановку сил, такой анализ исторических соотношений, от которого оставался один только — притом логически неизбежный — шаг до понимания поэтики декабристов как исторически обусловленной литературной

политики (к этому я еще вернусь). Но Тынянов не говорил отдельно о взглядах декабристов и отдельно об их стихах. Он показал — впервые, — как эти взгляды воплотились в темах, жанрах, в словах декабристской поэзии. Конкретно — он показал эстетическую нераздельность мысли и слова. Мировоззрение русских людей 1810—1820-х годов раскрывалось в слове — единице поэтического искусства.

Тынянов мыслил исторически и не мог мыслить иначе, иначе подходить к предмету исследования. Это было его изначальным, органическим свойством. Справедливы поэтому указания на особое положение Тынянова в рядах формальной школы, к которой он принадлежал.

В 1916—1919 годах изданы были в Петрограде три выпуска «Сборников по теории поэтического языка». Авторы их организовали Общество изучения поэтического языка — ОПОЯЗ (аналогичные задачи ставил себе Московский лингвистический кружок, куда входили Роман Jakobson, П. Богатырев, Г. Винокур). Тынянов не участвовал в «Сборниках»; он позднее других появился в ОПОЯЗе.

Молодых исследователей объединяло стремление в противовес прошлым академическим традициям изучать литературу в ее специфике, в ее словесной конкретности. В 10-х и в начале 20-х годов школа в основном разрабатывала теоретическую поэтику: поэтический язык в его отличии от практического, проблемы повествовательного сказа или сюжета и т. д. В кругу этих вопросов сложились первоначальные теоретические положения ОПОЯЗа: произведение есть «сумма приемов»; прием превращает сырой, внеэстетический материал в художественное построение. Несколько позднее среди представителей формальной школы возникло стремление разобраться в закономерностях литературной эволюции, и эта попытка сразу же нанесла удар формуле — искусство как прием.

Формула эта неизбежно вела к теории имманентного развития литературы, то есть развития внутреннего, в основном независимого от социальных воздействий. Приемы устаревают, теряют свою осязаемость (автоматизируются), тогда возникает необходимость их замены, обновления, возвращающего искусству его действительность. Но оказалось, что без социальных и идеологиче-

ских предпосылок можно только указать на потребность обновления, но невозможно объяснить: почему же побеждает именно эта новизна, а не любая другая? Невозможно оказалось обосновать самый характер обновления, его конкретное историческое качество. Так рушилась теория замкнутого литературного ряда, развивающегося по своим внутренним законам.

Крупнейшие советские филологи, начавшие свою деятельность под знаком ОПОЯЗа, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Б. Томашевский (В. Жирмунский в 1919—1920 годах посещал собрания ОПОЯЗа, но полностью никогда не разделял его теоретические установки), со временем пришли к историческому и социальному пониманию литературы. Это был сложный процесс, но признаки новых методологических поисков появились довольно скоро, уже в середине 20-х годов, — поворот, без сомнения, во многом подсказанный историко-литературными работами Тынянова первой половины десятилетия.

Тынянов всегда, с самого начала был историком литературы (что, впрочем, не мешало, а помогало ему быть блистательным теоретиком). Он пришел в ОПОЯЗ сравнительно поздно, после активной работы в Пушкинском семинарии С. А. Венгерова; пришел потому, что его привлекала новая и острая проблематика исследования литературной специфики, привлекала борьба против академической рутины и против абстрактной эстетики символистов. Но Тынянов принес с собой два неотъемлемых свойства своего научного мышления — чрезвычайный интерес к смыслу, к значению эстетических явлений и обостренный историзм. Именно эти свойства и должны были разрушать изнутри первоначальную доктрину формальной школы.

Однако в первой половине 20-х годов Тынянов не считал нужным заявлять о какой-либо особой позиции. Он принимает теоретические положения раннего ОПОЯЗа, в известной мере пользуется ими в своих первых статьях. Так порой возникают в этих статьях несовпадения между теоретическими формулами и построением конкретного историко-литературного процесса.

Историзм, разумеется, не личное свойство Тынянова. Тынянов — человек, творчески сложившийся после революции. Он вобрал в себя страстное желание эпохи

разобраться в прошлом через настоящее, в настоящем через прошлое. Историзм был воздухом 20-х годов.

1925 год. Несколько человек на набережной; среди нас Тынянов, без пальто, с кепкой в руках. В какой-то ускользнувшей из памяти связи он говорил о Шкловском:

— Виктор — монтер, механик...

— И шофер, — подсказывает кто-то.

— Да, и шофер. Он верит в конструкцию. Он думает, что знает, как сделан автомобиль... А я, я — детерминист. Я чувствую, что жизнь переплескивается через меня. Я чувствую, как меня делает история.

Тынянов не остался на своих первоначальных научных позициях. От 20-х годов до 40-х его исследовательский метод эволюционировал, и развитие это не было равномерным и гладким.

В этом очерке я меньше всего стремлюсь приписать мнениям Тынянова непогрешимость. Речь идет здесь о его научном облике, о методологических тенденциях, об открытиях, до сих пор питающих нашу исследовательскую мысль. Но открытия не бывают ведь окончательными. Научная мысль должна идти дальше.

Тынянов именно этого и ждал от своих учеников. На вопрос — понравилось ли ему выступление одного молодого литературоведа, Тынянов как-то ответил:

— Да, да, доклад хороший. Но только ученики должны всегда превосходить своих учителей, а там этого не было...

Такие оценки дразнили, побуждали напряженно искать свое собственное решение.

Я пожаловалась как-то Тынянову, что мне мешают иногда его точки зрения, что из-за них трудно бывает сказать свое (я занималась тогда прозой Вяземского).

— А вы не обращайтесь на нас внимания, — сказал Тынянов.

— Не получается.

— Вот мы в университете страдали от другого. Оттого, что многие наши учителя ничего не понимали в литературе. Решительно ничего!

— Сейчас, по-видимому, ученики страдают оттого, что учителя понимают слишком много...

— Мда, это тоже нехорошо, — заключил разговор Тынянов.

Присущий Тынянову историзм сказался в каждом из его конкретных исследований литературного материала, даже в самых ранних. На чисто теоретические высказывания Тынянова 20-х годов — в особенности это относится к статье 1924 года «Литературный факт» — в большей мере повлияла теория имманентного развития, теория антиисторическая, поскольку историк показывает явление в его связях с другими явлениями действительности, отбирая и раскрывая при этом связи, с его точки зрения, наиболее существенные.

В статье «Литературный факт» Тынянов трактует еще литературную эволюцию как чередование автоматизации и обновления художественных принципов. Но и в этой статье — характерное тыняновское стремление понять «литературные факты» в их изменяемости, в борьбе и движении. Тынянов протестует против статичности старых литературных формул.

Следующее теоретическое высказывание Тынянова о характере литературного процесса — это статья «О литературной эволюции». Она появилась в другой обстановке, в 1927 году, когда перед бывшими опоязовцами вплотную стояли уже социологические проблемы.

Среди старых моих бумаг сохранилась запись: «Ю. Н. на днях говорил со мной о необходимости социологии литературы...» Датирована эта запись началом июля 1926 года.

Через два года, в 1928-м, в журнале «Новый лэф» № 12 появились тезисы Тынянова и Р. Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка», в них выдвинуто было требование сочетания синхронического изучения языка и литературы с диахроническим (то есть историческим) и провозглашалось, что история литературы или искусства тесно связана с другими историческими рядами.

Но еще раньше на первой же странице статьи «О литературной эволюции» Тынянов писал: «Построение... замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые, в широком смысле социальные ряды и, стало быть, обречено на неполноту». Соотношение литературного ряда с социальным Тынянов предлагает изучать, начиная с «соседних», ближайших рядов

и фактов: литературные отношения, быт, в условиях которого существует литература, с которым она взаимодействует. Он опасался упрощения литературных проблем при непосредственном, без промежуточных звеньев, обращении к наиболее общим социальным предпосылкам. «Доминирующее значение главных социальных факторов, — пишет Тынянов, — этим не только не отвергается, но должно выясниться в полном объеме, именно в вопросе об *эволюции* литературы...»

Историзм становится орудием анализа произведения литературы во всей его словесной, материальной конкретности. Это сочетание, характернейшее для его исследовательских установок, Тынянов и стремился обобщать в статье «О литературной эволюции».

Статья эта во многом предвосхищает опыты структурной поэтики наших дней. При этом она отмечена неизменно историческим пониманием структуры произведения и ее элементов. Литературное произведение Тынянов предлагает понимать как систему. Своего рода системой являются и литературные направления, и литература данной эпохи в целом. Тынянов пользуется такими понятиями, как *конструктивный принцип*, как *доминанта* (господствующий элемент системы, который подчиняет себе и определяет остальные). Казалось бы, здесь налицо все данные для замкнутого, изолированного изучения литературного произведения. Но у Тынянова это совсем не так. На первый план он выдвигает понятие функции. Элементы художественного произведения существуют не сами по себе и не в виде механической суммы, но в динамической связи друг с другом и с общим контекстом произведения. Значение художественного слова возникает в этом контексте и изменяется в зависимости от дальнейшей исторической жизни произведения. «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения... с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента», — писал Тынянов.¹ Произведение также имеет свои исторически изменяющиеся функции, потому что оно, в свою очередь, соотносится с системой литературы; эволюция же литературы в целом определяется фактами социальными. Так произведение литературы Тынянов в конечном счете стремится исследовать и как особую худо-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 281, 272.

жественную структуру, и в его связях с разнообразными явлениями действительности.

Сейчас уже нельзя согласиться с рядом положений тыняновской статьи 1927 года. Так, связывая литературный ряд с социальным, Тынянов все еще говорит об отдельных рядах. Притом лишено определенности понятие быта в качестве ряда, ближайшего к литературе. Но есть в этой статье нечто и сейчас в высшей степени актуальное. Ее живое, плодотворное начало — убежденность исследователя в том, что и теория литературы не может не быть историчной, что даже отдельные, отвлеченные от целого литературные элементы не существуют как статические и всегда себе равные. Нет, например, славянизмов вообще. Славянизмы в системе Ломоносова совсем не то, что в произведениях архаистов, где они становятся боевым знаком в литературной полемике и борьбе. А в послепушкинской поэзии славянизмы (очи, уста и т. п.) — это уже только украшение слога.

Динамичен и тыняновский подход к проблеме жанра, одной из основных в теории литературы: «В изолированном... от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одою в двадцатые годы XIX века, или, наконец, Фет, называлось одою не по тем же признакам, что во время Ломоносова... Изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотносен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой».¹ Так изменялась исторически функция стилистических элементов, функция жанров и т. д.

Теоретичность столько же свойственна научному складу Тынянова, сколько и историзм. И он знал, что теория литературы имеет свою специфику — она работает на историческом материале. В основном теоретическом труде Тынянова, в книге «Проблема стихотворного языка», эта историчность теоретического объекта не всегда прямо указана, но всегда присутствует; она заложена в самом ходе исследовательской мысли.

В своих научных работах Тынянов лаконичен. Обширные знания, обширный переработанный материал, огромную энергию мысли он сосредоточил на небольших про-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с 275—276.

странствах. Идей у него было много, и он не всегда предлагал их в развернутой форме. К числу таких вскользь оброненных утверждений принадлежит одно очень важное — мысль о неизбежной историчности восприятия произведения искусства.

«Неосторожно говорить по поводу какого-либо литературного произведения о его эстетических качествах вообще... Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи».¹

Это сказано уже в статье «Литературный факт» (1924), а через три года в статье «О литературной эволюции» Тынянов писал: «...Изолированное изучение произведения есть та же абстракция, что и абстракция отдельных элементов произведения. По отношению к современным произведениям она сплошь и рядом применяется и удаётся в критике, потому что соотносённость современного произведения с современной литературой — заранее предустановленный и только замалчиваемый факт».² Итак, в искусстве нет и не может быть восприятия внеисторического, но историзм этот может быть непроясненным, бессознательным или «замалчиваемым», в силу определенной исследовательской установки.

Проблемы современности, актуальности произведения для Тынянова были столь же важны, как и проблемы его исторического бытия. Те и другие вытекали из единого понимания динамичности искусства. Тынянов выступал с непосредственными откликами на литературные явления текущего дня или недавнего прошлого. Ему принадлежат статьи о Брюсове, Блоке, Хлебникове, статья «Промежуток» (1924) с характеристиками Есенина, Ходасевича, Ахматовой, Маяковского, Сельвинского, Пастернака, Мандельштама, Тихонова. Не все суждения Тынянова-критика сейчас убедительны, не все прогнозы его оправдались. Но безошибочность никогда ведь не была уделом настоящей критики. Ее удел — ответы на назревшие вопросы; такие ответы порою надолго сохраняют свою действенность.

Современность, однако, нужна была не только Тынянову-критику. Литература прошлых эпох жила для него

¹ Там же, с. 258—259.

² Там же, с. 273.

двойной жизнью — в своей исторической характерности и в своей актуальности для современного сознания. Литературоведение тем самым имело для Тынянова двойную задачу. В восприятии потомков творчество писателя постепенно теряет свои острые углы, пафос борьбы и преодоления, резкость противоречий, оно становится гладким. Надо сорвать этот омертвевший покров и вернуть произведению всю сложность и полноту его первоначальной исторической жизни, многообразие его связей с литературой и действительностью. Это дело историка литературы. Но на этом не кончается его дело. Он не археолог, не реставратор, он деятель современного научного и литературного движения. Литературу прошлых эпох он должен показать своим современникам не только такой, какой она была, но и такой, какой она им нужна сейчас, увиденной глазами сегодняшнего человека.

Решение двух этих задач и придает смысл занятиям историей литературы.

Тыняновская теория изменяющихся функций литературы — не должна ли она была привести к утрате самого произведения, растворившегося в несходных восприятиях разных эпох, разных социальных групп и литературных направлений? Не угрожал ли Тынянову тот самый субъективный психологический подход, с которым он всегда боролся во имя познания конкретных вещей и объективных исторических процессов? Полагаю, что на этот вопрос можно ответить отрицательно.

Каждая наука устанавливает для себя объект изучения, выделяя нужные ей стороны, отвлекаясь от остальных. Так науки, рассматривающие явления объективной действительности, сознательно отвлекаются от психологической точки зрения.

Тынянов исследует измененное художественным контекстом значение слов, скрещение поэтических ассоциаций, но исследует их как свойства самого произведения. Это оказалось возможным именно в силу тыняновского историзма. — историзма, имеющего дело со всеобщностью (ограниченной, понятно, эпохой, социальной средой) значений и оценок. Всеобщность значений притом вовсе не предполагает однопланность значений, противопоставленную многозначному поэтическому слову. Именно исторически складывающаяся обязательность значений поэти-

ческого слова позволила Тынянову говорить о системе — системе литературы, системе литературного направления, наконец отдельного произведения. Представление об исторической изменяемости этих систем сочетается у него с представлением об их бытии, независимом от случайностей индивидуального восприятия.

Произведение существует в его исторически первоначальном значении, которое исследователь раскрывает читателю, и оно существует в преломлении, современном этому исследователю и читателю. Существует, наконец, произведение «в веках» — промежуточные этапы его исторической судьбы; они оставляют на произведении свои следы и в той или иной мере учитываются последующими поколениями. Такова сложная, многопланная жизнь объективно нам данного явления искусства.

Не знаю, готовился ли Тынянов к своим лекциям обычным академическим образом. Во всяком случае, он готовился к ним всей своей напряженной жизнью исследователя. В небольшую, до краев переполненную аудиторию на лекции по истории русской поэзии Юрий Николаевич приходил с книгой поэта в руках. Он листал томик стихов, он читал стихи (превосходно читал) и объяснял их, как бы импровизируя. Но все знали: эта кажущаяся импровизация — плод упорных изучений. Впрочем, форма мнимой импровизации имела свой смысл. Мысль не предлагалась готовая, отстоявшаяся и успокоенная, она возникала у нас на глазах. Речь Тынянова не была ни легкой, ни гладкой. Он задумывался, иногда запинаясь, подбирая слова. И молодые люди следили за механизмом мысли ученого — это было поучительное зрелище. Тынянов объяснял дело поэта, то показывая большую историческую перспективу, то сосредоточиваясь на поэтическом слове, на мельчайшем стиховом элементе. Тут раскрывался его удивительный дар восприятия поэтического произведения в его конкретности, в его словесной материальности. Казалось, он берет в руки эту поэтическую вещь, осторожно ощупывает, поворачивает перед аудиторией разными ее гранями. И аудитория напряженно ждала, зная, что сейчас перед ней возникнет новое решение, мысль, неожиданная, но крепкая, оправданная всей предшествующей работой.

Тынянов не был сознательным педагогом. Он, вероят-

но, не размышляя над тем, как лучше научить людей их будущему профессиональному делу. Но он учил их своей преданностью труду и мысли, чувством научной ответственности, отвращением ко всяческой болтовне. Все, кто учились у него, учились совмещать исторический охват с конкретным анализом факта действительности и поэтического слова; учились чуждаться бездумного описательства и увлечения неосмысленными явлениями формы.

Тынянову всегда нужен был смысл, значение литературных явлений. Одна исследовательская линия вела отсюда к историческому обобщению, другая — к анализу, детальнейшему и всегда динамическому, самой словесной материи. В предисловии 1923 года к «Проблеме стихотворного языка» Тынянов писал: «Задачей настоящей работы является именно анализ *специфических* изменений значения и смысла слова в зависимости от самой стиховой конструкции. Это потребовало от автора обоснования понятия стиха как конструкции. . .»

В «Проблеме стихотворного языка» Тынянов не декларировал только, а путем точного анализа показал смысловой заряд так называемых формальных элементов. Вернее, показал, что нет формальных элементов как таковых, а есть значащая форма. Значение это может быть обширным и важным, а может быть пустяковым — это другое дело. Тынянов писал свою книгу полвека тому назад, а школьное литературоведение до сих пор учит тех, кого следовало бы научить любить и понимать литературу, сначала пересказывать содержание, а потом кратко перечислять «художественные особенности».

«Проблема стихотворного языка» — книга насквозь теоретическая (о вопросах прямо исторических речь здесь идет сравнительно редко), но и в ней Тынянов никогда не теряет из виду историческое качество своего материала. Историчность этой книги, так сказать, подразумеваемая. «Единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе. . . совершенно отличают самую *структуру* стиховой лексики от структуры лексики прозаической». ¹ И Тынянов показывает, как в стихе «смысл каждого слова. . . является в результате *ориентации на соседнее слово*». ² Он показывает это, в частности, на примере стихотворения Блока:

¹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 133

² Там же, с. 125.

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

Анализ этих строк подтверждает чисто теоретическое положение. Но опирается он на историческую концепцию поэтики Блока и, шире, поэтики символистов, которые, «употребляя слова вне их связи и отношения к основному признаку значения, добивались *необычайной интенсивности колеблющихся признаков*. . .»¹ То же относится к истолкованию баллады Жуковского «Алонзо».

Небеса кругом сияют,
Безмятежны и прекрасны. . .
И надеждой обольщенный,
Их блаженства пролетая,

Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!
Там, в блаженствах безответных.

Подробно и точно Тынянов проследил, как готовится закрепление в слове «блаженствах» колеблющегося признака пространственности. Опять вопрос теоретический, но его нельзя было бы решить без проникновения историка в поэтическую систему Жуковского. Методологическая специфика Тынянова — в непрерывном скрещивании историзма с интенсивнейшим восприятием конструкции произведения.

4

Тынянов 30-х годов проявляет все больший интерес к тому, что в 20-х годах он называл дальнейшими социальными рядами. Ранний Тынянов мог недооценивать непосредственное значение этих «дальнейших рядов», но в своих историко-литературных работах он никогда не отрывал литературу от действительности. Напротив того, он всегда искал факт, который пружинит и подымает большое обобщение.

У него было острое исследовательское и писательское чутье факта и документа. Притом — ни малейшего документального фетишизма. «Есть документы парадные,

¹ Там же, с. 123.

и они врут, как люди»,¹ — утверждает Тынянов в заметке, предназначавшейся для сборника «Как мы пишем» (1930).

Тынянов искусно владел фактами — рычагами, от действия которых разваливались благополучные формулы ложноакадемической науки. Слепота на факты — вот характернейшая, по убеждению Тынянова, черта дурного литературоведения.

В 1964 году в десятом номере «Вопросов литературы» опубликована юношеская работа Тынянова «Литературный источник „Смерти поэта“» (публикация З. А. Никитиной). В 1914 году Тынянов подготовил этот доклад для Пушкинского семинария С. А. Венгерова. В статье девятнадцатилетнего исследователя (а это статья исследователя, но еще сидящего на студенческой скамье) ясно виден будущий Тынянов. Стержень статьи — открытие дотоле неизвестного факта: устанавливается связь лермонтовской «Смерти поэта» с посланием Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814), в котором идет речь о трагической судьбе драматурга Озерова.² Это открытие обставлено анализом литературных отношений, жизненных обстоятельств, политической ситуации, стиховой структуры. Много точных подробностей. А главное — энергия мысли, которая ищет уже сжатое выражение, не вынося пустых мест, проходных фраз. Фраз в этой студенческой статье нет, но есть пафос, — пафос любви к поэзии и к поэтам России, которую Тынянов пронесет сквозь всю свою недолгую жизнь.

В статье «Достоевский и Гоголь» (1921) научный метод Тынянова 20-х годов уже определился. В центре построения также фактическое открытие: «Село Степанчиково» Достоевского, помимо социального обобщения, содержит личный памфлет, речи Фомы Опискина пародируют гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями». Тынянов присмотрелся к текстам, к фактам действительности, к литературным отношениям и увидел то, чего до него не замечали: Достоевский не только учился у Гоголя, но боролся с Гоголем — чтобы стать Достоевским. Для Тынянова противоречия и борьба — неиссякаемая движущая сила развития литературы. Па-

¹ Юрий Тынянов — писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966, с. 196.

² При этом Тынянов показывает, что Лермонтов трактует тему по-своему, иначе, чем Жуковский.

родийное начало в «Селе Степанчикове» — найденный и подтвержденный щедрым материалом доказательств факт. Концепция этих отношений возникает на стыке литературы и социальной действительности; биография Достоевского, общественная позиция Гоголя служат ей материалом.

Тот же методологический принцип — в статье 1923 года «Пушкин и Тютчев». Литературный процесс есть борьба и движение *вкось*. Тютчев как «архаист» боролся с Пушкиным, и Пушкин — утверждает Тынянов — не имел оснований восторженно приветствовать нового поэта.¹ В этой статье разработан фактический материал отношений Пушкина и Тютчева (история упоминаний или умолчаний Пушкина о Тютчеве, история появления стихотворений Тютчева в пушкинском «Современнике» 1836 года и т. д.). В то же время статья эта очень теоретична и для Тынянова принципиальна. Она опровергает концепцию безмятежной преемственности в литературе, ханжескую идею: все хорошие писатели любили и благословляли друг друга. Статья «Пушкин и Тютчев» на сложном материале утверждает простую истину: у больших писателей есть творческие принципы, поэтому они не всеядны (это не значит, конечно, что большие писатели стремятся искоренить придерживающихся других творческих принципов).

Стилистическая деталь, конкретный факт литературной и общественной жизни в процессе исследования растут, разветвляются, дорастают до исторического обобщения, до теоретической формулы. Все это можно найти и в более поздних статьях Тынянова. В статье «Пушкин и Кюхельбекер» история их отношений складывается из ряда заново истолкованных фактов: социальный состав лица, философские источники мировоззрения Кюхельбекера, вопрос об адресате лицейского стихотворения «К другу-стихотворцу», дуэль Пушкина и Кюхельбекера, Кюхельбекер как прототип Ленского и т. д.

В статье «Сюжет „Горя от ума“» речь идет о Чаадаеве, Кюхельбекере, Байроне — в их сложном соотношении с темой Чацкого. Каждый из них введен в статью с данными своей биографии — писателя и политического че-

¹ В данной статье я не исследую вопрос о Пушкине и Тютчеве, а излагаю точку зрения Ю. Н. Тынянова, столь характерную для его методологии и его понимания литературных отношений 1830-х годов.

ловека. Но разговор об этом — одновременно и разговор о проблеме сюжета в ее художественной специфике, о жанре комедии и ее национальных традициях.

В книгах Тынянова молодой филолог может научиться многому. В том числе тщательной, точной, неутомимой работе над выявлением и обоснованием факта. Да, именно у этого прирожденного теоретика и человека смелых обобщений. Тынянов-ученый был открывателем, был ниспровергателем принятых на веру мнений, но он почитал научную дисциплину, накопление материала, строгое требование знаний. Он уважал это в своих лучших университетских учителях.

Своим ученикам Тынянов рассказывал (не без подразумеваемого упрека), как он однажды спросил С. А. Венгерова: в каких номерах герценовского «Колокола» напечатаны такие-то статьи? «Как, — сказал Венгеров, — я вас при университете оставляю, а вы еще не читали весь «Колокол»? Да как это возможно?»

И Тынянов об этом рассказывал с удовольствием, любясь в старом профессоре вкусом к материалу.

Тынянов знал цену мелким мыслям, но заведомо мелких фактов для него не существовало. Он считал, что факт надо подержать в руках и посмотреть, не приведет ли он к чему-нибудь крупному. Тынянов знал, что филологу нельзя начинать с конца, что ему нужны подробности. Научная обстановка, которую создавал вокруг себя Тынянов, исключала некоторые явления, еще и сейчас бытующие. Это толстые сочинения на пустом месте, это молодые люди, которые начинают с «Войны и мира» и «Медного всадника» (если не с Толстого или Пушкина в целом), но которым дотоле никогда не случалось своими глазами присмотреться к «мелким фактам», к тем, из которых Тынянов добывал свои большие выводы.

В ранних работах Тынянова — в отличие от более поздних — связь литературы с действительностью дается через ближайшие ряды. Но внутренняя логика исследования неизбежно вела от ближайших рядов к дальнейшим. Вот, например, статья 1921 года «Стиховые формы Некрасова». В ней поставлена проблема стихового прозаизма. По словам Тынянова, Некрасов ввел «в классические формы баллады и поэмы роман и новеллу, со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы «натурального» фельетона и водевиля — патетическую лирическую тему. Смещением форм создана новая форма ко-

лоссального значения, далеко еще не реализованная и в наши дни». ¹ В статье отсутствуют социальные предпосылки литературной работы Некрасова, дальнейшие социальные ряды. Но вся характеристика некрасовской демократической поэтики строится так, что эти дальнейшие социальные ряды как бы подключаются сами собой, — характеристика подошла к ним вплотную, их остается только назвать. Это относится и к крупнейшей из историко-литературных работ Тынянова 20-х годов — к его статье «Архаисты и Пушкин».

5

Для научной деятельности Тынянова двадцатых годов «Архаисты и Пушкин» — произведение центральное. Эта большая статья (в сборнике «Архаисты и новаторы» она занимает 140 страниц) создавалась долго, в 1921—1924 годах, постепенно вбирая в себя опыт литературоведческой мысли Тынянова. Те, кто общались с Юрием Николаевичем в эти годы, учились у него, слушали его лекции, — присутствовали тем самым при становлении этой итоговой работы.

В «Архаистах и Пушкине» завязываются будущие романы Тынянова. Эта статья в то же время эталон его научного метода 20-х годов. Она вся растет из протеста против формул, повторяемых по инерции. Русская литература 1810—1820-х годов традиционно рассматривалась под знаком борьбы классицизма и романтизма. Причем и в современных, и в позднейших высказываниях по этому поводу господствовала чрезвычайная путаница и чересполосица. Шишковская «Беседа» считалась, например, оплотом классицизма, хотя именно карамзинисты были «классиками» по своим позициям в русской литературе 1810-х годов, куда они внесли дух систематизации и организованности, нормы «хорошего вкуса» и логическую дисциплину. Для литературных староверов, однако, последователи Карамзина — злостные романтики; но романтики для них точно так же и те молодые поэты, которые стремились в 20-х годах возродить торжественную оду XVIII века.

Эту путаницу получила в наследство и углубила история литературы XIX века. Заново посмотреть на литера-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 25.

турные отношения декабристской поры, увидеть реальные факты, увязшие в противоречивой терминологии, — вот задача, стоявшая перед Тыняновым. В порядке полемической крайности он при этом считал, что может вообще обойтись без понятий классицизм-романтизм.

В статье «Архаисты и Пушкин» Тынянов писал: «Сами литературные деятели двадцатых годов иногда тщетно гнались за неуловимыми понятиями классицизма и романтизма... и эти понятия оказывались разными в разных литературных пластах. Происходило это... вследствие того, что у нас «готовые» (на деле, конечно, тоже не готовые, а упрощенные) западные формулы прикладывались к сложным национальным явлениям и в них не умещались».¹

Национальная традиция является решающей и закономерной; иностранные влияния случайны, пока они не освоены этой традицией. Теоретическую формулировку этих положений Тынянов дает в статье 1921 года «Тютчев и Гейне»: «Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы. Таким образом, если генетически стих Ломоносова, например, восходит к немецким образцам, то он одновременно продолжает известные метрические тенденции русского стиха, что и доказывается в данном случае самою жизненностью явления».²

Нельзя механически переносить схему одной национальной литературы на другую. Исходя из русской действительности 1810—1820-х годов Тынянов произвел новую расстановку сил. Вместо классиков и романтиков — карамзинисты и младоархаисты, «славяне», то есть, в сущности, группа писателей-декабристов. Эта расстановка сил прочно вошла в нашу историю литературы. Сейчас она кажется само собой разумеющейся, но ведь ее надо было найти.

Борьба младших архаистов с карамзинистами рассматривается в плане стилистическом, жанровом. С одной стороны — культ малых форм и среднего слога, с другой — требование монументальных жанров, возвышенно-

¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 52.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 29

сти и просторечия. Но связь этого разделения и противопоставления с социальной действительностью, с политической очевидна. Не заметить ее можно, только подходя к статье «Архаисты и Пушкин» с готовой уверенностью в том, что Тынянов должен был отделять литературу от жизни. На деле же в «Архаистах и Пушкине», как и в статье о стиховых формах Некрасова, близлежащие ряды литературных отношений непосредственно устремлены к дальнейшим социально-историческим рядам и смыкаются с ними за текстом. Впрочем, не только за текстом. В «Архаистах и Пушкине», например, прямо говорится о том, что архаистическая поэтика имела двойное политическое применение: «Младшие архаисты (в отличие от старших членов «Беседы». — Л. Г.) — радикалы (Катенин, Грибоедов) и революционеры (Кюхельбекер). Здесь сказывается разница между *архаистичностью* литературной и *реакционностью* общественной. Для младших архаистов второй момент отпал и тем ярче проявился первый». ¹ Об этом сказано вскользь. В своих работах первой половины 20-х годов Тынянов как бы еще «стесняется» подробно вдаваться в социально-исторические соображения. Но он дал уже к статье политический ключ.

В обращении к старине, к архаическим формам языка и литературы, естественно, ищет опору общественная и политическая реакция. Но молодым «радикалам» и революционерам, людям русской дворянской революции также нужна традиция XVIII века, питающая торжественность новой гражданской поэзии.

В статье «Архаисты и Пушкин» нет этих формулировок, но они вытекают из всего ее содержания. Она тем самым прокладывает дорогу пониманию стиля как выражения исторически обусловленного мировоззрения писателя, — пониманию, имевшему столь важное значение в дальнейшем развитии нашей истории литературы. И пробивал этот путь Тынянов не декларациями, а рядом конкретных открытий.

Проблема расстановки литературных сил 1810—1820-х годов — это одновременно и проблема творческой эволюции Пушкина. Тема Пушкина здесь самое главное. Начинаящему Пушкину уже в 1818 году становится тесно в арзамасских пределах. В поисках нового опыта он сближается с архаистом Катениным, по преданию, гово-

¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 26.

рит ему, «как Диоген... Антисфену, — побей, но выучи». Но Тынянов показывает и другое: девятнадцатилетний Пушкин уже перерос простодушное ученичество. У архаистов он берет только то, что ему может понадобиться в его неуправляемом движении, что пригодится для будущего грандиозного пушкинского синтеза. Так, Пушкину, в сущности, не понадобился «высокий план» младоархаистов; его привлекает, главным образом, их интерес к «простонародности», к просторечию, из области «низших жанров» поднимающемуся на уровень большой литературы.

Объем «Архаистов и Пушкина» — около семи печатных листов. Для Тынянова с его лаконизмом это очень много. Но лаконизм собственно остается в силе — большая часть статьи состоит из ряда исследовательских эпизодов. Каждый из них — открытие нового факта, нового ракурса, и все они служат общей мысли. Обширный материал сжат, мысль скреплена формулировками.

Одно из таких исследовательских звеньев — раздел о «Руслане и Людмиле», в котором Тынянов устанавливает связь между этой поэмой и воздействием на Пушкина катенинских литературных мнений. Другое звено: главка о Кюхельбекере как прототипе Ленского.

Отдельная главка посвящена анализу стихотворения Пушкина «Ода его сиятельству графу Д. И. Хвостову». Это характернейший образец тыняновского научного метода: открытие конкретного исторического факта, подтвержденное многообразным материалом, в процессе исследования расширяющееся до важных обобщений.

Стихотворение Пушкина, парадоксально связавшее с Байроном всеми осмеянного Хвостова, рассматривалось обычно как пародия на оды этого графомана и члена шишковской «Беседы». Тынянов раскрывает в стихотворении смысл гораздо более серьезный — скрытую полемику Пушкина с теоретиком и практиком новой оды Кюхельбекером, отчасти с Рылеевым, подобно Кюхельбекеру откликнувшемуся одой на смерть Байрона в охваченной восстанием Греции.

Тонкий анализ пародийных элементов «Оды» скрещивается с анализом откликов Пушкина на высказывания Кюхельбекера в его программной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Пушкин не приемлет попытку воскресить торжественную оду, заставив оду служить новой гражданской поэзии. Пушкин ищет новые формы, соответствующие

шие сознанию современного человека. Так частный, конкретный вопрос о смысле и направленности «Оды его сиятельству графу Д. И. Хвостову» дорастает до вопросов самых принципиальных для эстетики Пушкина.

Наибольшей остроты достигает тыняновский анализ (исторический и стилистический) в разделе статьи, посвященном «любопытному поэтическому состязанию», тайной полемике между Катениным и Пушкиным. Впервые объяснен смысл стихотворений Катенина «Элегия», «Старая быль». Они содержат намеки, тайные упреки, обращенные к Пушкину после его «Стансов» и «Друзьям» — произведений, которые Катенин воспринял как отступничество от дела декабристов. Сложный анализ текстов стихотворений Катенина, его писем, различных свидетельств, обстоятельств и отношений ведет в конечном счете к расшифровке стихотворения Пушкина «Ответ Катенину». «„Ответ“ Пушкина был гневен и ироничен», — пишет Тынянов. На первый взгляд — собрание литературных комплиментов, на самом деле — горечь, полемика, скрытая в каждом слове. Биографический факт установлен, но Тынянову не свойственно останавливаться на этом, ему нужен теоретический вывод. И он развивает теорию *двупланности* как характерной черты «семантического строя тогдашней поэзии».

Может быть задан вопрос: стихотворение «Ответ Катенину» — разве для многих читательских поколений оно не существовало в своей эстетической ценности и до того, как Тынянов истолковал его шифры? Конечно, существовало; для читателей произведение может полноценно существовать на разных уровнях полноты его восприятия. Дело же историка литературы восстановить произведение в первоначальной данности ассоциаций, в исходном авторском замысле, понятном не только адресату, но, вероятно, и многим современникам. Тынянов и восстановил эти исторические значения, возрождая живую связь поэтического слова с действительностью, с конкретностью литературных отношений, в конечном счете отношений общественных.

6

Почему, говоря о Тынянове-ученом, больше всего хочется говорить о его историзме? Потому что здесь — пафос Тынянова, главный нерв его деятельности, научной и

писательской. Произведение не было для него иллюстрацией к истории, ни история — комментарием к произведению. Тыняновский историзм проникал в самую плоть произведения, в его словесную ткань. У искусства есть, конечно, вечные темы — исконные вопросы жизни и смерти. Но предстают они в многообразных исторических воплощениях. Для эстетического переживания важнейшим является единство идеи и формы, значимость формы. Вечное же само по себе формы не имеет.

Историзм двулик: он обращен в прошлое и в современность. Антиисторизм не всегда понимает, что уйти от истории — то же, что уйти от сопряженного с ней понятия современности. Понятие это возникло очень поздно — вместе с историческим мышлением. Великая литература французского классицизма, например, была очень национальной и в высшей степени выражала свою эпоху и свою социальную действительность, но ей казалось, что она осуществляет вневременные законы прекрасного и разумного.

Нельзя гордиться чувством современности, в частности пониманием современного искусства, пытаясь при этом отделаться от истории. Логически они нерасторжимы. В Тынянове историк и современный литератор сочетались удивительно стройно. Он брал произведение и спрашивал:

— Что оно значило в своем первоначальном историческом бытии? Что моим современникам сейчас от него нужно?

Тынянов был именно современным *литератором*. Он любил это слово. Он говорил, что в России пушкинской поры поэты и прозаики были сверх того литераторами, универсальными профессионалами литературного дела, в которое, по их представлению, входило многое: стихи и художественная проза, филология, история, критика и журналистика.

Тынянов — филолог и автор романов, киносценарист и переводчик Гейне. Для него все это — единое литературское дело. И Тынянов вовсе не был исключением. Все студенты литературного факультета Института истории искусств писали стихи (некоторые и прозу, но это было менее обязательно). Нам казалось, что это естественно, и даже казалось, что историк литературы, изучающий стихи, должен иметь практическое понятие о том, как это

делается. Нам казался тогда нормальным путь от литературы — хотя бы от неудавшихся опытов — к истории литературы, или, наоборот, из истории литературы к литературе (путь Тынянова), или совмещение этих занятий. Виктор Шкловский был теоретиком и писателем; Каверин, уже профессиональный писатель, написал историко-литературную книгу о Сенковском («Барон Брамбеус»).

Среди сочинявшихся от случая к случаю куплетов студенческой песни был и такой:

И вот крадется, словно тать,
Сквозь ленинградские туманы
Писатель — лекцию читать,¹
Профессор Т. — писать романы.

Профессор Т. — это Тынянов. О романе же, который пишется, мы узнали от самого автора.

Есть старая добрая традиция — любимого учителя после лекции провожают домой, продолжая возникший в аудитории разговор, спрашивая и споря. Так бывало, понятно, и с Тыняновым. А несколько раз бывало и так: по дороге, на углу Фонтанки и Невского (там была тогда лодочная станция), брали лодку и выезжали на Неву — белым весенним ленинградским вечером. Если ученикам было тогда лет по двадцать, то учителю не было тридцати. Все на равных правах гребли, сменяясь на веслах.

Вот так, на Неве, в лодке, Тынянов однажды рассказал нам о том, что Корней Иванович Чуковский уговорил его написать роман для юношества о Кюхельбекере. И он рассказал кое-что о том, какой это будет роман. Рассказывал Тынянов, немного смущаясь, а мы немного удивились, но только в первую минуту, потому что в общем-то все это было вполне естественно. Намечалось еще одно воплощение того материала, той мысли, которая была уже нам знакома из лекций, из разговоров, — ведущей мысли «Арханстов и Пушкина».

Но Тынянов знал, что дело обстоит не просто, что уже во второй половине XIX века гибкое, многопланное литературство пушкинской поры перестало существовать, и этот синтез нужно создавать заново.

1965, 1974

¹ Имеются в виду В. Каверин, Н. Тихонов.

АХМАТОВА

(несколько страниц воспоминаний)

Большая часть появляющихся сейчас воспоминаний об Анне Андреевне Ахматовой относится к позднему периоду ее жизни. Немногие уже могли бы сейчас рассказать об Ахматовой поры «Четок», «Белой стаи». Мои первые воспоминания об Анне Андреевне восходят к периоду сравнительно раннему. Зимой 1926—1927 года я познакомилась с ней в доме Гуковских. Ахматова посещала их часто — Наталья Викторовна Рыкова, жена Григория Александровича Гуковского, в 20-х годах была одним из близких ее друзей.

В 1926 году, под редакцией Эйхенбаума и Тынянова, вышла «Русская проза» — сборник статей их учеников. Там была напечатана моя первая статья — «Вяземский-литератор». Оттиск этой статьи я, волнуясь, вручила Наталье Викторовне для передачи Ахматовой. Вскоре мы встретились у Гуковских. Наталья Викторовна представила меня: «Вот та, статью которой . . .»

— Очень хорошая статья, — сказала Анна Андреевна.

Это была первая фраза — я очень ею гордилась, — услышанная мною от Анны Андреевны. С тех пор мы встречались в течение сорока лет, до самого конца. Часто — в 30-х годах и после войны, во второй половине 40-х; реже — в 50-х и 60-х, когда Анна Андреевна подолгу гостила в Москве. Вот почему в моей памяти особенно отчетлив облик Ахматовой 30—40-х годов и даже конца 20-х, когда ей было лет 37—38.

Я помню Ахматову еще молодую, худую, как на портрете Альтмана, удивительно красивую, блистательно остроумную, величественную.

Движения, интонации Ахматовой были упорядочены, целенаправлены. Она в высшей степени обладала системой жестов, вообще говоря, несвойственной людям нашего неритуального времени. У других это казалось бы аффектированным, театральным; у Ахматовой в сочетании со всем ее обликом это было гармонично.

Меня всегда занимал вопрос о сходстве или несходстве поэта со своими стихами. Образцом *сходства*, конечно, был Маяковский — с его речевой манерой, голосом, ростом. Иначе у Ахматовой. В ее стихах 10—20-х годов не отразились ее историко-литературные интересы или ее остроумие, блестящее, иногда беспощадное. В быту Анна Андреевна не была похожа на своих героинь. Но Ахматова, с ее трезвым, наблюдающим, несколько рационалистическим умом, была как-то похожа на свой поэтический метод. Соотношение осуществлялось.

Ахматова создала лирическую систему — одну из замечательнейших в истории поэзии, но лирику она никогда не мыслила как спонтанное излияние души. Ей нужна была поэтическая дисциплина, самопринуждение, самоограничение творящего. Дисциплина и труд. Пушкин любил называть дело поэта — трудом поэта. И для Ахматовой — это одна из ее пушкинских традиций. Для нее это был в своем роде даже физический труд.

Один из почитателей Анны Андреевны как-то зашел к ней, когда она болела, жаловалась на слабость, сказала, что пролежала несколько дней одна в тишине.

— В эти дни вы, должно быть, писали, Анна Андреевна...

— Нет, что вы! Разве можно в таком состоянии писать стихи? Это ведь напряжение всех физических сил.

Труд и самопроверка. В разговоре с Анной Андреевной я как-то упомянула о тех, кто пишет «нутром».

— Нутром долго ничего нельзя делать, — сказала Анна Андреевна, — это можно иногда, на очень короткое время.

— А как Пастернак? В нем все же много иррационального.

— У него это как-то иначе...

Лирика для Ахматовой не душевное сырье, но глубочайшее преобразование внутреннего опыта. Перевод его в другой ключ, в царство *другого слова*, где нет стыда и тайны принадлежат всем. В лирическом стихотворении читатель хочет узнать не столько поэта, сколько себя. Отсюда парадокс лирики: самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, тяготеет к всеобщему.

В этом именно смысле Анна Андреевна говорила: «Стихи должны быть бесстыдными». Это означало: по законам поэтического преобразования поэт смеет говорить о самом личном — из личного оно уже стало общим.

Ахматовой было присуще необычайно интенсивное переживание культуры. Лирика и культура — это важная тема. Здесь не место в нее углубляться; скажу только, что культура дает лирике столь нужные ей широту и богатство ассоциаций.

В творчестве Ахматовой культура присутствовала всегда, но по-разному. В поздних ее стихах культура проскакивает наружу. В ранних она скрыта, но дает о себе знать литературной традицией, тонкими, спрятанными напоминаниями о работе предшественников.

О первом (1910—1930-е годы) и втором (1940—1960-е) периодах творчества Ахматовой говорю здесь условно, не вдаваясь в подлинную сложность ее эволюции. Во всяком случае, решающие изменения в поэтическом методе Ахматовой очевидны. Для первого периода характерна предметность, слово, не перестроенное метафорой, но резко преображенное контекстом. Вещь в стихе остается вещью, конкретностью, но получает обобщенный, расширенный смысл. В поэзии Ахматовой это — своеобразное преломление великих открытий позднего Пушкина.

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос музы еле слышный.

Об этом стихотворении хорошо говорил когда-то Григорий Александрович Гуковский:

— В стихах о Петербурге всегда упоминалась *река* — Нева. А вот Ахматова увидела в Петербурге *реки*, дельту. И написала: «Широких рек сияющие льды...»

Это стихотворение 1915 года. В поздних стихах Ахматовой господствуют переносные значения, слово в них становится подчеркнуто символическим. Для некоторых старых читателей Ахматовой (для меня в том числе), чей вкус воспитывался на ее первых книгах, книги эти остались особенно близкими. В них им впервые раскрылось неповторимое ахматовское видение мира с его всеобъемлющей точностью — предметной, психологической, даже точностью отвлеченных понятий.

Бывает глаз по-разному остер,
По-разному бывает образ точен... —

писал об этом Пастернак в стихотворении «Анне Ахматовой» (1928).

Все это отнюдь не попытка сравнительной исторической оценки периодов творчества Ахматовой. Речь идет только о том субъективном восприятии поэта, на которое каждый читатель имеет право.

Анна Андреевна угадывала предпочтения своих читателей, даже если они молчали, и давала им это понять, вспоминая слова Маяковского:

— А помните, что сказал Маяковский: говорите о моих стихах все, что хотите; только не говорите, что последнее лучше последнего.

Символическому слову поздних стихов Ахматовой соответствует новая функция культуры. Историческими или литературными ассоциациями культура вступает теперь в текст. Особенно в «Поэме без героя» с ее масками, реминисценциями, ветвящимися эпиграфами.

Функции культуры менялись в поэзии Ахматовой, но ее погруженность в культуру оставалась неизменной. И она обладала особым даром *чтения*. В детстве, в ранней юности мы читаем бескорыстно. Мы перечитываем, перебираем прочитанное и твердим его про себя. Постепенно это юношеское чтение вытесняется профессиональным, вообще целеустремленным чтением, ориентированным на разные соображения и интересы. Анна Андреевна навсегда сохранила способность читать бескорыстно. Поэтому она знала свои любимые книги как никто.

Готовя комментарий к различным изданиям, приходилось нередко сталкиваться с нераскрытой цитатой из Данте, Шекспира, Байрона. По телефону звоню специалистам. Специалисты цитату не находят. Это вовсе не упрек — по опыту знаю, как трудно в обширном наследии писателя найти именно ту строку, которая вдруг кому-то понадобилась.

Остается позвонить Анне Андреевне. Анна Андреевна любила такие вопросы (их задавала ей не я одна) — она называла это своим справочным бюро. Иногда она определяла цитату сразу, не вешая телефонную трубку. Иногда говорила, что для ответа требуется некоторый срок. Не помню случая, чтобы цитата осталась нераскрытой.

Данте, Шекспир, Пушкин — это был постоянный фон ее чтения. Но охватывало оно очень многое, в том числе злободневное. В середине 30-х годов Анна Андреевна показала мне как-то небольшую книжку со словами:

— Прочитайте непременно. Очень интересно.

Это было «Прощай, оружие!» еще неизвестного нам Хемингуэя. Роман тогда у нас только что перевели.

В культурном мире Ахматовой существовало явление ни с чем не сравнимое — Пушкин. У русских писателей вообще особое восприятие Пушкина. Других классиков можно любить или не любить — это вопрос литературной позиции. Иначе с Пушкиным. Все понимали, что это стержень, который держит прошлое и будущее русской литературы. Без стержня распадается связь.

У Анны Андреевны было до странного личное отношение к Пушкину и к людям, которые его окружали. Она их судила, оценивала, любила, ненавидела, как если бы они были участниками событий, которые все еще продолжают совершаться. Она испытывала своего рода ревность к Наталье Николаевне, вообще к пушкинским женщинам. Отсюда суждения о них, иногда пристрастные, незаслуженно жесткие, — за это Ахматову сейчас упрекают.

Анне Андреевне свойственно было личное, пристрастное отношение даже к литературным персонажам. Однажды я застала ее за чтением Шекспира.

— Знаете, — сказала Анна Андреевна, — Дездемона очаровательна. Офелия же истеричка с бумажными цветами и похожа на N. N.

Анна Андреевна назвала имя женщины, о которой она говорила:

— Если вы, разговаривая с ней, подыметесь на воздух и перелетите через комнату, она нисколько не удивится. Она скажет: «Как вы хорошо летаете». Это оттого, что она как во сне; во сне все возможно — невозможно только удивление.

Здесь характерна интимность, домашность культурных ассоциаций. В разговорах Анны Андреевны они свободно переплетались с реалиями быта, с оценкой окружающих, с конкретностью жизненных наблюдений.

Вспоминая Ахматову, непременно встречаешься с темой культуры, традиции, наследия. В тех же категориях воспринимается ее творчество. О воздействии русской классики на поэзию Ахматовой много уже говорили и писали. В этом ряду — Пушкин и поэты пушкинского времени, русский психологический роман, Некрасов. Еще предстоит исследовать значение для Ахматовой любовной лирики Некрасова. Ей близка эта лирика — нервная,

с ее городскими конфликтами, с разговорной интеллигентской речью.

Но все эти соотношения совсем не прямолинейны. «Классичность» некоторых поэтов XX века, вплоть до поэтов наших дней, критика понимает порой как повторение, слепок. Но русская поэзия, сложившаяся после символистов, в борьбе с символистами, не могла все же забыть то, что они открыли, — напряженную ассоциативность поэтического слова, его новую многозначность, многослойность. Ахматова — поэт XX века. У классиков она училась, и в стихах ее можно встретить те же слова, но отношение между словами — другое.

Поэзия Ахматовой — сочетание предметности слова с резко преобразующим поэтическим контекстом, с динамикой неназванного и напряженностью смысловых столкновений. Это большая поэзия, современная и переработавшая опыт двух веков русского стиха.

В личном общении мы с чрезвычайной ясностью ощущали эту стихию наследственной культуры — и девятнадцатого, и двадцатого века. И притом никакой архаики, никакого разговора на разных языках. Анна Андреевна всегда умела говорить на языках тех культурных поколений, с которыми время сводило ее на протяжении ее долгой жизни.

Так же, как Эдуард Багрицкий, я выросла в Одессе. Все же по-настоящему мы познакомились хотя и в Одессе, но уже тогда, когда Багрицкий постоянно жил в Москве, а я в Ленинграде. Летом 1926 года наш общий приятель Николай Иванович Харджиев привел Багрицкого в «Аркадию», ко мне на дачу.

«Дума про Опанаса» не была еще напечатана, или был напечатан только первый ее вариант в «Комсомольской правде». Багрицкий читал ее нам. Тогда в первый раз я услышала и «Думу», и столь характерную интонацию Эдуарда. С тех пор до конца жизни Багрицкого мы встречались в Москве, в Ленинграде. Во время этих встреч Багрицкий всегда читал стихи — новые и старые.

Думаю, что настоящий поэт всегда читает свои стихи именно так, как нужно, несмотря на отсутствие техники, несмотря даже на недостатки произношения. Гумилев картавил, Кузмин запинаясь, но, конечно, они были лучшими чтецами своих стихов. Навсегда запомнился голос Блока, глухой и монотонный, читающий «Возмездие» (Блока я слышала один только раз, за несколько месяцев до его смерти). Но есть поэты, у которых дар чтения — это второй дар, занимающий особое место в их творческой жизни. Таким был Багрицкий, и этой чертой, при всем различии масштабов и стилей, он подобен Маяковскому.

Маяковский, замечу, читая стихи, никогда не кричал. Своим голосом, мощным, глубоким и по-своему мягким, он владел с абсолютной точностью, и он выражал все, что хотел, без тени тех грубых нажимов, к которым прибегают профессиональные чтецы стихов Маяковского.

Мое поколение прошло через многие увлечения ошутимыми поэтическими средствами. Сейчас мне кажется самым важным другое — самое трудное для поэта: энергия скрытых поэтических средств и сила обнаженной мысли.

Но и сейчас понимаю, не перечеркиваю то, что влекло нас к Багрицкому.

По всему своему психическому складу, по восприятно жизни Багрицкий был в высшей степени поэтом — с превосходным пониманием поэтического дела, со страстной любовью к стиху произносимому. Казалось, он был переполнен ритмами (хотя писал медленно и трудно). Не музыка прежде всего, а именно ритм. Не мелодичность, поглощающая слово, а ритм, его выделяющий. Он так и читал, с особой ритмической раскачкой:

Уже, окунувшийся
В масло по локоть,
Рычаг начинает
Акать и окать...

Формальные элементы, как таковые, заметны только в несостоявшихся стихах, в состоявшихся — они *значат*. Багрицкий утверждал: «„Опанас“ был написан из-за синкоп, врывающихся, как махновские тачанки, в регулярную армию строк» («Записки писателя»).¹ Это неточно: не из-за, а в одновременности поэтической мысли и неотделимого от нее ритма.

Ритмы Багрицкого выражали его жизненный напор. О жизнелюбии Багрицкого говорили много. Лирика — это прежде всего разговор о самых больших жизненных ценностях, и потому поэт не может не любить того, о чем пишет. Это относится даже к самым трагическим поэтам. Ведь любовь к жизненным ценностям — условие трагического переживания их гибели, их утраты. Любовь к жизни предстает в лирике иногда в очень сложных, косвенных формах. У Багрицкого речь о ней идет прямо, в лоб, хотя это любовь к трудной жизни, трудной исторически и лично, отмеченной болезнью, нуждой, противоречиями человека переходного поколения.

Ритмы Багрицкого, его узнаваемая интонация помогали сплавлять разнохарактерные элементы в единый поэтический образ. Этот образ питали противоречия поколения Багрицкого, противоречия среды. С самого начала смешалось здесь многое: наследие русского модернизма 10-х годов, литературная богема, босяцкая стихия портового города (в свое время она привлекала молодого Горького) — со всей спецификой Одессы. Потом повела

¹ День поэзии. Ленинград, 1966, с. 66.

за собой революция; потом — гражданская война, военный коммунизм. В поэзии Багрицкого все отлагалось характерными языковыми пластами. Тут и фольклор — украинский, русский, — и специально одесские диалекты, тут традиционно поэтические формулы, смешанные с самыми бытовыми словами, и язык гражданской войны и первых лет революции. Все разное, и все это Багрицкий, именно в этой пестроте. То же и с голосами поэтов — его современников: не заглушая интонации Багрицкого, они слышатся в его стихах. Недаром Багрицкий писал:

А в походной сумке —
Спички и табак,
Тихонов,
Сельвинский,
Пастернак...

Пастернаком Багрицкий увлекался, охотно говорил о нем, о его поэзии.

Из встреч с Багрицким больше всего запомнились встречи в Кунцеве (тогда это было совсем загородное место), где я бывала у него несколько раз; впервые, вероятно, в 1927 году. Потолок небольшой рабочей комнаты Багрицкого был увешан клетками с птицами. На полу, на столах стояли аквариумы, в которых жили маленькие рыбы редкостной формы и невероятных расцветок (об ихтиологической страсти Багрицкого вспоминают все, знавшие его в ту пору). Под аквариумами горели керосиновые лампы; между аквариумами ходила большая охотничья собака. Для людей была оставлена тахта у стенки: на нее можно было садиться, ставить пепельницу и класть книги.

Багрицкий — большой, уже располневший, со своим птичьим носом, с клоком волос, прямо свисающим на глаза, улыбался, нагнув голову набок. Читал стихи, задыхаясь от дыма (он непрерывно курил), от тяжелого астматического кашля и как будто от ритмов, которым уже тесно в груди.

Осенью 1928 года кунцевская комната выглядела несколько иначе. Птиц уже не было, Багрицкий сказал, что птиц отдал, потому что они шумели и мешали ему работать; собаку, кажется, украли. Остались рыбы, рыбы работать не мешали, но от аквариумов исходил легкий запах. Багрицкий объяснил: менять воду в аквариумах часто не следует, — это знают все подлинные специа-

листы. В этот день у Багрицкого собралось несколько человек, среди них Рина Зеленая, которая твердой рукой открыла окно. «Не можете ли вы приезжать хоть два в неделю? — сказала жена Багрицкого, Лидия Густавовна. — Он не позволяет нам открывать окна, кричит: вы хотите, чтобы мои рыбы простудились и умерли!»

В 1928 году Багрицкому материально приходилось туго. Он не жаловался, но попутно шутил на эту тему. Кто-то из присутствующих стал его убеждать написать между делом халтуру, для денег. Если жалко имени — можно под псевдонимом. Разговор весь шел в шуточном тоне. И вдруг, ломая его, Багрицкий сказал очень серьезно, как говорят о вещах, крепко продуманных:

— Не в том дело. Я всегда боюсь, что в халтуру попадет строчка из настоящего стихотворения, из будущего, понимаете? И пропадет. Так нельзя...

Одно из проявлений блестящего профессионализма Багрицкого — его пятиминутные сонеты. Сонет писался в пять минут, по часам, тут же, на заданную кем-нибудь тему. Об этом рассказывает Олеша в своей книге «Ни дня без строчки». Рассказывает о том, что Багрицкий в аудитории одесского университета писал на доске сонет на тему «Камень»: «Крошился мел, Багрицкий шел вдоль появляющихся на доске букв, заканчивал строку, поворачивал, пошел вдоль строки обратно, начинал следующую, шел вдоль нее, опять поворачивал... Аудитория в это время читала слово, другое, третье — и целиком всю строчку, которую получала, как подарок, под аплодисменты, под улыбку на мгновение оглянувшегося атлета».¹

У меня сохранился автограф одного из этих сонетов-импровизаций. Написан он в Кунцеве, в январе 1928 года, на заданную мною тему: «Одесса». Багрицкий написал его в шесть с половиной минут, то есть опоздал на полторы минуты. Он был огорчен этим, сердился и говорил, что мы, гости, мешали ему своими разговорами.

В Одессе на двух концах знаменитого Приморского бульвара расположены были с одной стороны — «Белый дом», бывший дом Воронцова, с другой — большой бронзовый бюст Пушкина. Это расположение Багрицкий обыграл в своем сонете:

¹ Олеша Юрий. Ни дня без строчки. М., 1965, с. 137.

ОДЕССА

Еще стучатся волны о маяк,
Еще играют чайки над буруном, —
А в городе мечтательном и юном
Над белым домом полыхает флаг... .

Над круглой площадью тяжелый шаг —
То Воронцов встает в сиянье лунном,
Он новую теперь принес игру нам —
Глядеть на Пушкина и так, и сяк.

Ну что ж из этого! Пора в дорогу.
Глухая ругань, подымаясь к богу,
Тревожит мрак отчаянной божбой.

И кажется — с бульвара — там, с опушки,
Без ног и рук выходит мертвый Пушкин
И Воронцова вызывает в бой...

В поэзии Багрицкого тема Одессы настойчиво, неизменно вызывала образ Пушкина. Багрицкий преданно любил Пушкина — как подобает русскому поэту.

ЗАБОЛОЦКИЙ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

С Николаем Алексеевичем Заболоцким я довольно много общалась в 1928—1929 годах. Иногда он приходил ко мне. Чаще мы встречались у моих друзей — Виктора Гофмана и его жены Софьи Аньоловны Богданович. Гофман — он погиб потом в дни Ленинградской блокады — был талантливый литературовед и лингвист, автор книги «Слово оратора» и большой, очень интересной статьи «Язык символистов». У Гофмана постоянно бывал и Н. Л. Степанов. К 1928 году относится начало дружбы Заболоцкого со Степановым, — дружбы, пережившей все испытания, неизменной до самого конца. Все мы и еще кое-кто из молодых ленинградских филологов собирались принять участие в затеянном обериутами (в 1929 году) и несостоявшемся сборнике — он должен был называться «Ванна Архимеда» (у Хармса есть стихи на эту тему).¹

В 1927 году Заболоцкий демобилизовался и еще донашивал красноармейскую шинель. Зимой 1927—1928 годов я снимала комнату на Загородном. Моих хозяев обслуживала веселая девушка Нюша, недавно приехавшая из деревни. Открыв дверь Заболоцкому, она кричала в коридоре: «Лидия Яковлевна! К вам солдат пришел!» Думаю, что и помимо шинели что-то в облике Заболоц-

¹ В мае 1929 г. я находилась в Москве, и В. А. Каверин писал мне туда по поводу «Ванны Архимеда»: «Сборник, о котором Вы знаете (с участием обериутов), составляется. Есть данные предполагать, что он будет напечатан в Издательстве писателей. Отдел поэзии Вам известен (возможен и Тихонов). С отделом прозы — хуже, и именно по этому поводу мы решили побеспокоить Вас. Не можете ли Вы зайти к Олеше и рассказать ему о нашей затее? Было бы очень хорошо, если бы он дал в сборник хотя бы маленькую вещь или даже отрывок из большой. Участвуют в этом отделе еще Добычин, Хлебников, я, Хармс и предположительно Тынянов. В отделе критики лица Вам отлично известны. Они (вместе с Вами) думаю написать «Обозрение российской словесности за 1929 год». Кроме того, будут участвовать Бор. Мих. (Эйхенбаум), Юр. Ник. (Тынянов) и Виктор Борисович (Шкловский), к которому за этим делом просим мы Вас обратиться».

кого (несмотря на очки) соответствовало представлениям Нюши о солдате. Само слово «солдат» бытовало тогда в деревне; горожане говорили «красноармеец».

Заболоцкий 1928—1929 годов — это Заболоцкий «Столбцов» и активного участия в группе «Обериу». Об установках Заболоцкого этого времени уже писали, писал и он сам. Заболоцкому, по-видимому, принадлежат две первые части опубликованной в начале 1928 года декларации обериутов,¹ призывавшей поэтов обратиться к конкретным предметам, очищенным от «литературной и обиходной шелухи». Жажда увидеть мир заново, содрать с него шелуху прошлого присуща была в искусстве многим молодым школам. Особенно сильной, понятно, была она у молодых поэтов послереволюционной эпохи. Новый поэт среди крушения старых ценностей должен все сделать сам и все начать сначала. В книге «Николай Заболоцкий» А. В. Македонов приводит рассказ Александра Гитовича о том, как в 1927 году Заболоцкий на вопрос о его отношении к Пастернаку ответил: «Я, знаете, не читаю Пастернака. Боюсь, еще начнешь подражать»² (позднее, в своей автобиографии Заболоцкий вспоминал, что в юношеских стихах начала 20-х годов подражал «то Маяковскому, то Блоку, то Есенину»)³.

Припоминаю и мой разговор с Заболоцким, но уже лет шесть спустя, в 1933-м. Заболоцкий не боялся уже за свою самобытность, и Пастернака он прочитал; прочитал, но не принял ни Пастернака, ни ряд других старших своих современников. Тогда я с Заболоцким спорила, а теперь понимаю, как неизбежна такая несправедливость, как невозможно требовать от писателя всеядности, особенно от молодого, потому что писатель зрелый обычно шире, терпимее, беспристрастнее. Но писатель в процессе становления ищет и берет то, что ему нужно, иногда совсем неожиданное,⁴ на посторонний взгляд неподходя-

¹ Афиши Дома печати, 1928, № 2.

² Македонов А. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968, с. 103.

³ Заболоцкий Н. Избранное. М., 1960, с. 233.

⁴ Такой неожиданностью является, например, интерес Заболоцкого к некоторым стихотворениям Бенедиктова, малоизвестным, не замеченным современниками (в отличие от нашумевших произведений 1830-х годов). В 1936—1937 годах я подготавливала издание Бенедиктова для «Библиотеки поэта». Об этом издании зашла как-то речь с Заболоцким, и он сказал мне, что любит несколько бене-

шее, и порой нетерпеливо отталкивает то, что не может ему сейчас пригодиться, особенно литературу недавнего прошлого, даже самую высокую. Так, в 1933 году Заболоцкий отвергал Пастернака, Мандельштама. Это бормотание, утверждал он, в искусстве надо говорить определенные вещи. Не нужен и Блок (этот петербургский интеллигент). В XX веке по-настоящему был один Хлебников. Есенин и тот переживет Блока.

Тогда же мы заговорили о прозе, и Заболоцкий сказал, что поэзия для него имеет общее с живописью и архитектурой и ничего общего не имеет с прозой. Это разные искусства, скрещивание котских приносит отвратительные плоды.

Николай Макарович Олейников, не входя формально в «Объединение реального искусства», был гораздо ближе к обернутам, чем, например, участник объединения Вагинов. Антимещанская тема особенно сближала Олейникова с ранним Заболоцким (вот почему в этой заметке я и дальше буду упоминать Олейникова).

Олейников с его сильным и ясным умом очень хорошо понимал, где кончается бытовой эпатаж обернутов и начинается серьезное поэтическое дело. В 30-х годах он как-то сказал мне о Хармсе:

— Не расстраивайтесь, Хармс сейчас носит необыкновенный жилет потому, что у него нет денег на покупку обыкновенного.

О поэтах символистического и послесимволистического периода Олейников говорил примерно то же, что и Заболоцкий, только с большим пылом и раздражением, чем сдержанный, обдумывающий свои речи Николай Алексеевич.

диктовских стихотворений 1860-х годов, особенно «Бессонницу», где ему нравились строки:

Дума, — не дума, а что-то тяжелое
 Страшно гнетет мне чело;
Что-то холодное, скользкое, голое
 Тяжко на грудь мне легло:
Прочь! — И, как всползшую с ядом, с отравой
 Дерзкую, злую змею,
Сбросил, смахнул я рукой своей правую
 Левую руку свою.
Вжды сомкну лишь — и сердце встревожено
 Мыслию: жив или нет?
Кажется мне, что на них уж наложена
 Тяжесть двух медных монет. . .

— Они пишут слова, которые ничего не означают, — и, ах! — какие они красивые! — говорил Олейников.

Антиэстетизм вовсе не был индивидуальной или групповой чертой воззрений Заболоцкого, Олейникова, обериутов. Все мы, воспитанные поэтикой 20-х годов, терпеть не могли всяческое эстетство, «красивость», стилизаторство, все это были бранные слова. Но мы не приписывали эти грехи Пастернаку, даже Мандельштаму, несмотря на его «классицизм».

Отзывы Олейникова сердили меня сначала. Кто-то сказал: «Если ему нравятся его собственные стихи, ему не должны нравиться стихи Мандельштама». Очень верно. Это опять проблема выбора и отвержения, нужного и ненужного для становления поэта. Проблема, стоявшая и перед Заболоцким, когда он отвергал поэтов XX века. Другое дело классика. Мешает, кто сейчас (или недавно) не так выражает то, что имеет выразить вот этот поэт, а классики в другое время выражали другие вещи, иногда очень нужные. Заболоцкого всегда влекла классика, в период «Столбцов» архаическая; чем дальше, тем больше он приобщался к русскому XIX веку. Олейников же знал наизусть лермонтовскую «Любовь мертвеца». Это стихотворение было ему нужно, когда он писал свою балладу «Чревоугодие», варьирующую формулу Лермонтова:

Я перенес земные страсти
Туда с собой.

Но это совсем другие страсти — не любовь, а неутоленное желание еды, о чем прямо и говорится:

Любви мне не надо,
Не надо страстей,
Хочу лимонада,
Хочу овощей. . .

И молодому Заболоцкому, и Олейникову гротескное, издевательское словоупотребление нужно было не только в их противостоянии обывателю, но и в борьбе с системой красивых слов, носителей уже не существующих ценностей. Пародия и словесный гротеск должны были, в частности, накрепко забить вход в символизм.

Еще до революции, в 1910-х годах, радикальную борьбу с символистическим наследием начали футуристы. Но Хлебников, даже Маяковский были окружены тогда плотной атмосферой русской «новой поэзии» начала века. По-

этому борьба была внутренней, она проходила в столкновении разных начал, и площадкой ей служило их собственное творчество. Для поколения Заболоцкого символистическое наследие было уже фактом внешним, злом, на которое можно было посмотреть со стороны. В декларации оберинутов Заболоцкий объявил задачей воспитанного революцией поэта «очищать предмет от мусора истлевших культур». Для этого нужно было покончить с доставшимися от прошлого смысловыми ореолами слов, с их установившимися поэтическими значениями. Эти враждебные значения притаились и в творчестве поэтов послесимволистической поры — так думал молодой Заболоцкий, и отсюда настороженное отношение к Пастернаку, Ахматовой, Мандельштаму.

В декларации Заболоцкий предлагает поэту посмотреть «на предмет голыми глазами». Так у раннего Заболоцкого, у Хармса возникло подсказанное хлебниковской традицией голое слово, слово без определения. Это попытка освободить слово от ореолов, пустить его в строку голым — пускай само набирает значения, какие может. Имитация первоначального названия предметов. Заболоцкий иногда прodelывал это вызывающе:

На службу вышли Ивановы
В своих штанах и башмаках.

Если бы, скажем, в серых штанах, уже ничего не было бы удивительного; энергия слова здесь именно в отсутствии эпитета.

В голых словах авторская оценка дана в скрытом виде; раскрыть ее предоставляется читателю. Но Заболоцкий «Столбцов» знает и другое отношение к слову. По самой сути лирика — своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека, но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире. В «Столбцах» мир антиценностей — это мир мещанского понимания жизни, отраженный в словах умышленно скомпрометированных, будь то слова грубо-бытовые или подчеркнута книжные, «красивые». Здесь опять с Заболоцким 30-х годов сближается Олсейников с его гротескной стихией «галантерейного» языка в новом обличии. В качестве языка любви, любовной лирики, «галантерейный» язык выражает сознание людей, уверенных в том, что на месте ценности — мерзость, но что в хорошем обществе о мерзости

говорят так, как если бы на ее месте была ценность. Это язык подложной эротики, бутафорского эстетизма.

Антиценность в поэзии всегда соотносена с ценностью, явной или подразумеваемой. И у Олейникова сквозь все гротескные наслоения слышится подлинный голос поэта. В стихах раннего Заболоцкого рядом с разоблачением живет утверждение — природы, знания, творческой мысли. И, утверждая, Заболоцкий, подобно Хлебникову, не боялся прекрасных слов, освященных традицией,

Лицо коня прекрасней и умней.
Он слышит говор листьев и камней.
Внимательный! Он знает крик звериный
И в ветхой роще рокот соловьиный.

И зная все, кому расскажет он
Свои чудесные виденья?
Ночь глубока. На темный небосклон
Восходят звезд соединенья.
И конь стоит, как рыцарь на часах,
Играет ветер в легких волосах,
Глаза горят, как два огромных мира,
И грива стелется, как царская порфира.

А в «Торжестве земледелия» — о могиле Хлебникова:

Вкруг него томятся ночи,
Руки бледные закинув,
Вкруг него цветы бормочут
В погребальных паутинах...

Для Заболоцкого все это не было уступкой «истлевшим культурам». Одухотворенным предстает лицо коня, о Хлебникове говорит бык. Заболоцкому понадобились здесь высокие слова, но в его контекстах они, сохраняя испытанную временем эмоциональность, должны были освободиться от своих наследственных смыслов; они тоже должны были стать чистым и точным названием предмета, но только предмета прекрасного.

Ни одному поэту, однако, еще не удавалось — и не удастся — в самом деле посмотреть на мир «голыми глазами». Это иллюзия, нередко овладевающая молодыми литературными школами. В поэзии, даже самой новаторской, утверждение высокого и прекрасного черпает свою достоверность в традиции, опирается на традицию (вольнo или невольнo), — так Хлебников, например, опирался на фольклор, на древнерусскую национальную культуру. Но в подлинной поэзии традиция служит новым целям,

Чем традиция хронологически ближе, тем упорнее навязывает она слову свои собственные значения. И Заболоцкий среди сложных своих счетов с «истлевшей культурой» недавнего прошлого искал опору в прошлом отдаленном, в обращении к русскому XVIII веку.

В конце 20-х годов имелось у меня нечто вроде альбома. Полностью он не уцелел, но сохранились листы с автором Заболоцкого. В доме Гофманов обсуждался (вероятно, не очень серьезно) проект, раздобыв моторную лодку, совершить на ней большое путешествие, — подробности уж не помню. Путешествие не состоялось, к моему огорчению, — я выросла на Черном море и на всю жизнь сохранила пристрастие к воде и всевозможным лодкам. По этому случаю и был написан в мае 1928 года «Драматический монолог с примечаниями» — стихотворение шуточное, пародийное, в значительной мере стилизованное под XVIII век (особенно примечания). Стилизован в этом духе даже почерк. «Монолог» любопытен тем, что интерес Заболоцкого к XVIII веку вышел в нем на поверхность — в шуточной, но характерной для Заболоцкого форме.

Привожу текст целиком, с двумя небольшими купюрами, вызванными упоминанием фамилий нескольких литераторов.

«ДРАМАТИЧЕСКИЙ МОНОЛОГ

с примечаниями.

Обладательница альбома сидит под сению лавров и олеандров. Вдалеке видны величественные здания храмов и академии. Подходит автор.

А в т о р

(робко и несколько растерянно)

Смирня дрожь своих коленок,
стою у входа в Иллион*.
Повсюду тысяча
И миллион.
О Лидья Яковлевна, каюсь —
я так недолго протяну;
куда пойду, куда деваюсь,
в котору сторону шагну???

* Автор не силен в мифологии, но все же термин сей примечателен.

(Оглядывается по сторонам, горько улыбается и замолкает. Проходит минута молчания. Затем автор устремляет взор в отверстия небеса и продолжает мечтательно.)

Одна осталась мне дорога —
терновый заказать венец,
а также вымолить у бога
моторной лодки образец.
И перед склонами Урала
про все на свете позабыть,
стрелять волков из самопала,*
киргизок маленьких любить...

(Внезапно умолкает. Воспоминания тучей ползут на его челе. Глаза горят недобрым пламенем. Скрестив на груди руки, он продолжает глухим голосом.)

А здесь любить? О, Sancta mater!
Здесь дамы строже старика,
литературных дел
и та была не так строга.

(Внезапно спохватившись.)

Ай-ай, я кажется, не то
хотел сказать... Ну, не буквально...
Но жизнь, ей-богу, так печальна:
стихи, обед, вино, лото —
не то! Ей-богу — все не то...

(Умолкает. Тишина. Вдруг — протягивая руки к обладательнице альбома.)

Ах, до свиданья, до свиданья!
Бокалы выше головы!
Моторной лодки трепетанье
слыхали ль вы, слыхали ль вы? **
...Повсюду тишь и гладь реки,
свистят, играя, кулики,
и воздух вятского затона
прекраснее одеклона.
Дышали ль вы?
Нет! Не дышали!
Слыхали ль вы?
Нет! Не слышали!
И я как будто не слышал...

(Посмотрел на собеседницу. С отчаянным воплем.)

Я, Лидья Якольна, *** нахал!
Мошенник я, мерзавец, тать!
Как можно этим Вас пытатъ?

* Употребление сего орудия свидетельствует о героической натуре автора, который решается выйти на охоту со столь древним приспособлением.

** Явный, но неудачный плагиат.

*** Сие сокращение слогов как нельзя лучше свидетельствует о душевном волнении автора.

(Вкрадчиво)

Но вы не сетуйте на время,
мой незабвенный меценат,
Виргилий в дебрях «Академий»,¹
в версификациях — Сократ.
Не сетуйте, ведь все мы, люди —
мерзавцы, тати и лгуны,*
но все-таки выходим «в люди»**
и долетаем до луны,**
и вот Вам вывод: даже тати
имеют нечто людям дати...****

(Секунда молчания.)

Но этот вывод горделивый
хотел бы я смягчить. И вот —
представьте дом неприхотливый,
в столовой гроб, в гробу — урод...*****
Тут, видите ли, — вместо крыс
уральский волк меня загрыз.*****
Я знаю: вид такого дома
немножко мрачен для альбома,
но дело в том, что если гроб —
то и конец. Довольно! Стоп!*****

12/V 1928

Н. Заболоцкий

Монолог сей — есть опыт автора малоуспешного, хотя и самоуверенного. Таланты сии отнюдь не расцветают по природным дарованиям своим, но все же терпеливым прилежанием и трудолюбием в достойных авторов обратиться могут. Посему всякое легкое поощрение и просвещенное содействие сему сочинителю послужит на великую пользу».

¹ Имеется в виду издательство. — *Примеч. Л. Гинзбург.*

* Сего понять невозможно иначе как явную ложь и клевету.

** И сие свидетельствует лишь о низменном состоянии души сочинителя.

*** Безрассудная самонадеянность и ложь.

**** Сии скорее отъемлют, нежели дают. Поистине сочинитель потворствует падению нравов.

***** Непонятное, неуместное кощунство, которое, однако, можно было ожидать после предшествующего.

***** Сие — вредный вздор. Волки, хотя бы и уральские, крысами не питаются.

***** Оправдание сие — смешно и нелепо. Оно свидетельствует также о вредном свободомыслии сочинителя, который как бы не верует в загробное бытие.

В шуточном «Драматическом монологе», несомненно, чувствуется Заболоцкий «Столбцов». От «Столбцов» пародийность, черты примитива и архаики, даже отдельные образы: волк, урод, самопал... «Монолог» открыто напоминает о связи раннего Заболоцкого с поэзией XVIII века. Впервые отметил эту связь Н. Степанов в рецензии 1929 года на «Столбцы», с тех пор не раз говорилось об обращении Заболоцкого к одической интонации, одической лексике Ломоносова или Державина. Но для Заболоцкого не менее важна и «легкая поэзия» конца XVIII — начала XIX века, особенно анакреонтическая лирика позднего Державина. Именно здесь мог найти Заболоцкий ту первозданность восприятия, конкретную и наивную, которую он стремился воссоздать, особенно в стихах о природе (не включенных в «Столбцы» 1929 года),

Каждый маленький цветочек
Машет маленькой рукой.
Бык седые слезы точит,
Ходит пышный, чуть живой.
А на воздухе пустынном
Птица легкая кружится,
Ради песенки старинной
Нежным горлышком трудится

Это из стихотворения Заболоцкого «Прогулка» (1929).
А вот строки из державинского «Возвращения весны»
1797 года:

Сильфы резвятся, порхают,
Зелень всюду и цветки
Стелют по земле коврами;
Рыбы мечутся из вод;
Журавли, вьясь кругами
Сквозь небесный синий свод,
Как валторны, возглашают;
Соловей гремит в кустах,
Звери прыгают, брыкают,
Глас их вторится в лесах.

В том же 1797 году написано стихотворение «Развалины», где под именем Киприды воспета недавно умершая Екатерина II:

Киприда тут средь мирт сидела,
Смеялась, глядя на детей,
На восклицающих смотрела
Поднявших крылья лебедей;

Иль на станицу сребробоких
Ей милых сизых голубков;
Или на пестрых, красноокких
Ходящих рыб среди прудов;
Иль на собачек, ей любимых,
Хвосты несущих в верьх кольцом,
Друг другом с лаем гонимых,
Мелькающих между леском.

Для попытки взглянуть на мир «голыми глазами» годилась не только традиция Хлебникова, но и традиция удивительной державинской анакреонтики. И все же близость эту не следует понимать буквально. Заболоцкий считал себя поэтом «голых, конкретных фигур» (декларация «Обериу»), но в его поэзии «голые фигуры», «голое» зрение — только одно из начал, порой непосредственно сочетающееся с нагнетанием очень сложных и очень современных метафор. Но и к чистому называнию предмета Заболоцкий прибегает иначе, чем поэты XVIII века. Заболоцкий уже не мог быть наивным (сб этом писали); его инфантильность обдуманная, внутренне противостоящая другим поэтическим системам. «Целует девку — Иванов» — простота подобного словосочетания — кажущаяся простота.

Поэзия всегда живет контекстом, но по-разному. В поэзии XVIII, даже начала XIX века решающим был не контекст данного стихотворения, но лежащие за его пределами контексты жанров, стилей, откуда слово приходило уже заряженное определенными поэтическими смыслами. Активность данного, индивидуального контекста непрерывно возрастала от XIX века к XX. Послесимволистическая поэзия отбросила «сверхчувственные» значения символизма, но осталась повышенной способностью слова вызывать неназванные представления, ассоциациями замещать пропущенное. В символистическом наследстве жизнеспособнее всего оказалась напряженная ассоциативность.

Ранний Заболоцкий — поэт конца 1920-х годов, чьим неотъемлемым достоянием является опыт его предшественников. Самоутверждаясь, он боролся с этой поэтикой, и все же она была у него в крови, поэтика индивидуальных контекстов и ветвящихся ассоциаций.

Коню бежать не вспящуют
Ни рвы, ни частых ветвей связь.
Крутит главой, звучит браздами

И топчет бурными ногами,
Прекрасной всадницей гордясь.

Великолепный конь Ломоносова может быть воспринят как самостоятельный образ, отвлечен от текста этой именно оды. Но кони Заболоцкого обретают свое значение лишь в общем контексте таких вещей, как «Лицо коня», «Движение» («А бедный конь руками машет...»), «Торжество земледелия». Традиция русского XVIII века нужна была Заболоцкому, но переплавленная опытом современного поэта.

Под конец еще о «Драматическом монологе». Он свидетельствует о том, что ранний Заболоцкий именно в шуточных стихах считал возможным открыто и прямо говорить от первого лица. В серьезных стихах того же времени авторское «я» спрятано. Оно присутствует только как лирическое сознание, как отношение к миру. Это тоже, очевидно, был способ освобождения от «стародавних культур», от их носителей — всевозможных лирических героев, вообще от обычных форм выражения авторского сознания.

Отсутствие лирической интонации иногда вызывало сопротивление. Я сказала однажды Олейникову:

— У Заболоцкого появился какой-то холод...

— Ничего, — ответил Олейников как-то особенно серьезно, — он имеет право пройти через это. Пушкин был холоден, когда писал «Бориса Годунова». Заболоцкий — под влиянием «Бориса Годунова».

Это замечание тогда меня поразило. Есть сопоставления ожидаемые, напрашивающиеся. А есть неожиданные: они приоткрывают в писателе процессы, протекающие на большой глубине.

Разговор о «Борисе Годунове» относится к 1933 году, то есть к моменту, когда для Заболоцкого период «Столбцов» уходил уже в прошлое.

В этот сборник включена моя ранняя статья «Вяземский и его „Записная книжка“». Прозой Вяземского я занималась начиная с 1925 года. Тогда же это занятие навело меня на мысль — начать самой нечто вроде «записной книжки». На практике появились у меня и записи другого жанра. Вела я их в течение нескольких лет.

Отбирая сейчас некоторые из старых записей для печати, я стремилась сохранить их «пестроту». Среди отобранного записи о писателях 1920 — начала 1930-х годов, размышления по поводу литературы, литературоведения и по другим поводам.

1925—1926

Тынянов — ученик Венгерова (как все). Он уверял меня, что Семен Афанасьевич говаривал: «Как! Вы собираетесь доказывать влияние Катенина на Пушкина... так ведь Катенин же несимпатичная личность!»

Потом Ю. Н. добавил:

— Зато он делал то, чего мы, к сожалению, с вами не делаем. Он натаскивал на материал. Помнится, мне нужна была какая-то статья Герцена; я спросил Сем. Аф., где она напечатана. Он возмутился: «Как, вы это серьезно?» — «Серьезно». — «Как, я вас при университете оставляю, а вы еще весь «Колокол» не читали!»

Я только вздохнула... Меня вот оставляют при Институте, а много ли мы знаем?

Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам, — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам.

На днях говорю Тынянову, что работа над Вяземским подвигается плохо: мне не нравится все, что я пишу. Он: «Я уже давно в таком же положении». И при этом ухмыляется удовлетворенно.

Была сегодня утром у Шкловского. В. Б. принял меня лежа на постели в коротенькой вязаной курточке и в какой-то вязаной чалме на голове. При мне к нему пришел молодой человек лет семнадцати, в очках. Он написал фантастическую повесть и давал Шкловскому рукопись на просмотр. Шкловский усадил его и стал ему объяснять, почему не нужно писать фантастические повести. «Попробуйте работать на реальном материале; тогда можно выучиться. Надо писать так, чтобы было немножко непохоже, это трудно; а писать совсем непохоже — слишком легко».

Шкловский рассказал о разговоре Бунина с каким-то молодым писателем.

Бунин: Вот у вас сказано, что ваш герой — декоратор, а как вы этим дальше пользуетесь?

— Да никак.

— Э! так нельзя.

В Москве у Мейерхольда я видела «Рычи, Китай». Там на сцене настоящая вода, и по ней плавают лодочки. Эта настоящая вода воспринимается как особый трюк. То есть все декорации и аксессуары кажутся менее бутафорскими (нарочными), чем эта настоящая вода. Таковы законы вторжения в искусство чужеродного материала. Это вроде волос и кусков газет, которые клеивались в картины. Вообще говоря, волосы и газетная бумага реальнее, чем вещи, нарисованные красками, но в пределах данной конструкции они явно умышленны и потому напоминают о бутафории искусства.

Разумеется, в театре вовсе не всякая вещь специфически театральна. Актер может ходить с живым цветком и петлице и есть настоящий суп, и это никого не задает. Все дело в том, что это моменты, во-первых, традиционные, во-вторых, случайные, то есть вводимые не с тем, чтобы на них было обращено внимание, — вода же у

Мейерхольда нова и введена именно с тем. А как только чужеродный, то есть заимствованный из естественного мира, элемент становится в данной искусственной конструкции принудительно заметным — он тотчас же ощущается как элемент для нее неестественный. Хорошо ли это, или плохо — это вопрос другого порядка.

В понедельник Тихонов читал в «Комитете» (современной литературы) новые стихи (прекрасные). Потом метры говорили. Все они говорят так, как будто им ужасно не хочется и они службу отбывают.

Потом заговорил Мандельштам. Говорит он шепеляво, запинаясь и после двух-трех коротких фраз мычит. Это было необыкновенно хорошо; это было «высокое косноязычие» — и говорил вдохновенный поэт. Он говорил о том, что стихотворение не может быть описанием. Что каждое стихотворение должно быть *событием*. (Я понимаю это в том смысле, что в стихотворении должно происходить движение и перемещение представлений.)

В стихотворении, он говорил, замкнуто пространство, как в карате бриллианта... размеры этого пространства не существенны... но существенно соотношение этого пространства (его микроскопичность) с пространством реальным. Поэтическое пространство и поэтическая вещь четырехмерны — нехорошо, когда в стихи попадают трехмерные вещи внешнего мира, то есть когда стихи *описывают*...

Такая мысль может предстать на плоскости. Простые смертные не должны высказывать такое. Но поэт говорил четырехмерно. Прекрасно смотреть на спотыкающуюся мысль поэта, на ее рождение, на мыслительный процесс, знакомый по стихам. Это было похоже. Это воспринималось так: вот пришел поэт, ему показали стихи другого поэта; он отверз уста — и возникла мысль... Вот ему покажут еще стихи или дерево, дом, стол — и родятся еще бесчисленные мысли. Но когда В. спросила Тихонова, понравилось ли ему то, что говорил Мандельштам, Тихонов ответил довольно равнодушно: «Я уже знал все это». Не значит ли это, что у Мандельштама есть несколько устойчивых мыслей, которые он годами выкипчивал из своего поэтического опыта.

Главное же — ощущение большого поэта. В первый

раз я со страшной остротой испытала это ощущение, когда слышала, как Блок читает свои стихи. Это было в небольшой аудитории, в 21-м году, за несколько месяцев до его смерти. Блок читал «Возмездие» глухим и ровным голосом, как бы не видя и не чувствуя слушающих.

Н. говорит, что Пастернак — поэт не стихов, даже не строф, но строчек. Что у него есть отдельные удивительные строки, которые контекст может только испортить, и что такая строка: «Оно грандиозней святого писанья...»

Кто-то говорил, что есть два рода дураков: зимние и летние. Летнего дурака видно сразу и издали. А зимний должен сперва снять калоши и шубу и размотать кашне — тогда уже все становится ясным. В. добавляет, что попадают еще тропические дураки.

Поэты

Недели две тому назад к Борису Михайловичу (Эйхенбауму) в час ночи позвонил Мандельштам, с тем чтобы сообщить ему, что:

— Появился Поэт!

— ?

— Константин Вагинов!

Б. М. спросил робко: «Неужели же вы в самом деле считаете, что он выше Тихонова?»

Мандельштам рассмеялся демоническим смехом и ответил презрительно: «Хорошо, что вас не слышит телефонная барышня!»

Вот она, живая история литературы, история литературы с картинками.

Для нас крайне существенно общение с писателем: и не потому, чтобы оно могло разъяснить вопросы современной литературы, а потому, что мы постигаем удельный вес живого слова писателя, постигаем механику его теоретического высказывания. Это угол зрения, с которого лучше всего расценивается материал писем, дневников, воспоминаний, которым мы так жадно пользуемся. Разумеется, практическое значение имеет общение с писа-

телем литературствующим. Сумбурное, болтливое, зигзагообразное красноречие Тихонова — это первостепенный, живой, осязаемый исторический материал. За его речью следишь с чувством охотника, нет, вернее, с упорством рыбака: вот клюнет драгоценная черточка.

О Пастернаке он говорит сложно, и заинтересованно, и враждебно; говорит как глубоко и лично задетый человек. Он признается, что продирался через Пастернака. «Я на Пастернаке загубил около 12-ти стихотворений. Потом понял, как это делается, — бросил». С удовольствием передавал отзыв Маяковского (которого считает великим человеком). Спрашивает Маяковского, как ему «Спекторский». Маяковский плечами передернул: «Спекторский»?.. Пятистопным ямбом писать... За что боролись?..» и Тихонов добавляет: «В самом деле, за что боролись?.. «Спекторский» похож на поэмы Фета. Не на стихи, а именно на поэмы». Странная мысль — надо проверить.

Другая его мысль меня огорчила. Он говорит, что единственная настоящая книга Пастернака — «Сестра моя жизнь», что в «Темах и вариациях» он собрал остатки, случайный материал, не вошедший в «Сестру»,¹ что «Сестра моя жизнь» — книга необычайная, безукоризненно построенная. Все это похоже на правду, но печально: мне всегда казалось, что я особенно люблю «Темы и вариации». Впрочем, возможно, что сюжетного Тихонова субъективно притягивает «Сестра моя жизнь» с ее расписанным по главам и снабженным эпиграфом лирическим романом. Там для него приемлемее Пастернак, — Пастернак, упорядоченной связью стихотворений покрывающий их внутреннюю бессвязность.

Нельзя же в самом деле допустить, что такие вещи, как «Так начинают. Года в два...», как стихотворение с Вертером и смертью, или с пансионеркой — «чижи, мигрень, учебник», — что все это излишки, не нашедшие себе места в предыдущем сборнике, — ересь!

Тынянов говорит, что для него существуют только те стихи, которые заставляют его двигаться в каких-то новых семантических разрезах. Что так он движется у Мандельштама и Пастернака. Перестает иногда двигаться у Маяковского; не всегда ощущает движение у Тихонова.

¹ Позднее я узнала, что это утверждал и сам Пастернак.

Тихонов проводит вступительные испытания на Курсах техники речи. Приходят ребята от станка. Одного из ребят спрашивают:

— Что такое рассказ?

— ?

— Вы можете сказать, какая разница между рассказом и романом?

— В рассказе любви нет...

— Помилуйте! Мало ли рассказов, где любовь есть!

— Ну да, но в рассказе любовь короткая.

Тихонов говорит: отличное определение.

Афоризмы Маяковского:

Не ставьте точек над «у» — оно в этом не нуждается.

Не плюй в колодец — вылетит, не поймаешь.

Маяковский говорил нам (Коварскому, Боре (Бухштабу), мне): «Работайте на современной литературе Бросьте заниматься филологеством».

Горький недавно говорил Николаю Эрдману о Толстом: «Вы думаете, ему легко давалась его корявость? Он очень хорошо умел писать. Он по девять раз перемарывал — и на десятый получалось наконец коряво».

Откуда эта потребность подбирать чужие слова? Свои слова никогда не могут удовлетворить; требования, к ним предъявляемые, равны бесконечности. Чужие слова всегда находка — их берут такими, какие они есть; их все равно нельзя улучшить и переделать. Чужие слова, хотя бы отдаленно и неточно выражающие нашу мысль, действуют, как откровение или как давно искомая и обретенная формула. Отсюда обаяние эпитафий и цитат.

Бернштейн рассказывал о том, что специфическая манера Кузмина читать стихи основана на его органическом недостатке — заикании.

Этой зимой Шкловский назначил мне деловое свидание у Бриков. Он опоздал, и меня принимала Лиля Юрьевна. Одета она была по-домашнему просто, в сером свитере. По-видимому, мыла голову, и знаменитые волосы были распущены. Они действительно рыжие, но не очень, — и вообще на рыжую она не похожа. Тон очень приятный (не волос, а ее собственный тон).

Когда мы вышли, В. Б. спросил:

— Как вам понравилась Лиля Брик?

— Очень.

— Вы ее раньше не знали?

— Я знала ее только в качестве литературной единицы, не в качестве житейской.

— Правда, не женщина, а сплошная цитата?

Тынянов сказал вчера: «Литература живет не общим, а частным — ненужными частностями. Чем замечен Наполеон у Толстого? Тем, что от него пахнет одеколоном».

Тынянов говорил о Веневитинове: «Веневитинова проглядели из-за его безвременной смерти на 22-м году. Критики так занялись этой смертью, что для всего остального у них не хватило времени».

Вяземский писал: «Читая хорошие стихи без рифмы, мне всегда приходит в голову мысль: жаль, что эти стихи не стихами писаны». Мой слух тоже совершенно «не берет» нерифмованных стихов. Вернее, чтобы быть для меня совсем стихами, белые стихи должны быть такого масштаба, как «Вновь я посетил...», как мандельштамовское: «Я не увижу знаменитой Федры...», притом написанное строфически, с правильным чередованием мужских и женских окончаний — так, что оно как бы и не вполне белое.

Л. В. Щерба рассказал, что Бодуэн-де-Куртенэ вычеркивал в работах своих учеников тире, которое он называл «дамским знаком». Вслед за Бодуэном Щерба полагает, что тире, равно как и подчеркивания (в печати курсив), попали в литературу из эмоциональных форм:

письма, дневника. «Сейчас письма не пишут. А прежде писали много, особенно женщины, — и многие очень хорошо писали». Он усматривает в употреблении тире и курсивов признак нелогичности или лености пишущего, который пользуется не прямыми, а добавочными средствами выражения мысли.

Я очень огорчилась — при моей орфографической нечувствительности тире было единственным знаком, кое-что говорившим моему уму и сердцу. Неужели у меня «дамская психология»!! Корн. Ив. Чуковский дал мне как-то менее уничижительное толкование этому пристрастию: «Тире — знак нервный, знак девятнадцатого века. Невозможно вообразить прозу восемнадцатого века, изобилующую тире».

Юр. Ник. Тынянов передавал свой разговор с Асеевым. Асеев сказал: «Мне надоело благополучие у Маяковского. Я решил писать неблагополучные стихи». Тынянов усматривает в этом авторском признании комментарий к эротической теме. Эротика стала существеннейшим стержнем литературы прежде всего как тема неблагополучная.

Позиция крайнего историзма дает сейчас Тынянову возможность расщеплять понятие жанра. «Нельзя писать об «историческом романе». Исторический роман Толстого мы объясним тогда, когда сопоставим его с отнюдь не историческими романами той же эпохи, а не с историческим романом Загоскина».

Сегодня — забавное воскресное заседание. Пожаловал Шкловский, а с ним буйные староопоязовские традиции. Председательствовавший Тынянов взобрался на стол. Шкловский кричал ему: «Юрий Николаевич, ты председатель? Так не сиди на столе, а то вернется Жирмунский — что он скажет?»

Почти одновременно выходят: книжечка прозы Пастернака и книжечка прозы Мандельштама. Так сказать, красивый жест книжного рынка! У Пастернака самый

большой и самый «новый» рассказ — «Детство Люверс». У Мандельштама маленькие заведомо бесфабульные очерки, связанные единством автобиографического героя-ребенка. Поворотили на детей. «Котик Летаев» сделал функцию героя-ребенка совершенно явной: мотивировка остранения вещи etc, etc.

Интересно то, что, по-видимому, захотелось *вещи*, особенно вещи психологической. Но все ужасно обеспокоены: как это — опять Иван Иванович с психологией? Нет, уж пускай будет Ванечка: во-первых, темна вода; во-вторых, меньше прецедентов; в-третьих, больше парадоксов. Одна из лучших мыслей Шкловского — то, что психология начинается с парадокса.

«Напрасно стараться встать между дураком и его глупостью» (Джек Лондон). А между умным человеком и его глупостью тоже не следует становиться.

Известна (хотя, кажется, совершенно не изучена) традиция Полонского в поэзии Блока. Любопытно, что у Полонского существует линия, которая идет к самым сложным и интересным приемам Блока, к прозаическому в элегической лирике.

У Полонского стихотворение «Плохой мертвец»:

Схоронил я навек и оплакал
Мое сердце — и что ж, наконец!
Чудеса, наконец! Шевелится,
Шевелится в груди мой мертвец. . .

Ср. у Блока: «Сердце — крашенный мертвец».

Мир с тобой, мое бедное сердце!
.. Жить хочу, — выпускай на простор!
Из-за каждой хорошенькой куклы
Стану я умирать, что за вздор!

Ср. хотя бы (цитирую по памяти):

Пристал ко мне нищий дурак,
Идет по пятам, как знакомый.
— Где деньги твои? — Снес в кабак.
— Где сердце? — Закинуто в омут.

Это, таким образом, линия позднего Блока.

Смутно и гадательно намечается сопоставление (впрочем, быть может, об этом где-нибудь и говорилось): считают, что поэзия Пушкина синтезировала и завершила литературные тенденции конца XVIII и начала XIX века. Пушкин не имел ни школы, ни преемников (непосредственных) — ничего кроме эпигонов. Блок, кажется, не имел даже и эпигонов, то есть сколько-нибудь литературных. Быть может, Блок был великим проявителем литературного негатива последних десятилетий XIX века. В нем вскрылись непроясненные тенденции Фета, Вл. Соловьева, Ап. Григорьева, Полонского, Некрасова. Все это дало огромные результаты, во-первых, потому что Блок был большой и новый поэт, во-вторых, потому что наша публика не читала ни Соловьева, ни Полонского, ни даже Фета, а Блока читала и удивлялась.

Хорошо лгут только правдивые люди. Они лгут только при полной уверенности, что ложь эта не может выйти наружу (а если может, то чтобы она оказалась «благородной»). Ложь же лживых людей, особенно женщин, несет на себе следы великолепной фантазии и полного отсутствия аккуратности. Они никак не могут свести концы с концами, тем более предусмотреть взаимоотношения людей, которым они рассказывают навыворот одну и ту же историю.

André Gide «Corydon», Paris, 1924.

В предисловии автор отказывается от всех благ, связанных с успехом книги, и продолжает: *Je ne tiens qu'à l'estime de quelques rares esprits, qui j'espère comprendront*¹. Давно уже я не встречала этой смеси завалявшегося индивидуализма с профессиональной нечуткостью, непониманием того, что такое книга и для чего она пишется. Пушкин мог в припадке великолепной злости говорить: «Пишу для себя, печатаю для денег», — но какому русскому писателю пришла бы в голову пошлая мысль адресовать свою работу нескольким знакомым, да еще «*rares esprits*».

¹ Я дорожу только уважением нескольких избранных умов, которые, надеюсь, поймут (*франц.*).

Читаю я «Соборян», и меня берет тоска. Неужели старые (и даже не очень старые) прозаики, подобно средневековым живописцам, обладали невозобновимой тайной высокого мастерства? Сейчас под работой над языком сразу понимают фольклорную стилизацию, диалектизмы — лесковско-замятинскую линию или языковую кунсткамеру Зоценки... Как будто вне этого «курьезного» языка нет работы над оживлением нормального литературного слова (над выжиманием из каждого слова наибольшей силы выразительности). Можно подумать, что Лесков работал над словом, а Толстой не работал.

Ожегов рассказывал мне, как Виноградов говорил в университете о том, что когда наука еще не существует, она склонна открывать множество законов.

— Это совершенно естественное явление. Вот когда недавно начала создаваться научная поэтика, то находили законы на основании одного произведения. Так и бегали звонить друг другу по телефону: «Я открыл закон!»

1927

Юрий Ник. (Тынянов) о Ставрогине — это игра на пустом месте. Все герои «Бесов» твердят: «Ставрогин! О, Ставрогин — это нечто замечательное!» И так до самого конца; и до самого конца — больше ничего. Достоевский работал психологической антитезой, двумя крайними точками. Если бретера Ставрогина бьют по лицу, то бретер прячет руки за спину, если Дмитрий Карамазов потенциальный преступник, то святой старец кланяется ему в ноги. Если человек идиот, то он умнее всех. Тынянов говорил о назойливости толстовских «уличений» в «Войне и мире». Но толстовский парадокс (я разумею сейчас парадокс как «прием» изображения) никогда не шел по линии обязательного выворачивания наизнанку. Вместо этого обратного хода он пользуется разложением (остранением), целой шкалой дифференциальных приемов и ожидаемых (в результате усвоения читателем писательского метода) неожиданностей.

Тынянов рассказывал нам, как он воспользовался толстовским ходом для одного места «Кюхли». Он несколько раз писал сцену, когда Кюхельбекер попадает в руки солдат, и она все ему не давалась, выходило плоско. Тогда он сделал так: Кюхля заранее, мысленно переживает свою поимку — и все происходящее в действительности представляется ему грубым и неудачным повторением. Это толстовская система опровержения того, что персонажи о себе говорят и думают. Вроде: что это я говорю? Это совсем не то... Автор — умывает руки.

В ЛГУ в подсекции современной литературы, возражая докладчику, Гизети, между прочим, сказал: «Вы вот говорите — прием. А по-моему, в этом месте у автора не прием, а совершенно серьезно». Формула: «Не прием, а серьезно» — уже получила хождение.

Маяковский по целым вечерам твердит строфу Пастернака, которую он назвал гениальной:

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Пастернак пишет так, что прочтешь и задохнешься от удивления.

Багрицкий

Эдуард Багрицкий. Большой человек, нескладный, как почти все люди, худые в юности и внезапно располневшие к тридцати годам. В нем ничто не раздражает и не вызывает отталкиванья, а могло бы: недостаток двух передних зубов, черные ногти, рвущий астматический кашель. Багрицкий — образцовый пережиток классической богемы. За ним числится множество дикостей и бессмыслиц, в точности похожих на дикости и бессмыслицы всех странствующих энтузиастов всех веков и народов. Он знает, что он энтузиаст и богема, и радуется этому, но это тоже ничуть не раздражает.

Он настоящий спец с квалифицированным пониманием стихов, со страстной, физиологической любовью к стиху произносимому. Восхищение Пастернаком, литературное и личное. Такая же литературно-личная настроенность по отношению к Маяковскому.

Л и т е р а т у р н а я с о ц и о л о г и я

На днях разговор с Иос. М. Тронским, который как-то окончательно утвердил мои мысли последнего времени: нужна литературная социология. Два года тому назад Шкловский объявил публично: «Разве я возражаю против социологического метода? Ничуть. Но пусть это будет хорошо».

Нужно, чтобы это создавалось на специфических основаниях, которые могут быть привнесены специалистами историками литературы, на учете социальной специфичности писательского быта. Условия профессионального литературного быта могут перестроить исходную социальную данность писателя. В свою очередь эта первоначальная закваска может вступить с ними во взаимодействие.

Вяземский, в рассуждениях которого можно найти начатки литературной социологии, выделял «писателей-аматеров», к которым причислял Державина, Дмитриева. Здесь и речи нет о дилетантстве в нашем понимании. Кто усомнится в том, что Державин был вполне человек от литературы. «Аматерством» Вяземский обозначал момент литературно-социологический, — именно экономическую независимость писателя от его литературного труда, — факт, который какой-то стороной и в какой-то мере должен влиять на всю его производительность. На Пушкине любопытно следить, как профессиональная, принципиальная меркантильность вступает в свои права за счет аристократического аматерства.

Вот огромное поприще, по которому предстоит идти с трудами и сомнениями. А вместо этого улыбающийся лектор предлагает студентам первого курса подвести социологический базис под «Месяц зеркальный плывет...» и проч. Борис Михайлович (Эйхенбаум) затеял книгу о писательском быте. Это как раз то, что он сейчас может и должен сделать.

Да, разумеется, «имманентность литературной эволюции» дала трещину, и, разумеется, много точек, в которых «формалисты» могли бы дружески пересечься с социологами литературы.

Ю. Н. (Тынянов) говорил как-то со мной о необходимости социологии литературы (он ведь не боится слов), но только могут ее написать не те, кто ее пишет. Я убеж-

дена, что возможно будет работать тогда, когда поймут, что социологию литературы мудрено преподавать, потому что ее еще нет. Надо собраться с силами и задуматься над азами еще непроторенной дисциплины.

Тихонов говорил о том, как пастернаковский образ мертвеет в эпосе: «1905 год» — «это немые коридоры слов». Тогда же он говорил о том, как для него и для Пастернака одновременно встал вопрос о выходе за пределы малой формы, которая перестала удовлетворять; и как они искали способов, не прибегая к фабуле, продвигать лирический материал на большие расстояния. Он даже перечислил ровно шесть приемов этого продвижения, которые применены в «Высокой болезни», — к несчастью, я не запомнила.

Из московских разговоров осени 1926

Брик назвал некоторых писателей плакальщиками. «Их слезы не внушают доверия».

Я сказала: «Так ведь плакальщики существуют не для того, чтобы внушать доверие к своему чувству, а для того, чтобы возбуждать чужое».

Тогда начался разговор на тему о литературной этике. Литература фактов, в которую верует Брик (если верует), вместо эстетики (буржуазной) имеет потребность в этике. Она должна быть честной. Писатель может совершить подлог чувства и обвиняется тогда в распространении фальшивых чувств и вздохов. Брик изложил мне претензию одного человека. Человек прочел книгу и растрогался; потом увидел автора, плотного и веселого, — и обиделся. И Брик говорит: читатель прав, неэтично обманывать читателя.

В этой теории подкупает ее очевидная абсурдность. Она настолько антилитературна, что испытываешь потребность дойти до каких-то ее здравых корней.

Дочитала сегодня «Москву под ударом» (вот и начала писать о ней ритмической фразой — это недаром). Вначале все раздражает; и больше всего то, что все, что было в прежних вещах Белого тенденцией, стало здесь проявлением, почти аккуратной, системой. Ритмизация

прояснилась до сквозного трехдольника (Тынянов утверждает, что «Москва» написана амфибрахией). Речетворчество свелось к тому, что все слова «новые» и проч. и проч. А потом, дальше больше, покоряешься автору (делай что хочешь), и неважным становится все это, как не важны нелепые фигуры: Фон-Мандро и прочие; вся эта рвань, неизвестно откуда (а если известно, то тем хуже) заскочившая. Важным оказывается одно, что пишет большой писатель; и плохая книга хорошего писателя отодвинула, расшвыряла хорошие книги плохих.

Ценность продукции Белого и Блока определяется не качеством хорошо сделанной вещи, но вневещным зарядом гениальности. Бессмыслица выискивать хорошие стихи Блока; важны типические, похожие... Все блоковское и беловское в качестве отдельной, сделанной вещи — не держится.

Момент выдумки необязателен для литературы (может быть, для искусства вообще), первичны и обязательны моменты выборки (отбора) и пропуска — это две стороны процесса художественного изменения материала. Каждый сознательный и целеустремленный пропуск части признаков при изображении предмета является уже рудиментом искусства (какие бы он ни преследовал практические цели). К квалифицированному литературному описанию он относится примерно так, как языковая метафора относится к поэтической.

Тынянов говорит: «У Гейне в афоризмах и фрагментах есть необычайные фразы даже без подлежащего и сказуемого...»

В ответ на мои недоумения — почему это нужно непременно заниматься *любой* современной литературой, Брик говорил мне: «Вы все работаете в тылу. Разумеется, работать в тылу в своем роде нужно и полезно, но несбыточно и почетно работать на фронте».

Я рассказала это Тынянову; тогда он как раз был не в ладах с москвичами, а потому говорил «они» и раздражался.

— А почему вы им не сказали, что они, со своей литературой факта, — генералы без фронта?.. Знаете вы,

как кончилась мировая война? Генерал Гинденбург позвонил генералу Людендорфу по телефону: «Генерал, знаете ли вы о том, что у нас нет фронта?» — «Генерал, я знал об этом уже в 12 часов».

Ахматова утверждает, что главная цель, которую поставил себе Борис Михайлович (Эйхенбаум) в книге о ней — это показать, какая она старая и какой он молодой... «Последнее он доказывает тем, что цитирует Мариенгофа». (Рассказано Гуковским)

Боря (Бухштаб) передал мне «по секрету» дошедшую до него фразу Тынянова о нас (об учениках, о «молодом поколении»): «Что же, они пришли к столу, когда обед съеден».

Мы умеем читать книги только в детстве и ранней юности. Для взрослого чтение — отдых или работа; для подростка — процесс бескорыстного и неторопливого узнавания книги. Все, что я в жизни прочла хорошо, я прочла до Ленинграда, до Института, до занятий литературой. Так я читала Пушкина, Толстого, Алексея Толстого (очень нравились баллады и шуточные стихи), Блока, «Приключения Тома Сойера»... и так я уже никогда не буду читать. И совсем не потому, что «наука» выбила из меня непосредственность; все это вздор, и никакая непосредственность для наслаждения чтением не нужна, — нужна бездельность. Нужна неповторимая уверенность молодости в том, что спешить некуда и что суть жизни не в результатах, а в процессах.

Нужно вернуться из школы, после четырехчасового слегка отупляющего безделья, прийти в свою комнату, наткнуться на знакомую книгу, завалившуюся в угол дивана, рассеянно открыть на любой странице (все страницы одинаково знакомы) — и читать, не шевелясь, иногда до вечера, испытывая то восторг от какого-нибудь нового открытия, то особый уют и почти хозяйскую уверенность оттого, что все слова известны.

А Толстого я читала так всего, с письмами, с народными рассказами, с педагогическими статьями, испытывая всегда одно и то же чувство, которое не могу назвать иначе, как чувством влюбленности. Я уверена в том, что статьи о вегетарианстве и «Фальшивый купон» достав-

ляли мне наслаждение немногим меньше, чем «Война и мир», — важен был неповторимый толстовский метод. И все, где я только могла его узнать, представлялось мне равноценным.

Боря (Бухштаб), по ходу своих занятий эгофутуризмом, раскопал недавно Константина Олимпова (сына К. М. Фофанова), ныне управдома. Восхищенный тем, что встретил сочувствующую душу, Олимпов продержал Бориса целый день в давно не топленной комнате, подарил ему эгофутуристических книжечек и рассказал много замечательного, — между прочим, следующее.

Попалось ему в 1910 (кажется) году в газете слово «футурист» — речь шла об итальянцах. Понравилось. «Что ж, — думаю, — Игорь (Северянин) восемь лет пишет; я тоже немало. Никто внимания не обращает. Надо что-нибудь попробовать».

Прихожу к отцу: «Папа, мы решили вселенскую школу основать — тебя предтечей...»

Папа закричал: «Не смей! Меня в «Новом времени» печатать не будут! Вот когда умру, тогда делайте что хотите».

И действительно, Вселенский Эгофутуризм был декларирован только в 1911 — 12 годах, после смерти Фофанова.

После моей истории с К. я сказала Тынянову: «Вот прихожу в зрелый возраст и начинаю наживать себе врагов». Тынянов (восторженно): «О, вы не знаете, как это быстро пойдет дальше!»

У Державина есть стих!

Дымятся серым дымом дома

(«Осень во время осады Очакова», 1788)

Я уже второй день, как не могу прийти в себя.

У Ломоносова нашла две строки совершенно хлебниковские:

Но враг, что от меча ушел,
Бойтся собственного следа.

Неблагодарность детей другого века: хватаем из стариков, что нам понравилось, и кричим: «А это наше, а это Хлебников, а это Пастернак».

Впрочем, это вздор, а суть вот в чем: есть элементы системообразующие, и они неотъемлемы, по ним познается мастерство эпохи и лицо мастера. А есть случайные открытия, стилистические пророчества; наше сознание усваивает их как заблудившиеся элементы позднейших систем. Разумеется, «Дымятся серым дымом дома» — это элемент, отбившийся от Андрея Белого и футуристов, и, разумеется, наше восприятие его совершенно фиктивно, так как во времена Державина он означал нечто другое или ничего не означал.

Старые опоязовцы умели ошибаться. Имеет ли смысл сейчас методологическое злорадство: ага, они отрекаются от старых ошибок, от ошибок, на которые я (такой-то) указывал еще в таком-то году. Так вот, в таком-то году (например, в 1916-м) ошибки, будучи ошибками, еще были экспериментом. Наряду с понятием рабочей гипотезы следовало бы ввести понятие рабочей ошибки. (Оказывается, это понятие существует в логике.) Ж., как-то говоря со мной о новых взглядах Тынянова, заметил: «Я с самого начала указывал на то, что невозможно историческое изучение литературы вне соотношения рядов». Но тогда это утверждение ослабляло первоначальное выделение литературной науки как специфической. Борис Михайлович (Эйхенбаум) еще недавно отстаивал пресловутую теорию имманентного развития литературы не потому, что он был неспособен понять выдвигаемую против нее аргументацию, а потому, что хотел беречь свою слепоту, пока она охраняла поиски специфического в литературе. Нетрудно было усвоить разумную аргументацию Жирмунского и других — трудно было усвоить ее тогда и таким образом, чтобы из этого непосредственно вытекала тыняновская историческая теория функций.

Сейчас несостоятельность имманентного развития литературы лежит на ладони, ее нельзя не заметить. Если этого не замечали раньше, то потому, что литературные теории не рождаются из разумного рассуждения. Казалось бы, под влиянием правильно построенной аргументации противника методы исследования могут замещаться другими. Так не бывает — литературная методология только оформляется логикой. Ее, как любовь, убивают не аргументацией, а временем и необходимостью конца. Так пришел конец имманентности.

Отношения между нами и метрами все больше напоминают мне, разумеется в миниатюре, те отношения между Карамзиным и карамзинистами, о которых я писала в «Вяземском». Мы клянемся именем учителя на площадях, но дома («в тишине келейной») брюзжим. Принципиальные и личные связи все более порываются. Остается символ, флаг; да еще у многих — вкоренившаяся личная нежность к Борису Михайловичу.

Жирмунский, который был близок с Мандельштамом, рассказывает, что Мандельштам умел как-то пощупать и понюхать старую книгу, повертеть ее в руках, чтобы усвоить принцип эпохи. Жирмунский допускает, что Мандельштам не читал «Федру»; по крайней мере экземпляра, который Виктор Максимович лично выдал ему из библиотеки романо-германского семинария, у Мандельштама пропал, и скоро его нашли на Александровском рынке.

Насчет «Федры» свои сомнения В. М. подтверждает тем, что в стихотворении, посвященном Ахматовой, имелся первоначальный вариант:

Так *отравительница* Федра
Стояла некогда Рашель...

Мне кажется, это можно истолковать и иначе. Мандельштам сознательно изменял реалии. В стихотворении «Когда пронзительнее свиста...» у него старик Домби повесился, а Оливер Твист служит в конторе — чего нет у Диккенса.

Культурой, культурными ассоциациями Мандельштам насыщает, утяжеляет семантику стиха; фактические отклонения не доходят до сознания читателя. Виктор Максимович, например, обратил впервые мое внимание на странность стихов:

И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне..

Какие могут быть у оссиановских дружинников — шарфы?

После многих прочитанных и прослушанных сейчас вещей (прозаических) мы говорим: «Да, хорошо написано, но не то...»; потом поясняем: не ново, не открывает

горизонтов, не пронзает; потом мы критикуем систему. Между тем дело не в системе, — дело в отсутствии нового большого писателя. Гоголевский метод, в каких-то общих чертах, был в то же время методом второстепенных писателей конца 1820—30-х годов, — но Гоголь сделал его убедительным.

Нам только того и нужно, чтобы нас убедили. Мы перебираем жанры, как капризная покупательница, мы брезгливо толкуем о том, какая семантическая система нам больше к лицу, и проч., — и все это только попытка замотивировать наше литературное томление, оно же — томление по убедительному писателю, для которого есть две возможности: либо использовать наши плохие (то есть ощущаемые нами как недостаточные) формы в качестве хороших, либо заменить их новыми.

Впрочем, к постулируемому большому писателю особенно применим афоризм Шкловского: когда есть только два пути, это значит, что нужно идти по третьему.

Хлебников, у которого одни концы спрятаны, а другие не сведены, оказался темным, темным от глубины источником тех явлений, которые мы (не зная Хлебникова) получили прямо из рук больших практиков, поэтов для читателя: Маяковского, Пастернака, Тихонова.

Каждый из них пришел как поэт односистемный и потому в конечном счете понятный (то есть понятно, как это сделано). Хлебников был синтетичен, он и сейчас непонятен не смыслом, а непонятен в своем методе, как Пушкин, — то есть: как это сделано? и почему это хорошо?

Мы получили хлебниковское, расквартированное по чужим системам, лишенное мутящей разум хлебниковской наивности, его темной простоты, — хлебниковское уяснилось. Мы поняли, как это сделано, — и перестали настаивать на том, чтобы это делалось и впредь. Но тут, опаздывая, к нам пришел *сам* Хлебников, с его загадочностью, напоминающей загадочность Пушкина (как это сделано?). Это сопоставление носится в воздухе, а Клюков даже пригвоздил его к стене, украсив комнату портретами Пушкина и Хлебникова — и только.

Пруст

Может быть, западная литература находится накануне прустизма. У нас только что начали появляться переводы. У нас для ассимиляции Пруста есть препятствия. Пруст, с его гегемонией единичного, внутреннего человека, неприемлем, в какой-то мере, для человека современного (я подразумеваю русского человека). Эротическая тема в своем чистом виде не может быть для нас в настоящее время достаточной. Характерно, что в «Зоо» Шкловский все время подпирает любовь профессией. Аля шествует под прикрытием формального метода и автомобилей.

Воображаю себе Пруста, ассимилированного традициями русского психологического романа, — в результате, по-видимому, должен получиться проблемный самоанализ, вообще нечто чуждое духу Пруста. У Пруста запутаннейшие переживания в конечном счете разлагаются на примитивные, так сказать, материальные части. Сложным оказывается не душевное состояние героя, но метод его изображения. А простое переживание обладает неотразимой убедительностью.

Сложность Достоевского принципиально произвольна и неограниченна; читая об Иване-Царевиче — Ставрогине, мы точно так же не ощущаем принудительности материала, драгоценной «несвободы писателя», как если бы мы читали просто об Иване-Царевиче. Автор что хочет, то и делает.

Если даже предположить, что патология может снабдить некоторыми нормами психологию сумасшедших, то уж во всяком случае психологии святых, героев и гениев (Ставрогин ведь своего рода гений) закон не писан. Толстой изобразил себя в Левине не только минус гениальность, но и минус литературная профессия, — и считал, что это очень похоже. Левин только интеллигентный помещик — именно поэтому он доброкачественный герой психологического романа. Явно автобиографический герой Пруста хотя и литератор, но никак не может быть воспринят в качестве большого писателя (это у него в будущем). Психологизм, очевидно, требует некоторой степени посредственности героя, которая особенно остро сочетается с парадоксальностью описания.

Пруст принадлежит к тем новаторам, которые не изобретают элементы, а проявляют потенции, заставляя-

ют элементы по-иному функционировать. «*A la recherche du temps perdu*»¹ довело до абсурда французский адольтерно-психологический роман. Поэтому новизна не в материале и не в отдельном приеме, — новизна отчасти даже в отрицательном качестве, в том, что впервые оказалось возможным построить роман без таких-то и таких-то конструктивных элементов. Количественный принцип пришел на помощь: шестнадцать томов, написанных без того-то и того-то, довели новизну до дерзновения.

У Пруста презрение к фактическому событию; психологическая фабула завязывается, движется, разрешается, а герой все еще один лежит на кровати. От времени до времени Пруст бывает вынужден сообщить факт — и он делает это не то пренебрежительно, не то застенчиво. На протяжении десятков страниц огромное напряжение развивается вокруг желания героя попасть в дом Сванов, но о моменте осуществления этого желания (которое поворачивает фабулу) Пруст сообщает без всякого перехода в двух-трех строках; их скользкая интонация как бы свидетельствует читателю от имени автора: я никогда не унижусь до того, чтобы подготавливать, разворачивать, педализировать материал фактического события. Таких примеров много.

В свое время Лев Толстой был шокирован описанием в «*Une vie*» розового тела героини, принимающей ванну. Не стоит подозревать Толстого в литературной жеманности; кроме того, он понимал и любил Мопассана; его раздражила ненужность эротической детали. Роман Пруста состоит в том, что описываются переживания человека — подряд и медленно. Когда доходит до эротических переживаний, то они естественно описываются тем же порядком. Этот материал не мог не поступить в обработку, и ни один читатель (то есть грамотный читатель) не может усомниться в его законности, именно потому, что это материал того же порядка.

Пруст передает физиологические ощущения, которые герой испытывает вблизи своей возлюбленной, той же интонацией, которой он описывает, например, как герой любит пейзаж. Пруст не меняет голоса. Вот почему искать «неприличия» в «*A la recherche. . .*» — бессмысленно, как бессмысленно искать его в анатомическом атласе.

¹ В поисках утраченного времени (франц.).

Найти его можно и в том и в другом случае, но не иначе как отрешив вещь от ее назначения.

Пастернак, говорят, сказал: «Я купил Пруста, но не решаюсь его раскрыть».

Шкловский написал когда-то, что психологический роман начался с парадокса. В самом деле, у Карамзина хотя бы, да и вообще в тогдашней повести и романе душевный мир героя занимал не меньшее место, чем в психологическом. Но переживание шло по прямой линии, то есть когда герой собирался жениться на любимой девушке, он радовался, когда умирали его близкие, он плакал, и т. д. Когда же все стало происходить наоборот, тогда и началась психология.

Мандельштам якобы сказал про тыняновского «Вазир-Мухтара» — это балет.

А х м а т о в а

Этой весной я встретила у Гуковских с Ахматовой. У нее дар совершенно непринужденного и в высокой степени убедительного величия. Она держит себя, как экс-королева на буржуазном курорте.

Наталья Викторовна (Рыкова) представила меня: эта самая, статью которой вы знаете, и т. д.

«Очень хорошая статья», — сказала Ахматова, слегка наклоняя голову в мою сторону.

Жест получился, он соответствовал той историко-литературной потребности в благоговении, которую я по отношению к ней испытываю.

Ахматова явно берет на себя ответственность за эпоху, за память умерших и славу живущих. Кто не склонен благоговеть, тому естественно раздражаться, — это дело исторического вкуса. Ахматова сидит в очень спокойной позе и смотрит на нас прищурившись, — это потому, что наша культура ей не столько непонятна, сколько не нужна. Не стоит спорить о том, нужна ли она нашей культуре, поскольку она является какой-то составной ее

частью. Она для нас исторический факт, который нельзя аннулировать, — мы же, гуманитарная молодежь 20-х годов, для нее не суть исторический факт, потому что наша история началась тогда, когда ее литературная история, может быть, кончилась. В этом сила людей, сумевших сохранить при себе ореол и характер эпохи.

Анна Андреевна удачно сочетает сходство и отличие от своих стихов. Ее можно узнать и вместе с тем можно одобрительно заметить: «Подумайте, она совсем не похожа на свои стихи». Впрочем, быть может, она как раз похожа на свои стихи — только не на ходячее о них представление. Ахматова — поэт сухой. Ничего нутряного, ничего непросеянного. Это у нее общеакмеистское. Особая профильтрованность сближает непохожих Ахматову, Гумилева, Мандельштама.

Гуковский говорил как-то, что стихи об Иакове и Рахили (третий «Стрелец») он считает, в биографическом плане, предельно эмоциональными для Ахматовой. Эти фабульные, библейские стихи гораздо интимнее сероглазого короля и проч. Они относятся к А. Л.

М а я к о в с к и й

С Маяковским в первый раз я встретилась при обстоятельствах странных. Шкловский повез как-то Н. и меня в Гендриков переулок, где я втайне надеялась его увидеть. Брики сказали, что Володя сегодня, вероятно, не придет (он мог остаться в своей комнате на Лубянке) или придет очень поздно. Разочарование.

Вечер прошел, пора было уезжать. И вот тут обнаружилось нечто совсем неожиданное для москвичей — наводнение. Москва-река вышла из берегов. Такси на упорные вызовы Шкловского не отвечало.

Мы остались сидеть в столовой. Чай остывал и опять горячий появлялся на столе. Глубокой ночью вдруг позвонил Маяковский — он достал машину и собирается пробраться домой. Я ждала сосредоточенно. Для меня Маяковский — один из самых главных.

Маяковский пришел наконец. Должно быть, его развлекло московское наводнение — он был хорошо настроен. Он охотно читал стихи — стихотворение Есенину, «Разговор с фининспектором», еще другие. Слушать чтение Маяковского, сидящего за столом, в небольшой ком-

нате — странно. Это как бесконечно уменьшенный и приглаженный макет его выступления. Потом я встречала В. В. неоднократно, в Москве и в Ленинграде. Но ни разу уже не видела его в столь добром расположении, таким легким для окружающих.

Мы досидели тогда в Гендриковом до утра. Часов в пять такси наконец откликнулось.

На днях видела совсем другого Маяковского, напряженного и мрачного.

Накануне моего отъезда мы, то есть Гуковские, Боря (Бухштаб) и я, прощались у N. (она болеет). Пришел Маяковский. Он на прошлой неделе вернулся из-за границы и имел при себе весьма курьезную шапочку, мягкую, серую, с крохотной головкой и узкими круглыми полями — вроде чепчика. Он держал ее на колене, и у него на колене она сидела хорошо, но нельзя было без содрогания вообразить ее у него на голове.

Влад. Влад. был чем-то (вероятнее всего, нашим присутствием) недоволен; мы молчали. Боря, впрочем, сделал попытку приобщить присутствующих к разговору, не совсем ловко спросил Маяковского о том, что теперь пишет Пастернак.

— Стихи пишет. Все больше короткие.

— Это хорошо, что короткие.

— Почему же хорошо?

— Потому что длинные у него не выходят.

Маяковский: — Ну что же. Короткие стихи легко писать: пять минут, и готово. А когда пишешь длинные, нужно все-таки посидеть минут двадцать.

После этого мы больше не вмешивались в разговор между хозяйкой дома и поэтом. Маяковский шутил беспрерывно, притом очень невесело. В большинстве случаев — плоско и для кого-нибудь оскорбительно, предоставляя понимать, что его плоскости умышленны (что вероятно, потому что он остроумен), а оскорбления неумышленны (что тоже вероятно, потому что он задевает людей не по злобе, а по привычке полемизировать).

Итак, мы молчали, N. вела разговор, Маяковский шутил. Особенно часто он шутил на тему о том, что ему хочется пить. Наконец Наталья Викторовна (Рыкова) вышла за водой в кухню. Вода — кипяченая (сырой М. не пьет) — оказалась тепловатой.

— Ничего, — говорит Нат. Викт., придвигая стакан, — она постоит.

— Она постоит, — сказал Маяковский, — а я уйду. И он ушел.

Когда Маяковский читает с эстрады стихи о себе самом, то кажется, что он на полголовы выше самой гипертрофической из своих метафор. Не стоит обижаться на Маяковского, когда он обижает. Если бы Гулливер не боялся лилипутов, ему было бы трудно им не грубить.

Разговор о погоде — совершенно не случайная вещь. Настолько не случайная, что каждый из нас, сам того не замечая, пользуется им как выходом из явно безвыходных положений. Вот человек сидит, и нужно говорить, и говорить до такой степени не о чем, что горло сжимается. Через десять минут он удивленно чувствует, что стало легче; отчего бы это могло быть? И тут он замечает с испугом, что говорит о погоде. Это безошибочное средство, но, к несчастью, паллиативное.

Разговор о погоде не случаен, потому что ничего не может быть органичнее и естественнее. Разговор, который мы ведем, потому что он нас интересует, основан на узнавании. Напротив того, в разговоре поневоле — отсутствует неизвестное. Такой разговор избегает затрат мыслительной энергии, он тавтологичен и оперирует самоочевидностями.

Удобно констатировать факты, но не всякие факты удобно констатировать. Невозможно делать непринужденные замечания по поводу таких самоочевидностей, как наружность, костюм, привычки, родственники собеседника. Это потребовало бы осторожности, то есть соображения, то есть опять-таки затраты (бесполезной при пустом разговоре) мыслительной энергии. И вот я слегка поворачиваю голову к окну и выговариваю уютную, ничем не угрожающую фразу, в которой заключено сравнение московского климата с ленинградским.

Впрочем, во всем этом много легкомыслия, увлечения настоящим за счет будущего; говоришь и не думаешь о том, что не более чем через три минуты разговор окажется на прежнем месте.

Всякие нравственные страдания, в отличие от физических, сопровождаются иллюзией бесконечности. Размеры несчастья не идут в счет: неудачный экзамен, задетое самолюбие, погибшая любовь — в тот момент, как человек их переживает, в какой-то мере угрожают наложить отпечаток на всю его последующую жизнь. Отчетливо представить себе возможность прекращения нравственного страдания — это значит уничтожить его.

Люди выдерживают самые ужасные физические страдания и кончают с собой из-за душевных происшествий, которые, в случае неудавшегося самоубийства, через год оказываются не заслуживающими внимания. Не фактическая нестерпимость, а безнадежность сокрушает человека.

Тысячелетнего опыта человечества и многолетнего опыта личности едва достает на то, чтобы еще и еще раз додумываться до вечных формул: *все проходит* и *время — лучший целитель*. Утешать ими нельзя человека, потерявшего, скажем, ребенка или покинутого любимой женщиной: это даже рискованно, если этот человек вспыльчив. Формулы эти все еще плавают по поверхности человеческой практики: в момент страдания они кажутся человеку удивительно пошлыми, фальшивыми и неприменимыми к кому и к чему хотите, но не к нему. Тем же, кто утратил способность страдать или не нуждается в этой способности, они кажутся просто банальными.

Нравственное страдание, сопровождаемое сознанием его преходящести, — уже не страдание, а настроение. Напротив того, стоит нам ощутить физическую боль как не имеющую конца — и она перестает быть только физической болью. Мнительные люди приносят в физическое страдание элемент душевного переживания — они несчастны вдвойне.

N. говорит: «Несчастливая любовь, как и счастливая, обращается в привычку. Возникает близость — односторонняя, но от этого не менее крепкая (не безразлично ли — испытывают иллюзию близости один или два человека). В конце концов человек любит женщину, которая выносит его с трудом, той остановившейся любовью, которая больше не ощущается, потому что она стала основой, принадлежностью душевного организма (как кровообращение); словом, той самой любовью, которая дается в результате долгих лет семейной жизни».

В статье Б. М. (Эйхенбаума) «Лев Толстой» («Литература», 1927 год) много говорится о «душевном стиле» Толстого. Слово «стиль» поставлено не иначе как для того, чтобы кто-нибудь не подумал, что речь идет о душевном переживании как об источнике творческого воплощения.

Душевный стиль — это особая организация, вернее, искусственное осмысление внутренней жизни, свойственное людям умствующим и литературствующим. Но самое литературно оформленное переживание есть все-таки факт не литературы, а внутренней биографии. Если оказалось необходимым учесть психологические факты этого порядка, то почему не учесть и другие. Еще так недавно в теории имманентного развития открылась первая щель, а уже в эту щель на нас плывут и плывут запрещенные проблемы, а мы стоим, прижавшись к стенке, как княжна Тараканова в каземате. . .

В течение трех лет я предпочитала плохую погоду всякой другой, потому что она ни к чему не обязывает. Я и сейчас люблю иногда плохое настроение, потому что оно приносит внезапное равнодушие к вещам, еще только что волновавшим, и отдых от проявления жизненной энергии. Плохое настроение, как дождливый вечер, как легкая простуда, — сразу снимает вопрос о способах развлечения и вообще о выборе жизненных путей.

Историко-литературные чертежи по воздуху: «А, — говорим мы, — Тихонов переходит к прозе — характерно!» — «Помилуйте, — говорит Тихонов, — всю жизнь только и делаю, что пишу прозу. Приходите ко мне — покажу: полные ящики».

Я еще ни разу в жизни не купила себе карандаша. Карандаши не приобретаются, а обретаются. Их тащат, выпрашивают у знакомых, находят в ящиках и карманах. Точно так же всякий знает, что психологически невозможно купить английскую булавку, — это потому, что английская булавка принадлежит к числу предметов полезных, но не запоминающихся.

Сегодня, устраивая новую комнату, я размышляла над пустотой своего письменного стола: кроме книг и бумаг — чернильница, перо, два карандаша (краденых),

коробочка с кнопками, которая могла бы лежать и в ящичке, но лежит наверху, очевидно для полноты картины; то есть я, собственно, думала над тем, откуда берутся у людей те глупые, но часто удобные вещи, которые стоят у них на столах: какие-то подставочки, какие-то там футлярчики для карандашей и перьев, какие-то уж совсем гибридные штучки. . . Не может быть, чтобы люди их покупали, как бы дешево это ни стоило. Не может быть, чтобы человек, особенно мужчина, преднамеренно шел в магазин и спрашивал бы такую недифференцированную вещь. Все это, по-моему, заводится как-то помимо людей. Просто обнаруживается в семье и переходит от одного к другому. Поэтому у тех, кто обзаводится письменным хозяйством вне дома, в другом городе, ничего такого и нет.

Добраться до первоисточника этих предметов не умею. Нет ли тут самозарождения?

На вечере у соседей Шкловского Маяковский, очутившись рядом со мной, от нечего говорить расспрашивал про ленинградцев. Сначала про В., потом про Валю Р., потом спросил: «А что делает Тихонов?» — «Как вам понравилась последняя книга Тихонова, В. В.?» — «Я не читал», — ответил Маяковский рассеянно и при этом ничуть не подчеркнуто. Разговор происходил месяцев через пять после выхода «Поисков героя». Шкловский дал мне честное слово, что не читал «Архаистов и Пушкина»: «Вы же знаете, я этими вопросами не занимаюсь. . .»

А я даже не имею твердой уверенности в том, что это шутка.

Была сегодня на «Одержимом» Бестера Кейтона. Этот фильм — необыкновенно высокое искусство. Никогда театр не давал мне этого ощущения эстетической полноты и безукоризненной построенности вещи, ощущения стопроцентной конструктивности, то есть дана всепроникающая конструкция — и ничего в остатке. Надо думать, что театр, не располагающий принципом единства материала, и не может добиться этого эффекта. Другое дело, если бы театр остался при том мнении, что он есть искусство актера. Можно вообразить великую конструкцию человеческого голоса и тела (вот почему убедитель-

на хореография, как искусство точное и однородное по своему материалу).

Нас же хотят уверить в том, что механизм современного театра очень точен. Да, конструкции, костюмы, свет работают аккуратно, а человек, как бы ни были выдрессированы его жесты, вторгается в это своим живым голосом со своим непредвиденным тембром, живым лицом со следами грима, пота и усталости. Когда же актер играет хорошо, как блестяще играют Ильинский, Бабанова, Зайчиков у Мейерхольда в «Рогоносце» (удивительный спектакль), то он играет отдельно, мимо конструкции.

У театральности есть разные аспекты. . . Пафос профессиональной театральности с антрактами, буфетом и пожарным у запасного выхода — прошел мимо меня (между тем ему подвержены очень разборчивые люди). Полуэротическая, полубутафорская символика театра есть у Кузмина. Символика непременно закулисная и мелочная. Фетишизм всего неглавного, результативного и бокового в театре. . . до пыли на декорациях, которую можно бесцельно взять на ладонь, чтобы потом платком стереть ее с ладони.

Самым волнующим видом театральности является та, свойственная некоторым эпохам и некоторым культурным группам, символическая концепция, которая последовательно реализует старинную метафору: сцена — жизнь, занавес — смерть.

Это то, что переживал Блок, игравший Чацкого и Гамлета, писавший:

Я Гамлет — холодает кровь. . .

Об этом написал Гете в «Вильгельме Мейстере», где полулюбительские спектакли обрастают всей философией жизни и философией искусства, а судьба героя совершается между строк Шекспира, которого декламирует плохой актер.

Впрочем, то обстоятельство, что для меня закулисная пыль или молодой Блок в гамлетовом плаще дороже МХАТ' а и проч., свидетельствует более всего о том, что я не люблю и не понимаю театра. Мне нетрудно пренебречь профессиональной чистотой чужого искусства ради этой символики технических отбросов и дилетантских блужданий у театрального подъезда, ради этих смысловых проекций на литературу — Гете, Блок, Кузмин.

Как люблю я стены посыревшие
Белого зрительного зала...

Зато в литературе мне чужды соблазны боковых эмоций.

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю.

А. Ахматова, «Вечер» 1912

В голодные годы Ахматова жила у Рыковых в Детском Селе. У них там был огород. В число обязанностей Натальи Викторовны входило заниматься его расчисткой — полоть лебеду.

Анна Андреевна как-то вызвалась помогать: «Только вы, Наташенька, покажите мне, какая она, эта лебеда».

На днях в кружке — доклад Гофмана «Рылеев», умный, прекрасно написанный. В прениях пробиваются страхи о том, что им преступлены границы «эстетического восприятия». И исполненный чувства собственного достоинства ответ Гофмана: «Что мы знаем о природе «эстетического» восприятия? Существует восприятие литературной вещи, и оно-то подлежит изучению». Далее он говорил: «Формализм вырос на эстетике футуризма, на эстетике формального словоупотребления. Последствия этого генезиса налицо: формальные методы исследования, замкнутые в пределах эстетического восприятия, оказываются достаточными по отношению к произведениям одного типа — и недостаточными по отношению к произведениям другого типа. По отношению к Рылееву они оказались недостаточными, то есть непригодными».

Меня страшит не то, что мы скрещиваемся то с социологией, то с идеологией, но то, что мы стали что-то слишком умны и что-то слишком много понимаем. Мне все мерещится, что именно наука «должна быть глуповата», вернее, немного подслеповата и однобока. Чего бы стоил Шкловский, если бы он в 1916 году все знал, все чувствовал, все видел.

Мне крайне неприятны в себе и в своих товарищах удовлетворенность собственными дерзновениями и пафос широких горизонтов. Идя в любую культурную деятельность (науку, искусство, философию), надо помнить: что легко — то плохо (как идя в лавку, помнить: что дешево, то плохо); обзавестись же теоретически широкими горизонтами и всеприятием не в пример легче, чем сконструировать и использовать систему плодотворных односторонностей.

У Гуковского, у Бухштаба и у меня было одно и то же ощущение, которое сформулировалось: прекрасная работа, но в душе мы ждали открытия и не получили.

И не будет откровения (откровением были «Архаисты и Пушкин»), пока мы будем оперировать все теми же категориями литературных отношений и каждый раз отыскивать на той же сетке место для новой фигуры. Откровение наступит тогда, когда добудется вещь, которая окажется и исторической вещью, и вместе с тем *вещью*, а не бесплотной тенью литературной борьбы.

Речь идет не о «стилистике», а о семантике, которая в виноградовском понимании есть все, то есть результат всех факторов, по крайней мере всех конструктивных факторов в их взаимодействии. Речь идет о том, чтобы узнать, как сделан смысл слова, а это значит узнать все остальное.

Именно потому, что работа Гофмана была так безупречно хороша, я почувствовала род усталости и глубокое нежелание работать дальше так, как мы умеем работать. Точнее нежелание работать, а нежелание закреплять результаты — скажем, писать статьи.

Гуковский говорил вчера: опоязовцы десять лет назад сумели увидеть в литературе принципиально новые объекты. Вопрос нашей научной жизни и смерти — это вопрос открытия других новых объектов.

С интересом смотрю на В. Г(офмана); мне кажется, что это человек крепкой индивидуальности и воли. Все это аккуратно загнано внутрь и сказывается случайными признаками, например архаическим пристрастием к Ницше и Брюсову. Надо думать, что у него честолюбие большого размаха, настолько большого и превышающего наши возможности, что оно в корне нейтрализовано; в итоге этого обратного хода живет он так, как будто бы эта страсть никогда не касалась его. Он как-то почти со

злостью говорил мне о том, что мы задыхаемся от отсутствия профессиональной конкуренции.

— Шесть месяцев я занимался вопросами ораторской речи. Уговаривали выступить с докладом. Я робел, и, пока робел, все было хорошо. Уговорили. После доклада люди, которые занимались этим всю жизнь, жали мне руки и говорили, что я основал науку. И сразу стало скучно. Руки опускаются.

— Как, и в науке опускаются руки?

— Это дело другое. Когда я занимаюсь наукой, я не думаю ни о чем другом. Но в быту — педагогическом, журнальном и прочем... подстерегает опасность халтурной легкости.

«Писатели вообще происходят, — говорил мне Шкловский, — понимаете, как происходит ландшафт: течет река, стоит дерево, еще дерево, — в результате случился ландшафт — и хорошо! Так случаются писатели. Толстой, то есть «Война и мир» случилась от семейного романа, плюс психология, плюс военные рассуждения и проч. и проч.».

Необыкновенны письма Блока к родным. Бессвязные рубленые фразы, интонация монотонная и сухая, напоминающая блоковскую манеру чтения стихов, и столь же неотразимая. Среди фраз о журнальных и денежных делах, о еде, ванне и прислуге — тем же голосом сказанные фразы о том, что трудно и «холодно» жить, ударяют, как откровения внутреннего человека. Пушкин не писал о внутреннем человеке; люди 40-х годов писали о нем непременно на двадцати страницах и ничего не стыдясь.

Сам Блок в письмах к друзьям гораздо грубее и литературнее. Блоковские письма к матери учат (не знаю, сознательно или бессознательно) великолепному презрению к стилю, к эпистолярности, к круглым фразам. Каждое связанное письмо начинает казаться фальшивым и не выполняющим назначения. Может быть, эти удивительные письма и могли быть написаны только к родным, то есть к людям, для которых не принято делать выборку материала, которым *все* интересно. Отсюда смелость и свобода сочетаний и высокая небрежность речи. Белин-

ский, Бакунин, Герцен, Огарев — те писали всё о самом интересном... Блок как бы говорит: «Я не стану нагибаться с тем, чтобы закруглять слова в письме, которое я пишу моей матери».

Блок в этих письмах — пример того, как великие стилистические явления возникают если не из пренебрежения к стилистическим проблемам, то по крайней мере из непринимания во внимание.

Это не только закон стиля, но шире. Литература очень удавалась тогда, когда ее делали люди, которым казалось, что они делают что-то другое. Державин воспевал, Карамзин организовывал русский язык, Достоевский философствовал, Толстой рассуждал по военным вопросам, Некрасов и Салтыков обличали... Для того чтобы попадать в цель, литература должна метить дальше цели. Так Наполеон Толстого и Инквизитор Достоевского попали в два величайших русских романа, то есть попали в цель.

Практические результаты уверенности писателя в том, что он делает именно литературу, и притом со знанием дела, — сомнительны. В стихах это даже люди, которые совершенно закономерно дошли до того, что могут писать только о том, как они пишут стихи.

Славянофилы были запретным течением русской культуры; и они перекликались друг с другом от Шишкова до Розанова. Их всегда одол: зал карамзинизм и европеизм — проникнутый преданностью России европеизм Карамзина, Пушкина, Белинского, Тургенева.

Славянофилы отличались от прочих тем, что всегда настаивали на невозможном (этой традиции положила начало абсурдная и трогательная деятельность Шишкова). Вечная оппозиция победоносному русскому европеизму... оппозиция умная, с оттенком безответственности и экспериментаторства.

Всяческий карамзинизм и русский европеизм нес ответственность за множество человеческих душ и умов; следовательно, он принужден был оперировать вещами выполнимыми, разумными и идущими в ногу с естественным культурным развитием страны. У славянофилов же был пафос вечного монолога, то есть пафос, который может быть искренним для актера, но остается фиктивным для зрителя. Они всегда говорили с Россией; и никто в

России — ни правительство, ни народ, ни общество — их не слушали, по крайней мере не слушали серьезно. Монолог отчасти бредовая форма; у славянофилов было необыкновенно много визионерства политического, религиозного и литературного.

Славянофильство было запасом русской культуры, к которому прибегали каждый раз, как оскудевали победители. Брал оттуда Толстой, брал Герцен, брали символисты. Запрещенные к практическому употреблению, эти люди могли культивировать такую роскошь мысли, такую остроту вкуса и восприятия, которая оказалась бы просто недопустимой в руках победоносного направления: власть имущие (духовную власть) не могут расточать силу на тонкости — это одно; другое — власть имущие не должны соблазнять публику.

Именно славянофильская критика, при всей идеологичности, позволяла себе роскошь интересоваться самой литературной вещью, не только тем, что она выражает.

«Борис Михайлович (Эйхенбаум) — маркиз», — сказал мне Шкловский.

1928

Есть люди, которые бытуют в нашей жизни всерьез, и есть бытующие нарочно. Значительная часть отношений навязывается или сочиняется — для развлечения, для удобства, для упражнения в чувствах и мыслях, для заполнения пробелов. Для меня метры были необыкновенно серьезным случаем жизни. Многие люди модифицируют нас понемногу, так что ощутительные изменения получаются из путаных комбинаций и сложения результатов. Они же, метры, как таковые, в чистом виде, изменили жизнь. Это я могу сказать еще только об одном человеке. Если бы не было Эйхенбаума и Тынянова, жизнь была бы другой, то есть я была бы другой, с другими способами и возможностями мыслить, чувствовать, работать, относиться к людям, видеть вещи. Отношения с метрами всегда были внешними. Отношение к метрам, хотя бы как к знакам жизненных значений, было до конца настоящим.

Пафос, который мы затрачиваем на нарочных людей,

в конце концов наказывается самоосмеянием. Мы стыдимся и говорим: «Ах, бог мой! Это было почти что в детстве».

Я знаю, что в подлинном отношении к человеку есть нечто, что существеннее и долговечнее несведенных счетов, раздраженного самолюбия, горечи и даже горя, — это благодарность за пережитый пафос, и особенно за то, что никогда не придется его стыдиться.

Речь Шкловского эстетически значима, притом не кусками, а вся сплошь. Это специфическая система, функционирующая уже независимо от его воли, — то есть своего рода диалект. Вот почему Шкловский не может заговорить непохоже; у него нет других слов. Он не может открыть люк в своем диалекте, через который собеседник увидел бы другой речевой пласт, домашний, хранимый про себя. Поэтому он несколько не похож на салонного разговорщика или на эстрадного речедержателя, а более всего похож на диалектический экспонат. Есть множество самых нейтральных слов и словосочетаний, которые никак не могли бы быть им произнесены. Он, например, не может просто сказать: «Я совсем забыл, что мне надо зайти к Всеволоду Иванову».

Служащий работает в служебные часы. Ученый работает после работы. Он может работать (обдумывать) и за обедом, и на прогулке; но он может выделять для себя и часы полного отдыха, совершенной умственной пустоты, которая наступает внезапно и непостижимо, как сон. Только писатель (я разумею — настоящий писатель) не имеет возможности отдыхать: он должен безостановочно переживать жизнь. Для литературного быта 20-х годов все более характерным становится совмещение служащего, ученого и писателя в одном лице, — он же и кино-спец. По-видимому, этот человек должен с утра быть на службе, днем писать, вечером ходить в кино, ночью спать, а думать в остальное время.

Счастливые люди не вызывают во мне зависти, даже если они очень счастливы, ни раздражения, даже если они очень довольны: вообще никогда не вызывают ника-

ких дурных чувств. Способность быть счастливым — такая же психологическая конкретность, как ум, как мужество или доброта. Для меня важнее поговорить час со счастливым человеком, чем с умным. Я привыкла к умным людям; я знаю по опыту, что не так много нового и интересного может рассказать один умный человек другому (особенно, если они одной специальности). Зато счастливый человек, даже если он, что мало вероятно, филолог, — всегда откровение, овеществленное разрешение основной жизненной задачи.

Нелепо было бы утверждать, что следует избегать несчастных людей, но несомненно следует избегать людей принципиально несчастных. Есть люди принципиально несчастные, полагающие, что быть несчастным достойнее, чем быть счастливым. Это староинтеллигентская разновидность, которую революция отчасти повывела из обихода. Есть люди принципиально несчастные от зависти, от жадности и от полусуеверной-полурасчетливой уверенности в том, что следует скрывать свое благополучие. Его честно скрывают, скрывают от самих себя. Это обывательская разновидность. Это домашние хозяйки, которые говорят: «Везет же другим», — которые честно уверены в том, что чужие мужья и чужие дети «удивительно умеют устраиваться».

Есть люди принципиально несчастные оттого, что они дошли до той степени душевной усталости или отряпленности, когда каждое усилие воли становится почти физической болью. Ужасно, что быть несчастным легко; счастье же, как все прекрасное, дается с трудом. За исключением редких избранных — все смертные должны добывать, изготавливать ценности прежде, чем ими наслаждаться.

«Я хожу только на свои доклады, — говорит В-ов, — и то не всегда».

К проблеме городского фольклора.

Б(ухштаб) в поезде встретился с парнишкой, распевавшим блатные песни, в том числе одну, где имелся куплет:

В одну квартиру он ворвался,
На комиссара там нарвался,
С печальным шумом обнажался
И на Горохову попал.

Затаив любопытство, Б. небрежно заметил, что ему не совсем понятно — к чему бы это тут «с печальным шумом обнажался», и что оно, собственно, означает?

— Чего ж непонятного? — удивился парнишка. — Ну, обнажался... забрали у него, значит, револьвер там... пальто... Обнажили. Ну и значит, грустно ему при этом было. Очень даже понятно.

В 20-м, кажется, году Блок присутствовал в Институте на каком-то заседании опоязовского толка. Говорили о стихах. Блок, по-видимому, чувствовал, что от него ждут отзыва, и поэтому сказал: «Все, что вы здесь говорили, — интересно и, вероятно, правильно, но я думаю, что поэту вредно об этом знать».

Этот вкус к неведению был у Блока совершенно личный, не менее чуждый символистической культуре, чем акмеистической и футуристической. Должно быть, этот вкус проистекал из каких-то тайных свойств психологической структуры Блока.

У Бориса Михайловича в работах много цитат. Помню его лекции 25—26 года. Это было уже не цитирование, а откровенное чтение вслух избранных мест из Даля и Лескова. Никому другому такая метода не сошла бы с рук, — надо было иметь лекторское обаяние Эйхенбаума.

Кто-то говорил, что Б. М. на своих докладах цитирует «художественно». Совсем не в том дело: он цитирует — «исследовательски». Интонацией он расшифровывает и комментирует материал. Свой слушатель, слушатель посвященный, не нуждается в точках над *i*. Он удовлетворен улыбкой Бориса Михайловича и его голосом, безошибочно сигнализирующим сложнейшие историко-литературные ряды, в которые надлежит включить ту или иную цитату. Это один из видов знаменитого эйхенбаумовского остроумия. В печать цитаты поступают без улыбки.

Шершеневич рассказывал Т. историю (якобы правдивую, но я не верю) одного издания. В 20-м, кажется, году, когда на севере не было бумаги, имажинисты отправили в Одессу для печатания альманах под названием «Бабочки в колодце». Альманах отпечатали, причем на обложках присланных экземпляров стояло: «Рыбочки в колодце».

На панический запрос имажинистов одесское издательство ответило, что слово «бабочки» оно рассматривало как явную опisku, ввиду того, что бабочки не могут находиться в колодце, и слово «бабочки» оно заменило словом «рыбочки» как наиболее естественным и даже напрашивающимся в данном контексте.

Человек рассказывает о том, как в 20-м году у него умер пятилетний сын от дизентерии; как он ушел из больницы, уверенный в том, что ребенку лучше, вернулся на другой день и застал агонию. «Так он при мне и умер», — говорит отец, и эту последнюю фразу вдруг произносит улыбаясь, как бы над странным случаем. Я подумала о нелепости этой улыбки и о ее логичности. Вероятно, улыбка была единственным способом произнести такую страшную фразу. Может быть, она была актом вежливости по отношению к собеседнику.

«Ах, вы написали примечания? — сказал мне К. И. Чуковский. — Это значит: кто с кем и кто кого?»

Шкловский рассказал мне, что Ахматова говорила об одном литературоведе: «Он приходил ко мне и объяснял, какая разница между моими стихами и стихами Блока. Блока нельзя рассказать, а вот ваши стихи я могу передать своими словами так, что выйдет почти не хуже».

1929

Секрет житейского образа Ахматовой и секрет ошеломляющего впечатления, которое этот образ производит, состоит в том, что Ахматова обладает системой жестов. То есть ее жесты, позы, мимические движения не случайны и, как все конструктивное, доходят до сознания зрителя. Современный же зритель-собеседник не привык

к упорядоченной жестикуляции и склонен воспринимать ее в качестве эстетического эффекта. Наше время способно производить интересные индивидуально-речевые системы, но оно нивелирует жесты.

Жестикуляция в широком смысле слова, то есть все внешнее, «физическое» поведение человека, бывало конструктивно только в эпохи устойчивых бытовых форм. Уже буржуазная культура с ее нивелирующими тенденциями враждебна этой конструкции. В период дворянской культуры, даже не столь давней (хотя бы начало XIX века) — сложная соотнесенность условий определяла привычное поведение человека. Самая привычность могла образоваться только на основе устойчивых и ритуальных форм. Была ритуальность этикета, церемониалов и приличий; ритуальность религиозно-обрядовая, не только в церкви, но и дома; ритуальность чиновничества и социальной и семейной иерархии. Кроме того, каждая социальная группа имела свое принудительное распределение времени. И это день ото дня повторявшееся распределение определялось не схемой обязанностей, но ритмическим импульсом жизни. В первой главе «Евгения Онегина» (впрочем, мои учителя учили меня, что литература является дефектным свидетельством о жизни) беспутная жизнь светского человека изображается как жизнь необыкновенно размеренная. Онегин каждый день встает в одно и то же время, потому что всегда ложится на расвете. Он ежедневно отправляется на прогулку, обедает в ресторане, каждый вечер начинает театром, а заканчивает на балу. Быт светского бездельника оказывается предопределенным, как быт крестьянина, связанный работой и церковной службой, временем дня и силой обычая.

У нас же сейчас крестьянский быт, как архаический, быть может, и является единственным изнутри предопределенным и необходимо привычным. Нас, городских людей, регулирует только служебное время. Человек без службы испытывает смущающую легкость от сознания, что он может поворачивать куски своей жизни в любую сторону, начиная от часа, когда он встает, и вплоть до часа, когда он отправляется в кино. Впрочем, он может ходить в кино на утренний сеанс, а учиться вечером; он может уйти из дому без завтрака и опоздать к обеду; он головокружительно свободен.

В старой, особенно дворянской, культуре внешнее по-

ведение человека, помимо привычки, определялось принципом социальной дифференциации. В основе бытового склада лежала глубокая уверенность в том, что люди разнокачественны не только и не столько индивидуально, сколько социально, и в том, что дифференциация может и должна выражаться формальными признаками. Сословная одежда, позволявшая еще в первых десятилетиях XIX века отличать дворянина от буржуа и разночинца, не была только бранным покровом и украшением тела, но неснимаемым признаком социального качества, — признаком, проявлявшим и мотивировавшим жесты, — потому что в формальных элементах жестикуляции полагалось выражать необходимость повелевать или повиноваться; чувство собственного достоинства или трепет услужливости.

Церковный ритуал, придворный этикет, военный устав, салонный кодекс хорошего тона — все эти структуры включали в себя и оперировали законченными и нормативными системами жестикуляции, исходившими из единой предпосылки о столкновении неравного и о внешнем выражении неравенства.

В наше время, когда одежда главы правительства не должна отличаться от костюма любого служащего, выразительная жестикуляция запрещена по крайней мере на службе. Она пробивается тайком и бессистемно в чересчур заметном поклоне или чересчур нежной улыбке служебного подхалима. И это не потому, конечно, что стерлось различие между отдающими приказанием и выполняющими, но потому (и этому начало положил уже буржуазный строй), что власть и подчиненность признаются служебными состояниями человека, — между тем как во времена сословного мышления власть и подчиненность являлись органическими качествами человека, признаками той социальной породы, к которой он принадлежал. Вот почему образ внешнего поведения переходил за пределы своего необходимого применения и распространялся на весь обиход человека. Мы же знаем только профессиональную и, следовательно, условную упорядоченность жестов. Устав предписывает жесты военным, условия ремесла предписывают жесты официантам и парикмахерам, — но для нашего сознания это только признаки профессии, которые человек слагает с себя вместе с мундиром и прозодеждой.

В текущей жизни люди, незаметным для себя и, к сча-

стью, незаметным для окружающих образом, производят множество мелких, необязательных и смутных движений. По временам мы встречаем бывших военных, для которых служба была больше, чем временным занятием; старых профессоров, всходивших на кафедру тогда, когда с кафедры можно было импонировать, профессоров со звучным голосом, бородой и комплекцией (Сакулин), — и их прекрасные движения кажутся нам занимательными и нарочными.

Что касается Анны Андреевны, натолкнувшей меня на все эти соображения, то ее жесты, помимо упорядоченности, отличаются немотивированностью. Движения рук, плеч, рта, поворот головы — необыкновенно системны и выразительны, но то именно, что они выражают, остается неузнанным, потому что нет той жизненной системы, в которую они были бы включены. Перед нами откровенное великолепие, не объясненное никакими социально-бытовыми категориями.

События, протекающие только в сознании, могут достигать такого предела, после которого эмпирическое переживание уже ничему не может научить человека.

Хорошо и счастливо работается только тогда, когда работа заливает сознание. Я люблю писать по ночам, потому что ночью теряется рассеивающее ощущение движения времени. Днем только в самых редких случаях удается достигнуть этой окаменелости, глубокого безразличия к окружающему. День весь расчленен; он измеряется и управляется дробными величинами часов; причем каждый час имеет свою характеристику, настойчиво поддерживающую дробление. Одни часы ассоциативно связаны с профессиональными обязанностями, другие — с обедом (это сильное членение, дающее особую окраску часам предобеденным и послеобеденным), иные — с отдыхом. Словом, день очень заземлен, его этапы предназначены регулировать суету и не способствуют высокому оцепенению. Дневные часы наказывают нас отвратительным ощущением бестолковости, если мы нарушаем и смешиваем их функции; два часа дня и четыре часа — очень разные вещи. Два часа и четыре часа ночи — почти одно и то же. Все ночные часы в равной мере предназна-

чены для сна; сон же представляется нам скорее потребностью, чем обязанностью. Пересилив эту потребность, мы чувствуем себя вправе исказить лицо ночи по нашему усмотрению. Ночные часы лишены индивидуальных признаков. Время не продвигается толчками, но сливается в поток, протекание которого неощутимо.

Человек за письменным столом слышит, как пульсирует кровь в его висках, разгоряченных работой. Он смотрит непонимающими глазами на циферблат, по которому без определенной цели движется часовая стрелка, до самого утра не имеющая власти над человеком.

Недавно у меня провел вечер Заболоцкий. Какая сила подлинно поэтического безумия в этом человеке, как будто умышленно розовом, белокуром и почти неестественно чистеньком. У него гладкое, немного туповатое лицо, на котором обращают внимание только неожиданные круглые очки и светлые, несколько странные глаза: странные, вероятно, потому, что они почти лишены ресниц и почти лишены выражения.

— Николай Алексеевич, помните, вы много говорили мне прошлой весной, что нужно и можно стать богатым. Вы оставили эти мысли?

— Да, я совсем оставил эти мысли.

— Знаете, для нас деньги больше всего соблазнительны тем, что они — время, время для своей работы.

— Есть другой способ выиграть время...

Он замолчал.

— Я знаю, что вы хотели сказать: что нужно по возможности устранять из жизни все, для чего нужны деньги.

— Да, без этого нельзя.

А прошлой весной он напомнил мне Подростка из Достоевского фантастической идеей возможного богатства, — идеей, лишенной каких бы то ни было контактов с миром нашей практики.

Не столько объективный возраст, сколько крутые психологические сломы определяют переход от возраста к возрасту. Вероятно, молодость человека кончается главным образом от ощущения, что есть разные вещи, которые уже «нельзя делать» или «поздно начинать». Но юность человека кончается иным и гораздо более ката-

строфическим образом. Это происходит именно в тот момент (момент, который иногда может быть определен календарной датой), когда человеку перестает казаться, что жизнь еще начнется, когда он внезапно, и всегда с болью, обнаруживает, что она уже началась.

Юность — это время приготовлений к жизни, и притом приготовлений не по существу. Как известно, каждый хороший мальчик хочет быть кондуктором или клоуном в цирке, и только самые скучные из мальчиков, хотевших «быть доктором», действительно кончают медицинский факультет. Хотеть быть кондуктором для интеллигентского ребенка психологически обязательно, потому что юность — это пора, когда человек не знает своего будущего и не умеет подсчитывать время (это умение еще быстрее старит людей, чем умение считать деньги).

Юность имеет занятия, но несовместима с профессией. В жизни человека есть период, когда он мыслит себя господином неисчерпаемого запаса времени. Не по избытку здоровья, воли, жизнерадостности, но по избытку через край бьющего времени безошибочнее всего узнается юность. У взрослого человека время исчезает бесследно и навсегда. Так начинается приобщение к профессии. Ко всем профессиональным болезням следовало бы прибавить болезнь профессиональности — горячку недостающего времени, изнурительное психическое состояние, похожее на азарт и на муки совести.

В восемнадцать лет я считала, что всякий человек должен прежде всего получить общую естественно-научную подготовку, поэтому я поступила на химическое отделение, где училась прескверно. Еще я предполагала основательно изучить философию, прежде чем перейти к непосредственно интересующим меня предметам. Это была юность; мне казалось, что я стою у входа в неисчерпаемые пространства времени. В двадцать лет мне показалось, что я не успею сдать зачеты, какие требовались для перехода с первого на второй курс Инст. ист. искусств, — с тех пор я часто и подолгу бездельничала, но у меня уже никогда не было времени. Вначале Институт выглядел ничем не лучше моих предыдущих начинаний; что это серьезно, я знала про себя, угадывая серьезность по боковым признакам, как при игре в теннис по звуку мяча узнаешь, правилен ли удар.

Это был конец юности. Он сопровождался рядом психологических изменений. Время стало цениться как

товар, по отношению к которому спрос превышает предложение. Жизнь перестала быть приготовлением к жизни. Будущее перестало быть сумасшедшим светящимся туманом; оно прояснилось в формулу «профессиональный литератор» и стало предвидимым. А главное — выяснился будущий человек. В детстве и юности человек делится на две части: на конкретно существующего, временного человека и на настоящего человека, пока существующего только предположительно. Первый думает о втором, как дети думают об обещанном госте: жадно, фантастически, недоверчиво и противоречиво. Вначале обе части далеко отстоят друг от друга. Так далеко, что совершенно реальные маленькие мальчики, вглядываясь в своего потенциального двойника, не могут установить с точностью — кондуктор он или полководец. Постепенно оба человека сближаются; сближаются они постепенно, а сливаются мгновенно и болезненно.

Юность — время романтических взаимоотношений с собственным, еще не найденным двойником; у взрослых начинается развитие единого человека. Возраст определяется рядом признаков: паспортом, самочувствием, внешним видом (часто дело не в постарении, а в комплекции, высокие и толстые люди рано становятся взрослыми), определяется общественным положением и сексуальным ростом человека.

Умственное движение человека — непрерывный замкнутый процесс, развивающийся протеканием, а не толчками. Между тем познание времени целиком основано на счете, а счет регистрирует условные отрезки с их условными границами. Счет весь на крутых толчках и катастрофических сломах сознания: новый год наступает 31 декабря ровно в 12 часов, человек стареет на год в день своего рождения.

Анна Андреевна заговорила со мной о Б., нашей студентке, которая приходила к ней читать плохие стихи, ссылаясь, между прочим, на то, что она моя и Гуковского ученица.

Я: Б. говорила мне, что пишет стихи. Но она предупредила меня, что это, собственно, не стихи, а откровения женской души, и я, убоившись, не настаивала.

А. А. (ледяным голосом): Да, знаете, когда в стихах дело доходит до души, то хуже этого ничего не бывает.

Анна Андреевна говорит: «Я иногда с ужасом смотрю напечатанные черновики поэтов. Напрасно думают, что это для всех годится. Черновики полностью выдерживает один Пушкин».

А. А. сказала, благосклонно улыбаясь: «В двадцатых годах Осип был очень радикально настроен. Он тогда написал про меня: „столпничество на паркете“».

Добывание каждой жизненной ценности сопровождается избыточной тратой энергии или материала. Иногда перерасход очень значителен. Для того чтобы мгновенья настоящего счастья и страдания приобрели вес, по-видимому, нужно, чтобы на них всею тяжестью давили массы безвозвратно потерянного времени.

Жить по-настоящему, не растрачивая лишнего, нельзя, как нельзя сделать фильм, не истратив большого количества пленки, как нельзя писать, не вымарывая в черновиках. Принцип безошибочного попадания здесь ни к чему. Только чернорабочий труд расценивается по количеству времени, реально затраченному на данный трудовой процесс: квалифицированный труд измеряется количеством времени и сил, сделавшим данный трудовой процесс возможным. Так же и квалифицированные переживания.

И еще одно. Всякая формула внутреннего опыта является выжимкой из большой массы недифференцированных и как будто бесцельных впечатлений. Иногда нужно загубить два месяца, прожить их в сумбуре обрывающихся ощущений, для того чтобы придумать одну фразу.

Я говорю о фразе, потому что для меня найденная формула — лучшая из наград. Все, не выраженное в слове (вслух или про себя), не имеет для меня реальности, вернее, я не имею для него органов восприятия. Выразить вещь в слове — не значит наименовать ее терминологически. Необходимо в каждом данном случае выдумать формулу, маленькую структуру, микрокосм сюжета, со своим собственным разрешением. Когда я вижу прекрасный пейзаж, не имея для него формулы, я испытываю ощущение ненужности происходящего, как

если б я грызла семечки на лавочке в пыльном сквере. Все радости и горести жизни доходят какими-то словесными сгустками, как бы навязчивыми цитатами, надолго застывающими в сознании.

Т., человек со вкусом к литературе, и притом человек вольный, то есть не загруженный нашими кастовыми ассоциациями и ореолами, сказал о «Египетской марке» и «Шуме времени»: «Это все-таки немножко похоже на Веру Инбер». Я возмутилась от неожиданности, а потом присмирела. Речь, разумеется, не о качественной сравнимости, но о методологической опасности сплошной метафоризации мира. (Вера Инбер, кстати, в стихах и в прозе талантлива. Она пишет ни под кого; ее можно узнать.) Литературный текст становится многопредметным, его отличает пестрота и раздробленность на маленькие миры и системы замкнутых на себя фраз-метафор. Каждая фраза веселит душу в отдельности. Сравнимое оказывается случайным, процесс сравнения — занимательным, а то, с чем сравнивают, разбухает и самостоятельно хозяйничает в книге. Так образуются стилистические раритеты: я их не люблю, так же как и раритетные характеры в литературе, потому что их удобно придумывать, они не имеют силы сопротивления.

Метод этот противоположен символическому: там вещи возводились к идеям, здесь идеи приводятся к вещам (вот почему для истинного символиста — не в смысле принадлежности к *школе* — Мандельштама этот метод не может быть сущностью, но только видимостью и опасностью); при большом количестве и пестроте этих вещей-метафор они неминуемо должны быть взяты в малых масштабах. Вещи в миниатюре — игрушки; отсюда игрушечный мир, отсюда подозрительное изящество: на место предметов, больших, корявых, неудобных и даже невыразимых, подставляются вполне портативные словесные модели вещей.

Я говорю сейчас не о произведениях, а об *опасности*, опасности для писателей, которые не умеют оставлять вещи в покое, которых вещь мучает до тех пор, пока она не загонят ее в метафору. Это — опасность безответственных сравнений, фальшивых масштабов, кунсткамерности и остроумия.

У меня есть запись о березовых дровах: «они лежали в своей светло-серой коре, как в хорошей фабричной упаковке». Быть может, это и неплохо, как наблюдение, но это все то же. Здесь, в самом синтаксисе, есть наивное стилистическое самодовольство, и вещь более путаная радостно замещается простой и хорошенькой. Очень трудно бороться со стилистическими соблазнами. Все же необходимо следить за тем, чтобы по нашим книгам не бегали беспризорные метафоры.

Литературного вкуса не может быть у молодых людей, не понимающих своей современности. Не понимать современности могут позволить себе старшие, люди другой культурной эпохи. Молодые в этом положении оказываются людьми вообще без эпохи, следовательно, и без вкуса, потому что вкус всецело историчен.

Анна Андреевна жаловалась Шкловскому, что сидит по целым дням одна: «Люди, которые меня не уважают, ко мне не ходят, потому что им не интересно; а люди, которые меня уважают, не ходят из уважения, боятся обеспокоить».

1930

Олейников говорит, что Маршак поэт для взрослых, которые думают, что он поэт для детей.

О смерти Маяковского я узнала по пути в ГИЗ. В ГИЗе сама собой приостановилась работа, люди толпились и разговаривали у столов; по углам комнат, в коридорах, на площадках лестницы стояли в одиночку, читая только что появившийся вечерний выпуск. «Как в день объявления войны», — сказал Груздев.

Унизительно все-таки умирать и попадать без права возражения во власть чьей-то жалости и притворства. Замечательно, с какой охотой, с каким искренним смиренным самыми наглые и хамоватые люди воздают мертвецу внешние знаки почтения. Они бессознательно компенсируют себя чувством своего биологического превос-

ходства над знаменитым покойником. В самый момент получения известия о смерти человека (особенно деятеля) мы производим, вернее, переживаем мгновенную его переоценку, быструю, как включение электрического тока. Это отчасти пошло, потому что пошло не любить живого неудобного человека и ждать, с нашим умилением наготове, пока человек помрет и утратит способность раздражать нас и беспокоить окружающих. В то же время это правильно: смерть неизмеримо повышает долю историчности в нашем переживании человеческой судьбы. Человек, которого мы плохо видим оттого, что стоим с ним рядом, вдруг, в некоторый неуследимо короткий момент, резко отодвигается и занимает место среди исторических, ретроспективно обозримых явлений: как все отдаленные предметы, он, в отличие от близких, виден уже не по частям, а сразу в системе. Когда умер Пушкин, Полевой, травивший его изо дня в день, — рыдал, и, конечно, это было большое и нелицемерное горе. Мертвому Пушкину с разных сторон и многие простили. Одни простили шестисотлетнее дворянство, другие — литературные несогласия, иные — личные обиды. Та иерархия качеств и действий, которая складывается в повседневных встречах и отношениях, сменилась вдруг ясной исторической перспективой, где части переместились и иное показалось важным.

В самый момент получения известия о смерти я с ужасом ощутила то, что ускользало в последнее время: что Маяковский великий поэт, что он написал «Облако в штанах», которое когда-то заполнило, вытеснив все остальное, несколько недель моей жизни.

Вспомнила, что говорил Гуковский: «Если человек нашего поколения (старшие не в счет) не бродил в свое время в течение недели, взасос твердя строки из «Облака в штанах», с ним не стоит говорить о литературе.

В. Б. (Шкловский) говорит об Алянском: «Я уважаю Ал. за то, что он четыре года пролежал собакой у ног Блока и лизал ему ноги, когда Блок был очень одинок».

В школе профтысячи я уважаю людей с честными намерениями. Они хотят быть инженерами; у них нет

времени и никогда в жизни не было ни времени, ни привычки читать книги, но им по-человечески интересно. Поэтому в отрывке, который они выслушивают в классе, для них есть какая-то праздничность. Я поняла удовольствие говорить о литературе людям, в сознании которых литература не гипертрофирована, но занимает какое-то место, приблизительно нормальное для шкалы ценностей практического человека.

Хорошо уважать слушателей. Не могу не уважать людей, которые работают восемь часов на производстве, а потом шесть часов учатся, и еще находят в себе мужество интересоваться на третьем уроке психологией Рудина.

Я очень люблю закономерности. Понятие круговой поруки фактов для меня основное. Я охотно принимаю случайные радости, но требую логики от поразивших меня бедствий. И логика утешает, как доброе слово.

Есть такая зловредная для жизнеустройства формула: сегодня день все равно пропал, так пойдем уж вечером в кино.

Умственная деятельность может механизоваться, стать бессознательной в такой же мере, как физическая. При этом она не теряет своей объективной и практической ценности. Но субъективно, про себя человек начинает ощущать ее как одну из бессознательных, почти низших функций организма. Это случается, когда пишешь слишком много и непрерывно. Под конец умственная деятельность, целиком вложенная в очередную работу, перестает доходить до сознания. Сохранив полностью способность к расчленению материала и частным обобщениям, человек теряет высшую интеллектуальную способность к осознанию своей жизни и работы со стороны. Ту художническую способность узнавания и интеллектуального переживания мира, которая одна только выводит вещи из механической пустоты не осознавшего себя существования. Можно писать неплохие статьи, читать специальные книги или книги со специальной целью, правильно мыслить и при этом находиться на стадии темной бессознательности. Умственная работа

подлежит осознанию, как всякая другая. Вероятно, научная работа радостна тогда, когда создается своя система, или еще в пору молодого патетического ученичества.

В числе многих других подразделений может существовать подразделение людей на серьезных и юмористических. Серьезные люди употребляют слова в прямом смысле, имеют твердую шкалу ценностей, где ценности находятся в прочном соотношении друг с другом и не зависят от контекста; еще они отличаются тем, что могут говорить о самом главном в любое время. Когда серьезные люди Толстой или Блок — это хорошо. Что касается средних серьезных людей, то с ними трудно. Слова у них облещие от частого прямого употребления (только редкое прямое употребление важных слов сохраняет за такими словами, как *любовь*, *смерть*, *правда*, — ореол необычности и силу удара). Что касается ценностей, то люди без юмора легче, чем какие-либо другие, теряют способность отличать большое от малого — и это потому, что для них величина является предустановленной иерархической догмой, а не функцией живой, движущейся вещи или идеи.

Я читала как раз «Записные книжки» Блока (очень похожие на дневники и письма) и сначала не могла разобраться в особом, странном и тяжелом ощущении, сопровождавшем это чтение. Потом догадалась, что прозаический слог Блока страшен, как лицо, не улыбающееся ни при каких обстоятельствах.

И вдруг ни на что не похожая запись: «Студент (фамилию забыл) помешался на Дмитрие Ивановиче. Мне это понятно. Может быть, я сделал бы то же самое, если бы еще раньше не помешался на его дочери». Это — не то случайный каламбур, не то неудавшийся комплимент; это, конечно, не острота, но нечто, отдаленно и как-то дико ее напоминающее.

Мы давно знаем, что такие формы бытия, как дружба, любовь, доброта, как отношение к природе, к искусству, к смерти, вполне обусловлены и историчны. Тынянов

когда-то очень интересно говорил о том, что во времена Пушкина и декабристов смерти не боялись и совсем не уважали ее. Вяземский и Пушкин забавнейшим образом описывают, например, смерть Василья Львовича, которого оба любили. Вяземский, — добавлю, — со всей его литературной чопорностью и глубоким чувством приличий, не постеснялся написать в письме, а потом переписать в записную книжку, что Козодавлева соборовали кунжутным маслом (Козодавлев был сторонником его применения).

Страх смерти, говорил Тынянов, в России придумали позже — Тургенев, Толстой (у которого никогда не было недостатка в личной храбрости); страх обуял целые поколения, все возрасты — вплоть до Леонида Андреева. Потом опять пошел на убыль.

Даже в тех случаях, когда русским политическим деятелям и мыслителям бывала свойственна умеренность требований и целей, — они не знали умеренности средств и тона. Многие из декабристов желали не очень больших политических улучшений, но «умысел цареубийства» их не ужасал (даже Артамон Муравьев вызывался совершить этот акт). То же и Герцен. Герцен в 50-х годах ожидал добра от правительства, готов был жить в худом мире и твердил в «Колоколе» о том, что царь одною мыслью об освобождении крестьян с землей поставил себя в ряду величайших деятелей человечества. Но каким тоном все это говорилось; как Герцен стоит лицом к лицу с Александром II: поощряет его, понукает, одобряет или страшит неудовольствием «образованного меньшинства».

Между прочим, Покровский утверждает, что народо-вольцы были довольно умеренны в своих политических вожделениях; они считали нужным ориентироваться на поддержку передовой буржуазии и не хотели отпугивать ее внесением откровенно социалистических требований в свою программу. Очевидно, они считали, что видом взлетающих на воздух сановников русскую буржуазию не отпугнешь.

Молодой преподаватель одного из колледжей Оксфорда рассказал Анне Андреевне, что среди молодых английских интеллектуалов принято ездить в Вену к

Фрейду лечиться от комплексов. «Ну и как, помогает?» — спросила Анна Андреевна. «О да! Но они возвращаются такие скучные, с ними совсем не о чем разговаривать».

Н. Н. Пунин — царскосел. Он учился в гимназии, где директором был Иннокентий Анненский.

Отец Пунина сказал ему как-то: «Станный у вас директор. Вчера я с ним возвращался из Петербурга. Подъезжаем к Царскому, а он вдруг говорит: «Город в ожерелье огней». . .» (Рассказал мне Пунин.)

Ахматова сказала как-то Мандельштаму: «Никто не жалуется — только вы и Овидий жалуетесь». (Рассказала А. А.)

Заболоцкий сидит в «Еже». Он солидно одет. Он стал совсем гладкий, полный (впрочем, без всякой рыхлости), нежно-розовый. В обращении неприятен. Мы говорили минут пятнадцать. Он явно не хочет говорить о литературе и не хочет читать стихи. Меня поразило сочетание этого физиологического золотисто-розового благополучия с внутренним холодом и депрессией. Он служит, сидит дома с женой, не встречается даже с Хармсом и Введенским, занимается, кажется, химией и математикой.

Мы с Анной Андреевной говорили о Случевском.

Я. Случевский — это уже декадентство. Сплошь поэтические формулы: розы, облака и проч., но совершенно все разболталось, все скрепы, — система гниющих лирических штампов... на этом фоне возможно все, что угодно.

А. А.: На этом фоне оказывается, что у мертвеца сгнили штаны — и он сам заявляет об этом.

А. А.: По сравнению с Пушкиным, Вяземским символисты кажутся узкими. Те на все смотрели как на свое личное дело — на политику, на светскую жизнь, вообще на жизнь. В их письмах жизнь кажется интересной, а в дневниках Блока и Брюсова она совершенно не нужная.

Я: Но и тогда это быстро прекратилось. Уже в тридца-

тых годах появились люди, которым ни до чего не было дела.

А. А. (быстро): Это и есть романтизм.

Женя рассказывала про Алешку: перед сном начитался чего-то (вероятно, детских исторических повестей). Ночью — кошмары, крик, плач; все сбегаются... Алешка (рыдая): «Когда мне позволят читать книги для взрослых! Детские книги все такие страшные...»

Гофман сказал, что напрасно мы, в сущности, кочевряжимся. Что мы всё не можем расстаться с устаревшей шкалой человеческих ценностей, в которой литературная, словесная, вообще гуманитарная культура стояла очень высоко. В иерархическом же сознании современного человека гуманитарная культура имеет свое место, но очень скромное. Следовательно, нам нужно умерить требования к жизни.

Я ответила, что это, вероятно, правильно, но психологически неосуществимо. Человек устроен так, что может удовлетвориться, считая себя мелкой сошкой, безвестно работающей в какой-то самой важной и нужной области, но он никогда не примирится с положением замечательного деятеля в никому не нужном деле. И это делает честь социальному чутью человека.

Чем дальше заходит жизнь, тем яснее, что сейчас для меня основная жизненная проблема — проблема работоспособности. Ш. написал мне: «Жить можно, главное не уставать физически». Это сухое и грустное мировоззрение, но честное. Проблема сохранения трудоспособности осложнена тем, что сейчас невозможно жить, не утомляясь. Утомления от нас требует и общество, и наш личный инстинкт. Впрочем, и утомляться мало — надо переутомляться; недостаточно работать — надо перерабатывать. Меня сейчас успокаивает и освежает только самая крайняя степень работы, работа, дошедшая до отчаяния, когда времени жалко уже на то, чтобы чихнуть.

Мы живем очень обнаженной и прямолинейной жизнью, в которой бесконечно сократилось пространство, лежавшее некогда между человеком и его прямым на-

значением и заполнявшееся прикрасами. Значение работы расширилось до предела. Работа — источник заработка, средоточие интересов, поприще честолюбия, сфера творчества. Отдыхают люди бесформенно, не уважая свой отдых (особенно стыдятся ходить в гости). Я, например, умею отдыхать только летом, а зимой, в нормальных условиях моей комнаты никогда не знаю, что нужно делать для того, чтобы отдыхать.

Для нас невероятно, что индийский йог может стоять десять лет и думать одну мысль, — это по ту сторону нашего понимания. Но не все люди понимают, что можно без всякой необходимости писать, писать, отвалиться от стола, отлежаться и опять писать. Несоизмеримые, конечно, вещи, но исходящие из общего принципа.

Предпринятая сейчас идеологизация труда содержит первостепенной важности условия для человеческого счастья.

Быть может, мысли о старости, иногда даже о зрелости, угнетают потому, что человеку кажется, что в старости он будет хотеть делать то же, что делает сейчас, — но тогда это будет невозможно или смешно. На самом деле все обстоит много утешительнее, то есть рост и заключается в том, что перестает хотеться одних вещей и начинается хотеться других.

В двадцать лет человеку, между прочим, доставляет удовольствие заниматься по ночам хорovým чтением стихов. Он знает, что в сорок лет это перестанет доставлять ему удовольствие, и поэтому ему кажется, что очень плохо быть сорокалетним. Если бы дети не были одержимы глупым желанием стать взрослыми, то они должны были бы с ужасом думать о том, что настанет время, когда им не захочется больше прыгать на одной ножке или кувыраться по ковру.

1931

Гр. рассказал о желтом французском романе с эксцентричной и добродетельной русской девушкой и замечательным предисловием. «В характере героини нет ничего неправдоподобного, — пишет автор, — так как все это совершенно в русских нравах. Героиня самой их популярной комедии «Горе от ума» каждую ночь про-

водит с молодым человеком, не занимаясь ничем, кроме музыки. И в течение ста лет в России никто в этом не усомнился».

Без разговора о современности для нас сейчас не только пресна большая проза — роман, но все вплоть до лирических стихов. Самое главное из Пастернака — «Высокая болезнь». Прекрасная любовная лирика Пастернака в «Новом мире» прекрасна как пятнадцать, десять и пять лет тому назад. Она больше не помогает и не мешает жить. Другое дело — последние стихи Мандельштама.

Вообще же, есть книги, которые мы читаем с разной степенью удовольствия, и книги, с которыми мы живем. И тогда не об удовольствии речь, а о том, как она распорядится нашим сознанием. Так у меня было в разные эпохи и в разной степени с Толстым, с Прустом, с Гейне, с Пастернаком, кажется с «Zoo», отчасти с «Confessions»¹ Руссо. Таких книг, перерастающих себя и растущих дальше в человеческой жизни, по-видимому, нет сейчас и на Западе. Если бы были, мы слыхали бы о них, как мы слыхали о Прусте задолго до того, как смогли его прочитать. Должно быть, это признак того, что гуманитарная культура отодвигается на третьи и четвертые места. Во Франции и в Америке по-прежнему много хорошо написанных книг... но все это не насыщает.

1932

На днях с Кс. читали Блока (II и III том). Я открыла книгу с недоверием, осторожно, как открывают старые дневники. Оказалось — это доходит, и очень сильно. Но только доходит уже вроде Аполлона Григорьева, то есть с явственным привкусом стиля и историчности.

Слабохарактерные люди склонны к крутым и непоправимым разрывам. Они ликвидируют отношения, не умея их регулировать. Чтобы упорядочить отношения, нужна воля. Для того чтобы рвать, не нужно ничего, кроме оскорбленного самолюбия, усталости, потребности

¹ «Исповедью» (франц.).

выговорить давно отстоявшиеся слова. Этой внезапной легкости я боюсь в деловых разговорах. Легкость накаывает волной, подымает высоко; на какое-то быстро текущее мгновение становится до восторга приятно и до бесконечности все равно — и вы разваливаете вмиг налаженное дело. Так люди теряют уже обещанные гонорары. Так мы безрассудно ссорились с метрами. Все та же нездоровая легкость, ощущение ложного и туманящего подъема — как на качелях.

Поспешные разрывы, сердечные и деловые, сопровождаются временной подменой действительности — как в картах. Особенно если играешь фишками. На время игры суммы теряют бюджетный и бытовой объем. Остается соотношение незаполненных величин, условных знаков азарта. Игра кончилась, и действительность возвращается к нам достоверностью проигранных денег, неприятных рукописей, отношений, погубленных навсегда.

Анна Андреевна в высшей степени остроумна и безошибочно реагирует на смешное. И это совсем не понадобилось ей в стихах.

Жить без профессии нельзя. Единственный ресурс заполнения и осмысления жизни — работа. Работа должна быть поднята если не до пафоса, то хоть до профессии, иначе она раздавит бездушностью.

А. говорил мне на днях: «В конце концов, из чего я боюсь в тресте, сокращая и еще сокращая накладные расходы. Ну, будут или не будут расходы...» Я ответила: «Если вы не будете лезть на стену, сокращая эти расходы, чем вы будете жить? Можно халтурить попутно, но жить халтурно нестерпимо».

Классическая книга выделяла из себя ходячие знаки эмоциональных и социальных смыслов. В сознании интеллигента она жила плотностью общекультурных ассоциаций. «Евгений Онегин» — что это, собственно? И из чего это состоит? Из статей Белинского? Из смерти Пушкина на дуэли? Из оперы, где перед смертью Ленский с чувством поет пародийные стихи? Из стихов Пушкина? Из стихов Лермонтова?

Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой. . .

Поди разбери. Поди прочитай «Онегина», как такового. В интеллигентской среде это удавалось разве детям, читающим книги, которые им еще рано читать.

Другое дело — человек приобщающийся. На рабфаке я ужасалась сперва, на вопросы об основных свойствах Манилова или Плюшкина получая порой самые неподходящие ответы. Потом я привыкла и поняла: при отсутствии культурно-исторической апперцепции мгновенная связь понятий не необходима. Оказывается, толковый человек нашего времени может прочитать «Ревизора» и не заметить, что Хлестаков врет. У него нужно еще создать апперцепцию. Это и есть дело преподавателя.

В годы военного коммунизма, когда положительные наследственные профессии оказались сугубо непрочными и частью неприменимыми, интеллигентская молодежь толпами шла в аккомпаниаторы, в актеры, в писатели, в журналисты, обращая в профессию домашние дарования и развлечения. Здесь была какая-то легкость и мгновенная применимость, что-то похожее на сумасшедший напор и переменчивость времени, что-то соответствующее зрелищу навсегда обвалившегося старого мира. К тому же это был хлеб, и никто тогда не догадывался, какой это трудный хлеб. В аудиториях, куда студенты приносили по полону дров, а профессор — краденую электрическую лампочку; за кулисами, среди декораций, написанных в лучшем случае на собственной простыне, среди безумного реквизита, извлеченного из семейных сундуков; в редакциях, где в одном лице совмещались обязанности писателя, художника, редактора, выпускающего и рассыльного, — хлеб науки и искусства казался веселым хлебом.

Впрочем, я тогда не занималась наукой, а к искусству имела отношение близкое, но не прямое. Я дергала тогда занавес в полулюбительском театре. И когда там шла моя пьеса в стихах, в которой главную роль играл скелет, я тоже дергала занавес, — что, вероятно, единственный случай в истории мирового театра.

Анна Андреевна очень больна. Три дня лежала под морфием. «Не понимаю морфинистов. Перед вами опу-

скается вроде темной занавески. И по ней проходят разные вещи — совершенно вам ненужные. Например, большая зеленая муха. Ну к чему это?»

1933

Олейников

Олейников один из самых умных людей, каких мне случалось видеть. Точность вкуса, изощренное понимание всего, и при этом ум его и поведение как-то иначе устроены, чем у большинства из нас, нет у него староинтеллигентского наследия. Не знаю, когда и чему он учился. Вот что он мне как-то о себе рассказал. Юношей он ушел из донской казачьей семьи в Красную Армию. В дни наступления белых он, скрываясь, добрался до отчего дома. Но отец собственноручно выдал его белым, как отступника. Его избили до полусмерти и бросили в сарай, с тем чтобы утром расстрелять с партией пленных. Но он как-то уполз и на этот раз пробрался в другую станицу, к деду. Дед оказался помягче и спрятал его. При первой возможности он опять ушел на гражданскую войну, в Красную Армию.

Неясно, успел ли он учиться, но знает он много, иногда самые неожиданные вещи. В стихах он неоднократно упоминает о занятиях математикой. Б(ухштаб) однажды подошел к Олейникову в читальном зале Публичной библиотеки и успел разглядеть, что перед ним лежат иностранные книги по высшей математике. Олейников быстро задвинул книги и прикрыл тетрадью.

Олейников говорит: «Не может быть, чтобы я был в самом деле поэтом. Я редко пишу. А все хорошие писатели — графоманы. Вероятно, я математик».

Ахматова говорит, что Олейников пишет, как капитан Лебядкин, который, впрочем, писал превосходные стихи. Вкус Анны Андреевны имеет пределом Мандельштама, Пастернака. Обериуты уже вне предела. Она думает, что Олейников — шутка, что вообще так шутят.

Олейников продолжает традицию, в силу которой юмористы подвержены мрачности и меланхолии (Свифт, Гоголь, Салтыков, Зощенко). На днях он был у меня и мы разговаривали долго. Он был мрачен и говорил, что человеку необходимо жениться, потому что это избавляет от ощущения беспросветности существования, свойствен-

ного каждому. «Самое страшное — утром просыпаться в комнате одному».

Заговорили о его стихах.

Олейников: Это не серьезно. Это вроде того, как я вхожу в комнату, раскланиваюсь и говорю что-нибудь. Это стихи, за которыми можно скрыться. Настоящие стихи раскрывают. Мои стихи — это как исторические новости для юношества.

Я: Нет, это несоизмеримо. Но я понимаю... Вы хотите сказать — вещи не из внутреннего опыта.

— Есть разные внутренние опыты. Может быть опыт умного и остроумного человека. Человека, который умеет сделать то, что хочет сделать. Это все может пойти в условную вещь. Только это не самый главный внутренний опыт.

Мы говорили еще о том, что непонятно, как писать сейчас прозу. О том, что нас тяготит фиктивность существующих способов изображения человека. Я сказала, что еще Толстой в конце жизни утверждал, что уже невозможно описывать, как вымышленный человек подошел к столу, сел на стул и проч. Интересен эксперимент Пруста. Вместо изображения человека — у него изображение размышлений о человеке, то есть реальности, адекватно выражаемой в слове. Слово и есть материя размышления, тогда как по отношению к материи всякого предмета слово есть знак, речевой эквивалент. Прустовская действительность — это комментарий; люди и вещи вводятся по принципу примеров, а разговоры по принципу цитат.

Олейников: Я уже говорил, что вещи, решающие условную задачу, читать не стыдно.

— Ну да, и если там кто-нибудь садится на стул, то отвечает за это не автор, а предшественники автора. Но на этом нельзя ведь останавливаться...

Олейников убежден в том, что символистическая и постсимволистическая поэзия не способны больше выражать современное сознание. Это у него общеобериутское. Но Заболоцкий, Хармс связаны с хлебниковской системой ценностей природы и познания, и через Хлебникова с прошлым. Олейников пошел дальше. Он начинает с уничтожения наследственных сокровищ. Для того чтобы расчистить дорогу новому слову, ему нужно умертвить старые. Для этого ему служит галантерейный язык, этот «высокий стиль» обывательской речи. Современная формация галантерейного языка. Аналогии ей находим у Зо-

щенки, у Заболоцкого, в антимещанской стихии «Столбцов».

Гротескный язык Олейникова поражает разные цели — от обывателя до символистов. Но поэт, говорящий на этом языке, — настоящий поэт, и, как всякому настоящему поэту, ему нужны высокие слова. Как ему достать новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет «вечные» слова: *поэт, смерть, тоска* (такие слова легче воспламеняются), и эти слова, серьезные и чистые, впускаются в галантерейную словесную гущу. И там они означают то, чего никогда не означали. В них перерезаны связи. Слово *поэт*, уцелевшее в таком контексте, не может означать того поэта, какой был у Державина, у Пушкина, у Веневитинова, у Фета, у Блока, у Маяковского. Тем не менее он поэт — человек страдающий и стихами пишущий о любви, о голоде и о смерти (баллада «Чревоугодие»). Провернутое через множество слов с отрицательным знаком ценности, оно — общепозэтическое слово — удержало эмоциональный ореол, но отдало свои наследственные смыслы. Так получается новый языковой знак для обозначения поэта другого качества.

В последнюю встречу я сказала Олейникову:

— Я люблю ваши стихи больше стихов Заболоцкого. Вы расшиблись в лепешку ради того, чтобы зазвучало какое-то слово... А он не расшибся.

Он сказал:

— Я для того только и пишу, чтобы оно зазвучало.

В «Чревоугодии» Олейникова представлены оба его словесных начала — слово, умышленно скомпрометированное, и слово, наконец-то зазвучавшее.

«Чревоугодие» — баллада. И в ней скомпрометированы прежде всего балладные ритмы и темы. Традиционные темы любви, смерти — к ним присоединяется тема голода — скомпрометированы словами то «грубыми» (*масло, мясо, квас, горох с ветчиной, кухня, котлеты*), то галантерейными. Не неврастенический гамсуновский голод, но желание «покушать». Но по законам иронии, иронии в ее современном ракурсе, сквозь все эти гротескные словесные массы просвечивает высокое значение «вечных» тем. Но прежде чем зазвучать, они должны еще пройти сквозь кривое зеркало галантерейного языка с его семантической какофонией. Она неизбежна, потому что обыватель хватается готовое из разных мест, не имея по-

нения о том, что выработка эстетических ценностей исполнена противоречий, усилий, самоограничения.

Язык «Чревоугодия» весь на совмещении несовместимого: *откровенно, заявил, увидевши, обнимал, пыл, страсть, вяну, дурацкое* в своей серьезности слово *пицца*.

От мяса и кваса
Исполнен огня —
Любить буду нежно,
Красиво, прилежно...
Кормите меня!

«Грубые» и «красивые» строчки почти правильно чередуются. А слово «прилежно», не принадлежа ни к одному из обоих рядов, служит верным признаком галантерейной какофонии. Мертвец по ходу баллады тоже становится все галантерейнее, ему нужны «красивые конфеты», лимонад. Все это гротескное травести лермонтовского:

Я перенес земные страсти
Туда с собой.

И вдруг смешное кончается, и начинается тоска:

И нет мне ответа.
Скрипит лишь доска.
Лишь в сердце поэта
Вползает тоска...

Это настоящая тоска, и принадлежит она настоящему поэту. Но это уже не та тоска и не тот поэт, какие завещаны нам поэтической традицией.

Вольпе — бакинец. В начале 1920-х бакинскую молодежь наставлял Вячеслав Иванов. Вольпе вдруг зачитался Некрасовым и решил, что Некрасов замечательный *забытый* поэт. Вольпе прибежал к Вячеславу Иванову: «Вот Некрасов — замечательный, несправедливо забытый поэт». — «Вы думаете, несправедливо?..» — задумчиво спросил Вячеслав Иванов. (Рассказал Вольпе)

На Хармса теперь пошла мода. Вокруг говорят: «Заболоцкий, конечно... Но — Хармс!..» Боятся проморгать его, как Хлебникова. Но он-то уже похож на Хлебникова. А проморгают опять кого-нибудь ни на кого не похожего.

Олейников говорит, что стихи Хармса имеют отноше-

ние к жизни, как заклинания. Что не следует ожидать от них другого.

Ахматова говорит о сборнике П-а: «Он там уговаривает жену не огорчаться по поводу того, что он ее бросил. И все это как-то неуверенно. И вообще, это еще недостаточно бесстыдно для того, чтобы стать предметом поэзии».

Мандельштам

Мандельштам читал у Анны Андреевны «Разговор о Данте». Мандельштам невысок, тощий, с узким лбом, небольшим изогнутым носом, с острой нижней частью лица в неряшливой почти седой бороде, с взглядом напряженным и как бы не видящим пустяков. Он говорит, поджимая беззубый рот, певуче, с неожиданной интонационной изысканностью русской речи. Он переполнен ритмами, как переполнен мыслями и прекрасными словами. Читая, он покачивается, шевелит руками; он с наслаждением дышит в такт словам — с физиологичностью корифея, за которым выступает пляшущий хор. Он ходит смешно, с слишком прямой спиной и как бы приподнимаясь на цыпочках.

Мандельштам слывет сумасшедшим и действительно кажется сумасшедшим среди людей, привыкших скрывать или подтасовывать свои импульсы. Для него, вероятно, не существует расстояния между импульсом и поступком, — расстояния, которое составляет сущность европейского уклада. А. А. говорит: «Осип — это ящик с сюрпризами». Должно быть, он очень разный. И в состоянии скандала, должно быть, он натуральнее. Но благолепный Мандельштам, каким он особенно старается быть у А. А., — нелеп. Ему не совладать с простейшими аксессуарами нашей цивилизации. Его воротничок и галстук — сами по себе. Что касается штанов, слишком коротких, из тонкой коричневой ткани в полоску, то таких штанов не бывает. Эту штуку жене выдали на платье.

Его бытовые жесты поразительно непрактичны. В странной вежливости его поклонов под прямым углом, в неумелом рукопожатии, захватывающем в горсточку

ваши пальцы, в певучей нежности интонаций, когда он просит передать ему спичку, — какая-то ритмическая и веселая буффонада. Он располагает обыденным языком, немного богемным, немного вульгарным. Вроде того как во время чтения он, оглядываясь, спросил: «Не слишком быстро я тараторю?» Но стоит нажать на важную тему, и с силой распахиваются входы в высокую речь. Он взмахивает руками, его глаза выражают полную отрешенность от стула, и собеседника, и недоеденного бутерброда на блюде. Он говорит словами своих стихов: косноязычно (с мычанием, со словом «этого...», непрерывно пересекающим речь), грандиозно, бесстыдно. Не забывая все-таки хитрить и шутить.

Мандельштам — это зрелище, утверждающее оптимизм. Мы видим человека, который хочет денег и известности и огорчен, если не напечатаны стихи. Но мы видим, как это огорчение ничтожно по сравнению с чувством своей творческой реализованности, когда оно сочетается с чувством творческой неисчерпанности. Видим самое лучшее: осуществляемую ценность и человека, переместившегося в свой труд. Он переместился туда всем, чем мог, — и в остатке оказалось черт знает что: скандалы, общественные суды. Люди жертвовали делу жизнь, здоровьем, свободой, карьерой, имуществом. Мандельштамовское юродство — жертва бытовым обликом человека. Это значит — ни одна частица волевого напряжения не истрачена вне поэтической работы. Поэтическая работа так нуждается в самопринуждении поэта; без непрерывного самопринуждения так быстро грубеет и мельчает. Все ушло туда, и в быту остался чудак с неурегулированными желаниями, «сумасшедший».

Он полон ритмами, мыслями и движущимися словами. Он делает свое дело на ходу, бесстыдный и равнодушный к соглядатаям. Было жутко, как будто подсматриваешь биологически конкретный процесс созидания.

Мандельштам говорит, что символисты ошибочно полагали, будто есть культура — и это хорошо, и есть цивилизация — и это дурно. Мандельштам говорит: «Цивилизация выдумала культуру».

Из рассказов Ахматовой

Когда Анна Андреевна жила вместе с Ольгой Судейкиной, хозяйство их вела восьмидесятилетняя бабка; при бабке имелась племянница. А. А. как-то сказала ей: «Знаете, не совсем удобно, что вы каждый раз возвращаетесь в два часа ночи». «Ну, Анна Андреевна, — сказала племянница бабки, — вы в своем роде, и я в своем роде...»

А бабка все огорчалась, что у хозяек нет денег: «Ольга Афанасьевна нисколько не зарабатывает. Анна Андреевна жужжала раньше, а теперь не жужжит. Распустит волосы и ходит, как олень... И первоученые от нее уходят такие печальные, такие печальные — как я им пальто подаю».

Первоучеными бабка называла начинающих поэтов, а жужжать — означало сочинять стихи.

В самом деле, Ахматова записывала стихи уже до известной степени сложившиеся, а до этого она долго ходила по комнате и бормотала (жужжала).

1935

А. А. подписала с издательством договор на «Плохо избранные стихотворения», как она говорит.

В издательстве ей, между прочим, сказали: «Поразительно. Здесь есть стихи девятьсот девятого года и двадцать восьмого — вы за это время совсем не изменились».

Она ответила: «Если бы я не изменилась с девятьсот девятого года, вы не только не заключили бы со мной договор, но не слышали бы моей фамилии».

При предварительном отборе, между прочим, не включили стихотворение со строчкой «Черных ангелов крылья остры» — очевидно, думая, что чугунные ангелы (с арки на Галерной) слетают с неба.

Гуковский говорит, что:

Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом... —

это — клятвы Демона... Вообще, литературная мифология 1910-х годов.

О Мандельштаме, разговор с А. А.

— Так что же, рука у него совсем отнялась?

— Нет. Но он диктует, и вообще это неважно: он всю жизнь был такой беспомощный, что все равно ничего не умел делать руками.

Малевича хоронили с музыкой и в супрематическом гробу. Публика стояла на Невском шпалерами, и в публике говорили: наверно, иностранец!

Малевич умирал от рака, и к нему долгое время каждый день ходил врач, который его не вылечил и даже не лечил (за безнадежностью), но Малевич научил его понимать левую живопись.

Супрематический гроб был исполнен по рисунку покойника. Для крышки он запроектировал квадрат, круг и крест, но крест отвели, хотя он и назывался пересечением двух плоскостей. В этом проекте гроба есть отношение к смерти, чужой и своей.

В нашей речи слова не прилегают к реалиям. Между реалией и словом остается свободное пространство, произвольно заполняемое ассоциациями.

В речи символистической интеллигенции с большой буквы писались и серьезно произносились слова: *Бездна*, *Вечность*, *Искушение*. Это были слова с положительным знаком, выражавшие несомненные идеологические ценности. В речи народнической интеллигенции так же ценностно звучали слова: *личность*, *лучшие порывы*, *на страже общественных интересов*, *Высшие женские курсы*...

Обе культуры кончились. Символизм кончился в очень сложных условиях. Знаменитый кризис символизма — это было крушение идеологических ценностей символизма, которое намного предупредило гибель символистического стиля. Символистический стиль еще целиком достался Гумилеву. Но именно о фактах такого рода Анненский сказал в статье «О современном лиризме»: «Мы в рабочей комнате. Конечно, *слова* и здесь все те же, что были там (у символистов. — Л. Г.). Но дело в том, что здесь это уже *заведомо только слова*». Символистический стиль Гумилева уже только эстетика молодой школы, ее литературный диалект.

Какие-то пласты символистической речи временно задержались в культуре акмеизма. Но в то же время

символистическая речь неудержимо быстро спускалась к обывателю. Во все эпохи обыватель наряду со своим обиходным, разговорным языком (средним штилем) имеет и свой высокий обывательский стиль, закрепляемый в литературе. Это, так сказать, провинциальная литература, не потому, что она непременно издается в провинции, но потому, что она идет по пятам больших идеологических движений и подбирает упавшие слова в тот момент, как они теряют свой смысл. Слова, пустые, как упраздненные ассигнации, слова, не оправданные больше ни творческими усилиями, ни страданиями, ни социальными потрясениями, в свое время положившими основания их ценности.

В обывательском высоком слоге, подобранном по признаку красивых слов, безразлично смешивается терминология разных культур и противоречивых идеологических систем. В дореволюционную эпоху последки символистического слога составляли основу обывательской литературы, начиная любительскими романами гимназистов, студентов и актрис и кончая такими образцами этой литературы, как Арцыбашев.

ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ Л. Я. ГИНЗБУРГ

Книги

- Творческий путь Лермонтова. Л., ГИХЛ, 1940, 223 с.
«Былое и думы» Герцена. Л., ГИХЛ, 1957, 373 с.
О лирике. М.—Л., «Сов. писатель», 1964, 381 с.; изд. 2, доп. Л., «Сов. писатель», 1974, 406 с.
О психологической прозе. Л., «Сов. писатель», 1971, 463 с.; изд. 2, Л., «Худ. лит.», 1977, 412 с.
О литературном герое. Л., «Сов. писатель», 1979, 221 с.

Статьи и рецензии

- Вяземский-литератор. — В кн.: Русская проза. Л., «Academia», 1926, с. 102—134.
Из литературной истории Бенедиктова (Белинский и Бенедиктов). — В кн.: Поэтика. Сб. II, Л., «Academia», 1927, с. 83—103.
Опыт философской лирики (Веневитинов). — В кн.: Поэтика. Сб. V. Л., «Academia», 1929, с. 72—104.
Вяземский. — В кн.: П. Вяземский. Старая записная книжка. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1929, с. 9—50.
Пути детской исторической повести. — В кн.: Детская литература. Под ред. А. В. Луначарского. М.—Л., Гослитиздат, 1931, с. 159—181.
[Рец. на кн.:] Кнут Гамсун. Август. Л., ГИХЛ, 1933. — Звезда, 1933, № 10, с. 181—187.
Неизданные стихотворения Рубана. — В кн.: XVIII век. Сб. статей и материалов. М.—Л., АН СССР, 1935, с. 411—432.
П. А. Вяземский. — В кн.: П. Вяземский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1936, с. 5—40 («Библиотека поэта», Малая серия).
Пушкин и Бенедиктов. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР, вып. 2. М.—Л., АН СССР, 1936, с. 148—182.
К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе. — Там же, с. 387—401.
Поздняя лирика Пушкина. — Звезда, 1936, № 10, с. 160—176.
Пушкин в оценке современников. — Литературный Ленинград, 1937, № 7.
В. Г. Бенедиктов. — В кн.: В. Бенедиктов. Стихотворения. Л.,

«Сов. писатель», 1937, с. 5—32 («Библиотека поэта», Малая серия).

Из книги о Лермонтове. Иронические поэмы Лермонтова. «Герой нашего времени» Лермонтова. — Звезда, 1939, № 10—11, с. 269—290.

Бенедиктов. — В кн.: В. Г. Бенедиктов. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1939, с. V—XXXVIII («Библиотека поэта», Большая серия).

[Рец. на кн.:] А. С. Грибоедов. Сочинения. Под ред. Вл. Орлова. Л., Гослитиздат, 1940. — Звезда, 1940, № 12, с. 177—180.

Лирика Лермонтова. — Литературное обозрение, 1941, № 12, с. 50—61.

«Герой нашего времени». — В кн.: М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Л., ГИХЛ, 1941, с. 207—229.

[Рец. на кн.:] Д. В. Веневитинов. Стихотворения. Под ред. В. Л. Комаровича. Л., «Сов. писатель», 1940 («Библиотека поэта», Большая серия). — Звезда, 1941, № 1, с. 177—178.

[Рец. на кн.:] М. Ю. Лермонтов. Стихотворения. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Т. 1. Л., «Сов. писатель», 1940. — Звезда, 1941, № 2, с. 180—182.

О романе Толстого «Война и мир». — Звезда, 1944, № 1, с. 125—138.

Герцен — создатель «Былого и дум». — Звезда, 1945, № 2, с. 129—135.

Белинский в борьбе с романтическим идеализмом. — В кн.: Литературное наследство. Т. 55. М., АН СССР, 1948, с. 185—202.

«Библиотека для чтения» в 1830-х годах. О. И. Сенковский. — В кн.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. Л., ЛГУ, 1950, с. 324—341.

Вяземский. — В кн.: История русской литературы. Т. VI. М.—Л., АН СССР, 1953, с. 390—399.

П. А. Вяземский. — В кн.: П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1958, с. 5—44 («Библиотека поэта», Большая серия).

Актуальная книга о русских классиках. [Рец. на кн.:] А. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. — Вопросы литературы, 1959, № 11, с. 221—226.

Стих и язык. [Рец. на кн.:] Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., Гослитиздат, 1959. — Русская литература, 1960, № 2, с. 226—231.

О проблеме народности и личности в поэзии декабристов. — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.—Л., ГИХЛ, 1960, с. 52—93.

«С того берега» Герцена (Проблематика и построение). — Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка, т. XXI, 1962, вып. 2, с. 112—124.

Русская лирика 1820—1830-х годов. — В кн.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., «Сов. писатель», 1961, с. 5—105 («Библиотека поэта», Малая серия).

«Былое и думы». — В кн.: История русского романа в двух томах. Т. 1. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 583—607.

П. А. Вяземский. — В кн.: П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1962, с. 5—58 («Библиотека поэта», Малая серия).

Пушкин и реалистический метод в лирике. — Русская литература, 1962, № 1, с. 27—37.

Пушкин и лирический герой русского романтизма. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 140—153.

Герцен и вопросы эстетики его времени (статья «Дилетанты-романтики»). — В кн.: Проблемы изучения Герцена. М., АН СССР, 1963, с. 122—146.

Герцен. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. М., «Сов. энциклопедия», 1964, стлб. 148—157.

Лирика Баратынского. — Русская литература, 1964, № 2, с. 29—39.

О традиционном и нетрадиционном словоупотреблении в лирике. — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. Сб. статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.—Л., «Наука», 1964, с. 467—483.

О прозаизмах в лирике Блока. — В кн.: Блоковский сборник [Т. 1]. Тарту, ТГУ, 1964, с. 157—171.

[Тынянов]. — В кн.: Юрий Тынянов — писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., «Молодая гвардия», 1966, с. 86—110.

Встречи с Багрицким. — В кн.: День поэзии, 1966. Л., «Сов. писатель», 1966, с. 63—65. То же в кн.: Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. М., «Сов. писатель», 1973, с. 180—184.

О документальной литературе и принципе построения характера. — Вопросы литературы, 1970, № 7, с. 62—91.

Перевод на нем. яз. — Kunst und Literatur, 1971, № 3, S. 241—257; № 4, S. 371—379.

Поэтика Осипа Мандельштама. — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, т. XXXI, 1972, вып. 4, с. 309—326.

Перевод на нем. яз. — В кн.: Ossip Mandelstam. Hufeisenfinder. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1975, S. 233—236, 248—251, 255—261; *на англ. яз.* — В кн.: Twentieth-century Russian Literary Criticism. New Haven and London, Yale University press, 1975, pp. 284—312.

Русская поэзия 1820—1830-х годов. — В кн.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., «Сов. писатель», 1972, с. 5—66 («Библиотека поэта», Большая серия).

О структуре литературного персонажа. — В кн.: Искусство слова. Сб. статей к 80-летию Д. Д. Благого. М., «Наука», 1973, с. 376—388. *Перевод на болг. яз.* — Лик, 1974, юни, № 23, с. 4—9.

Двойная задача. — Литературная газета, 1975, 14 мая, № 20.

Мемуары Сен-Симона. — В кн.: Saint-Simon. Mémoires. T. 1. М., «Прогресс», 1976, с. 5—36.

Нужны ли в литературоведении гипотезы? [Ответ на анкету]. — Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 87—88.

О Заболоцком конца двадцатых годов. — В кн.: Воспоминания о Заболоцком. М., «Сов. писатель», 1977, с. 120—132.

Ахматова (Несколько страниц воспоминаний). — В кн.: День поэзии, 1977. М., «Сов. писатель», 1977, с. 216—217.

«Чтобы сказать новое и свое, надо мыслить в избранном направлении...» [Интервью. Беседу вела А. Латынина]. — Вопросы литературы, 1978, № 4, с. 182—197.

Перевод на англ. яз. — Social Sciences (Москва), 1979, № 2, р. 203—217; *на нем. яз.* — Gesellschaftswissenschaften, 1979, № 2, S. 232—248; *на франц. яз.* — Sciences Sociales, 1979, № 2, р. 221—236; *на исп. яз.* — Ciencias Sociales, 1979, № 2, р. 200—214.

Tolstoj e Proust. — La Nuova Rivista Europea, 1978, ottobre — dicembre, р. 39—44; то же в кн.: Tolstoj oggi. Firenze, Sansoni editore, 1980, р. 211—225.

Устная речь и художественная проза. — В кн.: Семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика, вып. II. Тарту, ТГУ, 1979, с. 54—88 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 481).

Разговор. — Театр, 1979, № 5, с. 44—46.

Об одном пушкинском курсиве. — Вопросы литературы, 1980, № 4, с. 310—312.

Частное и общее в лирическом стихотворении. — Вопросы литературы, 1981, № 10, с. 162—175.

К вопросу об интерпретации текста. — В кн.: Структура текста — 81. Тезисы симпозиума. М., 1981, с. 106—109.

Текстологическая работа, публикации и комментарии

В кн.: П. Вяземский. Старая записная книжка. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.

В серии «Библиотека поэта» (Л., «Сов. писатель»):

В книгах «Стихотворения» П. А. Вяземского (Малая серия, 1936; Большая серия, 1958; Малая серия, 1962), В. Г. Бенедиктова (Малая

серия, 1937; Большая серия, 1939), «Поэты 1820—1830-х годов» (Малая серия, 1961 — биографические справки и подготовка текстов; Большая серия, 1972 — общая редакция).

В «Литературном наследстве» (М., АН СССР):

т. 61 (Герцен и Огарев, I, 1953), с. 21—22, 242—247, 248—250, 285—286; т. 63 (Герцен и Огарев, III, 1956), с. 708—710; т. 64 (Герцен в зарубежных коллекциях, 1958), с. 595—684.

В издании: А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах. М., АН СССР, 1954—1957 (ряд произведений в тт. 1, 7, 8 и 12).

В издании: А. И. Герцен. Сочинения в девяти томах. М., Гослитиздат, 1955—1958 (ряд произведений в тт. 1, 2, 3, 7 и 8).

СОДЕРЖАНИЕ

I

Об историзме и о структурности (<i>Теоретические заметки</i>)	4
Частное и общее в лирическом стихотворении	15
Разговор о литературоведении	43

II

Вяземский и его «Записная книжка»	60
Пушкин и проблема реализма	92
Пушкин и Бенедиктов	109
Об одном пушкинском курсиве	153
Проблема личности в поэзии декабристов	157
Опыт философской лирики	194
Белинский в борьбе с запоздалым романтизмом	229
Поэтика Осипа Мандельштама	245

III

Тынянов-литературовед	302
Ахматова (<i>Несколько страниц воспоминаний</i>)	323
Встречи с Багрицким	334
Заболоцкий двадцатых годов	339
Из старых записей	351
Основные работы Л. Я. Гинзбург	418

**Лидия Яковлевна
Гинзбург**
О СТАРОМ И НОВОМ

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1982, 424 стр.

План выпуска 1982 г. № 411.

Редактор М. И. Дикман

Худож. редактор А. С. Орлов

Техн. редактор Л. П. Полякова

Корректор Ф. Н. Аврунина

ИБ № 3138

Сдано в набор 03.12.81. Подписано к печати 28.04.82. М 33682 Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 22,36. Уч-изд. л. 22,45 Тираж 20 000 экз. Заказ № 1062. Цена 1 р. 70 к. Издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.