

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

ТРЕТЬИ
ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ

АКАДЕМИЯ НАУК ЛАТВИЙСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ И ПРАВА

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

ТРЕТЬИ ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ



РИГА «ЗИНАТНЕ» 1988

Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. — Рига: Зинатне, 1988. — 231 с.

Сборник составлен на основе докладов, прочитанных на Третьих Тыняновских чтениях. Рассмотрены различные проблемы теории литературы, литературоведческой методологии, наследия формальной школы, а также киноведения. Особое внимание уделено русской культуре XX века. Публикуются архивные документы.

Редколлегия:

В. А. Марков (зам. отв. ред.), Е. А. Тоддес,
Ю. Г. Цивьян, М. О. Чудакова (отв. ред.)

Рецензенты:

д-р филол. наук проф. Б. Ф. Егоров,
акад. Д. С. Лихачев

Печатается по решению Редакционно-издательского совета АН Латвийской ССР от 5 марта 1987 г.

Т 440200000—070 112—88
М811(11)—88

ISBN 5—7966—0072—9

© Издательство «Зинатне», 1988

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Третьи Тыняновские чтения, состоявшиеся, как обычно, на родине Тынянова — в городе Резекне (30 мая — 1 июня 1986 г.), проходили в сопровождении разнообразных литературных встреч. Участники чтений писатели В. Каверин и Ю. Давыдов виделись и говорили со своими читателями; латышские поэты и критики (Я. Петерс, А. Ранцане, А. Кубулия), переводчики с латышского на русский (Л. Азарова, Ю. Абызов) выступали вместе с учеными, приехавшими на чтения из Москвы и Тарту, — Вяч. Вс. Ивановым и Ю. М. Лотманом. Это был и диалог людей разных культур, и в то же время — совместно обращенное к жителям небольшого города слово деятелей науки и искусства, известность которых вышла за пределы и республики, и всей страны. Значение таких встреч, в первую очередь для молодых людей, на них присутствовавших, трудно переоценить.

Во втором Тыняновском сборнике*, готовившемся к печати в 1984—1985 гг. и вышедшем в начале мая 1986 г., нам казалось нужным подчеркивать значимость тех нечастых и с трудом достигаемых ситуаций, когда «по культурно-общественной инициативе происходит регулярный публичный обмен идеями и мне-

* См. рецензии: *Озеров Л.* Второй Тыняновский... — Даугава, 1986, № 5, с. 115—118; *Соболев Л.* Тыняновские сборники. — В мире книг, 1986, № 10, с. 85; *Каверин В.* Путиями научного творчества. — Лит. газ., 1986, 3 дек., с. 4; *Богомолов Н. А.* Плодотворность идей и богатство фактов (рец. на Первый и Второй Тыняновские сборники). — Вопр. лит-ры, 1987, № 2, с. 223—232; *Перлина Н.* Юрий Тынянов, его друзья и читатели. — Русская мысль, 1986, 29 авг., № 3636, с. 10. Работа чтений 1986 г. освещалась в местной (*Мовель А.* Музей принимает гостей; *Каверин В.* Третьи Тыняновские чтения. — Знамя труда, 1986, 29 мая), республиканской и всесоюзной печати (Лит. газ., 1986, 3 дек., с. 4) А. Н(емзер). Третьи Тыняновские. — Лит. обозрение, 1987, № 6, с. 86.

ниями»*. Сегодня роль такой инициативы в отечественной общественной жизни и перспективах ее развития, кажется, уже не требует обоснований. Непропорционально большие усилия, потребные еще недавно для реализации подобных инициатив и, следовательно, отвлекаемые от непосредственно профессиональных занятий, теперь, мы надеемся, удастся вернуть в сферу собственно интеллектуальной деятельности. Намечается желанная для людей, причастных к науке, возможность сосредоточиться на решении актуальных, давно назревших проблем гуманитарного знания. Для участников Чтений и авторов третьего Тыняновского сборника это, во-первых, теоретические проблемы изучения литературы и смежных искусств, причем их разработка сопровождается постоянным уточнением теоретического вклада участников ОПОЯЗа. Во-вторых, это изучение общих и частных сторон отечественного литературного процесса XIX—XX вв. и разных аспектов культуры этих эпох. Сформулированной Тыняновым проблеме литературной эволюции, крайне мало изученной на материале советского времени, где по ряду обстоятельств она с наибольшим трудом поддается теоретическому осмыслению, предполагается уделять все большее внимание. В-третьих, это задача резкого расширения источниковедческой базы общественных наук. Идя навстречу этой ясно обозначившейся в последнее время потребности, составители сборника вводят в оборот важные документы по истории науки и культуры.

* ВТЧ, с. 4.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Воспоминания — Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983.
ПИЛК — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
ПСЯ — *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка (Л., 1924; М., 1965).
ПТЧ — Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984.
ВТЧ — Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.

I

**ТВОРЧЕСТВО Ю. Н. ТЫНЯНОВА
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
КИНОВЕДЕНИЕ**

•

Г. А. Левинтон

ИСТОЧНИКИ И ПОДТЕКСТЫ РОМАНА «СМЕРТЬ ВАЗИР-МУХТАРА»

На примере исторического или биографического романа более чем на каком-либо другом оказывается конструктивным и оправданным противопоставление источника (явления чисто генетического) и подтекста, выступающего как необходимый компонент семантики цитирующего текста (явления семантического)¹. Исторический роман не может не опираться на документы, однако использовать их он может и как источники, и как подтексты. В ряде конкретных случаев такое разграничение оказывается отнюдь неочевидным, и по сравнению с прочими романами Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»² представляет в этом отношении наибольшие трудности.

Обратившись к чисто документальному материалу, мы обнаруживаем целый ряд отступлений от засвидетельствованных фактов, «искажений» и хронологических сдвигов. Последние непосредственно связаны с сюжетной спецификой В-М: в отличие от «Кюхли» и «Пушкина», представляющих собой связанные биографии, в В-М весь биографический материал «втиснут» в последние 11 месяцев жизни Грибоедова, т. е. практически в «синхронный срез» (с очень немногочисленными ретроспективными отступлениями); биография сгущается почти что в «портрет» (на что явственно указывает эпитафия из Баратынского)³. Для этого в 1828 г. переносятся эпизоды из самых разных лет. Слово профессора Черепанова, у которого Грибоедов учился в пансионе: «Милостивые государя... Семирамида была великая б...» (ГВС, с. 35) передано (с соответствующим смягчением: «великая стерва») Сенковскому (В-М, с. 64). На полковника Эспехо переносится прозвище «дон Лыско ди Плешивос», которое Грибоедов, по словам Бегичева, дал своему конвойному (ГВС, с. 209 — редкий в В-М случай скрытого цитирования

эпизода, относящегося к декабристской линии). Сдвинута, видимо, хронология подачи «Проекта», на 10 лет сдвинут разговор при назначении Грибоедова в Персию («Вы в уединении усοвершенствуете ваши дарования» — «Напротив... Музыканту и поэту нужны слушатели, читатели; их нет в Персии» — ПСС, III, с. 129). Из 1822 г. перенесен эпизод с «царями» (ПСС, III, с. 68, В-М, с. 185)⁴. «Острацизм» Севиный относится к 1822 г. (эпизод описан Муравьевым-Карским, но слово *острацизм* взято из письма к Кюхельбекеру — ПСС, III, с. 146). В 1828 г. Севиный вообще не было в России, он был выслан в 1826-м; соответственно, сватался он не к Дашеньке, а к Соне, которая ко времени действия В-М была уже женой Муравьева. Признание Муравьева в мемуарах, что он колебался в выборе между Ниной и Соней, вероятно, отразилось в колебаниях Грибоедова в В-М. Но Соню Тынянов заменил Дашенькой, которой, в действительности, по ее словам, «было около 12 лет, когда его <Грибоедова> убили» (ГВС, с. 192)⁵.

Последний пример показывает, что речь идет о сдвигах не только в хронологии, но и в составе и функциях персонажей. Сюда относится бросающаяся в глаза отсутствие Вяземского (в чьих письмах содержится много сведений о петербургской жизни Грибоедова в 1828 г. — ГВС, с. 89—92) и Жандра; исключение важнейших для тыняновской концепции линий (так, почти не упоминается Катенин, и ни разу не упомянут Кюхельбекер — лакуна, особенно заметная на фоне обширной грибоедовской темы в К.). Сюда же частично относится и прием «переадресации» реплик (мы объединяем этим термином и случай, когда засвидетельствованные слова кого-то из действующих лиц обращены к другому адресату, и случай, когда они приписаны другому персонажу)⁶; примеров переадресации в романе много, и часто перераспределение реплик происходит между фигурирующими в романе⁷ лицами, но все случаи, когда с персонажем В-М связана реплика, в действительности принадлежащая или адресованная лицу, которое в романе не участвует, могут также рассматриваться среди приемов «сгущения». Так, к Булгарину в В-М обращены некоторые фразы из писем к Катенину (включая эпиграф)⁸ и даже, например: «А твоя Ферзь опять со своим Сахаром Медовичем» (В-М, 67); ср. автопересказ «Горя от ума»: «Ферзь тоже разочарована на счет своего сахара медовича» (ПСС, III, с. 168, причем письмо это цитируется в статье Тынянова — Пис, с. 349). Примечательно, что даже прямое обращение «Каково, Фаддей, ветошничает, с кем в войне?» (В-М, с. 45) восходит к письму Жандрам: «На чей щет Булгарин нынче ветошничает, с кем в войне?» (ПСС, III,

с. 189). Ср. выше (прим. 6) сходный пример переадресации Родофиникину слов о нем из письма к Булгарину. В разговор с Бегичевым включены фразы из того же письма к Катенину: «Я уже давно отказался от всяких тайн. Говори свободно и свободно» (В-М, с. 33) — «Я уже давно от всяких тайн отказался» (ПСС, III, с. 169); «Я как живу, так и пишу свободно и свободно» (там же — в последнем случае повтор наречия потерял мотивировку, которая была у Грибоедова).

Более того, в В-М находим обнажение приема «экономии» персонажей: «〈...〉 Столь редкого совмещения — медика и знающего восточные языки — вообще, кажется, не существует.

— О, напротив, напротив, граф ... это совмещение именно существует. У меня есть такой человек, доктор Аделунг» (В-М, с. 143) — слова «редкое совмещение» носят откровенно автоматописательный характер, так как в этом персонаже совмещены два прототипа: второй секретарь миссии Аделунг⁹ и врач миссии Мальмберг (именно к последнему относится, в действительности, история гибели доктора; см.: ГВС, с. 327). Техника «сгущения» хорошо видна на примере обеда, на котором Грибоедов читает «Грузинскую ночь». Кроме встречи в театре, это единственная вошедшая в В-М встреча Грибоедова с Пушкиным из нескольких засвидетельствованных встреч 1828 г.; пропущены встречи у Жуковского, у Вяземского и главное — у Лавалей, где Пушкин читал «Бориса Годунова»¹⁰. Пропуск этого последнего эпизода, как бы ни был он мотивирован и оправдан в В-М¹¹, в контексте всей «трилогии» бросается в глаза: это чтение и присутствие на нем Грибоедова упомянуто в «Кюхле» (в письме Дуни — К., с. 320)¹²; видимо, этой параллелью и мотивируется введение Мальцева в число гостей на обеде в В-М: засвидетельствовано его присутствие на другом чтении «Бориса Годунова» — в Москве 12 октября 1826 г.

Роль Крылова и его скептическая оценка трагедии связаны, видимо, с отношением к Крылову не столько Грибоедова, сколько Пушкина, и, может быть, отражают рассказанный Вяземским анекдот о реакции Крылова на «Бориса Годунова» («для горбатого ты тоже очень хорош») ¹³. Игра на фортепьяно — отголосок дневника М. И. Глинки («Провел около целого дня с Грибоедовым... Он... сообщил мне тему грузинской песни, на которую... А. С. Пушкин написал романс «Не пой, волшебница, при мне» — ГВС, с. 364), из которого видно, что это было не в тот же день; здесь можно, видимо, предположить и сюжетную мотивировку: присутствие Пушкина в этой сцене нужно потому, что тема соперничества с Пушкиным связана прежде всего с «песней» (ср. «Талисман» в «слежалом песьельнике» во время

разговора с Сашкой о «Грузинской ночи» — В-М, с. 136 — и последующее развитие этого мотива). С Пушкиным связан и любопытный анахронизм: Грибоедов в В-М уже знает, что тот пишет «военную поэму», но чтение «Грузинской ночи» относится к концу марта, а работу над «Полтавой» Пушкин начал только 5 апреля. Непосредственно перед этим на Грибоедова перенесен чисто пушкинский эпизод: «Он (Пушкин) посмотрел на Грибоедова и вдруг улыбнулся как заговорщик: — „Анна?“ — он увидел следок от ордена...» (В-М, с. 131) — ср. в воспоминаниях о Карамзине: «Надевая свою ленту, он посмотрел на меня наискось и не мог удержаться от смеха. Я прыснул, и мы оба расхохотались» (Пушкин, VIII, с. 51; ср. этот же эпизод в П., с. 474, где, как и в В-М, «смех» заменен «усмешкой»). Основные реплики Грибоедова на обеде взяты из его бесед с А. Бестужевым (ГВС, с. 98—99, 103), т. е. сдвинуты и по адресату и во времени. Наконец, одно из главных отступлений от источников нарочито обыгрывается: «„Хочешь у меня?“ — „Нет, пожалуй“, — сказал Грибоедов, и Фаддей обиделся. „Как хочешь. Можно не у меня... Можно у Греча, у Свинына“ <...> „Так, пожалуй!“» (В-М, с. 130). В этом переборе имен сразу отбрасывается Свинын, у которого в действительности происходило чтение трагедии.

«Сгущение» хронологии, «отбор» эпизодов, ограничение числа персонажей, наконец, само построение сюжета из отдельных разрозненных крупных эпизодов — все это очень напоминает тот тип трансформации, какой претерпевает повествовательная фабула при инсценировке. Не исключено, что это действительно конструктивный принцип В-М, мотивированный героем-драматургом (ср. переданные Бегичевым слова Грибоедова об «узкой рамочке» трех единств — ГВС, с. 26)¹⁴.

Однако, как уже отмечалось на примере «переадресации», отступления от фактологии не ограничиваются тенденцией к «сгущению». С точки зрения дихотомии, обозначенной в начале статьи («источник» — «подтекст»), эти отступления могут трактоваться двояко: либо роман рассчитан на полное неведение читателя и опирается только на скрытые «источники», либо, напротив, эти сдвиги представляют собой прием, конструктивный принцип, и все они должны быть опознаны. Очевидно, что оба предполагаемые решения представляют собой крайности. Сдвиг — это, конечно, конструктивный принцип, но едва ли все использованные документы предназначены для узнавания. Можно даже полагать, что достаточно опознания какого-то количества отступлений для обнаружения самого принципа

сдвигов, равно как опознание какого-то количества документальных цитат вообще необходимо для впечатления достоверности. Однако опознаваемость цитаты или сдвига сама по себе — еще не критерий их функциональности. Весомее в этом отношении примеры обыгрывания отклонений от документа, как в случае со Свиньиным или с «редким совмещением» двух персонажей, с пропусками и сдвигами, явственными в контексте всей «трилогии» Тынянова. Несомненно, к категории подтекстов принадлежит и каламбурное использование исходного текста. Сипягин называет Милорадовича «русский *Баярд*, *chevalier sans peur et sans reproche*» (В-М, с. 197)¹⁵. В уже цитированном письме Бегичеву Грибоедов говорит о Милорадовиче (своим сопернике) «*chevalier bavard*» (ПСС, III, с. 165). Несмотря на то, что *Баярд* написано кириллицей, это все же европейское имя; таким образом каламбур сводится к замене одной буквы *v* на *y*. Напомним, что в статье «О пародии» Тынянов специально говорит о пародийной функции отдельной буквы (цитируя Остолопова: «Иногда перемена одной буквы производит пародию», причем пример у Остолопова, конечно, не пародия, а каламбур) и далее ссылается на пушкинское употребление «ижисы» как обозначения Каченовского (ПИЛК, с. 297)¹⁶. Нужно учесть, что ижица, *v* и *y* в равной мере восходят к греческому «ипсилон». Подобного же рода каламбур: «жить ... *отшельником, еремитом* в Цинондалах» (В-М, с. 234), источник (письмо к П. Н. Ахвердовой) отмечен З. Н. Поляк (Указ. соч., с. 15), но она не обратила внимания на то, что письмо написано по-французски, и, таким образом, два слова передают — первое фонетически, другое семантически — одно слово оригинала: *l'hermite de Zinondal* (ПСС, с. 221). Наконец, в тексте подобный двуязычный каламбур представлен в разговоре с Макнилем, когда Грибоедов переводит «болван» как «*a bold man*» (В-М, с. 60).

Таким образом, среди документальных источников В-М какая-то часть выступает все же на правах несомненных подтекстов (можно было бы даже предположить, что как раз сами отступления указывают на эту функцию). Но значительно больше случаев, когда статус цитаты трудно установить однозначно. С этим согласуется и самый принцип трансформации материала — как документального, так и поэтического (см. ниже), опора на «ненадежный» источник¹⁷, на «гипотезу», наконец, введение в роман заведомо недостоверных версий¹⁸.

Вся эта неопределенность представляется нам неотъемлемо связанной с «концепцией» романа, вернее, с ее декларативным отсутствием: роман не дает не только биографии, но и биографической разгадки. Ключевые слова В-М «еще ничего не

решено» исследователи романа стремились «опровергнуть», понимая их как своего рода негативное указание на *предрешенность* судьбы героя. Однако их можно читать и как указание на отсутствие решения в исследовательском аспекте В-М. На уровне мотивов этому соответствует лейтмотив «шаткости», «непрочности»¹⁹, на других уровнях эта же «тема» (в смысле модели «тема-текст») реализуется в двойственности, «неясности» статуса многих элементов, в частности цитат.

Аналогичной интерпретации поддаются и собственно литературные подтексты В-М, но их рассмотрение приходится отложить до другой работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Более подробно этот теоретический вопрос рассматривается в еще незавершенной работе о романах Тьяньнова (конспективно излагавшейся в докладах на Первых, Вторых и Третьих Тьяньновских чтениях), из которой и извлечена настоящая статья.
- ² Далее романы обозначаются сокращенно: К. — «Кюхля» (Кюхля. Рассказы. М., 1981); В-М — «Смерть Вазир-Мухтара» (Л., 1975), П. — «Пушкин» (Л., 1974). Прочие сокращения: Пис — *Тьяньнов Ю. Н. Пушкин и его современники*. М., 1968; ПСС — Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова. СПб., 1911—1917, т. I—III; Переписка — Переписка А. С. Пушкина. В 2-х т. М., 1982; ГВС — А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980; Пушкин — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. В 10-ти т. Л., 1977—1979; Воспоминания — *Воспоминания о Ю. Н. Тьяньнове*. М., 1983.
- ³ Такая функция эпиграфа вытекает не только из прямого смысла слов «Взгляни на лик холодный сей», и не только из отнесения «Надписи» к Грибоедову (весьма сомнительного, что, как мы увидим, характерно для цитатной техники В-М). Сама тема «застывшего движения», тесно связанная с темой «бывших людей», прямо заявленной в «Прологе», проецируется и на указанный конструктивный прием «сгущения» — именно в этом смысле второе четверостишие «Надписи» цитируется в статье «Промежуток» (ПИЛК, с. 172), причем контекст статьи позволяет связать эту цитату также с темой синхронии и диахронии (см. ПИЛК, с. 282—283, § 4—5). Переключка с «Промежуток» вводит, разумеется, и тему взаимной проекции XIX и XX вв. — ключевую для этой статьи. Ср. также слова Грибоедова (тем более интересные для В-М, что современники говорят об автобиографических мотивах в этом романе): «портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них однако есть черты, свойственные многим другим лицам» (ПСС, III, с. 168).
- ⁴ Любопытный пример, где изменены не только время и место (Москва 1822 г. на Тифлис 1828 г.), но произошла также «инверсия» действующих лиц: можно предположить, что эпизод с архиереем («Грибоедов... нечаянно толкнул высокого архиерея, стоявшего рядом. Грибоедов в забывчивости пробормотал „Pardon“. Архиерей не дрогнул ни одним мускулом...» — В-М, с. 193) восходит к анекдоту, рассказанному А. И. Колечицкой, которая встретила Грибоедова «в доме священника... отца Иосифа, умного старика, любившего говорить по-французски и случалось, что, обходя с кадиллом церковь, куда собирался весь beau-monde московский, он говорил: «Pardon, mesdames» (ГВС, с. 39). Обратный пример — русский перевод

французского проклятия: «Последние слова (видимо, Грибоедова. — Г. Л.), внятно дошедшие до моего слуха, были „Фет-Али-шах! Фет-Али-шах! jenfoudre, jenfoudre” — или что-то в этом роде» (ГВС, с. 326), в романе одна из последних реплик Грибоедова (мотивированная словами Рустам-Бека: «Фетх-али-шах придет помочь»): «„Фетх-Али-шах... его мать”, — сказал Грибоедов» (В-М, с. 403). Имеют место сдвиги и внутри 1828 г., например, Аделунг и Мальцев представлялись Грибоедову в Москве 10 или 11 июня, а не в Петербурге (см. ПСС, I, с. 373).

⁵ Некоторые примеры отмечены, в частности, в кн.: *Цырлин Л.* Тынянов-беллетрист. Л., 1935. Разумеется, хронологические сдвиги, отступления от фактологии (в том числе и несомненно рассчитанные на опознавание) свойственны и обоим другим романам, но в них сдвиги не носят характера целенаправленной концентрации, «сгущения».

⁶ Ряд примеров такого рода рассмотрен в работе: *Поляк Э. Н.* Письма А. С. Грибоедова как документальный источник романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» — ПТЧ, с. 9—17. См. также: *Манин Ю. И.* Тынянов и Грибоедов. — *Revue des études slaves*, 1983, t. 55, f. 4, p. 509—510. Сюда, разумеется, не относится цитирование грибоедовских писем в авторском тексте или несобственно-прямой речи героя, вроде описания сватовства к Нине, почти дословно воспроизводящего письмо к Булгарину (ПСС, III, с. 219—221). Многие, как и я, отмечали этот подтекст (см.: Пушкин, IV, с. 131), но никто, кажется, не обратил внимания на то, что само это письмо фигурирует в романе как «известие», полученное Булгариним (В-М, с. 265—267). Этот пример показывает, что приводимые в романе письма, подлинны или вымышленные (ср. обыгрывание вымышленного письма — воображаемое письмо Грибоедова к Родофинкину — В-М, с. 229, составленное из относящихся к Родофинкину мест в письме к Булгарину — ПСС, III, с. 209—210), могут выступать как своеобразный ключ, как указание на необходимость обращения к документам или, во всяком случае, к письмам.

⁷ Таких примеров в В-М много: например, матери Грибоедова переадресованы его слова, сказанные Бегичеву: «Я просил графа представить меня только к денежному награждению» (ГВС, с. 30) — В-М, с. 12. В разговоре Грибоедова с Ермоловым (В-М, с. 20—23) разговорные распределенные между обоими собеседниками формулировки из письма Грибоедова к Булгарину (ПСС, III, с. 160—161). А Бегичев на «автоцитату» Грибоедова («будь беззаботен; я расколдел» — В-М, с. 32; ПСС, III, с. 165) отвечает словами из того же письма (ему адресованного, от 4 янв. 1825): «ты в нее тряпичным подарком стрельни» («стрелял каким-нибудь тряпичным подарком в Ежову» — ПСС, III, с. 165). Интересно, что рядом — другой пример «сдвига»: разговор о Телешовой, Бегичев цитирует («роскошествуешь и обмираешь») вовсе не стихи, ей посвященные, а соседнее (в ПСС) стихотворение «Романс». Такие примеры передачи реплик героя его собеседникам, видимо, имел в виду Л. Цырлин, утверждая: «Внутренний диалог (...) героя романа разбит на мнимо-диалогические реплики персонажей» (Указ. соч., с. 31). Обобщение это едва ли правомочно, но интересно, что, кажется, все такие случаи относятся к московскому эпизоду. Третий московский диалог (В-М, с. 25—30) распределяет цитаты из «Горя от ума» между Чаадаевым («рюматизмы») и Грибоедовым («английский клуб»; ср., впрочем, письмо Чаадаева к Пушкину — Переплска, II, с. 272); еще одна реплика Чаадаева: «когда я внжу, как вы, поэт, (...) зачем вы стоите на моем пути...» — восходит к другому его письму Пушкину (там же, с. 269; см. также с. 280, где Чаадаев упоминает Сен-Симона — ср. В-М, с. 29). На французские письма Чаадаева указывает, быть может, следующая деталь: «он сказал, *гнусявя*, как *Тальма*» (В-М, с. 29),

- т. е., видимо, по-французски. В этот разговор включены и слова Грибоедова из письма к Бегичеву 1820 г.: «положим, однако, что еще я не совсем с ума сошел, различаю людей и предметы, между которыми движусь» (ПСС, III, с. 136; В-М, с. 27, «переставлены слова «я» и «еще»); ср. рядом тему «скакания на перекладных» (В-М, с. 26) и в письме — жалобы на непрестанную езду (ПСС, III, с. 136).
- ⁸ См. *Эйдельман Н. Я.* Эпиграф Тынянова. — Знание — сила, 1982, № 5, 6. Эта переадресация отмечалась и раньше.
- ⁹ Аделунгу переадресован разговор Грибоедова с Амбургером (причем, разговор 1819 г.): «Я уже уверил его, что быть Немцем очень глупая роль на сем свете, и он уже... вместе со мною немцев ругает паповал» (ПСС, III, с. 134), ср. в «Дневнике» Аделунга «Разговор с А. С. Г. — Доктор, вы не похожи на немца. Это меня радует» (В-М, с. 221). В том же «Дневнике» Аделунга ему присланы слова самого Грибоедова: «Почему при ваших многообразных сведениях вы остаетесь неизвестны, мой милый доктор? — Затем, что их так много» (В-М, с. 223), ср. в воспоминаниях Каратыгина: «Ах, Александр Сергеевич, сколько Бог дал вам талантов (...)» Он улыбулся... и ответил мне: «Поверь мне, Петруша, у кого много талантов, у того нет ни одного настоящего» (ГВС, с. 107).
- ¹⁰ См.: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1976, с. 113—114. В письмах Грибоедова неоднократно упоминается «Борис Годунов» (просьбы о присылке и т. д., как и в пушкинских — «Горе от ума»), в наброске предисловия Пушкин упоминает отзыв Грибоедова о его драме.
- ¹¹ Он усложнял бы тему соперничества с Пушкиным, переводя ее в область драматургии (более «выигрышную» для Грибоедова).
- ¹² Точно так же на фоне «Кюхли» заметен хронологический перенос эпизода с «сектаторами» (В-М, с. 261; К., с. 139—140). Прочие весьма многочисленные параллели и взаимные отсылки этих романов здесь не рассматриваются.
- ¹³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 132. Интересно, что Грибоедову приписан ярмарочный эпизод (В-М, с. 95—96), виденный Крыловым (И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982, с. 156. Указано нам А. М. Конечным); перенос на Грибоедова может объясняться его «Лубочным театром» (ПСС, I, с. 3—4). Слово *бывывало* и реакция на него Крылова (В-М, с. 133—134) отражены в воспоминаниях А. П. Керн (см. И. А. Крылов в воспоминаниях..., с. 151). На чтении «Грузинской ночи» Крылов, однако, действительно был, согласно воспоминаниям К. Полевого (ГВС, с. 160 — ср. «он был событием для позднейших мемуаристов, этот обед» — В-М, с. 131). Полевой приводит и каламбур Греча (ГВС, с. 161; В-М, с. 131) и упоминает, что «Грибоедов явился вместе с Пушкиным» (ГВС, с. 160). Те же мемуары отражены в замечании о братьях Полевых: «Они пришли на него как на чудо, а он просто прочел стихи» (В-М, с. 135) — «молодой мой ум ожидал от Грибоедова чего-то другого... не знал, что он всегда таков... особенно подозревая, что на него смотрят, как на что-нибудь особенное и ожидают чего-нибудь необыкновенного» (ГВС, с. 161).
- ¹⁴ Ср. отзыв Мандельштама о В-М: «Это балет» (*Гинзбург Л. Я.* О старом и новом. Л., 1982, с. 373).
- ¹⁵ Здесь цитируется подлинный девиз дома Баярдов, но с искажением (впрочем, традиционным), необходимым для каламбура *chevalier* вместо *in hotte*. Этот девиз полностью приводится в «Романе в письмах» Пушкина (VI, с. 51).
- ¹⁶ Другие параллели к этому положению в прозе и кинематографии Тынянова см. в работах М. Б. Ямпольского и Ю. Г. Цивьяна (ВТЧ, с. 20, 30); там же отмечены хлебниковские истоки этой темы, что для В-М очень важно.

Тема «ижицы» отразилась и в финале «Путешествия в Арзрум» (любопытно, что в статье «О путешествии в Арзрум» это не упоминается); ср. еще у Пушкина: «Дьячок Фита, ты *ижица* в поэтах», где «фита», видимо, несет еще и обесценные коннотации.

- ¹⁷ Тема недостоверных источников эксплицитно введена в роман в связи с возрастом Грибоедова. Во всем романе (в котором такую роль играет тема старости, старения и детства) возраст героя упомянут только один раз, причем так, что без обращения к подтексту дата остается от читателя скрытой: «В тот год, когда он родился в Москве, на Кавказе был казнен Тифлис... казнил его евнух Ага Мохамед» (В-М, с. 166; ср. рядом: «В один памятный день он бежал из Петербурга, без возраста и без будущего» — там же, с. 167). Речь идет о 1795 г., но эту дату читатель должен найти в «Путешествии в Арзрум» (Пушкин, VI, с. 477), здесь же источник второй приведенной фразы: «Он почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь, он простился с Петербургом и ... уехал в Грузию» (там же, с. 452). Только после смерти Грибоедова Булгарин задумывается: «Родился-то когда? Когда родился? ... Лет-то сколько? Ай-ай! Тридцать девять, — решил он вдруг. — Помню. Нет, не помню. И не тридцать девять, а тридцать ... тридцать четыре. Как так?» (В-М, с. 420). Эти колебания Фаддея соответствуют двум предполагаемым датам: 1790 и 1795.
- ¹⁸ Таково, например, безоговорочное принятие вины Грибоедова в гибели Шереметева (см. В-М, с. 267—268 и особенно слова: «⟨...⟩ скака, которая ... заставляла его стравливать людей на снежном поле» — В-М, с. 320), между тем в статье «Сюжет «Горя от ума» Тынянов рассматривает «четверную дуэль» в контексте *клеветы* в жизни Грибоедова, т. е. косвенно опровергает эту версию (ПиС, с. 359; существенно, что рядом приводится цитата из «Путешествия в Арзрум»).
- ¹⁹ Точно так же как принципу трансформации документа, его «изменения» соответствуют мотивы «измены» и «превращения» («как страшна была жизнь *превращаемых*» — В-М, с. 5).

М. Л. Гаспаров

ПЕРВОЧТЕНИЕ И ПЕРЕЧТЕНИЕ: К ТЫНЯНОВСКОМУ ПОНЯТИЮ СУКЦЕССИВНОСТИ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

В книге «Проблема стихотворного языка» Тынянов, как известно, вводит четыре новых понятия — четыре фактора, которыми ритм влияет на семантику стихотворного текста и деформирует ее. Это «1) фактор единства стихового ряда; 2) фактор тесноты его; 3) фактор динамизации речевого материала и 4) фактор сукцессивности речевого материала в стихе» (ПСЯ, с. 76). Эти понятия имели в последующем развитии филологической науки разную судьбу. Теснота и единство стихового ряда стали предметами общепризнанными: каждый стих имеет ритмическую выделенность, а стало быть, и интонационную цельность, а стало быть, и синтаксическую замкнутость, если не подлинную, то мнимую, примышляемую. Без этих понятий уже почти никто не обходится при анализе стихотворного текста; был даже любопытный случай обратного приложения этих понятий от семантики к ритмике — статья С. П. Боброва¹. Гораздо реже упоминается и, кажется, совсем не исследуется динамизация речевого материала, т. е. утверждение, что важны не столько слова в строке, сколько их соотношения и их интеграция в единое целое. И вовсе остается без внимания четвертый упоминаемый Тыняновым фактор — сукцессивность, последовательность восприятия речевого материала в стихе, в противоположность simultанности, одномоментности восприятия.

Отчасти причиною этому сам Тынянов. Объясняя, что такое динамизация текста, он пишет: «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными», — но сразу же добавляет: «В понятие этого протекания, этого «развертывания» вовсе необязательно вносить временной оттенок. Протекание, динамика может быть

взято само по себе, вне времени, как чистое движение» (ПСЯ, с. 28). Тем не менее, несмотря на эту туманную оговорку, уводящую к Бергсону, Тынянов явно представляет себе эту динамику именно развертывающейся во времени — сукцессивно. На естественный поток речи, текущей синтаксическими сгустками, по привычности своей воспринимаемыми симультанно, налагается членение на стиховые ряды. «Слово оказывается компромиссом, результатом двух рядов... В итоге слово оказывается *затрудненным*, речевой процесс — *сукцессивным*» (ПСЯ, с. 68).

Самый наглядный пример сукцессивного восприятия текста — анжамбман (ПСЯ, с. 98). Он рассекает словосочетание, заставляет воспринимать отдельно первое слово, а потом отдельно второе, от этого каждое из них оживает во всей полноте своих потенциальных оттенков значения и по-новому сплетает их с такими же ожившими оттенками предшествующих слов (ср. ПСЯ, с. 125). Но точно так же и наоборот: достаточно подчеркнуть слово любым способом, например ритмически заметной позицией в стихе, как оно отделится от соседних, и каждый словораздел при нем усилится почти до степени анжамбманного стихораздела, чтобы слова воспринимались не «симультанно», а поштучно (ПСЯ, с. 112—114). Слова в стихе как бы отрываются друг от друга и дефилируют перед читателем каждое поодиночке, демонстрируя каждое свои семантические возможности.

Конечно, за таким представлением чувствуется опыт поэзии Маяковского, дробящей стих на выделенные отрезки подчас по одному слову, и поэзии Хлебникова, разрушающей привычные синтаксические связи между словами и даже морфологические связи между элементами слов. На Хлебникова Тынянов ссылается сам, а на Маяковского даже неоднократно. Еще более мы вправе вспомнить по этому поводу, например, поздние стихи А. Белого, где каждое слово, вплоть до предлогов, писалось отдельной строкой, так что стих вытягивался не по горизонтали, а по вертикали. Еще точнее сказать, в сознании Тынянова присутствует не только обычное восприятие от чтения глазами, но и восприятие со слуха, когда каждое слово подносится как новое, а следующее кажется непредсказуемым. Мы знаем, как читали свои стихи Блок и Брюсов: с паузой после каждого слова, с интонацией перечисления, спокойного у Блока, настойчивого у Брюсова². Это и есть сукцессия в самом чистом виде.

Так вот, если задуматься над картиной восприятия стиха, которую рисует Тынянов, то мы увидим, что она предполагает предпосылку, которая очень существенна, но о которой прямо

не говорится. А именно, предполагается, что данные стихи воспринимаются читателем впервые в жизни, что перед нами акт ПЕРВОЧТЕНИЯ. В таком случае, действительно, читатель подступает к тексту без каких-либо априорных ожиданий, каждое слово вносит в его сознание что-то новое и перестраивает то старое, что отложилось в сознании из предыдущих слов. Что впереди — неизвестно и раскрывается лишь постепенно, слово за словом, т. е. сукцессивно; только то, что позади, может быть окинуто единым взглядом, т. е. симультанно (см. ПСЯ, с. 54 о тождествах «прогрессивное=сукцессивное» и «регрессивное=симультанное»). Попробуем вообразить, что перед нами акт не первочтения, а ПЕРЕЧТЕНИЯ, и картина, изображенная Тыняновым, значительно поблекнет. Текст уже знаком, т. е. предстает сознанию симультанно — конечно, не в подробностях, а лишь в основных чертах. Каждое воспринимаемое слово воспринимается в его связях не только с прочитанным, но и с еще непрочитанным, ориентируясь на эти узловые моменты дальнейшего текста. Чтение движется не по словам, а по целым словесным блокам, различая опорные «сильные места» и промежуточные «слабые места» текста. Это не столько познание, сколько узнавание. Можно сказать, что поэтика перечтения напоминает практику акмеизма с его «радостью узнавания», а утверждаемая Тыняновым поэтика первочтения — программы футуризма с их лозунгом «Прочитай, разорви!»

Эта тыняновская установка на первочтение характерна отнюдь не для него одного. В филологической культуре XX в. можно найти много аналогий такого же подхода к тексту на самых разных уровнях его строения.

На уровне метрическом тыняновскому подходу соответствует подход позднего А. Белого, наметившийся еще ок. 1914 г., а окончательное выражение получивший в книге 1929 г. «Ритм как диалектика и „Медный всадник“». «Диалектикой» Белый называет приблизительно то же, что Тынянов — «динамикой»: важны не элементы, а соотношения, и прежде всего соотношение между совокупностью уже прочитанных стихов и каждым новым стихом, подлежащим чтению: ритм каждой новой строки воспринимается не изолированно, а на фоне ритма предшествующих строк. Именно так Тынянов представлял себе восприятие верлибра, свободного стиха (ПСЯ, с. 55, 67), а Белый — всякого, даже и классического стиха. Прямое влияние здесь возможно (Белый в 1921 г. жил в Петрограде и выступал с лекциями, в том числе и о стихе), но не обязательно. Случай этот интересен тем, что Белый своей теорией, как известно, восставал сам против себя: своим динамическим подходом он отменял

свой прежний статический подход к сочетаниям строк в «ритмические фигуры», изложенный в «Символизме» 1910 г. и уже ставший началом нового русского стиховедения³.

На уровне языковом тыняновскому подходу соответствует исследование актуального членения предложения по темам и ремам, выдвинувшееся рядом с традиционным подходом к синтаксису как раз в 1920—1930-х годах, а затем — современная проблематика связанности текста, сцепления фраз в сверхфразовые единства с таким же динамическим ощущением фразоразделов, с каким Тынянов ощущал в стихе словоразделы.

На уровне стилистическом тыняновскому подходу соответствует проблематика порядкового анализа, сформулированная Б. И. Ярхо в «Методологии точного литературоведения» почти в тех же терминах⁴: «Литературное произведение воспринимается во времени, т. е. формы его действуют на нас последовательно, сукцессивно... Анализ сукцессивности можно прямо назвать делом будущего... Речь идет о контрапунктировании, т. е. о написании всех трех областей (строения произведения: образной, словесной и звуковой. — М.Г.) в том порядке, в каком они доходят до сознания, воспринимающего произведения в первый раз», — и далее образец послоговой разметки формулы «Мир хижинам — война дворцам»: после какого слога сознание воспринимает здесь метонимию, символ, антитезу, параллелизм, двухударный ритм и т. д. Прямое влияние (на этот раз со стороны Тынянова) здесь тоже возможно, но тоже не обязательно.

Наконец, на уровне сюжетном тыняновскому подходу соответствует выделение по ходу чтения ядерных и сопутствующих мотивов в повествовании, предпринятое Бартом на французском и Четменом на английском материале, а затем оказавшееся весьма важным для реферирования текста, составления резюме. Вот отрывок разбора рассказа Дж. Джойса «Эвелина»⁵: «Например, во втором абзаце есть фраза „Прошел, возвращаясь к себе, человек из крайнего дома“. Это — мотив, но ни в какое резюме он не войдет по простой причине: это действие не имеет последствий. Когда мы читаем рассказ в первый раз, то не знаем, какую значимость можно приписать этой фразе; но когда в нескольких следующих предложениях об этом человеке не упоминается больше ни разу, то мы заключаем, что это не самостоятельный член сюжета, а только пример тех беглых наблюдений, которые войдут в сюжет под более общей рубрикой, например, „Эвелина задумчиво смотрит из окна“». Понятно, что при перечтении мы уже сразу скользнем по этой фразе с половинным вниманием, не дожидаясь «нескольких следующих предложений».

При желании можно привлечь примеры и из области других искусств, кроме литературы. Например, ту революцию в театре, которую произвел в конце XIX в. натурализм (у нас — Художественный театр), можно определить как переход от игры перочтения к игре первочтения: чтобы казаться, что каждая следующая реплика неизвестна и неожиданна и для персонажей и для актера. В. Брюсов справедливо замечал, что поэзия ранняя, устная, импровизируемая воспринималась подобно музыке (как первочтение), а современная поэзия, рассчитанная на чтение, воспринимается подобно архитектуре или изобразительному искусству (как «перечтение» законченных вещей)⁶. Но это уже дальние аналогии, которых сейчас касаться не стоит.

Главное остается несомненным: подходы к тексту с точки зрения перочтения и с точки зрения перечтения противостоят друг другу как установка на становление и установка на бытие; на текст как процесс и на текст как результат; на меняющееся нецелое и законченное целое. Совершенно ясно, что ни один из них не лучше, не адекватнее другого, ни один не является всеобъемлющим: просто они ориентированы на литературу разного рода.

Можно сказать, что культурой перечтения была вся европейская культура традиционалистической эпохи, с древнегреческих времен до конца XVIII в.; а культура перочтения началась с эпохи романтизма и достигла полного развития в XX веке. Культура перечтения — это та, которая пользуется набором традиционных, устойчивых и осознанных приемов, выделяет пантеон канонизированных перечитываемых классиков, чьи тексты в идеале постоянно присутствуют в памяти, так что ни о какой напряженной непредсказуемости не может быть и речи. Культура перочтения — это та, которая провозглашает культ оригинальности, декларирует независимость от любых заданных условий, а вместо канонизированных классиков поднимает на щит опередивших свой век непризнанных гениев; в таких условиях свежесть перочтения — это идеал восприятия, и даже когда мы перечитываем стихотворение или роман, то невольно стараемся выбросить из головы все, что мы о нем помним, и как бы сами с собой играем в перочтение. Традиционалистическая культура, как сказано, учит чтению по опорным сильным местам, учит ритму чтения; новая культура оставляет читателю лишь недоуменное чтение по складам. Идеал постромантического чтения — детектив, который читатель отбрасывает, не дочитав, если случайно узнает, кто в конце окажется убийцей. (Роман-фельетон с продолжениями, обрывающимися на самом интересном месте, — прямое детище романтизма.) Если эти

примеры кажутся грубыми, то попробуем представить себе, как воспринимали «Евгения Онегина» первые читатели, получавшие его главу за главой, и как стали они (и мы) воспринимать его после первого полного издания.

Поэт и в той и в другой культуре читается как творец, подобный богу; но традиционалистический поэт подобен богу средневековому, чьи законы творения доступны знанию человека, потому что человек создан по его образу и подобию; а постромантический поэт подобен богу послереформационному, чьи пути абсолютно неисповедимы. Самая точная формула этой культуры первочтения неожиданным образом дана в одном светлом стихотворении Кузмина, где говорится, что жизнь — это дорога, по которой мы идем,

А устав, среди зеленых сядем трав,
В книге старой прочитав остаток глав:
Ты — читатель своей жизни, не писец,
Неизвестен тебе повести конец.

Вот эту пропасть между читателем и «писцом» разверзла только постромантическая эпоха: старый автор допускал читателя к пониманию своей целостности, новый отстраняет читателя и составляет ему только понимание по частям — динамическое, сукцессивное.

Петроградские формалисты, опоязовцы переносили на восприятие старой литературы опыт восприятия новейшей и старались увидеть Пушкина глазами современников Пушкина. Московские формалисты вроде Б. И. Ярхо переносили на новейшую литературу опыт восприятия старой и смотрели на Маяковского усталыми глазами ученых потомков, роющихся «в сегодняшнем окаменевшем» и т. д. И тот и другой взгляд позволил увидеть очень много нового и непривычного, но в то же время из фокуса ушло многое важное, что было видно раньше. Вот характерный пример. Тынянов настаивает на том, что «симметрия композиционных фактов» — понятие «опасное, ибо не может быть симметрии там, где имеется усиление» (ПСЯ, с. 28), т. е. не симультанное, а последовательное восприятие. Это так для современного первочтения, но это не так для традиционалистского перечтения: там читатель заранее знает, что его ждет и на каком расстоянии, и поэтому, например, композиция античных стихотворных книг сплошь и рядом рассчитана именно на опознавание симметрии. Здесь даже в XX в. у Тынянова появляется сильный оппонент, работы которого представляют собой прямотаки культ искусства перечтения: это Р. О. Якобсон с его исследованиями последних десятилетий по «грамматике поэзии» в

коротких стихотворениях на разных языках. Понятие симметрии, столь неприемлемое для динамизма Тынянова, у Якобсона царствует в полной силе. Анализ Якобсона возможен только если разбираемый текст перечитывается без конца с таким же усердием, как Библия верующим или Розеттская надпись Шампольоном. Как соотносятся, взаимоисключаются и взаимодополняются эти явления — здесь об этом говорить невозможно.

Не случайно филологи XX в. предпочитали из прошлого изучать явления периферийные, менее канонизированные, то, что опоязовцы называли «младшими линиями», а М. М. Бахтин (очень произвольно) — «романом»: здесь легче было отрешиться от установки на перечтение. «Еще ничего не было решено», — начинается «Смерть Вазир-Мухтара»: формалисты подходили к классике как к живому незавершенному процессу, где еще, действительно, ничего не решено, — пойдет ли русская поэзия по пути архаистов или новаторов.

Самый яркий пример различной плодотворности двух подходов виден при выходе в абсолютно традиционалистический материал — фольклор. Мы знаем каталог сказочных мотивов Аарне и каталог сказочных функций Проппа; так вот, Аарне как последовательный романтик исходил из первочтения и записывал в свой каталог «золотые яблоки» как таковые, потому что при первой встрече с ними нельзя знать, будут они целью добывания, средством испытания или волшебным даром; а Пропп исходил из перечтения и поэтому его каталог функций оказался более адекватным материалу и продвинул изучение сказки гораздо дальше.

Проблема первочтения—перечтения, к которой нас подвел Тынянов, позволяет заметить важное внутреннее противоречие всей современной, т. е. послеромантической культуры: в отношении к классике. В принципе разницу между классикой и беллетристикой можно определить так: классика — это тексты, рассчитанные на перечтение, беллетристика — на однократное первочтение. Даже если классическое произведение читается лишь один раз, то этому предшествует какая-то предварительная наслышка, а за этим следует если не перечтение, то хотя бы готовность к перечтению. Так вот, культура восприятия классики, культура перечтения в новейшее время быстро исчезает: отчасти просто из-за умножения числа книг (все больше читаем, все меньше перечитываем), отчасти же из-за того, что навыки успешного первочтения мешают надлежащим образом воспринимать и перечитываемое. Привычка к историческому подходу препятствует осознанным актам канонизации классики — отбору, иерархизации и комментированию (подчеркиваю — осоз-

нанному, потому что неосознанно и противоречиво это делается, конечно, и сейчас). Заменой этому служит, с одной стороны, представление об историческом пантеоне, где рябят памятники всех времен и народов, не сводясь ни к какому общему знаменателю, а с другой стороны — представление о том, что все времена только и делали, что приготавливали нас и жили нашими заботами; соответственно, из классических памятников извлекаются только те элементы, которые кажутся созвучными нашему времени. И то и другое лишь запутывает связи нынешнего дня с прошлым; свидетельство тому — вся картина нынешнего школьного изучения литературы, и не только в СССР, но и на Западе.

Р. С. Я позволю себе закончить эту заметку вопросом частным, но близким мне как стиховеду. Тынянов несколько раз касается вопроса о свободном стихе, верлибре. Он определяет его как стих, в котором каждая строка имеет «динамически-сукцессивную метрическую изготровку», но не имеет «динамически-симультанного метрического завершения» (ПСЯ, с. 54—56), т. е. в котором после каждой строки вновь и вновь возникает ожидание, что следующая строка будет ей ритмически подобна, и каждый раз это ожидание обманывается. Спрашивается, сколько может длиться это безнадежное ожидание? Сейчас, как известно, свободный стих — один из самых дискуссионных вопросов русского (и не только русского) стиховедения, и два противоположных ответа на этот вопрос зависят от установок на первочтение и перечтение. Один ответ (А. Л. Жовтис, О. А. Овчаренко): свободный стих — это стих со свободной сменой мер повтора (в отличие от классического с постоянной мерой повтора — стопой и пр.); это, по существу, повторение тыняновского определения, исходящего из неустанно напряженного ожидающего первочтения. Другой ответ (Ю. Б. Орлицкий, В. С. Баевский): свободный стих — это стих вовсе без мер повтора, отличающийся от прозы только делением на строки, т. е. чисто тонический стих без равноударности и без рифмы; это ответ с точки зрения читателя, который устал ждать, отбросил всякую метрическую изготровку и исходит из спокойно-констатирующего перечтения.

Первый подход, от первочтения, напоминает категорическое утверждение петроградских опоязовцев: между стихом и прозой — четкий рубеж, определяемый наличием или отсутствием установки на стих, совершенно ясной для всякого читателя стиха. Второй подход, от перечтения, напоминает скептическое представление московских формалистов из ГАХН: между стихом и прозой — широкая полоса переходных явлений, и сказать, стих ли перед нами, можно лишь дочитав до конца и подсчитав,

Больше или меньше половины текста составляют строки, имеющие какое-либо единообразие. Я со своей стороны занимаю здесь странную двойственную позицию. Как исследователь я совершенно согласен с Орлицким и Баевским, что «смена мер» ничуть не отличает стих от прозы и что определить стих можно только дочитав текст до конца и оглянувшись, — «симультанно». Но как практик свободного стиха (переводчик) я не могу не чувствовать, что ритм каждой строки у меня существует только во взаимодействии с предыдущими и (этого у Тынянова нет) с последующими: сочиняя предпоследнюю и предпредпоследнюю строку периода, я не могу не ориентировать их на звучание последней строки. Такой динамизм близок к тыняновскому, но отличается тем, что первоочитательский динамизм детерминирован, а первописательский — телеологичен.

Не знаю, достаточно ли этого, чтобы предложить еще одно важное отождествление: сукцессивный подход к тексту, от перечтения, динамический, диалектический — это подход творческий, преображающий материал (творческий для поэта, сотворческий для читателя); симультанный подход к тексту, от перечтения, статический, констатирующий — это подход исследовательский, со стороны, строго соблюдающий грань между субъектом и объектом исследования. Но это грозит увести нас к проблемам слишком отвлеченным, и здесь лучше остановиться.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бобров С. П. Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым). — Русская литература, 1965, № 3, с. 109—124.
- ² О Блоке см.: *Бернштейн С. И.* Голос Блока. — Блоковский сборник, II. Тарту, 1972, с. 454—525. О чтении Брюсова упоминания рассеяны по многим мемуарам и еще живы в памяти слушавших; автор пользовался консультациями С. П. Боброва и С. В. Шервинского.
- ³ См. подробнее нашу статью «Белый-стихoved и Белый-стихотворец» в кн.: В мире Андрея Белого. М., 1987 (в печати).
- ⁴ Труды по знаковым системам, 4. Тарту, 1969, с. 521—522.
- ⁵ *Culler J.* Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature. London, 1975, p. 219.
- ⁶ Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 381—383. Можно было бы предложить еще более выразительное сопоставление — с одной стороны, радиорепортаж о футбольном матче, в котором каждый следующий момент — напряженная проблема, и с другой стороны, отчет об этом же матче в завтрашней газете, где мелочи опущены, частности обобщены и все подведено к двум-трем решающим голам, словно подготовленным всем ходом матча. При всей разнице материала это не так уж далеко от тыняновского сопоставления оды ломоносовской, в которой царит начало «наибольшего действия в каждое данное мгновение», и оды сумароковской, с ее началом «словесного развития, развертывания» (ПИЛК, с. 230).

С. Т. Золян

«Я» ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА: СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА (К ПРОБЛЕМЕ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ)

В ряде работ Ю. Н. Тынянова — в первую очередь в статье о Блоке и в посвященном Есенину разделе статьи «Промежуток» — было сформулировано новое литературоведческое понятие — «лирический герой». К сожалению, став обиходным, это понятие в настоящее время утратило ту ясность и свежесть, которые характерны для тыняновского понимания. Поэтому мы попытались конкретизировать и сузить проблему: рассмотрим не производное понятие «лирический герой», а лежащее в его основе более общее — семантику и прагматику местоимения «я» поэтического текста.

Помимо общеизвестных печатных работ до нас благодаря В. А. Каверину дошло резюме лекции Тынянова на тему о том, «что такое литературная личность и каким образом она связывается с авторским „я“ — названным или неназванным». Ключевым положением этой лекции было то, что «⟨...⟩ в конечном счете книга становится „говорящим лицом“» [1, 78], или, в лингвистических терминах, то, каким образом текст конструирует семантику своего «я».

Здесь следует уточнить, о какой семантике «я» и о каком «я» пойдет речь. Дело в том, что семантика любого языкового выражения существенно различается в зависимости от того, рассматриваем ли мы его как последовательность проинтерпретированных в языке символов или же как актуализованное в определенном контексте и интерпретируемое относительно данного контекста высказывание. В первом случае семантикой «я» окажется внутритекстовый реляционный каркас — то, что отличает «я» от «ты», «он» и т. п., т. е. система значимых оппозиций. Семантику такого «я» — «я» в тексте «Я₁» можно считать внутренней. Ее значимость в свое время была выявлена в классических разборах Р. О. Якобсона и Ю. М. Лотмана.

Иной оказывается семантика «я», если рассматривать текст как актуализируемое высказывание, «я» как «говорящее лицо». Семантика «Я₂» возникает в момент актуализации текста и в этом смысле является внешней по отношению к тексту.

В непоэтическом высказывании значением Я₁ и Я₂ будет один и тот же индивид. Произнося какое-либо предложение, скажем, «Я вчера был в театре», я тем самым высказываю: «Я₂ говорю: Я₁ вчера был в театре». В языке действует принцип, сформулированный Э. Бенвенистом так: «тот „Я“, кто говорит „Я“». Посредством местоимения говорящий, по словам Э. Бенвениста, «присваивает язык». Но это положение относится к первичным, оригинальным, высказываниям. Воспроизводя чужое высказывание, я, как правило, занимаю по отношению к нему позицию цитирующего: «Я говорю: Имярек сказал: „Я был вчера в театре“». Только так можно произнести слово «я» и не иметь в виду самого себя — во всех других случаях я приписываю себе не только слова, но и поступок, «судьбу» того, кто сказал это впервые.

Семантизация «я» в поэзии оказывается принципиально иной. Не выдерживает критики даже самое «узкое» понимание, связывающее «я» к конкретному акту написания («первопроизнесения»). Многочисленные примеры типа «Я убит подо Ржевом» (Твардовский) или «Я умер, я умер, и хлынула кровь» (Хлебников) показывают, что Я₂ несводимо к реальному контексту. Так что даже при рассмотрении текста как оригинального высказывания семантизация «я» отлична от обычной.

Если же рассматривать текст как воспроизводимое высказывание, то, согласно общеязыковым принципам, говорящий — в данном случае это уже читатель — может занять одну из двух позиций: цитирующего текст или присваивающего его. Например, полная структура высказываемого мной предложения «Я помню чудное мгновенье» может иметь форму либо «Я говорю: «Пушкин сказал: „Я помню чудное мгновенье“», либо «Я говорю: „Я помню чудное мгновенье“». Уже самые беглые историко-литературные и историко-литературоведческие разыскания показывают реальность обоих подходов. Но есть ряд соображений, заставляющих усомниться в их общетеоретической значимости. Приведем самые простые.

Против цитирующего подхода свидетельствует тот очевидный факт, что мы в состоянии осмыслить текст, не зная, кто его написал. Против присваивающего подхода говорит то, что, говоря «Я помню чудное мгновенье», я, в отличие от Остапа Бендера, знаю, что этот текст не мой, а Пушкина. Поэтому припи-

сываемая моему высказыванию структура «Я говорю: „Я помню чудное мгновенье”» не является полной.

Неадекватность обоих подходов говорит о том, что обычные языковые принципы семантизации «я» — лишь частные случаи более общего принципа. Вернемся к тыняновским словам: «<...> книга становится „говорящим лицом”». Заметим: не говорящее лицо приписывается книге (присваивающий подход), а сама книга, текст, становится говорящим лицом. В наших терминах это означает, что не Я₁ идентифицируется с Я₂, а наоборот, контекстное Я₂ выводится из Я₁. Уточняя и конкретизируя применительно к нашему примеру, можно считать, что «говорящее лицо» есть такая функция текста, которая задана во всех мирах, где истинно предложение «Я помню чудное мгновенье» и где «я» обозначает того, кто помнит чудное мгновенье. Частными случаями этого решения явятся цитирующий и присваивающий подходы.

Поэтическое «я» закреплено за тем миром, в котором оно произнесено, причем в составе истинного высказывания. Но это не наш актуальный мир: ведь он — дейктическое понятие, задаваемое контекстным «я» (см.: *Lewis 1979, 1983*). Поэтическому «я» в одном из миров будет соответствовать биографический Пушкин, в другом — я, конкретный читатель, но и пушкинский и мой актуальный мир выступает относительно мира текста как возможный. В качестве актуального с точки зрения того говорящего лица, которое выделяется посредством «я», выступает мир текста. Книга становится говорящим лицом потому, что к ней подключается реальный говорящий — автор или читатель. Но последний сам оказывается значением одной из прагмосемантических функций текста в одном из миров. И автор и читатель становятся значением поэтического «я» в том мире, который достижим из контекста произносимого высказывания, или, в частном случае, в самом мире — контексте высказывания.

Нет никаких жестких требований к тому, чтобы Пушкин или я, читатель, в момент произнесения этой строки помнили чудное мгновенье. Но само ее произнесение переносит меня из моего мира в мир текста, и я, произносящий, становлюсь я-помнящим. Текст как бы показывает мне, кем был бы я при ином течении событий, т. е. описывает меня же, но в ином мире. Посредством «я» устанавливается межмировое отношение, а само «я» идентифицирует помнящего и говорящего.

Я не становлюсь Пушкиным в момент произнесения его слов, но я и Пушкин становимся говорящими одно и то же (same-

sayers, по: Davidson 1975). Я, точно так же, как и некогда Пушкин, устанавливаю соответствие между моим личным «я» и «я» поэтического текста. Между этими «я» устанавливается отношение дейктической метафоры — отношение «передвижения слова „Я” на другую субстанцию, которая станет „Я” только в одном, не субстанциональном, отношении — в том отношении, что займет мое место в акте речи» (Степанов 1985, 228). В этом смысле и я, читатель, и я-автор оказываемся одним из возможных метафорических значений поэтического «я».

Остается рассмотреть, почему же с такой неизбежностью, подмеченной, кстати, Ю. Н. Тыняновым в заметках о Блоке и Есенине, «я» поэтического текста стремится быть идентифицированным с «я» биографического автора. Это происходит потому, что актуализируется не предложение, принадлежащее только и только языку, а высказывание, т. е. предложение в контексте его первичной актуализации. Поэтому «первосказавший» находится в привилегированном отношении по сравнению со всеми другими «говорящими одно и то же» — ведь он является семантическим компонентом высказывания. Заметим, что речь идет именно о «первосказавшем», а не о реальном говорящем: поэтому, если автор отдает свое высказывание вымышленному персонажу, то в качестве первосказавшего выступает персонаж. Например, первичным метафорическим значением «я» в высказывании «Я вас люблю любовью брага» является не Пушкин, а Онегин.

В лирике дистанция между «я» первосказавшего и «я» биографического автора минимальна, — минимальна в том смысле и потому, что набор пресуппозиций, необходимых для понимания обычного высказывания, может предполагаться практически тем же, что и для понимания лирического (см.: Смирнов 1977). Поэтому отношение между «я» текста и «я» биографического автора оказывается столь устойчивым, напоминая так называемую «мертвую» метафору — метафорическое выражение, чье значение не вычисляется, а задается. Поэтому биографический автор, или, точнее, образ биографического автора (некий гибрид тыняновской и виноградовской концепции) оказывается устойчивым метафорическим значением поэтического «я». В лирике отношение между буквальным («я» из мира текста) и метафорическим («я» автора) значениями поэтического «я» оказывается наиболее устойчивым и связанным. Поэтому можно считать, что для каждого лирического текста задано отношение между «я» текста и «я» (образа) биографического автора. Это заданное отношение можно считать лингвистической редукцией понятия «лирический герой» текста.

Заметим, что заданность отношения между мирами текста и контекста не препятствует, а является основой для приема «оживления метафоры». В результате, в общем случае, отношение между миром текста и мирами реальных контекстов осложняется, дополняясь отношениями между «промежуточными» мирами и контекстами. Оживление метафоры осуществляется различными средствами. С позиций «авторской» поэтики это — введение цепочки говорящих, цитация, автоцитация и квазичитация. С позиций «читательской» поэтики это — конструирование псевдобιοграфического автора (Тынянов о Блоке), интертекстуализация текста (Р. Барт) или же «прием нарочитого анахронизма и ложных атрибуций» (Борхес).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каверин В. А. Собеседники. М., 1973.
2. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
3. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.
4. Davidson D. On saying that. — In: Words and objections. Dordrecht—Boston, 1975.
5. Lewis D. Possible worlds. — In: The possible and the actual. Ithaca—London, 1979.
6. Lewis D. Truth in fiction. — In: Lewis D. Philosophical papers, v. 1. N. Y., Oxford, 1983.

Ю. М. Лотман

ИЗ РАЗМЫШЛЕНИЙ НАД ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИЕЙ ПУШКИНА (1830 г.)

Все творчество Пушкина после рокового 1825 г. было посвящено поискам новых духовных путей. Понять историю, жизнь, окружающий мир для Пушкина означало обнаружить их скрытый смысл. Таково обращение к жизни:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу... [III, 1, 250]*

Непосредственным итогом размышлений о 14 декабря было стремление возвыситься над субъективизмом личных привязанностей и симпатий и взглянуть «на трагедию взглядом Шекспира» [XIII, 259]. Результатом явилась выработка того исторического взгляда на действительность, который сделался одной из основ мировоззрения зрелого Пушкина. «Историзм предполагает понимание исторической изменяемости действительности, поступательного хода развития общественного уклада, причинной обусловленности в смене общественных форм», — писал Б. В. Томашевский [1]. Идея исторической закономерности психологически была связана с чувством принятия действительности («примирения», как стали говорить десять лет спустя), стремлением оправдать реальность. На основе этого выросло убеждение в том, что в истории победивший всегда прав не только правотой грубой материальной силы, но и причастностью к скрытым законам истории.

Когда-то Руссо, выражая дух XVIII в., противопоставлял истории теорию: Гроций, писал Руссо в «Общественном договоре»,

* Все ссылки на тексты Пушкина даются по академическому полн. собр. соч. (т. 1—16, 1937—1949): римская цифра — том, арабская — полутом (в случае наличия) и страница.

«в своих рассуждениях» «видит основание права в существовании соответствующего факта. Можно было бы применять методу более последовательную, но никак не более благоприятную для тиранов» [2]. Теперь именно факт представляется вещественным выражением спонтанного смысла истории, а умозрительные теории — плодом «мелочного и суеверного» субъективизма. История всегда права, и взгляд, брошенный с дистанции века («Прошло сто лет — и что ж осталось / От сильных, гордых сих мужей...»), всегда представляет конечный и непререкаемый суд. Закономерность события даже примиряла с жестокостью, необходимость оправдывала кровавые эксцессы истории. Описывая полтавское сражение, Пушкин, как было уже много раз отмечено, ориентировался на оды Ломоносова. Но Ломоносов писал:

Великой похвалы достоин,
Когда число своих побед
Сравнить сраженьям может воин
И в поле весь свой век живет;
Но ратники, ему подвластны,
Всегда хвалы его причастны,
И шум в полках со всех сторон
Звучащу славу заглушает,
И грому труб ея мешает
Плачевный побежденных стон [3].

В «Полтаве» же «плачевный побежденных стон» звучит приглушенно. Конечно, Пушкин слишком глубоко связан с гуманистической традицией XVIII в., чтобы мысль о человеческой цене исторических законов совсем его покинула. Уже в черновиках VI главы «Онегина» прозвучала формула: «Герой, будь прежде человек». Чувство это никогда не исчезало из мира Пушкина. Но в концептуальном сознании поэта оно временно отступило на второй план.

Конец 1828—1829 гг. — сложное и мучительное для Пушкина время: осложнения отношений с правительством в связи с делами об «Андрее Шенье» и «Гавриилиаде», запутанные личные переживания, метания в треугольнике Москва—Малинки—Петербург, попытки вырваться из душившего его круга поездкой куда угодно: в Париж, в Китай, в действующую армию — все это мучительно сочеталось с творческим перепутьем. Не случайно на этот период приходится большое число незавершенных замыслов, колебания в определении дальнейшего сюжета «Евгения Онегина».

В определении дальнейшего творческого пути Пушкина, видимо, очень значительную роль сыграла до сих пор еще не оцененная по заслугам поездка на Кавказ в действующую армию в мае—сентябре 1829 г. [4]. Ю. Н. Тынянов показал, что отношение Пушкина к кампании 1828—1829 гг. было сложным и далеким от апологетического. Вернее, в этом вопросе можно отметить известную динамику. В феврале (?) 1828 г. Пушкин написал «Друзьям»*, где среди положительных действий царя называл:

Россию вдруг он оживил
Войной, надеждами, трудами [III, 1, 89].

Апологетический отклик на Адрианопольский мир, подписанный 2 сентября 1829 г., представляет собой неоконченное «Опять увенчаны мы славой». Стихотворение проникнуто той поэзией исторической мощи и «географической риторикой», которая характерна для этого направления пушкинской лирики и найдет свое продолжение в «Клеветникам России». Однако то, что поэт не окончил его и не отдал в печать, несмотря на оказывавшееся на него интенсивное давление, свидетельствует об испытываемых им колебаниях в оценке событий.

На войну на Балканах можно было смотреть в исторической перспективе: Николай отказался пригнать Пушкина в действующую армию, и поэт поневоле оценивал события как посторонний наблюдатель. А это всегда способствует исторической объективности. Войну в Закавказье Пушкин видел вблизи, и это была первая война, которую он наблюдал своими глазами. При наблюдении вблизи история отступала на второй план, а формула «герой, будь прежде человек» приобретала тем больший смысл, что на пустующей должности «героя» оказывался пустой и тщеславный Паскевич. Дегероизация исторического мышления сплеталась с деромантизацией художественного сознания Пушкина. Это отразилось в замене героической поэзии, посвященной арзрумскому походу (чего от Пушкина ждали и требовали), путевым очерком неопределенной формы.

Однако ошибочно отождествлять впечатления от кавказской поездки Пушкина только с «арзрумским» ее эпизодом. Все обстоятельства ее оживляли в памяти его воспоминания лета 1820 г. и переживания, отразившиеся в «Кавказском пленнике». Первая кавказская поэма Пушкина постоянно как бы присутствует в его сознании в это время. 2 мая 1828 г. вышло в свет

* Письмо, в котором Бенкендорф извещал Пушкина относительно мнения Николая I об этом стихотворении, помечено 5 марта.

второе издание «Пленника». В «Путешествии в Арзрум» находим прямое упоминание первой кавказской поэмы: «Здесь нашел я измаранный список „Кавказского Пленника” и признаю, перече- рел его с большим удовольствием. Все это слабо, молодо, не- полно; но многое угадано и выражено верно» [VIII, 1, 151]. По смыслу текста можно предположить, что «измаранный спи- сок» был найден во время ночевки в Ларсе. Черновик дает по- пытки как-то объяснить нахождение этого текста. Пушкин впи- сал «у ком(енданта?)», но отбросил всякие пояснения, а заодно и важное соотнесение с новыми впечатлениями: «Сам не пони- маю, каким образом мог я так верно, хотя и слабо, изобразить нравы и природу, виденные мною издали» [VIII, 2, 1014]. Ви- димо, упоминание это было автору очень важно, если он внес его ценой явных отклонений от подлинных событий. Реальная основа эпизода восстанавливается на основании воспоминаний М. В. Юзефовича: «С Пушкиным был походный чемодан, дно которого было наполнено бумагами». Именно здесь Юзефович и Л. С. Пушкин «открыли, между прочим, прекрасный, чистый автограф „Кавказского пленника”» [5]. Таким образом, Пуш- киному незачем было искать у кого-то «измаранный список» «Кав- казского пленника» — он находился в его чемодане. И, видимо, попал туда не случайно: отправляясь на Кавказ, поэт хотел со- поставить впечатления. Как мы видели, общая оценка была благоприятной. Однако можно предположить, что не все в поэме показалось автору выдержавшим испытание временем.

15 мая 1821 г. Пушкин написал эпилог к «Кавказскому плен- нику», в котором воспевал покорение Кавказа: «Смирись, Кав- каз: идет Ермолов!» [IV, 114]. Строки эти вызвали резкий про- тест П. А. Вяземского, который писал А. И. Тургеневу: «Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? Что тут хорошего, что он,

как черная зараза,
Губил, ничтожил племена?

От такой славы кровь стынет в жилах и волосы дыбом стано- вятся. Если мы просвещали бы племена, то было бы что воспеть. Поэзия не союзница палачей» [6]. Однако мнение Вяземского не совпадало в этом вопросе с установками декабристов. Б. В. Томашевский даже высказал осторожное предположение, что укрепить Пушкина в его мыслях, высказанных в эпилоге «Пленника», могла беседа с Пестелем [7].

Путешествие на Кавказ в 1829 г. вызвало у Пушкина совер- шенно другие мысли. Война предстала как безусловное зло.

В равной мере злом рисовалась и ее психологическая основа — атмосфера взаимной вражды и нетерпимости, стремление решать исторические задачи в обстановке ненависти, силой оружия. Ю. Н. Тынянов обратил внимание на стихотворение «Делибаш», где схватка приводит не к победе какой-либо стороны, а к взаимному истреблению обеих:

Мчатся, сшиблись в общем крике...
Посмотрите! каковы?..
Делибаш уже на пике,
А казак без головы [III, 1, 199].

Стихотворение посвящено русско-турецкой войне. Но и проблемы Кавказа рисуются Пушкину теперь иначе, чем в 1820—1821 гг.: «Черкесы нас ненавидят [и русские в долгу не остаются] — Мы вытеснили их из привольных пастбищ — аулы их разрушены — целые племена уничтожены» [VIII, 2, 1034].

Цикл стихотворений, связанный с поездкой на Кавказ, ничем не напоминает «балканских» стихотворений 1829 г. Совершенно неожиданно центральными мотивами его являются Дом и Монастырь. Военная тема реализуется как мотив возвращения домой:

Приготовь же, Дон заветный,
Для наездников лихих
Сок кипучий, искрометный
Виноградников твоих [III, 1, 176]

Тот же мотив и в «Был и я среди дождей». Смысл стихотворения раскрывается сопоставлением с отрывком из «Путешествия в Арзрум», где путешественник слушает рассказы донских казаков о поведении жен во время пребывания мужей на войне и о ситуациях, возникающих после их возвращения домой. Война здесь непосредственно сталкивается с Домом. «А скажи, прервал его молодой арт.<иллерийский> офицер, не родила ли у тебя жена во время отсутствия? — Ребята говорят, что нет, отвечал веселый урядник. А не <.....> ли без тебя — По маленьку, слышно, <.....> — Что ж, побьешь ты ее за это? — А зачем ее бить? Разве я безгрешен». И дальше: «Моя родила, отвечал он, стараясь скрыть свою досаду — А кого бог дал — Сына — Что ж, брат, побьешь ее — Да посмотрю, коли на зиму сена припасла, так и прощу, коли нет — так побью». «Это заставило меня размышлять о простоте казачьих нравов» [VIII, 2, 1044—1045].

Поскольку для Пушкина собственные матримониальные планы всегда связывались с простонародностью, «хозяйкой» и «щей горшком», переходом из круга онегинских представлений в мир бытовых традиций, то вряд ли можно усмотреть в этих стихотворениях только решение стилистических задач, хотя возможность «другого голоса» в искусстве всегда связывалась у него с возможностью другого пути в жизни, и в этом отношении противопоставление поисков новых путей в той и другой сферах теряет смысл.

Стихотворение «Обвал», являющееся на поверхностном сюжетном уровне пейзажной зарисовкой, посвященной поразившему воображение поэта реальному случаю, может быть прочтено и в ином ключе. Сквозь все наброски этого цикла проходит тема ущелья — тесного и глубокого, мрачного пути:

Страшно и скучно.
Здесь новоселье.
Путь и ночлег.
Тесно и душно.

• • • • •
Небо чуть видно,
Как из тюрьмы [III, 1, 203].
... И вот ущелье мрачных скал [там же, 202]
Меж горных <стен?> несется Терек... [там же, 201]

Ущелье связывается с неволей, тьмой, теснотой. Образ тюрьмы появляется здесь не случайно. Ему противостоит положение поэта на вершине («Кавказ подо мною...»), что неизменно связывается с ощущением свободы. «Обвал» построен на противопоставлении двух путей — ущелья и воздушного пути:

Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец [там же, 198].

Завершается этот цикл органически, но достаточно неожиданно для Пушкина, стихотворением «Монастырь на Казбеке». Здесь воздушный путь приводит к совершенно новому в творчестве Пушкина — соседству Бога:

Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!.. [III, 1, 200]

Намеченные в «кавказском цикле» темы приобретут в дальнейшем в поэзии Пушкина особое значение: тема Дома уже в 1829 г. вызывает обращение к гимну из Саути «Еще одной высокой, важной песни...» и станет одним из родовых признаков лирики 1830-х годов; ко второй теме восходят такие важные тексты, как «Отцы пустынноики и жены непорочны», и все тематически с ними связанные.

С путешествия на Кавказ началась для Пушкина та эпоха потрясений, вехами которой сделались холера и бунты 1830—1831 гг., революции в Париже и Брюсселе и, наконец, польское восстание и — за всеми этими событиями возникающая — тень новой пугачевщины.

Время, когда Пушкин оказался в Болдине, отрезанный карантинами от столичной жизни, — между 3 сентября и 5 декабря 1830 г. — оказывается водоразделом и общественных впечатлений, и личной жизни поэта. Здесь на гребне высшего творческого напряжения создается цикл «Маленьких трагедий» — квинтэссенция всего, что можно охарактеризовать как перелом от творчества 1820-х годов к 1830-м. 23 октября (по старому стилю) 1830 г. окончен «Скупой рыцарь», 26 октября — «Мозарт и Сальери», 4 ноября — «Каменный гость», 6 ноября — «Пир во время чумы». Анализу этих произведений традиционно уделяется значительное внимание [8]. Мы хотим лишь остановиться на единстве всего цикла и на связи его с общими тенденциями развития Пушкина.

Сквозная тема всех «маленьких трагедий» — непримиримость вражды, ненависть, приводящая к убийству. Эта тема уже определилась, как прекрасно показал В. Л. Комарович, в «Тазите» [9]. Комарович проследил, как замысел этнографической поэмы, соревнования с самим собой в точности описания быта и нравов горцев заменяется идеей столкновения культур. Сюжетом поэмы становится вытеснение логики вражды и кровавой мести логикой христианской цивилизации, несущей мораль истинного просвещения. Позже, в 1836 г., публикуя в «Современнике» рассказ Казы-Гирея «Долина Ажитугай», Пушкин сопроводил его заметкой, в которой писал: «Любопытно видеть, как Султан Казы-Гирей (потомок крымских Гиреев), видевший вблизи роскошную образованность, остался верен привычкам и преданиям наследственным, как русской офицер помнит чувства ненависти к России, волновавшие его отроческое сердце; как, наконец, магометанин с глубокой думою смотрит на крест, *эту хоругвь Европы и просвещения*» [XII, 25]. Просвещение противостоит ненависти, порождаемой историческими конфликтами. А христианство — основа и сущность европейского просвещения.

Новое, что открылось Пушкину во время путешествия 1829 г. и что решительно отличало его историческое мышление этого этапа от предшествующего, была мысль о том, что непримиримая ненависть враждующих сторон покоится на субъективной правоте каждой из них «со своей точки зрения». При непримиримости вражды нет виноватых, и каждая из сторон может сослаться на святые для нее принципы. Непримируемость ненависти, субъективная оправданность преступлений и столкновение «своей» морали с некоторой бесспорной высшей нравственностью, конфликт между моральными принципами участников истории и ее собственным нравственным смыслом — таковы организующие линии «маленьких трагедий». И, с этой точки зрения, можно утверждать, что последовательность их создания, ставшая в дальнейшем композиционной основой публикации цикла после смерти автора, не случайна. Одновременно есть серьезная логика и в том, что Пушкин выделил «Моцарта и Сальери» и «Пир во время чумы», отдав их в цензуру почти одновременно осенью 1831 г., «Скупого рыцаря» опубликовал лишь в 1836 г. в «Современнике», а «Каменного гостя» вообще не напечатал, видимо, рассчитывая включить его в какой-то будущий том «Современника» (автобиографические мотивы сомнительны).

Рассмотрим драмы в порядке их написания.

В «Скупом рыцаре» и «Моцарте и Сальери» есть персонажи резко отрицательного плана, персонажи, не вызывающие никаких сомнений относительно оценки их автором. Однако достаточно сопоставить Барона или Сальери с Мазепой, чтобы увидеть глубокое различие. Мазепа лишен поэзии, читатель ни на минуту не может переместиться в его внутренний мир, между тем и монолог Барона, и речи Сальери не только заставляют читателя взглянуть на мир их глазами, но и в какой-то момент почувствовать величие их трагизма.

В обеих пьесах показан механизм убийства (в «Скупом рыцаре» — его эквиваленты: ложный донос отца на сына и вызов его на дуэль, готовность сына к дуэли с отцом). Смысл обращения Пушкина к подобным сюжетам, в конечном счете, до сих пор получал одно из двух объяснений. Первое было высказано Г. А. Гуковским и сводилось к тому, что в «маленьких трагедиях» автор демонстрирует детерминированность индивидуальных страстей исторической средой. «Формы душевного воплощения даже самых интимных, индивидуальных, „внеобщественных“ страстей все же историчны, то есть зависят в своем составе и характере от исторических причин, от объективного бытия эпохи, то есть производны от среды». «Барон и Сальери (<...>

не осуждены и не прославлены, но сформировавшие их исторические системы Пушкин осуждает. Нельзя смешивать концепцию „неизменяемости” (в юридическом смысле) личности, как она, скажем, выразилась у Пушкина в болдинских драмах, с „антиморализмом” романтического байронического типа» [10]. И далее: «Ужасный век формирует ужасные сердца. Характеры образуются эпохой» [11].

Концепция эта хотя и затрагивает некоторые существенные стороны реалистической поэтики 1830-х — 1840-х годов, в корне противоречит сути пушкинской позиции. Представляя человека пассивным порождением среды, она снимает вопросы индивидуальной свободы и индивидуальной моральной ответственности, основные для Пушкина. Именно способность противостоять «ужасному веку», «железному веку», «жестокому веку», не подчинить ему свою нравственность и свободу выбора поступков составляет для Пушкина 1830-х годов самую сущность человека.

Старейший пушкинист С. М. Бонди, полемизируя с Г. А. Гукковским (хотя и не называя его), противопоставляет усложненным построениям литературоведов опыт простого психологического прочтения болдинских драм. Исходя из утверждения, что «Маленькие трагедии» — драмы и предназначены для сцены, а не для чтения, С. М. Бонди прибегает к методу психологической реконструкции мизансцен и домысливанию жестов героев, в чем он видит ключ к психологическим мотивировкам их действий. Так, «Скупой рыцарь» для него — драма патологически развившейся скупости. Остальные мотивы поведения Барона он склонен считать самообманом: «Мечты о власти над всем миром, которую дает ему накопленное им богатство, — это утешительная подмена подлинной, постыдной страсти накопительства, скупости. Все действия и слова Барона показывают это. Ведь он уже накопил почти шесть сундуков золота (не маленьких шкатулок, а больших сундуков!) и имеет полную возможность наконец удовлетворить свою страсть — непомерное властолюбие! Почему же он этого не делает? Он объясняет это так:

... Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья... (курсив С. М. Бонди)

Это совершенно неправдоподобно» [12]. Стремление автора увидеть в «Маленьких трагедиях» раскрытие темных «глубин человеческой психики» и изображение «жалкой, постыдной скупости» Барона или «позорной и преступной» зависти Сальери [13] приводит к несколько наивным выводам.

Мы не останавливаемся на других работах (как указанных в примечаниях, так и не упомянутых), хотя во многих из них содержится ряд весьма примечательных мыслей. Это увело бы нас от непосредственной цели работы.

Рождение вражды, приводящей к гибели обеих сторон, становится одним из основных мотивов исторических размышлений Пушкина. В «Скупом рыцаре» вражда эта разводит отца и сына, и хотя физически гибнет лишь один из них, ситуация

Делибаш уже на пике,
А казак без головы —

могла бы служить мрачным эпиграфом к «сценам из Ченстоновой трагикомедии». В исследовательской литературе неоднократно отмечалось, что сюжет пьесы основан на столкновении двух принципов: скупости — порождения денежного века и чести — фундамента рыцарской морали. Такая трактовка была впервые предложена Г. А. Гуковским и затем многократно повторялась. Однако в изложении Гуковского Пушкину приписывается фаталистический взгляд на зависимость характера человека от среды, и следовательно, в столкновении двух веков — буржуазного (Г. А. Гуковский применяет к Барону именно этот термин) и средневекового — непримиримость автоматически заложена в самом ходе событий, и «нет виноватых». На самом деле, по Пушкину, «виноваты оба», и гарантия этической невменяемости не выдается никому.

Барон в пьесе следует принципу накопительства. Жажда денег, жадность для него не физиологическая страсть, а принцип, от которого он не отступает. Этот принцип ужасен и следование ему приводит Барона к чудовишным поступкам. И все же неуклонность в служении своему принципу придает ему черты дьявольского величия. Эпитет «жалкий», который так охотно расточают в адрес Барона исследователи, менее всего к нему подходит, и каждый читатель это чувствует непосредственно.

Превратив деньги в принцип, Барон служит ему, и никакое человеческое чувство не в силах совратить его с этого пути. Поэтому его не может разжалобить вдова «с тремя детьми» [VII, 111]. Ее страдания он считает (совершенно искренне) притворством, ибо несчастьем считает не нужду — сам он терпит нужду, обладая сокровищами, — а необходимость расстаться с деньгами. Золото для него превращено в принцип: оно не средство, а цель и воспринимается эстетически («Какой волшебный блеск», VII, 112). Барон, который «пьет воду, ест сухие корки» [VII, 106], не в пошло-бытовом, а в философском смысле эпи-

куреец, и Пушкин наделяет его высказываниями эпикурейцев-либертинцев [14]. Его червонцы не «служат страстям», а спят

сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах [VII, 112],

т. е. как боги Эпикура. И сам он стремится не к реальному обладанию, а к сознанию *возможности обладания*. Его удовлетворяет потенциальная власть при реальном воздержании. Цель его — спокойствие и отсутствие желаний, которые он *может* удовлетворить.

Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознания... [VII, 111]*

С этих позиций невозможно никакое чувство, требующее отступления от принципа, в том числе и сочувствие расточительному сыну. И сама философия нужна Барону не для того, чтобы выбрать путь (который давно выбран), а лишь чтобы с помощью ее софизмов оправдать свой всепожирающий принцип. Пушкин писал об Анджело Шекспира, что он «обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами» [XII, 160]. Барон обольщает себя, превращая страсть в идею. Эта идея преступна, но не лишена своей поэзии.

Альбер — тоже человек идеи, но другой: его идея порождена рыцарской эпохой. Это Честь — значительно более благородная и привлекательная идея. Она подразумевает верность слову и храбрость, расточительство и гордость. Следуя ей, можно отдать последнюю бутылку вина больному кузнецу и повесить ростовщика на воротах. Она запрещает тайное убийство, но вполне разрешает явное. При сопоставлении с отцом Альбер явно выигрывает. И все же он принимает вызов Барона на смертельный поединок (в отличие от Г. П. Макогоненко, я не вижу ничего комического в этой сцене: «Откровенно комедий вызов отцом на дуэль своего сына», — пишет исследователь [15]). Он жаждет крови оклеветавшего его отца в такой же мере, в какой

* «Это совершенно неправдоподобно, — пишет Бонди, сводя философский софизм к бытовой ситуации. — Можно ли представить себе такое: человек охвачен страстной любовью к женщине, которая его не любит и добиться любви которой он не может. Он долго мучается (. . .) и наконец добивается своего. И тут он вдруг отступает, отказывается от своей идеи: он спокоен, он знает мощь свою, с него довольно сего сознания. Возможно ли это?» (Бонди С. Указ. соч., с. 253).

дрожащий за свое золото Барон жаждет гибели сына. В этот момент они уравнины, как казак и делибаш:

Герцог

Что видел я? что было предо мною?
Сын принял вызов старого отца!
В какие дни надел я на себя
Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,
И ты, тигренок! полно (*Сыну.*) Бросьте это;
Отдайте мне перчатку эту (*отымает ее*).

Альбер
(*a parte*).

Жаль.

Герцог

Так и впился в нее когтями! — изверг! [VII, 119]

Корень преступления не в том, что принцип Барона плох, а принцип Альбера все же несколько лучше, а в том, что ни отец, ни сын не могут встать каждый выше *своего* принципа. Они растворены в них и утратили свободу этического выбора. А без этого нет нравственности. Отсутствие свободы безнравственно и закономерно рождает преступление.

Еще более очевидно это при анализе «Моцарта и Сальери».

Барон и Альбер поработаны принципами, из которых даже лучший может быть оправдан лишь в узких рамках определенной исторической ситуации. В «Моцарте и Сальери» Пушкин подвергает анализу казалось бы нечто совершенно бесспорное — искусство. Может ли искусство, превращенное в абстракцию, самодовлеющий принцип, быть поставлено выше простой отдельной человеческой жизни?

Сальери талантливый музыкант: Моцарт называет его гением. Сальери наделен тонким чувством музыки и в этом даже, возможно, превосходит Моцарта. Он ценит Моцарта выше, чем Моцарт себя:

Ты, Моцарт, недостоин сам себя...

Его понимание музыки отмечает сам Моцарт:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! но нет: тогда б не мог
И мир существовать... [VII, 127, 133]

Но именно это понимание недосыгаемости гения Моцарта рождает у Сальери смертельную зависть к нему, профессиональный страх потерять с таким трудом завоеванное первенство в мире искусства. Однако от чувства зависти до убийства — «дистанция огромного размера». Показать, что мирный и вполне респектабельный музыкант из чувства зависти превращается в убийцу, значило бы пропустить какие-то важнейшие психологические звенья цепи. И Пушкин показывает механизм убийства, его психологическую историю.

Сальери не просто талантливый музыкант — он и мыслитель, способный к «сильным, увлекательным софизмам». Не будь он мыслителем, он не стал бы убийцей. Первый шаг — мысль глубокая и трагическая, и более того — мысль, которая не может не прийти в голову человеку, если он утратил уже непосредственную детскую веру, — мысль о несправедливости всего мироустройства. Высказанная прямо и устало, не как только что озарившая догадка, а как давно выстрадавшая истина, она не может не привлечь сочувствия читателя:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше... [VII, 123]

Следующий шаг — в разделении Моцарта — великого музыканта («священный дар», «бессмертный гений») и недостойного человека («безумец, гуляка праздный»). Однако решительный шаг совершается дальше: Сальери противопоставляет музыку музыканту, и музыка, возвышенная до абстрактной идеи, оказывается чем-то неизмеримо более ценным, чем эмпирическая данность живой человеческой жизни. В развитие этой идеи, как оказывается, следует решать, имеет ли тот или иной человек право на жизнь. При этом право на жизнь определяется лишь пользой, которую человек может принести торжеству отвлеченной идеи. Сальери дважды повторяет: «Что пользы, если Моцарт будет жив?», «Что пользы в нем?» И ставит роковой, с его точки зрения, вопрос:

Подымет ли он тем искусство?

Ответ «нет» есть для него и приговор Моцарту. И так, чтобы сделать решающий шаг к убийству, надо обезличить человека, доведя его до временного вместилища некой абстракции, после чего вопрос уже сводится к простому взвешиванию, что принесет больше пользы — его жизнь или уничтожение.

Но кто же будет решать этот вопрос?

Мы все, жрецы, служители музыки,

т. е. те, кто присвоил себе право говорить от имени идеи и ради этого убил в себе все простое и человеческое. Сальери не циник, он прямой предшественник Великого Инквизитора, и страшные слова «мало жизнь люблю» звучат в его устах искренне, что, например, отличает его от Анджело.

В отличие от Сальери, Моцарт любит жизнь. Он гениальный музыкант, но он и простой человек: играет на полу со своим ребенком, слушает слепого скрипача и не облекает свой музыкальный дар в жреческие одежды. Его сила именно в том, что он «не достоин сам себя». Сальери предан благороднейшему из принципов — принципу искусства, но ради него он перестал быть человеком. Моцарт — человек. Пушкин не раз говорил о «простодушии гениев» [VIII, 420]. Моцарт — гений и поэтому по-человечески простодушен.

Итак, с одной стороны, жесткая последовательность в подчинении жизни абстракциям. И чем благороднее эта абстракция, тем легче скрыть за ней — даже от самого себя — эгоизм личных страстей. С другой — свобода гения, который не втискивает жизнь в ложе догм и принципов. В высоком смысле гений выходит из этого столкновения победителем, но в практической жизни он беззащитен.

В сознании Пушкина выстраивается синонимический ряд: жесткие принципы («неподвижные идеи», «Пиковая дама») — камень — смерть. И другой: жизнь — способность к изменению и выходу за любые границы — гений — любовь. Застывание жизни (ср.: Герман «окаменел», «мертвая старуха сидела окаменев», VIII, 240, 245), превращение живого в камень и оживание мертвого («Гроб разбился. Дева вдруг ожила», «Сказка о мертвой царевне»; «Петушок спорхнул со спицы», «Сказка о золотом петушке»). Особо стоит образ движущегося неживого (камень, металл) [16]. Соединение несоединимого создает образ псевдожизни. Вся эта система образов соединяет «Каменного гостя» с проблематикой всего цикла, хотя и ставит его несколько особняком*.

* Указанная оппозиция могла получить и еще одну интерпретацию: одно-сторонне-серьезному взгляду, исключаящему в своем догматизме шутку, иронию, игру, противостояло совмещение серьезного с игрой, трагического с забавным. В конечном итоге это сводилось к антитезе догмы и человека. В стилистическом плане оно же выражалось в противостоянии заказного одического «восторга» или догматической серьезности простоте и жизненной правде. Если иметь это в виду, то «Домик в Коломне» с его принципиальным отказом от «воспевания» и серьезности одической или моралистической скажется органически связан с «Моцартом и Сальери» и вообще с тем, что волновало Пушкина в «Маленьких трагедиях». Ирония повествования, свободный переход от пародии к трагически звучащей лирике оказывались сти-

Дон Гуан и Командор сталкиваются как две противоположности. В первом как бы воплощена сама жизнь в ее причудливости и ненависти к ограничениям, во втором — человекоподобный камень. Это противопоставление лежит на поверхности. К поверхностному слою относятся также антитеза сконцентрированного вокруг Дон Гуана смыслового поля любви и семантики долга, связанной с Командором. Долг привязывает Дону Анну к памяти мужа:

Вдова должна и гробу быть верна [VII, 164].

То же относится и к Командору:

Дон Альвар уж верно
Не принял бы к себе влюбленной дамы,
Когда б он овдовел — он был бы верен
Супружеской любви (там же).

На основании этих противопоставлений можно сделать (и это делалось) сопоставление культурно-исторических ситуаций, стоящих за указанными персонажами. Вытекающие из такого анализа выводы хорошо известны. Однако хотелось бы обратить внимание на то, что персонажи «Каменного гостя» противостоят героям «Скупого рыцаря» чрезвычайной внутренней противоречивостью характеров и подведение их под какой-либо жесткий «тип» искажает самый замысел Пушкина.

Наиболее очевидно это в характеристике Лауры. Лаура непостоянна. Однако это свойство еще не создает трудностей в оценке ее образа, так как непостоянство сделано ее постоянным признаком. Значительно сложнее характер Дон Гуана. Вся предшествующая традиция связала это имя с идеей разврата и образом соблазителя. Он — «хитрый Искуситель», «безбожный развратитель», «сущий демон». «Искуситель» с заглавной буквы (да еще и «демон») вызывает образ дьявола. А дьявол — отец лжи. И следовательно, Дон Гуан задан как хладнокровный и лживый имитатор любви, обманывающий с помощью «обдуманности» и «коварства» «бедных женщин». И такой пласт в характере героя есть. О Дон Гуане можно сказать, как и об Анджело, что «он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами» [XII, 160]. Готовая тактика и застывшие формулы

листическим адекватом гуманистической проблематики. Этим «Домик в Коломне» и «Повести Белкина» обнаруживают глубинную связь с драматургией Болдинской осени. То, что в одном случае предстает как идейно-философская проблема, в другом решается на стилистическом уровне.

любовных признаний целиком принадлежат «миру камня», догматизму. Соблазн равен убийству. Ср.: «Разврат, бывало, хладнокровный / Наукой славился любовной»; «Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово-в-слово взято из немецкого романа», «Пиковая дама»). Однако Пушкин парадоксально соединяет с этими качествами искренность, способность каждый раз переживать «первую любовь». «Как я любил ее!» — об Инезе столь же искренне, как и ответ Доне Анне: «Ни одной доньне / Из них я не любил» [VII, 139, 169]. Дон Гуан как бы соединяет Сальери и Моцарта, он несет в себе и жизнь и смерть. Он хочет хладнокровно соблазнить Дону Анну, а между тем страстно в нее влюбляется и оживляет ее, до встречи с ним полностью замурованную в мире камня («гробница», «мраморный супруг», она рассыпает «черные власы на мрамор бледный» — таков ее мир), как Пигмалион Галатею.

Командор — «каменный гость» уже по самому определению, казалось бы, должен быть воплощением какой-то одной застывшей идеи. Однако и он «не умещается в себе» (Барон и Альбер тоже внутренне противоречивы, но их противоречия принадлежат не им, а противоречивости «ужасного века», от которого и зависят их «ужасные сердца»; противоречия Командора иной природы: здесь сталкиваются мрамор и человек).

Именно это противоречие — первое, на что обращено наше внимание:

Каким он здесь представлен исполином?
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть [VII, 153] [17]

Противоречие между каменным и живым человеком, носящим одно и то же имя и являющимся чем-то единым, дополняется внутренним противоречием личности Командора-человека: он был «мал» и «щедушен». Во время поединка

Наткнулся мне на шпагу он и замер,
Как на булаве стрекоза...

Оксюморонное сочетание физической хилости и звания командора (т. е. обладателя высшей орденской степени, что подразумевало рыцарские доблести и плохо вязалось с телесной слабостью) мало ощущается современным читателем, но для пуш-

кинской эпохи, конечно, имело значение. Но еще важнее противоречие между слабостью плоти и силой духа Командора:

а был

Он горд и смел — и дух имел суровый... [VII, 153]

Дон Гуан непрестанно третирует памятник, как человека, и более того, как мужа красивой женщины, соблазнить которую он намеревается. Роль мужа в сознании ветреной молодежи смешна (ср. из письма Пушкина А. П. Керн: «Все же следует уважать мужа, — иначе никто не захочет состоять в мужьях. Не принижайте слишком это ремесло, оно необходимо в свете», XII, 212, 545). И Дон Гуан смеется над памятником:

Пора б уж ей приехать. Без нее —
Я думаю — скучает командор.

Он называет статую человеком:

Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет; он человек разумный
И верно присмирел с тех пор, как умер [VII, 159]

Поставить мужа сторожить жену и ее любовника во время свидания — забавная проделка с точки зрения повесы (ср. комическую разработку этого сюжета в новелле Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью»). Однако Лепорелло видит в Командоре статую — существо другого мира: «Статую в гости звать! зачем?» Постоянная подмена живого мертвым и наоборот придает образу Командора двойственность, роднящую его с его антиподом — Дон Гуаном. У этой родственности — глубокие корни. В окончании «Воспоминания» есть строки:

... говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба [III, 2, 651]

Здесь тайны счастья и гроба, любви и смерти поставлены рядом и уравнены тем, что они — тайны. Тайны счастья, воплощенные в Дон Гуане, и гроба, весть о которых несет Командор, тяготеют друг к другу. Общее в них — стремление заглянуть за «недоступную черту».

Все персонажи «Каменного гостя», так или иначе связанные с темой любви, наделены любопытством. Чувство это для Пушкина относилось к сладострастию любви:

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу

Еще хранятся наслажденья
Для любопытства моего [III, 1, 447].

Любопытство толкает Дон Гуана на кощунственные проделки, Дону Анну — на роковые вопросы мнимому Диэго («Я страх как любопытна», VII, 166).

Любопытство — стремление перейти границу дозволенного. И это роднит любовь — чувство, льющееся через край, и смерть — дверь в потустороннее. И любопытство заглянуть за эту дверь тем сильнее у Дон Гуана, что он вольнодумец («безбожный Дон Гуан», по словам монаха, «безбожник и мерзавец», как называет его Дон Карлос). Соприкосновение вольнодумца с потусторонним миром — один из основных мотивов оперы Моцарта «Дон Жуан». Присутствует он и в «Пиковой даме»: «Имея мало истинной веры, он (Германн. — Ю. Л.) имел множество предрассудков. Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь» [VIII, 1, 246].

Жизнь и смерть даны в «Каменном госте» и в их антитечности, и в их соотнесенности.

Гибель Дон Гуана — это фактически самоубийство человека, превратившего стремление перейти за все рубежи в основу жизни и бросившегося в пропасть.

И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений —
Самоубийство и Любовь! (Тютчев)

Цикл завершается «Пиром во время чумы», явившимся одновременно и итогом Болдинской осени. Основные сквозные образы «драматических сцен» получают здесь новое истолкование. Дон Гуан как бы трансформируется в Вальсингама. Но он свободен от аморализма своего предшественника. Скорбный тост в память Джаксона, ласково-нежное обращение с Мери, задумчивый комментарий к ее песням еще до того, как мы узнаем о его нежной любви к памяти покойной жены и об отчаянии на могиле матери, рисуют нам образ, очищенный от цинической бравады Дон Гуана. Более того, в тексте есть и прямое противопоставление. Как бы аналогом Дон Гуана является чувственная и дерзкая Луиза. В момент, когда проезжает телега с тру-

пами, Луиза теряет сознание, и это дает основание для знаменательной реплики Председателя:

Ага! Луизе дурно; в ней, я думал,
По языку судя, мужское сердце.
Но так-то — нежного слабей жестокой,
И страх живет в душе, страстями томимой! [VII, 178]

Дон Гуана влечет к «тайнам гроба», но в душе его живет страх перед ними. Это то чувство, о котором Барон говорил: «приятно и страшно вместе». Блок имел основание интерпретировать пушкинский текст стихом: «Страх познавший Дон Жуан». В этом отношении характерно изменение финальной сцены, которое внес Пушкин по отношению к моцартовской опере, хорошо известной его читателям (на это знание был рассчитан эпиграф) и служившей пушкинскому тексту своеобразным архетипом. В опере финальная сцена дает нам Дон Жуана спокойно ужинающим, Лепорелло выходит на стук и вбегает обратно в комнату с воплем «А!» У Пушкина роль и ужас Лепорелло переданы Дон Гуану:

Дон Гуан
Прощай же, до свиданья, друг мой милый.
(Уходит и вбегает опять.)
А!.. [VII, 170]

В душе Дон Гуана, «страстями томимой», «страх живет». Вальсингам вызывает чуму на бой, потому что победил страх перед ней. Победа над страхом дается в награду за полную свободу, которая делает для человека опасность, борьбу и смерть результатом его собственного выбора, а не навязанных ему извне обстоятельств. Это — порыв полной и окончательной личной свободы, подчиняющей судьбу и обстоятельства.

Пути Председателя противопоставлен путь Священника. Р. Н. Поддубная в интересной статье, посвященной «Пиру», утверждает, что Священник «выступает не как идеолог религии, а как защитник гуманизма» [18]. Достаточно представить себе невозможную подстановку на место Священника какого-либо гуманиста-философа, чтобы понять необоснованность этого утверждения. Священник отвергает путь индивидуальной свободы и указывает путь веры. Священник так же, как и Вальсингам, призывает победить страх. Но если для Председателя свобода и торжество над страхом смерти даются ценой победы над обстоятельствами, то Священник зовет к победе над собой. Про-

исходит интересная трансформация. Священник требует от пирующих, чтобы они вернулись домой. Но дом их уже не Дом («Дома у нас печальны»). Для Пушкина традиционно Дом связывался с Пиром (ср. во «Вновь я посетил» связь отеческой земли и «приятельской беседы»). Пир имел высокое значение и связан был со святыней дружбы и радостью (вопреки мнению И. Л. Панкратовой и В. Е. Хализева, эпитеты «безумные пиры», «безумная юность» не несут отрицательной окраски); кроме того, в «Вакхической песни» Пир связывается с мудростью и торжеством разума. Но в «Маленьких трагедиях» перед нами цепь перверсных пиров: «пир» Барона перед сундуками, «пир», за которым Сальери убивает Моцарта, «пир», на который Дон Гуан приглашает Командора. Если в заключении цикла должна была быть пьеса об Иисусе, то там мы стали бы, видимо, зрителями трех пиров: Петрония, Клеопатры и тайной вечери.

В «Пире во время чумы» Дом перенесен на улицу, а пустой «бывший» Дом, вернуться в который призывает Священник, по сути Монастырь — место уединенной печали и размышления. Антитеза Дома и Монастыря, радости вопреки всему и высокой печали, дерзости и покаяния остается не сведенной. Однако спор Председателя и Священника, их напряженный диалог исключителен в контексте «маленьких трагедий» — он лишен взаимной враждебности. Пути у них разные, воззрения антагонистические, но враг один — смерть и страх смерти. И завершается их спор уникально: каждый как бы проникается возможностью правоты антагониста. Священник благославляет Вальсингама: «Спаси тебя господь! Прости, мой сын», а Председатель, среди пира, «остается, погруженный в глубокую задумчивость» [VII, 184] [19].

Драматические сцены Болдина в известном отношении могут быть рассмотрены как единый текст: некие исходные образы и комплексы идей подвергаются в них варьированию, трансформациям и в своей вариативности раскрывают глубокие корни размышлений Пушкина на решающем водоразделе его творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Томашевский Б.* Пушкин, кн. 2. М.—Л., 1961, с. 155.
2. *Руссо Жан-Жак.* Трактаты. М., 1969, с. 153.
3. *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1959, с. 202.
4. См.: *Тынянов Ю. Н.* О Путешествии в Арзрум. — В кн.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969.
5. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х т. М., 1985, т. 2, с. 118.

6. Остафьевский архив кн. Вяземских, т. 2. СПб., 1899, с. 274—275.
7. *Томашевский Б.* Пушкин, кн. 1. М.—Л., 1956, с. 407—408.
8. Обзор литературы см.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 456—457. Из более поздней литературы см.: *Бонди С.* Моцарт и Сальери. — В кн.: *Бонди С. О* Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978, с. 242—309; *Аринштейн М. Л.* Пушкин и Шенстон (К интерпретации подзаголовка «Скупого рыцаря»). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 81—95; *Чумаков Ю. Н.* Репарка и сюжет (К истолкованию «Моцарта и Сальери»). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 48—69 (здесь же в подстрочном примечании указана новейшая литература вопроса); *Он же.* Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1981, с. 54—68; *Панкратова И. Л., Хализев В. Е.* Опыт прочтения «Пира во время чумы» А. С. Пушкина. — В кн.: Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982, с. 53—66. Развернутые концепции всего цикла в целом см.: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974, с. 153—240; *Маймин Е. А.* Философская поэзия Пушкина и Любомудров. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 6. Л., 1969, с. 110—113; *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. Материал к монографии (1827—1837). М.—Л., 1961, с. 510—520.
9. См.: *Комарович В. Л.* Вторая кавказская поэма Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 6. М.—Л., 1941.
10. *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 301.
11. Там же, с. 319.
12. *Бонди С. О* Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978, с. 253.
13. Там же, с. 307. Односторонне-негативную характеристику Барона находим и в книге Г. П. Макогоненко, который видит в нем «драму бессилия всемогущего богача» (Указ. соч., с. 211), «низменность и подлость извращенной натуры Барона» (там же, с. 215). Это невольно напоминает известное место из романа Булгакова (См.: *Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973, с. 584).
14. Об отношении реплики Барона к эпикурейской и либертинской традициям см.: *Лотман Ю. М.* Три заметки к проблеме «Пушкин и французская культура». — В кн.: Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983, с. 75—81.
15. См.: *Макогоненко Г. П.* Указ. соч., с. 217.
16. О мифологии камня, воды и огня у Пушкина см.: *Лотман Ю. М.* Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи. — В кн.: Пушкин и русская литература. Рига, 1986, с. 24—33.
17. См.: *Jakobson R.* Puškin and His Sculptural Myth. Mouton, The Hague—Paris, 1975, p. 36.
18. *Поддубная Р. Н.* «Пир во время чумы» А. С. Пушкина. Опыт целостного анализа идейно-художественной структуры. — In: *Studia Rossica Postnaniensia*, 1979, t. 8, p. 29.
19. На это указали И. Л. Панкратова и В. Е. Хализев в тонкой и содержательной, но исключительно субъективной статье, построенной на вчитывании в пушкинский текст предвзятого смысла. Стремление приписать Пушкину борьбу с «ренессансной и постренессансной элитарностью», увидеть в «Пире во время чумы» предвестие творчества Некрасова, Ап. Григорьева, Лескова (!), Достоевского, а также их сегодняшних наследников (кого же именно?) превращает текст Пушкина в материал для иллюстрации концепции исследователей и еще раз демонстрирует опасность предвзятых «прочтений» при всем остроумии и таланте авторов.

Е. В. Душечкина

АВТОХАРАКТЕРИСТИКА «ЦЫГАН»: СВЯТОЧНЫЙ СЮЖЕТ В ПОЛЕМИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Ю. Н. Тынянов в статье «Литературный факт» цитирует широко известное пушкинское высказывание: «О Цыганах одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек и то медведь. Покойный Р.<ылеев> негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазющей публики. В.<яземский> повторил то же замечание. (Р.<ылеев> просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее.) Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 к.<ласса> или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы, ma tanto meglio*» [1, с. 256; 2, т. 11, с. 153] Цитатой из Пушкина Тынянов иллюстрирует мысль о принципиальной невозможности «статических» определений в теории литературы, поскольку эволюция литературы представляет собою «смещение системы»: «Пушкин изменял значение героя, а его воспринимали на фоне высокого героя и говорили о „снижении”» [1, 256]. Читатели «Цыган», не подготовленные к такому смещению, остались неудовлетворенными или, точнее, не вполне удовлетворенными. Пушкин отражает их нападки.

Обычно заметка Пушкина о критике на «Цыган» приводилась в качестве примера заштампованного читательского восприятия и несерьезной критики. Такое отношение к ней проявилось уже у Белинского, который писал: «Как забавную черту о критическом духе того времени, когда вышли „Цыганы”, извлекаем из записок Пушкина следующее место (приводится пушкинская цитата. — *Е. Д.*). Вот при какой публике явился и действовал Пушкин! На это обстоятельство нельзя не обратить внимание при оценке заслуг Пушкина» [3, с. 101]. П. В. Анненков писал о том же: «Не можем пропустить без внимания

* Но тем лучше (ит.).

и странных требований, возникших по поводу „Цыган”. Они чрезвычайно хорошо определяют одностороннее воззрение на искусство, нисколько не потрясенное вводом романтизма в нашу литературу» [4, с. 131].

Исследователи, внимание которых привлекла эта заметка, обычно становились на точку зрения Пушкина, отстаивая его право на изменение значения героя [5, с. 145; 6, с. 646; 7, с. 360—361]. Все это несомненно так, однако точка зрения критиков Пушкина тоже представляет определенный интерес и заслуживает внимания. Почему герой показался им «сниженным»? Иначе говоря — в каком стилистическом ключе он был воспринят? Именно заметка Пушкина и помогает ответить на этот вопрос, всем своим построением провоцируя ответ на него. Объединенные в пушкинском тексте претензии оппонентов выявляют некоторый ряд персонажей, вокруг которых и возникает полемика. Участниками этой полемики называется пять персонажей: медведь («одна дама», Рылеев), цыган (Рылеев, Вяземский, Пушкин), кузнец (Рылеев), чиновник 8-го класса, помещик (Пушкин). Случайно ли они появились у Пушкина в одном перечислении, в одном смысловом гнезде?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо подробнее разобрать упреки, предъявленные автору его оппонентами.

Шутка дамы («О Цыганах одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек • и то медведь»), кажется, документально не засвидетельствована. Но поскольку высказывания Рылеева и Вяземского подтверждаются, можно предположить, что и она имела место. Не исключено, однако, что Пушкин сам ее выдумал — просто для полноты ряда. Язвительная дамская шутка свидетельствует о полной неудовлетворенности выведенными в поэме героями. Это, пожалуй, самая резкая и уничтожающая критика, сводящая на нет всю поэму; даже «негодование» Рылеева меркнет рядом с ней. Огрубляя высказывание дамы, как и всякую объясняемую шутку, можно сказать: поскольку в поэме, кроме медведя, честных людей нет, а медведь — не человек, то, значит, в ней вообще отсутствуют честные люди, т. е. благородные, достойные изображения в «высокой» поэме. Цыгане, как и Алеко, несообразны в роли героев. Возможно, впрочем, что слово «честный» употреблено здесь и в прямом своем значении — правдивый, поскольку, как пишет Н. Г. Штибер, «о цыганах вообще, и о русских — в частности, сложилось невыгодное для них понятие, что все они поголовно — плуты, воры и обманщики» [8, с. 527]. Так, в словаре Даля дается именно это значение слова «цыган», в то время как первичное его значение (лицо цыганской народности)

отсутствует [9, с. 575]. Отсюда и многочисленные русские поговорки типа: «Цыган ищет того, как бы обмануть кого»; «Цыган даром мимо не пройдет»; «На волка помолвка, а цыган кобылу украл» и т. п. [10, с. 127, 134].

Медведь появился в этом контексте не случайно. Кстати, он, едва упоминаемый в поэме (всего ему посвящено шесть стихов), неизменно обращал на себя внимание критиков, читателей, исследователей. Он рассматривался как предмет недостойного для героя занятия («Не хотелось бы видеть, как Алеко по селеньям водит с пением медведя» — Вяземский) [11, с. 77], с точки зрения правдивости изображения (не «беглец родной берлоги», но пленник; «этот медведь скорее пленник, чем гость» — Белинский) [3, с. 401], как «дублер» и «двойник» Алеко, который наряду с другими дублерами «теоретически» трактует «аспекты отношения Алеко к табору», — Л. Флейшман [12, с. 103—104] и т. п. В тексте пушкинской заметки он упоминается дважды — с отсылкой на высказывание дамы, а также Рылеева и Вяземского («Вяземский повторил то же замечание»).

У некоторых читателей «Цыган» появление медведя в качестве если не персонажа, то, по крайней мере, действующего лица поэмы, могло вызвать более привычные для них ассоциации со святочным медведем, что, по-видимому, и произошло: ведь герой «с пенем зверя водит», т. е. он — медвежий вожак. Рылеев пишет в письме Пушкину в январе 1825 г. под непосредственным впечатлением от поэмы: «Характер Алеко несколько унижен. Зачем водит он медведя и собирает вольную дань?» [13, с. 306; здесь и далее разрядка моя, курсив авторов. Е. Д.] Таким образом, для Рылеева герой, выступающий в роли медвежьего вожака, — герой сниженный. Его сниженность может быть объяснена только тем, что он был воспринят как персонаж, принадлежащий к иной стилистической системе: «Медведь — постоянная фигура в рождественско-святочных гуляниях, колядованиях, плясках как в Западной, так и в Восточной Европе» [14, с. 180]. Ряжения медведем, «медвежьи пляски», «пляска медведя с козой», игры в медведя и вожака, «медвежьи комедии» обычны для некоторых календарных праздников и прежде всего — для святок, причем медведя на святках часто водил на веревке именно цыган [15, с. 227; 16, с. 13; 17, с. 116; 18, с. 124]. Русская обрядовая традиция ряжения медведем, вождения медведя была столь широко распространена, что в восприятии читателей Алеко, водящий медведя, вполне мог невольно спроецироваться на этот культурный слой, отчего и возникло ощущение его сниженности.

Поэтому, видимо, и Вяземский предъявляет Пушкину тот же самый упрек. У Пушкина: «Вяземский повторил то же замечание». В статье 1827 г., посвященной разбору «Цыган», Вяземский пишет: «В следующем отрывке, где описывается житебытие пришельца, не хотелось бы видеть, как Алеко по селеньям водит с пением медведя. Этот промысел, хотя и совершенно в числе принадлежностей молдавских цыганов, не имеет в себе ничего поэтического» [11, с. 77].

Рылеев говорит об униженности героя, Вяземский — об отсутствии поэтического, что в данном случае одно и то же. Для читателей сниженность героя является не только результатом его занятия (вожак), но и принадлежности к цыганскому табору: герой поэмы ведет таборную жизнь, т. е. выступает в роли цыгана. Отсюда и ироническое замечание Пушкина: «Всего бы лучше сделать из него чиновника 8-го класса или помещика, а не цыгана». Образ цыгана так же, как и медведя, мог связываться у читателей с традицией народной культуры. Этнографы неоднократно отмечали факт ряжения цыганами и цыганками на святках [19, с. 44; 20, с. 243; 16, с. 14]. Кроме того, цыган был персонажем святочного кукольного театра, где разыгрывалась сцена «цыган с лошадыю», и народной драматургии (пьеса «Трон»); цыган — один из неперменных персонажей пьес любительского театра XVIII — начала XIX века, в которых он дурачит заносчивого пана, говорит непристойные речи и т. п. [21, с. 1141; 22, с. 89—100; 23, с. 17; 24, с. 13—14]. В интермедиях полупрофессионального провинциального и столичного театров XVIII и XIX веков цыган был «шутовской персонаж». Это был герой, аналогичный гаеру, шуту в демократическом театре, который смешит людей пошлыми приемами, ломаньем, циничными шутками, непристойностью и пр. [25, с. 464—471 и др.; 26, с. 18]. То, что Алеко мог проецироваться именно на этот культурный пласт, доказывает высказывание Чернышевского, который соглашается с упреками Рылеева и Вяземского и при этом дает безошибочный знак стилистической принадлежности героя: «Угрюмый и гордый Алеко вовсе не способен гаерствовать перед толпою...» [27, с. 480].

Необходимо помнить, что высоту и поэтичность «цыганской теме» придал именно Пушкин. Он «открыл» эту тему в русской литературе, во многом повлияв не только на ее развитие в литературе (Баратынский, Л. Толстой, Куприн, Лесков, Блок и т. д.), но и на восприятие цыган в русской культуре вообще [см. 28]. Я не касаюсь здесь связи «Цыган» Пушкина с идеями русского и европейского просвещения XVIII века и влияния поэмы в этом аспекте на последующую литературу. Вопрос этот

был тщательно освещен в статье Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц [29, с. 98—156]. Не касаюсь я и связи «Цыган» с традицией романтической поэмы, о чем писали Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский и многие другие [см.: 5, с. 144—145; 6, с. 615—632; 30, с. 8—15]. Я лишь напоминаю о том, что изображение экзотики цыганской жизни, поэтизация ее, идеализация табора как «естественного» общества, восхищение музыкальностью и художественной восприимчивостью цыган и т. д. и т. п. — все это в русской культуре началось уже после Пушкина. В допушкинскую эпоху цыган — «шутовская персона» и святочная маска. У первых читателей «Цыган» единственным фоном для восприятия нового персонажа была традиция народного массового искусства. Известное стихотворение Державина «Цыганская пляска» (1805), полемизирующее со строками о цыганах в стихотворном послании И. И. Дмитриева «К Г. Р. Державину», еще не могло преодолеть инерцию этой традиции, хотя в связи с «Цыганами» Пушкина оно, конечно, тоже вспоминалось. Так, Вяземский, в целом восторженно воспринявший поэму, писал Пушкину 4 августа 1825 года: «Ты ничего жарче этого еще не сделал, и можешь взять в эпитафю для поэмы стихи Державина из Цыганской пляски: Жги души, огонь бросай в сердца от смуглого лица» [2, т. 13, с. 200].

Итак, читатель первой половины XIX века все еще по привычке может воспринимать образы цыган в аспекте святочных ряжений, игрищ и демократической драматургии XVIII века. Не исключено также, что проекция на театр и драматургию возникла и в связи с непривычной для поэмы драматургической формой, о которой писали многие исследователи [см.: 31, с. 62; 32, с. 7], а также теми расшатывающими романтическую поэму элементами, которые отметил Б. В. Томашевский (особенности стиха, бытовой ее колорит и др.) [6, с. 615—632]. Именно эта драматургичность поэмы, несомненно, послужила основанием для многочисленных и скорых ее инсценировок.

Рылеев и Вяземский, не вполне удовлетворенные героем, каждый по-своему предлагают «возвысить» его. Вяземский пишет: «(. . .) Лучше предоставить ему барышничать и цыганить лошадьми. В этом ремесле, хотя и не совершенно безгрешном, все есть какое-то удальство и, следственно, поэзия» [11, с. 77]. Замечание Вяземского характерно: не полное, но частичное «возвышение» («все есть какое-то удальство»), не полный вывод героя из системы, а наделение его хоть в какой-то степени возвышающим его ремеслом. Это уже уступка поэтичности. Барышничество (торговля или обмен лошадьми) — постоянный реальный промысел цыган, излюбленное их занятие,

причем «авторитет цыган лошадиников и коновалов был высок, к ним часто обращались за советом и помощью» [33, с. 10]. Однако, надо думать, отнюдь не этот авторитет возвышает барышника в глазах Вяземского. Для Вяземского бóльшая поэтичность барышничества, видимо, создавалась за счет сближения «Цыган» с сюжетами «разбойничьих» романтических поэм. В. М. Жирмунский, анализируя этот тип русской байронической поэмы, связывает ее начало в России также с именем Пушкина («Братья-разбойники»). Разбойники были вполне «законной» фигурой в романтической поэме, и никто не говорил о непоэтичности героев, допустим, в «Братьях-разбойниках». «Разбойники, — пишет В. М. Жирмунский, — появляются в поэмах различных сюжетных групп как элемент живописной обстановки действия, романтической окраски происшествия» [31, с. 284]. Возможно, именно поэтому в барышнике для Вяземского есть «хоть какое-то» удалство, тем более что с разбойничьей поэмой «Цыган» связывают и изгойничество героя («Его преследует закон»), и двойное преступление, которое он совершает (убийство Земфиры и Молодого цыгана). Вяземский, таким образом, предлагает Пушкинку сделать некоторую уступку: оставить героя в пределах стилистики низовой культуры (цыган-барышник — также нередкий персонаж народных календарных игр и демократического театра), но при этом несколько опозитизировать его за счет удалской, разбойничьей его профессии.

Рылеев выдвигает свой вариант «возвышения» героя. Как пишет Пушкин, он просил «сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее». И здесь характерна уступительная частица «хоть». У Рылеева в письме: «<...> не лучше ли б сделать его кузнецом?» Откуда кузнец? И почему кузнец лучше и благороднее, чем цыган? Кузнец — одна из высокочтимых цыганских профессий [33, с. 11; 8, с. 524; 34, с. 29]. Это цыганское занятие отмечено и Пушкиным: «И звон походной наковальни...»; и далее, в речи Старого цыгана: «Железо куй иль песни пой / И села обходи с медведем...» Д. Д. Благой полагает, что Пушкин не сделал Алеко кузнецом потому, что это ремесло требовало умений и навыков, которыми Алеко не владел. Герою пришлось выбрать менее квалифицированное занятие — вождение зверя и, тем самым, продолжать вести то же самое «праздное и беспечное существование, только в новом цыганском обличье», которое он вел до прихода в табор [7, с. 361]. Что касается Пушкина, то так оно, видимо, и было. Однако приведенное размышление Д. Д. Благого вовсе не разъясняет позицию Рылеева.

Кузнец, так же как и медведь и цыган, был в народной ка-

лендарной традиции святочным персонажем. Сошлюсь для примера хотя бы на святочную игру в кузнеца, на которую указал С. В. Максимов. По сюжету этой игры кузнец «перековывает» стариков в молодых. Здесь кузнец — комический персонаж: он изображается полуголым, в одних портках, с нарисованными на теле пуговницами. «Интерес игры, — как пишет С. В. Максимов, — состоит в том, чтобы при каждом ударе у кузнеца сваливались портки и он оставался совершенно обнаженным» [35, с. 299]. Однако кузнец был не только святочным персонажем, но и мифологическим героем, который связывался «в мифологических представлениях преимущественно с положительным рядом мифических категорий» [36, с. 22]. Отсюда «отношение к кузнецу как к человеку, обладающему сокровенными способностями, и страх перед возможностью реализации этих способностей» [37, с. 88]. То, что предложение переделать Алеко в кузнеца высказал именно Рылеев, особенно интересно: незадолго до написания письма Пушкину о «Цыганах» (январь 1825 г.) Рылеев вместе с А. А. Бестужевым создают агитационную песню про кузнеца: «Уж как шел кузнец / Да из кузницы / Слава! / Нес кузнец три ножа / Слава!» и т. д. [38, с. 313]. Эта песня-агитка в наибольшей степени исполнена, по выражению Ю. Г. Оксмана, «террористического пафоса» [38, с. 517]. Поскольку песня была создана «на манер подблюдных», т. е. святочных гадальных песен, можно предположить вполне профессиональное знакомство Рылеева с семантикой образа кузнеца. Среди подблюдных песен, предвещающих богатство, много таких, которые связаны с этим образом: «Идет кузнец из кузницы. / Слава! / Несет кузнец три молота» и т. д. [39, с. 188]. Таким образом, для Рылеева кузнец был персонажем народным, но отнюдь не «низким», и именно поэтому он считал, что «облагородить» героя поэмы можно заменой его «низкого» ремесла (вожак) на более «высокое» (кузнец).

Таковы возражения и предложения оппонентов Пушкина. Не будучи подготовленными к «цыганской теме», они восприняли героя поэмы сниженным до уровня персонажей народной культуры. Все три персонажа, упомянутые в критике на «Цыган» (медведь, цыган, кузнец), принадлежат одной стилистической системе — это персонажи из репертуара календарных игр, обрядовой поэзии, демократического театра. И все они были спровоцированы «цыганской темой» поэмы.

Заметка о «Цыганах» входит в цикл «Опровержение на критики», над которым Пушкин работал в октябре 1830 г. в Болдине. Через шесть лет после написания «Цыган» и письма Рылеева, через три года после статьи Вяземского Пушкин отве-

чает своим оппонентам. Пушкин отвечает на критику поэмы, которую давно перерос. Но он помнит эту критику, по памяти восстанавливает замечания очень точно, задет ею и поэтому иронически выстраивает героев в святочный ряд, несмотря на то, что для него самого цыгане, как персонажи поэмы 1824 г., уже позади. Это прощание с цыганами звучит в стихотворении болдинского периода: «Завтра с первыми лучами / Ваш исчезнет вольный след, / Вы уйдете — но за вами / Не пойдет уж ваш поэт» [2, т. 3, кн. 1, с. 264]. Теперь Пушкин сам употребляет слово «цыган» в сниженном его значении, как, например, в эпиграмме на Булгарина, написанной 16 октября того же 1830 г.: «Не то беда, Авдей Флюгарин, / Что родом ты не русский барин, / Что на Парнасе ты цыган...» [2, т. 3, кн. 1, с. 245]. То же снижение понятия «табор», расхождение с прежним, просветительским, его толкованием и в «Домике в Коломне»: «И табор свой с классических вершинок / Перенесли мы на толкучий рынок» [2, т. 5, с. 85].

В заметке Пушкина о критике на «Цыган» первые три предложения представляют собой изложение точек зрения оппонентов. Последние два — реакцию автора на них, т. е. собственно «опровержение на критику». Пушкин пишет: «Всего бы лучше сделать из него чиновника 8-го класса или помещика, а не цыгана». Это — ирония, которая создается путем включения самого автора в дискуссию о возможных путях «улучшения» / «возвышения» героя. Ряд, казалось бы, доведен до абсурда: медведь, цыган, кузнец, чиновник 8-го класса, помещик. С точки зрения Пушкина 1824 г., — это действительно абсурд, и, насмехаясь над своими оппонентами, он называет героев, полностью выпадающих из стилистики «высокой» поэмы. Но с точки зрения Пушкина 1830 г., — это как раз то, чем он сейчас занят. Ю. Н. Тынянов пишет по поводу заметки Пушкина о «Цыганах»: «„Помещик“ и „чиновник“ еще впереди» [5, с. 145]. В 1824 г. они действительно были впереди, а осенью 1830 г. у Пушкина появляются герои — чиновники разных классов и помещики. Примеры здесь многочисленны. Достаточно указать на рассказчиков и героев «Повестей Белкина», где названы и действуют титулярный советник (9-й класс), подполковник (7-й класс), поручик (12-й класс), прапорщик (14-й класс), коллежский регистратор (14-й класс), коллежский советник (6-й класс) и т. д. Пушкин делает это демонстративно, понимая, что теперь именно этим он шокирует публику.

Случайно ли рядом с помещиком указан чиновник именно 8-го класса? Эстетический смысл благородства, т. е. высоты, поэтичности, который используется Пушкиным в связи

с предложением Рылеева сделать из Алеко «хоть кузнеца», заменится социальным: благородный — т. е. дворянского происхождения. Помещик и чиновник 8-го класса благороднее, ибо они — дворяне. Помещик — землевладелец-дворянин; чиновник 8-го класса (коллежский асессор) — чин, дававший право на потомственное дворянство (ср. вариант заметки: «Всего бы лучше сделать из него дворянина, чиновника, а не цыгана» [2, т. 11, с. 396]. Отсюда и конкретизация, возникшая в процессе работы над заметкой: не просто чиновник, но чиновник 8-го класса. Для Пушкина же обращение к новому герою (помещику и чиновнику) сопрягалось и с поисками морального благородства — нравственности. Отсюда поиск героев среди мелких чиновников, рассуждение о чине в «Станционном смотрителе» и ироническое обыгрывание своей позиции, в наибольшей степени сказавшееся в поэме «Езерский» (1832): «С усмешкой скажет критик мой: / «Куда завидного героя / Избрали вы! Кто ваш герой? / — А что? Коллежский регистратор» [2, т. 5, с. 101]. И дело здесь не только в том, что коллежский регистратор — последний, 14-й чин в «Табели о рангах»; дело в появлении такого героя в произведении высокого жанра — поэме. Явно с отсылкой к полемике по поводу «Цыган» Пушкин там же, в «Езерском», пишет: «(. . .) Имел я право / Избрать соседа моего / В герои повести смиренной, / Хоть человек он не военной, / не [второклассный] Д(он) Жуан, / Не демон — даже не цыган...» [2, т. 5, с. 103].

В 1824 г. Пушкин вводил в поэму святочного и шутовского персонажа интермедий, меняя при этом его прежнее значение; и читатели не понимали его. В 1830 г. Пушкин пишет о помещиках и чиновниках, и критика встречает таких героев холодно и настороженно. Тем самым ирония снималась и превращалась в серьезное и весьма актуальное для Пушкина этого периода утверждение. Получалось высказывание, которое читается в двойном ключе: ироническое по отношению к оппонентам и вполне серьезное — для себя, что подтверждается последней фразой: «В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы, *ma tanto meglio*».

Наряду с освоением новых героев (помещика и чиновника) Пушкин обращается к уже отработанным жанрам: сентиментальной и романтической повести, анекдотам, «полусправедливой повести» и т. п. Об этом этапе эволюции пушкинского творчества много писалось (В. В. Гиппиус [40, с. 7—45]; В. Э. Вацуро [41, с. 214—216]; Л. С. Сидяков [42, с. 58—85]). Но «восстановление прежних литературных форм в правах эстетического гражданства» [41, с. 215] выходит далеко за пределы

сюжетных схем романтической и сентиментальной литературы. «Права эстетического гражданства» получают в этот период и жанры низового демократического искусства. Так, «Метель» и «Домик в Коломне» ориентированы на жанр святочного рассказа [43, с. 24—35; 44, с. 78]. «Гробовщик», который обычно соотносится с серией новелл о добродетельном ремесленнике, одновременно с этим проецируется и на комические сцены демократической драматургии, в которой персонаж-гробовщик («могилник», «гробокопатель») не редок и, видимо, связан с календарной традицией игр «в покойника» и «страшным» святочным рассказом о гробах, покойниках, кладбищах и т. п. Основой первой стихотворной сказки «О попе и работнике его Балде», написанной 13 сентября 1830 г., послужила русская народная сказка, записанная Пушкиным в Михайловском.

Происходит новое смещение, но теперь уже не за счет обновления установившихся жанров, а за счет реабилитации старых и ввода элементов поэтики жанров демократического искусства и народного творчества. Литературная эволюция делает новый виток. Пушкин формулирует это в следующем высказывании: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскучив старыми произведениями искусства, ограниченным кругом языка условного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» [2, т. 11, с. 73]. В неоконченной статье 1828 г., из которой взята эта цитата, Пушкин говорит прежде всего об обновлении языка. Задачу обновления героя и жанра он решил несколько лет спустя в Болдине. «Опровержение на критику» превратилось в определение своего творческого пути.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. ПИЛК.
2. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 17-ти т. М.; Л., 1937—1959.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1948.
4. Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. СПб., 1855.
5. Гынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968.
6. Томашевский Б. В. Пушкин, т. 1. М.; Л., 1956.
7. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950.
8. Штибер Н. Г. Русские цыгане: Этнографический очерк. — В кн.: Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1895 г. за сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь. СПб., 1895.
9. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1980.
10. Даль В. Пословицы русского народа. Т. 1. М., 1984.
11. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984.
12. Флейшман Л. С. К описанию семантики «Цыган». — В кн.: Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes Stockholm, 1979.

13. Рылеев К. Ф. Стихотворения. Статьи. Очерки. Докладные записки. Письма. М., 1956.
14. Серов С. Я. Медведь-супруг (Вариации образа и сказки у народов Европы и Испанской Америк). — В кн.: Фольклор и историческая этнография. М., 1983.
15. Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 5. СПб., 1881.
16. Копаневич И. К. Рождественские святки и сопровождающие их народные игры и развлечения в Псковской губернии. Псков, 1896.
17. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963.
18. Рабинович М. Г. Очерки этнографии русского феодального города. М., 1978.
19. Архангельский А. Село Давшино Ярославской губернии Пошехонского уезда. — Этнографический сборник. Вып. 2. СПб., 1854.
20. Громыко М. М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. М., 1986.
21. Зеленин Д. К. Описание рукописей ученого архива Русского географического общества. Вып. 3. Пг., 1916.
22. Васильев М. К. Из истории народного театра. — Этнографическое обозрение, 1898, № 1, кн. 36.
23. Галаган Г. П. Малорусский вертеп. — Киевская старина, 1882, т. 4.
24. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Пьесы любительских театров. М., 1976.
25. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. М., 1975.
26. Берков П. Н. Русская народная драма. — В кн.: Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1953.
27. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1949.
28. Домбровский Ю. Цыганы шумною толпой ... — Вопр. лит-ры, 1983, № 12.
29. Лотман Ю. М., Минц Э. Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока. — В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964.
30. Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 119. Тарту, 1962.
31. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.
32. Сидяков Л. С. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин» (К эволюции пушкинского стихотворного повествования). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 8. Л., 1978.
33. Друц Е., Гесслер А. Цыгане России и их фольклор. — В кн.: Сказки и песни, рожденные в дороге: Цыганский фольклор. М., 1985.
34. Герман А. В. Цыгане вчера и сегодня. М., 1931.
35. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903.
36. Иванов В. В. Кузнец. — В кн.: Мифы народов мира, т. 2. М., 1982.
37. Иванов В. В., Топоров В. Н. Проблема функций кузнеца в свете семантической типологии культур. — В кн.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Вып. 1 (5). Тарту, 1974.
38. Рылеев К. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934.
39. Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970.
40. Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.
41. Вацуро В. Э. От бытописания к поэзии действительности. — В кн.: Русская повесть XIX века. Л., 1973.
42. Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973.
43. Хаев Е. С. О стиле поэмы «Домик в Коломне». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1977.
44. Душечкина Е. В. Стилистика русской бытовой повести XVII века (Повесть о Фроле Скобееве). Таллин, 1986.

А. Л. Осповат

«ОЛЕГОВ ЩИТ» У ПУШКИНА И ТЮТЧЕВА (1829 г.)

Ниже рассматриваются следующие тексты.

Тютчев («Галатея», 1829, ч. VII, *Пушкин* («Северные
№ 34; без заглавия и подписи¹. цветы на 1830 год». СПб.,
Ц. р. — 22 августа): 1829. Альманах вышел в
20-х числах декабря):

Олегов щит

«О наша крепость и оплот,
Великий Бог, веди нас ныне,
Как некогда ты вел в пустыне
Свой избранный народ!»

«Алла, пролей на нас твой свет!
Краса и сила православных,
Бог истинный, тебе нет равных,
Пророк твой Магомед!»

Глухая полночь; все молчит!
Вдруг из-за туч луна сверкнула
И над вратами Истамбула
Зажгла Олегов щит!

Когда ко граду Константина
С тобой, воинственный варяг,
Пришла славянская дружина
И развляла победы стяг,
Тогда во славу Руси ратной
Строптиву Греку в стыд и страх
Ты пригвоздил свой щит булатный
На цареградских воротах.

Настали дни вражды кровавой;
Твой путь мы снова обрели,
Но днесь, когда мы вновь со славою
К Стамбулу грозно притекли,
Твой холм потрясся с бранным гулом,
Твой стон ревнивый нас смутил,
И нашу рать перед Стамбулом
Твой старый щит остановил.

1.

Россия вступила в войну с Турцией в апреле 1828 г., но только летом 1829 г. сражавшаяся на Балканах армия И. И. Дибича добилась решительных успехов. 8(20) августа без боя был занят город Адрианополь; это открывало путь к турецкой сто-

лице, и судьба последней считалась предрешенной: «Мы (<...> расстроим машину, которая более шумит, нежели работает, и без ключей, а прикладами и штыками отворим эти знаменитые врата в Константинополь!»².

Именно в такой обстановке давно предвкушаемого торжества увидело свет стихотворение Тютчева³, в котором отразилось летописное предание о византийском походе Олега в 907 г. (разгромив греков, Олег осадил их столицу; по получении дани он «повѣси щит свой во вратех показуа побѣду, и поиде от Царяграда»⁴). Это предание, достаточно распространенное в литературе XVIII в., вновь актуализировалось в начале XIX в. благодаря статье Карамзина «О случаях и характерах в российской истории...»⁵, а в 1822 г. Рылеев опубликовал думу «Олег Вещий», где был намечен мотив, широко эксплуатировавшийся в период войны 1828—1829 гг.: «Но в трепет гордой Византии И в память всем векам Прибил свой щит с гербом России К Царьградским воротам...»⁶; ср. в «Шестой фракийской элегии» Теплякова: «К вратам ли тем, где древний щит Прикован русскую рукою, Орел двуглавый полетит...», а также в анонимном стихотворении «Адрианополь»: «И скоро на златых вратах Орел двуглавый осенит Олега новгородский щит...»⁷ Тем примечательнее, что у Тютчева вовсе отсутствует аналогия между походами на Константинополь князя-язычника и православного императора.

Первая и вторая строфы его стихотворения — «молитвы» соответственно христиан и мусульман, причем в обоих случаях не выявлен национальный признак и не определены временные границы. В строфах этих как бы очерчены два внутренне однородных, абсолютно замкнутых и равновеликих ареала, от века и навсегда разъединенные религиозной враждой. Автор здесь едва ли не демонстративно объявляет себя сторонним и беспристрастным наблюдателем, — пренебрегая наличием общеупотребительной оппозиции «православный — правоверный [= мусульманин]», он вкладывает в уста защитников Стамбула автохарактеристику: «... <нас> православных...» (В 1854 г., при подготовке первого сборника Тютчева, здесь было восстановлено узуальное значение; в результате вторая и третья строки приобрели следующий вид: «Краса и сила правоверных. Гроза гяуров лицемерных...»⁸). И в третьей строфе нет однозначного истолкования конфликта, какое находим в финале вольно переведенного Тютчевым стихотворения Людвиг I Баварского «О Николай, народов победитель» (1829): «Но тот, о царь, кем держатся державы, Врагам твоим изрек их приговор (<...> Над их главою ангел смерти бродит, Стамбул исходит — Константино-

поль воскресает вновь...»⁹ Более того, принципиальная двусмысленность этой строфы (и стихотворения в целом) входит, как увидим, в авторский замысел.

Наряду с *двуглавым орлом* общим местом в стихотворной продукции тех лет являлись также метонимические конструкции, использовавшие элементы турецкого герба (полумесяц, расположенный в центре щита): «Казалось: одной лишь *Османской луне* Без трепета можно скитаться В пустынной одежде седых облаков По диким ступеням Балканских хребтов. И вот мы на теме — гроза ж его спит! И гордо с него мы скатили *Луны Оттоманской поруганный щит...*»¹⁰; «То грозный *щит луны* — Балканы, К ним враг возвел надежный взор»¹¹; «Полно *хвастать вам луною...*»¹²; ср. в цитированной элегии Теплякова, где предсказывается победа «двуглавого орла»: «И в Византию ль прах Стамбула, В когтях с перунами Кагула, *Луну низвергнув*, превратит...» или в «Прощании с Адрианополем» Хомякова: «И турок в мечтах будет зреть пред собой Тень крыльев Орла над *померкшей Луной!*» Не умножая примеров, подчеркнем, что все известные нам вариации носят единообразный характер, и на этом фоне особенно ошутим семантический сдвиг, осуществленный Тютчевым во второй строке заключительной строфы, — «Вдруг из-за туч *луна сверкнула...*» Олегов же щит, зажженный луной (что провоцирует ассоциацию со «щитом луны»), в данном контексте может пониматься не только как символ победы, некогда одержанной славянами над Византией, но и как талисман, оберегающий Константинополь—Стамбул от захвата противником.

2.

Стамбул и на этот раз уцелел. К концу войны в русских правительственных кругах, осознавших необходимость сохранения Османской империи в качестве суверенной державы, сложилось мнение, что завоевание Константинополя представляет сугубую опасность для России¹³. Впрочем, Дибич, чья армия истощила свои ресурсы в ходе летнего наступления, практически не имел тогда шансов взять турецкую столицу штурмом¹⁴. 2(14) сентября 1829 г. в Адрианопле был подписан мирный договор. К России отошла значительная территория в Закавказье, а Николай I обеспечил себе моральный капитал в двойном даже размере: Порта, наконец признавшая право Греции на независимость, избежала разгрома и раздела. Как утверждала официальная пропаганда, Турции «дан мир из одного великодушия...» Ничто не могло удержать русских от водружения знамен на Св<ятой> Софии: удержали кротость и великодушные победи-

теля, слишком сильного, чтоб желать новой славы и новых приобретаний»¹⁵. Сходным образом оценивалась ситуация и многими представителями учено-литературного мира. «Состояние России теперь слава Богу: мы под Византией! — восклицал С. П. Шевырев в письме М. П. Погодину (из Рима) от 15(27) октября 1829 г. — Бог послал нам царя твердого. Душа его растворена ко благу. <...> Пушкину надо бы воспеть наши подвиги: остановиться у ворот Константинополя и вместо меча и огня предложить ему оливу и элей — чудо, достойное русских. Как любят нас иностранцы!»¹⁶

От Пушкина, таким образом, в 1829 г. ожидали и военной оды, и гимна подвигам великодушия¹⁷. В точности неизвестно, где и когда он узнал о заключении Адрианопольского договора — на возвратном ли пути из действующей армии или уже в Москве, т. е. около 20 сентября. В любом случае стихотворение «Олегов щит», как установлено недавно в результате текстологического анализа, писалось в Москве во второй половине сентября 1829 г.¹⁸ И это обстоятельство, на наш взгляд, имеет немаловажное значение.

Одним из постоянных собеседников Пушкина в конце сентября — начале октября 1829 г. являлся Погодин¹⁹, от которого поэт должен был услышать о московских толках, диссонировавших с официальными суждениями по поводу итогов войны. 30 сентября 1829 г. Погодин сообщал Шевыреву: «У нас теперь все радуются миру. Жалеют только, что слишком великодушно поступили, а великодушие в политике не имеет курса»²⁰. При публикации погодинских корреспонденций Шевыреву П. И. Бартнев дал здесь примечание, в котором привел рассказ графа С. Г. Строганова о встрече с Николаем I осенью 1829 г.: «„Что говорят в Москве?“ — спросил его государь. — „Москва жалеет, что не занят Константинополь. Старики вспоминают екатерининское время и вздыхают“. — „А я так рад, что у меня общего с этою женщиною только профиль лица“, — резко отозвался Николай Павлович»²¹. Екатерининские ветераны, разумеется, не забыли возникшую в последней четверти XVIII в. идею уничтожения Турции и основания на ее месте Греческой империи под скипетром представителя дома Романовых и со столицей в Константинополе. Не касаясь здесь вопроса о том, служил ли так называемый греческий проект Екатерины II лишь для камуфляжа истинных планов российских верхов или все-таки он отражал некую политическую концепцию²², выделим два эпизода, которые достаточно характеризуют атмосферу при дворе в тот период. Год 1779-й: рождение второго внука императрицы, сопровождавшееся и ее собственными многозначительными на-

меками («Меня спросили, кто будет воспреемником? Я сказала: не знаю лучшего, как только мой друг Абдул Гамид (турецкий султан. — А.О.). Но поскольку христианин не может быть крещен турком, то окажем ему честь хоть тем, что назовем новорожденным Константином. И все воскликнули: Константин!»²³), и простодушными декларациями стихотворцев («Се Константин восстал! ликуйте мудры греки: Возобновятся вам прошедши сладки веки...»), и демонстративными акциями (в честь младенца была отчеканена медаль с изображением храма Святой Софии). Год 1790-й: постановка — в период русско-турецкой войны — пьесы Екатерины II «Начальное правление Олега» (с И. А. Дмитриевским в главной роли), в последнем акте которой фигурировал щит, прикрепленный князем на константинопольском ипподроме²⁴.

Есть все основания полагать, что в конце лета — начале осени 1829 г. тема «Екатерина II и Константинополь» стала актуальной и для Пушкина, причем итоги закончившейся войны могли быть осмыслены именно в свете негативного отношения Николая I к политическому наследию своей бабки. (В ту пору, напомним, в Москве еще не располагали информацией ни об истинных мотивах, побудивших петербургский кабинет заключить «великодушный» договор в Адрианополе, ни о малочисленности передовых отрядов Дибича, вышедших к турецкой столице.) В этой связи неизбежно всплывало имя только что отметившего пятидесятилетие великого князя Константина Павловича — несостоявшегося константинопольского монарха и несостоявшегося русского императора, права которого на русский престол народное сознание отождествляло с отцовским письмом и порфирой, якобы полученными им в Царьграде и Иерусалиме²⁵. Пушкин, возможно, был осведомлен о конфликте обоих Павловичей, произошедшем весной 1828 г., при начале турецкой кампании. «Помню, что государь думал отправить часть польской армии в поход, — свидетельствовала позже А. Д. Блудова, дочь Д. Н. Блудова (бывшего члена «Арзамаса», сделавшего карьеру в николаевскую эпоху). — <..> Великий князь Константин Павлович не согласился с этим мнением, хотел удержать, сохранить свою армию; и точно, он сохранил ее в целостности против себя и России. Помню, что батюшка и все наши друзья находили это большой, несчастной ошибкой; но положение великого князя и отношение государя к нему были такие особенные, такие ненормальные, что уступка желанию старшего брата была необходимой»²⁶.

Соответственно, в общей исторической ретроспективе весьма сомнительной выглядела приемственная связь походов Олега,

Екатерины II и Николая I, декларированная в прозе и стихах 1829 г.²⁷ Из письма Пушкина Рылееву (см. прим. 6) явствует, что он отказывался включить «язычника Олега» даже в весьма широко понимаемое родословие православных московских царей (тем более петербургских императоров)²⁸; что же касается времен повейших, то восточная политика Николая I ассоциировалась скорее с позицией Александра I, в период греческого восстания, когда определенная часть общества напрасно ожидала реализации екатерининского «проекта» (см. в письме генерал-лейтенанта А. Я. Рудзевича начальнику штаба II армии П. Д. Киселеву от 13 марта 1821 г.: «... пора, да и давно пора приняться нам за оружие — быть участниками восстановления греческого царства <...> и царь у нас Константин для них есть»²⁹).

3.

Очередная книжка московского журнала «Галатей», где было опубликовано стихотворение «О наша крепость и оплот...», увидела свет в первые дни пребывания Пушкина в старой столице. Погодин — давний знакомец как С. Е. Раича, издателя «Галатей», так и Тютчева, — мог быть осведомлен об авторстве последнего по отношению к этому тексту; еще более вероятно, что он обратил на него внимание Пушкина. Не расположенному воспевать ни воинскую доблесть, ни «великодушные» деяния (показательно, что наброски стихотворений «Восстань, о Греция, восстань...» и «Опять увенчаны мы славой...» остались незавершенными³⁰), Пушкину прежде всего был важен прецедент, созданный автором анонимного стихотворения. Тема турецкой войны переводилась в иной, более общий план, который уже не подразумевал прямой оценки.

Пушкин, однако, использовал эффект переключения только в финале «Олегова щита». Причем акцентированность политического аспекта описываемых событий — обе строфы насыщены конкретными приметами определенных эпох («воинственный *варяг*», посрамивший «строптивых греков», пригвозждает свой щит на «*цареградских* воротах»; ср. ниже: «... мы <...> *К Стамбулу* грозно притекли...»), само развитие сюжета («*Твой* путь мы снова обрели...») не предусматривают возможности амбивалентной кульминации. С. А. Фомичев недавно предположил, что Пушкин, от внимания которого не укрылось «разительное совпадение в датах заключения Адрианопольского мира и договора славян с греками, явившегося следствием похода Олега на

Царьград», хотел подчеркнуть как раз «парадоксальное несходство двух исторических событий»³¹. Как представляется, в пушкинском тексте подчеркнута иллюзорность самых соблазнительных исторических аналогий; подчеркнута невозможность проекции одного исторического ряда на другие — даже весьма схожие по внешнему впечатлению.

Повышенная же смысловая вместимость *Олегова щита*, на наш взгляд, была предуказана Пушкину именно тютчевским стихотворением.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь стихотворения «О наша крепость и оплот...» и «Видение» по ошибке напечатаны слитно. Первое из них с 1854 г. известно под заглавием «Олегов щит».
- ² Сев. пчела, 1829, № 100, 20 авг. «Знаменитых» ворот в Константинополь давно не существовало; их заменила Семнбашенная стена — одно из шести сооружений, защищавших подступ к Стамбулу (см.: [Муравьев А. Н.] Путешествие ко Святым местам в 1830 году. 2-е изд. СПб., 1833, ч. 1, с. 50).
- ³ Предположительно датируется первой половиной 1829 г. Написано или в Мюнхене, где Тютчев служил в русской дипломатической миссии, или в Италии, где он находился летом 1829 г. (см.: ВТЧ, с. 267).
- ⁴ Памятники литературы Древней Руси. (...) XI — начало XII века. М., 1978, с. 46.
- ⁵ Кратко изложив сюжет, Карамзин от себя добавил о «храбрых товарищах» Олега, «которые смотрят на сей щит как на верную цель своих подвигов» (Карамзин Н. М. Соч. Л., 1984, т. 2, с. 156). См. развитие этого мотива в «Сказании об Ольге» З. А. Волконской, где Олеговы дружинники — спустя время после заключения договора с греками — требуют от князя вести их в новый поход: «Не к воротам уж приколотим щит свой, а к груди самого Царя!»
- ⁶ В мае 1825 г. Пушкин упрекнул автора: «Древний герб, С(вятой) Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший двуглавый орел есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III, не прежде». Это замечание, подхваченное в научной литературе, должно быть скорректировано, поскольку «поэтическая вольность» Рылеева, — скорее всего, рефлекс конкретной исторической традиции (см.: Формозов А. А. Заметки о Пушкине. — Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979, с. 132—133).
- ⁷ Моск. телеграф, 1829, ч. 29, № 18, сент., с. 260.
- ⁸ Кроме того, в редакции 1854 г. были унифицированы написания «Аллах» (вместо «Алла») и «Стамбул» (вместо «Истамбул»).
- ⁹ Р. Лэйн тождественно интерпретирует оригинальное и переводное стихотворения 1829 г., помещая их в один ряд с образцами политической лирики Тютчева конца 40-х — начала 50-х гг. (см. его статью: Lane R. Russia and the Revolution in Tyutchev's Poetry: Some Poems of 1828—1830. — Slavic and East European Review, 1973, № LI, 121, p. 224). Однако интересующий нас поэтический текст неправомерно сблизжать со стихотворными манифестами более позднего периода, в которых тема Константинополь трактуется исключительно в духе панславистской доктрины.

- ¹⁰ [Б. п.] Эмине-Даг. — Сев. пчела, 1829, № 94, 6 авг.
- ¹¹ Шеллер А. И. Переход российских войск чрез Балканские горы. — Там же, 1829, № 123, 12 окт.
- ¹² [Б. п.] Забалканская песня. — Моск. телеграф, 1829, ч. 29, № 18, сент., с. 260.
- ¹³ Если бы это случилось, Россия могла быть втянута в военную конфронтацию с ведущими европейскими державами (см.: *Шеремет В. И.* Турция и Адрианопольский мир 1829 г. М., 1975, с. 115—116; Восточный вопрос во внешней политике России. Конец XVIII — начало XX в. М., 1978, с. 91—94).
- ¹⁴ См.: Рус. старина, 1891, № 4, с. 50—52. О настроении в армии в момент подписания мирного договора свидетельствует дневниковая запись А. Н. Вульфа 6(18) сентября 1829 г.: «Во всем корпусе, верно, нашлось мало людей, которые сердечно не порадовались окончанию войны» (*Вульф А. Н.* Дневник. М., 1929, с. 215).
- ¹⁵ О мире с Османской Портою. Письмо приятелю, из С.-Петербурга в Лондон. — Сев. пчела, 1829, № 118, 1 окт.
- ¹⁶ Моск. вестник, 1830, ч. 1, № 1, с. 117. Подробнее см.: *Осват А. Л.* К литературным отношениям Пушкина и С. П. Шевырева. — В кн.: Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983, с. 61—65.
- ¹⁷ См.: *Тынянов Ю. Н.* О «Путешествии в Арзрум». — В кн.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969, с. 194.
- ¹⁸ См.: *Левкович Я. Л.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986, т. 12, с. 258, 276.
- ¹⁹ См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 18.
- ²⁰ Рус. архив, 1882, кн. 3, с. 115.
- ²¹ Там же.
- ²² См., например: *Маркова О. П.* О происхождении так называемого греческого проекта (80-е гг. XVIII в.) — История СССР, 1958, № 4, с. 52—78; *Достян И. С.* Россия и балканский вопрос. Из истории русско-балканских политических связей в первой трети XIX в. М., 1972, с. 36—42.
- ²³ Письмо Екатерины II Ф. М. Гримму от 7 мая 1779 г. (Сб. РИО. СПб., 1878, т. 23, с. 136).
- ²⁴ Подробнее см.: *Бочкарев В. А.* Жанровое своеобразие исторических пьес Екатерины II. — В кн.: Русская драматургия XVIII—XIX веков. Куйбышев, 1986, с. 18—27.
- ²⁵ См.: *Чернов С. Н.* Слухи 1825—1826 годов (Фольклор и история). — В кн.: *Чернов С. Н.* У истоков русского освободительного движения. Саратов, 1960, с. 332—333. В письме П. А. Катенну от 4 дек. 1825 г. Пушкин аттестовал Константина Павловича как романтического героя («бурная его молодость, походы с Суворовым, вражда с немцем Баклаем напоминают Генриха V»).
- ²⁶ Рус. архив, 1875, кн. 2, с. 192—193.
- ²⁷ Из цитированных выше текстов см. в особенности элегию Теплякова. Ср. позднейшую манифестацию этой темы у Тютчева в 1850 г.: «То, что Олеговы дружины Ходилл добывать мечом, То, что орел Екатерины Уж прикрывал своим крылом, — Венца и скиптра Византин Вам не удался нас лишить...» («Нет, карлик мой! трус беспримерный!..»).
- ²⁸ Об этом недавно писал С. А. Фомичев, который почему-то причислил рассматриваемое стихотворение Тютчева к группе текстов, в которых язычник Олег предстает «вдохнителем победы России над мусульманским Стамбулом» (*Фомичев С. А.* «Загадочное» стихотворение Пушкина «Олегов щит». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1981, с. 131). Заметим по-

путно, что православная традиция последовательно отвергала имя Олег, распространившееся только в конце XIX в. (см.: *Shevelov G.* Олег: Проблематика восточнославянского антропонима. — *Russian Linguistics*, 1985, vol. 9, № 2—3, p. 355—356).

²⁹ Цит. по: *Ланда С. С.* «Дух революционных преобразований...» М., 1975, с. 174.

³⁰ Ср. анализ опубликованных кавказских стихотворений Пушкина в статье Тынянова «О „Путешествии в Арзрум“» (*Тынянов Ю. Н.* Указ. соч., с. 194—196).

³¹ *Фомичев С. А.* Указ. соч., с. 129—130. Договор между Русью и Византией был заключен «месяца сентября 2, индикта 15, в лето создания мира 6420 (911 г.)» (Памятники литературы Древней Руси. (...) XI — начало XII века, с. 52).

Вяч. Вс. Иванов

ПАСТЕРНАК И ОПОЯЗ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

С тех пор, как было обнаружено и напечатано письмо Б. Л. Пастернака к П. Н. Медведеву, содержащее оценку достижений и недостатков формалистов, возникла проблема взаимоотношений Пастернака и ОПОЯЗа. В самой первой публикации она сформулирована как «критика» Пастернаком ОПОЯЗа. Но если внимательно вчитаться в текст письма, из него, скорее, можно сделать другой вывод: Пастернак, безоговорочно принимавший критику прямолинейных социологических концепций в книге Медведева [Бахтина], замечания о формалистах считал несправедливыми. Он приводит примеры счастливо ими найденных «дальнобойных» понятий: различение фабулы и сюжета, остраение. Упрек же, который, по его словам, он им делал и раньше, состоит в том, что, опираясь на эти свои открытия, они не сделали следующего необходимого шага и не построили сразу же своей собственной новой поэтики и эстетики. Пастернак упрекает формалистов, как и связанных с ними в его представлениях левовцев (т. е. прошлых футуристов), в этих непостижимых «замираниях на высотах»¹. Особенно существенно при этом, что Пастернак формулирует это как давний свой упрек. Иначе говоря, уже задолго до конца 20-х годов (когда было написано разбираемое письмо) Пастернак одновременно и усвоил те достижения ОПОЯЗа, которые были ему близки, и пришел к заключению о недостаточности сделанного формалистами.

Вывод об отсутствии у ОПОЯЗа целостной эстетической системы повторяется и в многочисленных статьях и монографиях последних трех десятилетий, появившихся благодаря оживлению внимания к наследию формалистов и сочувственно его оценивающих.

Когда пришел к этому заключению Пастернак? Оценить время его знакомства с формалистами — членами тогда еще только замышлявшегося ОПОЯЗа можно, сопоставляя, с одной стороны, его свидетельств о времени знакомства с новыми друзьями Маяковского, с другой, указание не только на знание Пастернаком терминологии этих друзей, но и на использование этой терминологии в собственной работе в письме С. Боброву, написанном Пастернаком в 1916 г. (впервые напечатано в «Вопросах литературы» в 1972 г.). В этом письме Пастернак, в частности, говорит о том, что раньше (судя по контексту и некоторым другим косвенным данным, в конце 1915 — начале 1916 г.) он думал о своих стихах в терминах «ритмико-синтаксических напряжений». Не подлежит сомнению, что этот термин восходит к работе, только что перед тем выполненной Бриком и опубликованной в первых сборниках ОПОЯЗа, которые в то время готовились к печати. Само же знакомство с Бриком (а значит, и с его теориями) нужно датировать осенью 1915 г., когда Пастернак ездил в Петроград, где Маяковский познакомил его с Бриками (об этом сказано в «Охранной грамоте»). Ко времени же написания упомянутого выше письма к С. Боброву Пастернак уже успевает изжить эти и другие им подобные теоретические увлечения. Говоря о них в этом письме в прошедшем времени, Пастернак наряду с ритмико-синтаксическими напряжениями (ритмическо-синтаксическими фигурами, по Брику) называет и свое теоретизирование по поводу метафорической образности. В этом контексте кажется возможным и указанную тему тогдашних теоретических раздумий Пастернака соотнести с тем, как формалисты ставили проблему поэтического языка.

Может показаться, что темп развития слишком стремителен. Меньше чем за год Пастернак изживает первое свое увлечение идеями и терминологией только еще зарождающегося в это время опоязовского движения. Между тем скорость движения и направление теоретических занятий Пастернака согласуются с тем, что мы можем предположить и по поводу его поэтического творчества. С самого начала отношение Пастернака к формализму неотделимо от его отношения к футуризму и шире — к авангарду. Поэтическое творчество шло параллельно его теоретическим занятиям философией искусства. Не исключено, что известную роль в этом сыграл пример Скрябина (а позднее и его же совет заниматься на философском факультете, Пастернаком тотчас выполненный). Но свою роль, вероятно, сыграла и прирожденная склонность к раздумьям об искусстве: слова Скрябина, а позднее и другие обстоятельства лишь способствовали ее развитию.

Склонность к теоретизированию, к поиску эстетических обоснований эксперимента была свойственна авангардному искусству той эпохи. Ее можно обнаружить уже у такого символиста, как Андрей Белый, которого в своих первых автобиографических высказываниях Пастернак признавал учителем. Тем не менее вопрос о связи теоретических изысканий Андрея Белого, позднее продолженных такими формалистами, как Томашевский, и поэтической практики Пастернака остается достаточно сложным. В поздней автобиографии «Люди и положения», говоря о своем участии в теоретических кружках, объединявших поэтическую молодежь вокруг символистского издательства «Мусагет», Пастернак решительно утверждает, что по принципиальным причинам не участвовал в стиховедческом кружке, руководимом Андреем Белым. Правда, мотивировка, которую он при этом приводит, не кажется прямо относящейся к стиховедческим занятиям Белого.

Пастернак говорит о том, что он всегда был против занятий звуковой стороной стиха вне ее соотношения со значениями. Но Белого занимало и соотношение обнаруживаемых им закономерностей с содержанием стихотворения. На это можно возразить, что именно неточность возражений Пастернака против направления занятий кружка Белого могла бы подтвердить вероятность того, что Пастернак в занятиях стиховедческого кружка не участвовал. Однако некоторые факты позволяют думать, что ближе к истине был сам Белый, в первом варианте своих воспоминаний называющий и Пастернака среди посетителей этого кружка. О том, что Пастернак был знаком с основными выводами стиховедческих работ Белого, свидетельствует его собственный ритмический эксперимент в стихах, вошедших в его первую книгу стихов «Близнец в тучах». В них уже мы находим то достижение, которое и считается основным в развитии Пастернаком классических русских размеров: он ввел в трехсложные размеры практически до него не употреблявшиеся пропуски ударений на метрически сильных слогах. Иначе говоря, Пастернак совершил по отношению к этим размерам ту же реформу, которую Андрей Белый теоретически обосновал применительно к четырехстопному ямбу в своих статьях, включенных в сборник «Символизм», и иллюстрировал стихотворной практикой в своих сборниках конца 900-х годов. Белый обращал особое внимание на повторение редких ритмических форм (вариантов) четырехстопного ямба. Из его собственных стихов этого времени можно привести, например, такие следующие друг за другом строки, написанные V (по позднейшей классификации, принятой школой акад. А. Н. Колмогорова) формой этого размера:

Над памятниками дрожат,
Потрескивают огонечки <...>
<...>

Проплакавши колоколами,
Храм яснится, оцепенев
В ночь вырезанными крестами.

Как показал Андрей Белый в статьях, написанных в ту пору, когда он занялся подобными ритмическими экспериментами, в четырехстопном ямбе поэтов пушкинской и послепушкинской поры строки этой формы с пропуском ударений на двух средних сильных слогах (четвертом и шестом) встречаются крайне редко (например, «И кланялся непринужденно» в «Евгений Онегине»), а в теоретической (расчетной) модели этого размера, отражающей возможности русского языка безотносительно к условностям поэтических школ, доля таких строк составляет около одной десятой. Кто же касается сочетаний строк, где есть несколько соседних (как в приведенных отрывках из Андрея Белого), написанных этой формой, мне в классической русской поэзии известны только строки из «Мцыри», где указанная форма встретила три раза, но не подряд, а чередуясь с более распространенными формами:

Я видел горные хребты,
Причудливые, как мечты,
Когда в час утренней зари
Курились, как алтари,
Их выси в небе голубом,
И облако за облачком <...>

После Андрея Белого и под вероятным воздействием либо его стихотворного ритмического эксперимента, либо теоретического обоснования, данного им в «Символизме» (по поводу которого Блок в письме Белому говорил о большой близости ему многого у Белого), сходные сочетания подряд нескольких строк этой формы начинает использовать Блок. В его стихотворном цикле «Ямбы», входящем в третью книгу стихов и написанном в том же 1910 г., что и «Символизм» Белого, первое стихотворение написано в значительной своей части строками этой формы.

Пастернак эту форму четырехстопного ямба начинает использовать (как и другие, теоретическая возможность которых была указана Белым) еще в ранних своих опытах. Но особое развитие это продолжение эксперимента Белого получает у Пастер-

ника в начале 20-х годов в «Высокой болезни»² и позднее, когда он переделывает свои ранние стихи, готовя второе издание «Поверх барьеров». Его нововведением в четырехстопном ямбе в это время было использование самых разнообразных и редких словоразделов. Достаточно в качестве иллюстрации привести переделанный им финал одного из стихов из «Поверх барьеров», где подряд идут две строки разбиравшейся выше формы, из которых первая содержит редкий словораздел, приходящийся перед последним ударным рифмующимся слогом:

И сталкивающихся глыб
Скрежещущие пережевы.

Несомненно, что для подобного развития стихотворных экспериментов Белого надо было глубоко понять их суть. Но в том, что касается четырехстопного ямба, где Андрей Белый не ограничился только историческим и теоретическим исследованием, но дал и пример введения до него редко или почти совсем не употреблявшихся форм и их сочетаний, можно было бы думать, что Пастернак (как до него Блок, а после него Цветаева, тоже отрицавшая в воспоминаниях участие в метрическом кружке Белого, но систематически использовавшая в «Поэме конца» и других произведениях сочетание строк типа «Храм яснится, оцепенев», т. е. V формы четырехстопного ямба с внеметрическим сверхсхемным ударением на первом слоге³) мог следовать главным образом за стихами, а не за теоретическими изысканиями Белого (хотя указанные нововведения, касающиеся словоразделов в редких формах ямба, легче понять при допущении знакомства с соответствующими стиховедческими теориями). Труднее было бы обосновать сходное объяснение по отношению к трехсложным размерам. Здесь по существу у Пастернака почти не было предшественников, если не считать аналогичных экспериментов в те же годы в первых сборниках стихов Игоря Северянина⁴, который оказал несомненное воздействие на поэтику раннего Пастернака (вспомним хотя бы начало первой редакции его «Марбурга»). Северянина Пастернак (хотя и с оговорками, касающимися его пошлости) упоминает наряду с Хлебниковым, когда говорит в «Охранной грамоте» о том, почему именно Маяковский для него был первым поэтом русского авангарда; спор с сестрой героя (Спекторского) о «Громокипящем кубке» Северянина упоминается в поэме «Спекторский», содержащей автобиографические мотивы. По всем этим причинам кажется возможным, что опыты Северянина могли способствовать стремлению Пастернака распространить ритмический

эксперимент Андрея Белого и на трехсложные размеры. Сходство с тем, что пробовал сделать Белый в четырехстопном ямбе, заключается в подборе соседних строк, где у Пастернака осуществляется пропуск ударений на метрически сильных слогах в трехсложных размерах.

Уже в «Близнеце в тучах» такие строки, чередующиеся через одну, характеризуют концовку стихотворения, написанного трехстопным анапестом:

И невыполотые заносы
За оконный ползут парапет.
За стаканчиками купороса
Ничего не бывало и нет.

Здесь, в этом раннем стихотворении, уже был найден ритм, присущий и зрелому Пастернаку. Характерно, что, вернувшись спустя много лет к ранним своим стихам и переделывая их, в приведенном четверостишии Пастернак ничего не изменит.

В «Близнеце в тучах» и в других стихотворениях, написанных трехстопным анапестом, обнаруживаются строки с пропуском срединного метрического ударения на сильном слоге:

Раскатившеюся эспланадой <...>

Иногда они завершают стихотворение, как, например, начинающееся строкой «Все наденут сегодня пальто»:

Нынче нам не заменит ничто
Затуманившегося напитка.

Позднее, перейдя от лирики к эпическим поэмам, Пастернак первую из них — «Девятьсот пятый год» напишет тем же анапестом с пропусками метрических ударений. Правда, трехстопным анапестом написано только вступление к поэме, где строки с пропущенным срединным метрическим ударением прямо продолжают ту же ритмическую традицию:

<...> Будто занавеса бахрома.
Ты из сумерек, социалистка.

Весь основной текст поэмы написан пятистопным анапестом. Но благодаря выдерживаемой последовательно во многих частях поэмы цезуре после второй стопы строки распадаются на сочетание двустопного анапеста с мужским окончанием и

следующего за ним трехстопного (такое сочетание с перекрестной рифмовкой используется как строфа в первом стихотворении сборника «Сестра моя жизнь» — «Памяти демона», где можно думать и о воздействии строфических построений Лермонтова, о которых — по поводу Северянина — Пастернак вспоминает в «Охранной грамоте»). Поэтому связь пропусков ударений в пятистопном анапесте поэмы (в 60-х годах ставшая предметом внимания таких стиховедов, развивавших традиции ОПОЯЗа, как акад. А. Н. Колмогоров и Р. О. Jakobson), которая привела к канонизации этого приема в трехсложных размерах, и аналогичных черт ритмики более ранних лирических стихотворений Пастернака начиная с тех, которые вошли в «Близнец в тучах», кажется несомненной. Здесь можно думать о постепенном прояснении именно в этот размер того свойственного поэту гуларитма, о котором писали по-разному и Блок, и Маяковский (а из стиховедов Колмогоров, в работе «Ритм как образ» развивавший некоторые идеи Андрея Белого, Томашевского и других формалистов).

Разумеется, в каждой из стихотворных книг Пастернака этот ритм преломлялся по-своему в зависимости от особенностей темы и стиля. В том же размере трехсложного анапеста Пастернак написал многие стихи и в сборнике «Сестра моя жизнь», в частности, во входящем в него цикле «Занятия философией». Но в них ритмический эксперимент встречается значительно реже и притом в несколько иной форме. Так, в «Определении творчества» в строке «Звезды благоуханно разохались» на первый метрически сильный слог приходится ослабленное ударение (возможное, но не обязательное на первой части сложного слова «благоуханно»), но на первый метрически слабый слог приходится словесное ударение: *звѣзды*. Иными словами, здесь Пастернак в пределах трехсложного анапеста осуществил такое сочетание пропуска ударения на метрически сильном слоге со сверхсхемным ударением на первом метрически слабом слоге, которое напоминает эксперимент Белого, продолженный Цветаевой, в отношении русского четырехстопного ямба.

Предпринятая Пастернаком начиная с первой его книги реформа ритма русских трехсложных размеров коснулась не только анапеста, но и дактиля (например, «Двор» в «Поверх барьеров»), амфибрахия (например, «Столиственное торжество», строка из дактилического стихотворения в том же сборнике) и некоторых неклассических метров (дольников, граница между которыми и традиционными размерами в первых книгах часто нарушалась). Для того чтобы задумать и осуществить столь далеко идущее расширение возможностей русского стиха, Пастер-

нак, очевидно, должен был хорошо понять то, что было раскрыто Белым по отношению к четырехстопному ямбу.

Как Пастернак мог познакомиться с выводами Белого? Прежде всего по книге «Символизм», вышедшей в 1910 г., когда Пастернак только приступает к поэтической деятельности и, по его собственному признанию, на первых порах испытывает влияние поэзии Андрея Белого. Зимой 1913 г. Пастернак делает доклад «Символизм и бессмертие». Трудно себе представить, чтобы, готовясь к докладу на эту тему, Пастернак не заглянул в книгу Белого — в то время единственную, где занимавшая Пастернака-философа проблематика символизма как целостной мировоззренческой концепции рассматривалась с учетом взглядов Марбургской неокантианской школы, к тому времени оказавшей влияние и на Пастернака. А если книга оказалась у него в руках, то начинающий стихотворец, безусловно заинтересованный в овладении стихотворной техникой, не мог не обратиться и к собственно стиховедческой ее части.

Другим вероятным источником стиховедческих познаний Пастернака могли быть его беседы с С. П. Бобровым, в ту пору частые: оба поэта не только дружили, но и были связаны участием сперва (до зимы 1914 г.) в книгоиздательстве «Лирика» (издавшем «Близнец в тучах»), потом — в футуристической группе «Центрифуга», лидером которой стал Бобров. В отличие от Пастернака Бобров с начала своих поэтических опытов был и до конца своей жизни оставался продолжателем стиховедческих занятий Андрея Белого. Он серьезно занимался математикой, и поэтому статистические изыскания Андрея Белого, а позднее Томашевского были ему доступны и понятны со всеми техническими специальными подробностями. Возможно, что эти последние с молодым Пастернаком (который, впрочем, математикой интересовался) он и не обсуждал. Но совершенно невероятно, чтобы в их беседах не возникала — хотя бы по поводу конкретных стихов, своих и чужих — стиховедческая проблематика, Боброва уже чрезвычайно занимавшая. А в таком случае из этих разговоров, как и из «Символизма» Андрея Белого, Пастернак мог почерпнуть многое из того, что вскоре натолкнет его на собственный ритмический эксперимент. Вероятно, что этому могли помочь и эпизодические посещения кружка Белого (позднейшие высказывания на этот счет нуждаются в такой же критической интерпретации, как, например, замечания о сходстве его стихов с поэзией Анненского, замеченном другими до его знакомства с этой последней). Но это и не так существенно: важнее то, что познакомившись с выводами Белого, Пастернак применил и развил их в своей поэтической практике.

Если приведенные соображения убедительны, то из них следует, что Пастернак к тому времени, когда он познакомился с Бриком и другими будущими членами ОПОЯЗа, был уже подготовлен к восприятию их идей благодаря усвоенным им до того теориям Андрея Белого и его последователей (как Бобров: не случайно именно ему адресовано упомянутое выше письмо, где использована терминология Брика). В такой статье Белого, как его работа об экспериментальной эстетике, вошедшая в «Символизм», уже сформулированы многие из тех положений, которые позднее станут программными для ОПОЯЗа. В то время это сходство несколько затушевывалось благодаря принципиальным, а отчасти и тактическим расхождениям между футуристами, к которым (как позднее к левовцам) тяготел ОПОЯЗ, и символистами, к которым до самой своей смерти продолжал себя причислять Белый, вместе с тем в таких поздних работах, как «Мастерство Гоголя», хорошо уже понявший свою близость к футуризму и ОПОЯЗу.

Постсимволистские поэтические течения, пришедшие на смену символизму, характеризовались переносом внимания на структуру текста как таковую. Именно эта точка зрения, практически неотличимая от формалистической, и вызвала раздражение Блока в его статье «Без божества, без вдохновенья», где он возражал против с его точки зрения преувеличенного значения, придававшегося формальным задачам у Гумилева и формалистов.

Однако и Гумилев, у которого даже терминологически можно найти интересные совпадения с формалистами (употребление термина «прием» уже в статьях 1912 г.), и ранний Пастернак стремились и к выработке своей собственной философской концепции. Пересмотр положений символистов в начале 1910-х годов осуществлялся прежде всего благодаря новому пониманию философии и психологии искусства. При всем различии между разными направлениями постсимволизма в этом они сходились. В начале 1913 г. Гумилев говорит, что на смену символизму приходит новое течение, требующее «большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме»⁵. В том же духе размышлял и Пастернак, выступивший в начале того же 1913 г. с докладом «Символизм и бессмертие», где подробно исследовал тот тип субъективности, который присущ искусству вообще.

После того как сравнительно недавно были обнаружены тезисы доклада Пастернака, сохранившиеся на пригласительном билете, сразу же было выявлено наличие черт, объединяющих эстетическую концепцию, выработанную к тому времени Пастер-

наком, с феноменологией раннего Гуссерля, к тому периоду ставшей в Москве весьма популярной. Замечу, что в одном существенном пункте сходство с феноменологией могло быть усилено и влиянием Рильке, о котором сам Пастернак настойчиво говорит во всех своих автобиографических опытах. Концепция «вещи» как центральной для зрелого Рильке, чьи стихи нацелены на изображение того или иного образа вещи-предмета стихотворения, могла в эстетической теории Пастернака наложиться на сходную с ней феноменологическую проблематику. В связи с философскими интересами раннего Пастернака упоминаются и лекции Г. Г. Шпета, уже тогда склонявшегося к популяризации гуссерлевской феноменологии. Но среди московских ученых были и многие другие, заинтересовавшиеся Гуссерлем независимо от Шпета или параллельно с ним. Из молодых филологов, позднее вошедших в ОПОЯЗ и в Московский лингвистический кружок (где Шпет впоследствии играл видную роль), в этой связи особенно следует выделить Романа Якобсона. С очевидностью воздействие на него Гуссерля проступает в некоторых позднейших его сочинениях⁶, но, согласно разысканиям философа Э. Холенштейна, истоки всей концепции Якобсона можно видеть в феноменологии Гуссерля. Во всяком случае еще до вступления в ОПОЯЗ Якобсон уже познакомился с «Логическими исследованиями» Гуссерля. Подчеркнем, что здесь речь идет о совпадении влияний и интересов, в то время распространившихся в московской университетской среде.

Излагая по памяти (в то время его тезисы еще не были найдены) суть своего доклада «Символизм и бессмертие», Пастернак в поздней автобиографии «Люди и положения» говорит о том, что о многом он и позднее продолжал думать так же. Это подтверждается согласием основных тезисов доклада с теми последующими эстетическими трудами и поэтическими произведениями Пастернака, где наиболее полно выражены его взгляды. Так, чрезвычайно для него важное определение поэзии как «безумия без безумного» нашло прямое развитие в статье «Несколько положений», которую можно считать наиболее органичным выражением эстетики Пастернака, по времени совпадающим с книгой стихов «Сестра моя жизнь» и служащей в известной мере комментарием к ней и к стихам, по дате написания ей предшествующим (из первого издания «Поверх барьеров»). Статья заканчивается рассуждением о «чистом безумии» поэзии, где образ мельниц дает ключ к вероятному философскому и автобиографическому истолкованию аналогичных образов в финале стихотворения о мельницах из «Поверх барьеров». Смысл тезиса «безумие без безумного» в соотношении с другими

тезисами доклада и позднейшим его пересказом у самого Пастернака может быть истолкован как утверждение необходимости предельной субъективности восприятия в поэзии, но такой, при которой эта субъективность предназначена для передачи следующим поколениям, для расширения «родовой субъективности» как характеристики человечества в целом, тогда как индивидуальные подробности, касающиеся личной биографии поэта, несущественны. С этим и был связан отказ от «зрелищного понимания» биографии поэта, которое он видел в зачатке у Блока, а развернутым у Маяковского и Есенина. Центр внимания переносился на объект восприятия, поэтому, вместо того чтобы «выражать», поэзия должна впитывать восприятия как губка (образ, объединяющий «Несколько положений» и стихи о поэзии из «Поверх барьеров»). Следовательно, соотношение воспринимающего и впитывающего впечатления субъекта и воспринимаемого предмета-«вещи» в смысле Рильке оказываются для поэзии главными. Им и посвящен эпистемологический цикл стихов о зеркале (образ, чрезвычайно существенный для Рильке, как это недавно показано в специальных исследованиях) из сборника «Сестра моя жизнь». Едва ли не главное из них — «В трюмо испаряется чашка какао» — первоначально имело заголовок «Я сам». Его предмет — сад, отражающийся в трюмо (как в парном к нему стихотворении «Из сада, с качелей, с бухты-барахты» в трюмо отражается ветка). Его тема — гипнотизм отражения, месмеризм, закрытость отражаемого в зеркале, как в парном стихотворении ветка не узнает себя, когда ее ставят перед зеркалом в рюмке. В третьем стихотворении из того же цикла «Плачущий сад» параллель между поэтом и садом проведена в явном виде, как это когда-то предполагалось и в стихотворении «Я сам».

Очевидно, именно с этим кругом интересов Пастернака связано принятие им понятия «остранения» как одного из таких, на основе которых можно строить новую эстетику (а негодность существующей эстетики Пастернаком декларирована в той же статье «Люди и положения»). В самом деле, когда «ветку вносят в рюмку / И ставят у рамы трюмо», ее тем самым остраивают. Восприятие зависит не от самого предмета, а от того, как и при каких обстоятельствах с ним взаимодействует субъект. Подробнее философия искусства, основанная на этих идеях (достаточно близких и к структурной психологии), была позднее развита Пастернаком в «Охранной грамоте», где подробно обсуждается роль изображаемого в искусстве. Поэтому указанную книгу Пастернака с известным основанием можно считать опытом построения эстетики на основе тех достижений авангарда,

которые он тогда еще принимал, а соответственно и тех открытий ОПОЯЗа, которые продолжал тогда считать «дальнейшими».

Конечно, здесь важно не впасть в преувеличение. Разделявшийся Пастернаком опыт авангарда, футуризма (прежде всего футуризма) и ОПОЯЗа был тогда только частью материала, на основании которого Пастернак, боявшийся «замереть на высотах», спешил построить свою эстетику. Первый эскиз ее был им продуман еще в пору его напряженных философских занятий до знакомства с формалистами. Он потому и считал себя вправе упрекнуть их в отсутствии целостной эстетической системы, что сам такую систему строил. Те части ее, которые перестраивались в связи с открытиями ОПОЯЗа, и дают возможность говорить о взаимодействии его достижений с эстетикой Пастернака. Из понятий, упомянутых самим Пастернаком, отметим кроме острашения различие фабулы и сюжета. Так, в «Спекторском» Пастернак писал:

Я б за героя не дал ничего
И говорить о нем не скоро б начал,
Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил.

Утверждение, проясняющее кардинальное отличие поэтики Пастернака (вплоть до самых поздних его больших вещей) от предшествующей традиции (ср., например, у Байрона в «Дон Жуане»: «Герой мне нужен. Странная нужда»). Даже в такой вещи с очень четкой фабулой, заданной историей и документально засвидетельствованной, как «Лейтенант Шмидт», Пастернак строит сюжет в соответствии с принципом, который им четко сформулирован в «Охранной грамоте»: человек вводится в повествование для того, чтобы рассказать о другом (или других людях), так же, как и обстоятельства его жизни показываются не ради них самих, а для того, чтобы рассказать о других людях. Детально этот принцип был раскрыт Р. Якобсоном на примере ранней прозы Пастернака⁷, но он справедлив и по отношению к поздним его книгам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Труды по знаковым системам, т. 5. Тарту, 1973.

² См. о строках формы VII типа «Под железнодорожный мост» (соответствует по ритму придуманной Белым за неимением реального примера строке

- «И велосипедист летит») в «Высокой болезни»: *Гаспаров М. Л.* История русского стиха М., 1984.
- ³ См. подробнее: *Иванов Вяч. Вс.* Метр и ритм в «Поэме конца» Цветаевой. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968.
- ⁴ См. об этом: *Гаспаров М. Л.* Указ. соч.
- ⁵ *Гумилев Н. С.* Наследие символизма и акмеизм. — Аполлон, 1913, № 1; перепечатано в кн.: *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 37. Ср. там же, с. 40: «мы же ощущаем себя явлениями среди явлений».
- ⁶ Ср. *Якобсон Р.* Избранные работы по лингвистике. М., 1985.
- ⁷ *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака. — В кн.: *Якобсон Р.* Статьи по поэтике. М., 1986.

В. А. Марков

МОДЕЛИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ В СВЕТЕ ИДЕЙ ТЫНЯНОВА

История поэзии есть... история:
постепенного совершенствования
средств поэзии.

В. Брюсов

Идея эволюции не нова. Ее истоки, архетипические формы мы находим в космогонических мифах, где процесс развития мира отвечает формуле «от хаоса к космосу». Основы современного эволюционного мышления (в плане естественных наук) были заложены теорией Дарвина. Она в определенном плане является эталонной и поныне.

На каких же постулатах и принципах базируется дарвинизм?

А. Триада Дарвина: изменчивость — наследственность — (естественный) отбор.

В. Вероятностные механизмы эволюции: непрограммируемые дискретные изменения как ее основа.

С. Системный подход: организм и среда, их взаимодействие; экологический фактор и его управляющие функции.

К этому нужно добавить, что возможные пути эволюции в основе своей как бы предзаданы (биохимическое предопределение, экологические ниши, креоды). Так возникает эволюционное древо, имеющее универсальный и архетипический характер. Заметим также, что дарвиновская схема эволюции легко может быть кибернетизирована, а сейчас она рассматривается и в плане синергетики — науки (она только еще складывается) о самоорганизации «молекулярных» систем.

За последнее время понимание эволюции органического мира обогатилось новым подходом. Эволюционный процесс на различных этапах естественной истории имеет свои особенности («эволюция эволюции»). Развитие органического мира выступает перед нами как *эволюционный дисконтинуум* — причем в двух отношениях: а) по своему результату (таксономия) и б) по характеру реализации основных эволюционных закономерностей (квантование процесса: эволюционные формации).

Эволюционные идеи пронизывают сейчас все научное мышление. Это касается как естественных наук (химическая эволюция, эволюционная экология), так и гуманитарных (литературоведение, языковедение, культурология). Модели эволюционного процесса (концептуальные, семиотические), естественно, отражают, с одной стороны, *differentia specifica* предмета, т. е. его отличительные, видовые черты, а с другой, *potius universalis* — общие закономерности, характерные, скажем, для развития сложных систем, природа которых может быть самой различной.

Современные методы исследования характеризуются интегративностью, пересечением различных подходов на одном объекте, в результате чего создается концептуально-многомерная модель. Особое значение имеет здесь синтез эволюционных идей и системно-структурного подхода. Эту интегральную методологию и ее теоретические экспликации можно назвать *эволюционной системологией*. Применительно к задачам литературоведения подобная методологическая установка, имеющая программный характер, была вполне определенно сформулирована Ю. Н. Тыняновым («Каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер»).

Способностью к эволюции в узком смысле обладают сложные иррегулярные системы, располагающие механизмом считывания и передачи генотипической информации (внутреннего информационного образа системы). Кибернетика — это концептуальный аппарат, который позволяет связать воедино статистику сложных систем с их эволюционной способностью (генератор случая, случайный выбор и его фиксация, закон необходимого разнообразия, задачи оптимизации и т. п.).

Анализ показывает, что развивающиеся системы, независимо от их природы, имеют некоторые общие структурно-функциональные и эволюционные закономерности. Эта идея вызревала постепенно в различных областях знания. Можно выделить основные «исторические» ее компоненты:

— аналогии между органической эволюцией и литературным развитием (Ю. Тынянов и Р. Якобсон);

— установление аналогий между фонетической эволюцией языка и мутагенезом (Е. Поливанов);

— эпистемы М. Фуко: исторические формы тождества, различия и порядка — культурно-семантические матрицы;

— эволюция естественных (физических) идей: парадигмы Т. Куна;

— гносеологический эволюционизм Ст. Тулмина, где теория

Дарвина рассматривается как модель, применимая также к историческим объектам и иным популяциям;

— эволюционная системология: синтез системно-структурных и эволюционных идей (Ю. Тынянов, Ж. Пиаже);

— эволюционная культурология: новейшие исследования (Вяч. Вс. Иванов) — смена парадигм, генотип, мутации, «горячие» и «холодные» культуры;

— историческая периодизация мышления в науке о языке, в философии языка и в искусстве слова: семиотические парадигмы — семантика, синтактика, прагматика (Ю. Степанов)¹;

— теория самовоспроизводящихся автоматов Дж. фон Неймана: самоорганизация систем как алгоритм;

— кибернетическая транскрипция дарвиновских идей (И. Шмальгаузен, А. Ляпунов);

— эволюционное моделирование: структурно-динамические соответствия между творческим процессом и органической эволюцией (Л. Фогель и др.);

— моделирование развивающихся систем, имеющих различную природу, по единой схеме (В. Глушков и его школа);

— техносфера как предмет эволюционного анализа: модели коллективного поведения автоматов, техноценозы и т. п.;

— геоника: аналогии, существующие между биологическими и геологическими объектами.

Исходя из этого мы можем построить некоторый *обобщенный теоретический объект*, обладающий эволюционными свойствами. В результате получим своеобразную *эволюционную матрицу*, эталонный квазиобъект, метаконструкт, на котором можно «разыграть» эволюционные ситуации, заданные de facto в различных областях действительности. Эти ситуации будут «проекциями» эталонного объекта, или иначе — алломорфами, которые сохраняют родовые (системно-эволюционные) черты, но оставляют открытым вопрос о видовой специфичности рассматриваемых явлений.

Не будет ли, однако, такая надстройка избыточной для теоретико-литературных построений? Вопрос этот сам собой отпадает, если мы обратим внимание на структуру теории как формы научного знания. Любая теоретизированная наука имеет дело с какими-то абстрактными объектами, которые образуют иерархическую систему со своими внутренними связями. Сюжет, фабула, ритм — все это абстрактные объекты, требующие индуктивной (эмпирической) и дедуктивной (аксиоматической) проработки. Интенциональные (содержание) и экстенциональные (объем) характеристики указанных объектов исторически подвижны. Эволюционный подход, реализованный Ю. Н. Тыняно-

вым, *релятивирует* базисную систему отсчета, по отношению к которой рассматриваются все литературные факты. Основным является само понятие литературности, которое играет роль исходного метаконструкта. Тынянов вычленяет исторический инвариант, релятивирующий «проекции», т. е. возможные интерпретации, экспликации, модели. «Устойчивым оказывается то, что кажется само собою разумеющимся, — литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция...»² Над обычным сообщением как бы надстраивается коннотативный текст, т. е. особый, художественный, способ кодирования исходного информационного субстрата.

Рефлексия на синтез базисных теоретических объектов весьма эвристична. Сюда ориентированы, скажем, работы В. Брюсова, где выявляется общий поэтический ресурс языка; современные исследования в области аксиоматики систем стихосложения; семиологические модели возможных типов мышления в лингвистике и в «изящной словесности» и т. п.

Базисный теоретический объект (БТО) играет роль своеобразного генотипа по отношению к своим вариативным трансформам — «проециям». В современной теоретической лингвистике разработана модель, где фигурируют условный язык-генотип как носитель лингвистических универсалий и фенотипические языки, образующие лингвосферу (живые, мертвые, неизвестные и в принципе возможные).

Синтез (построение) базисных теоретических объектов позволяет по-новому подойти к вопросу об *аналогиях*. Говорят: аналогия — не доказательство. Аналогия принимает метафорический смысл, если сопоставляются качественно разнородные явления, как, например, эволюция органическая и литературная. Мышление по аналогии страдает неким «комплексом неполноценности». Но, с другой стороны, все наше познание основано на аналогиях, более или менее глубоких. В чем же тут дело?

Концепция БТО дает естественное решение этой проблемы.

1) За аналогиями всегда стоят «проекции», трансформы некоторого БТО, например эволюционной матрицы.

2) По своей видовой сути трансформы могут качественно отличаться друг от друга, а потому они непосредственно не сопоставимы, как, скажем, биотические и литературные явления. Это *differentia specifica*.

3) По своей родовой сути, в плане эволюционной системологии (о чем у нас идет речь), все трансформы эквивалентны, они являются инобытием базисной схемы. Это *potios universalis*.

Эволюционный процесс, где бы он ни происходил, является процессом *самоорганизации систем*. Смена парадигм в науке

обусловлена изменением социально-культурных условий и логикой развития самих научных идей. Литературный процесс свидетельствует о том же. В. Брюсов (ближайший предшественник Тынянова в разработке ряда новых литературоведческих идей) писал: «...Эволюция поэзии состоит в непрерывном искании новых форм, новых средств изобразительности, позволяющих глубже и адекватнее выразить чувство или мысль»³. Литература может существовать только за счет постоянного обновления: ее «вечные» сюжеты и темы облекаются в травестированные, превращенные, а нередко и девиантные формы, индуцированные историческим временем. «Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию», — говорил Тынянов⁴. Эволюция есть не что иное, как саморазвертывание некоторой изначальной сущности, заложенной в архетипических, предковых формах. Это касается и органического мира (биопозэ), и науки (аксиоматика Евклида), и литературы (античные образцы). Каждая эпоха примеряла на себя те литературные одежды, которые соответствовали ее общим духовным интенциям. Тынянов подчеркивал: «Нет для поэзии истинной теории построения, как нет и ложной. Есть только исторически нужные и ненужные, годные и негодные...»⁵ Поэтические (в широком смысле) средства релятивированы. Снимается сама возможность их «дискриминации». Сказанное относится к судьбам искусства в целом. Это проблема «архаистов» и «новаторов», которой занимался Тынянов. Так было во все времена: «авангард» (не весь, разумеется) становился «классикой». Формула «высокого» творчества — «неизбежность непредсказуемого».

Процесс литературной эволюции рассматривался Тыняновым как трансформация, смещение систем, отказ от традиции. Происходят срывы, скачки в развитии. Новый конструктивный принцип зарождается в результате выпадов из системы, ошибок, возникающих в процессе «считывания» нормативных текстов. Эти хаосогенные, разрушительные тенденции (они сопровождаются сомнительным экспериментаторством, экспансией «быта» и т. п.) свидетельствуют о том, что в литературном сознании наступила эпоха переоценки ценностей. Происходит «спуск в основания» (Гегель), характерный для любого творческого процесса, взрывающего исторически слежавшиеся пласты рационализованного или художественного мышления. «Основания» — это универсальный банк данных, обобщенный исторический опыт, архетипы литературно-художественного мышления, которые обычно не являются объектом рефлексии в период «нормального» (по Т. Куну), т. е. экстенсивного, развития литературных школ, стилей, направлений.

На размытых литературных горизонтах «вырисовывается противоположный конструктивный принцип. Он вырисовывается на основе „случайных” результатов и „случайных” выпадов, ошибок»⁶. Броуновская компонента, которая становится доминантной в период потрясений, богата скрытыми возможностями.

Как в насыщенном растворе,
Что-то вот произойдет...

А. Вознесенский

Случайности здесь играют роль «затравочных» элементов, вокруг которых кристаллизуются новые структуры. Случайный результат закрепляется, и таким путем формируется альтернативный принцип (или сразу несколько). «Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из их случайных смещений»⁷.

В текстах Тынянова мы без труда обнаруживаем прототипы позднейших кибернетических идей: генератор случая (ошибки считывания), случайный поиск (игра не по правилам), закрепление случайного выбора (маркировка новаций как «иных» художественных средств). Ломка парадигм протекает как стохастический процесс, содержащий в себе большие и малые флуктуации. Таким образом, в литературоведении 20-х годов содержатся *предкибернетические идеи*, все значение которых выясняется только сейчас.

Разрабатывая модель литературной эволюции, Тынянов прибегает к понятиям (идеям), которые, вообще говоря, относятся к *теории автоматов*. «...Каждая динамическая система, — писал он, — автоматизируется обязательно, и диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип»⁸. Новая «конструкция» деавтоматизирует «производство» литературных текстов. Автоматизация применительно к художественным системам означает «износ» формы в пределах данного стиля, направления и, соответственно, переключение текстологических акцентов с кода на простое сообщение (ситуация, обратная по отношению к той, о которой говорил Р. Якобсон, отмечая специфику художественной речи). Система уподобляется *детерминированному автомату* (режим самоповторения). Альтернативную художественную парадигму можно сравнить — на уровне абстрактных кибернетических моделей — с *вероятностным автоматом*, который генерирует новые формы художественного острания слова. Если допустимы подобные аналогии, то литера-

турная эволюция предстает перед нами как цепь автоматических устройств, работающих в различном режиме. Наличие в синхронии многих литературных школ говорит о распараллеливании этой схемы. Заметим, что теория автоматов уже «работает» в исследованиях по структурной поэтике. Перебои ритма сопоставляются с поведением автоматов в случайных средах⁹. Правое и левое полушария человеческого мозга моделируются различными типами автоматических устройств. Теория Дарвина описывает поведение некоторого гигантского автомата¹⁰. Отсюда по аналогии мы можем перейти к литературе.

Переход художественной системы в автоматический режим (по схеме «примитивного», детерминированного автомата) характеризуется возрастанием энтропии текста — нивелировкой его коннотативных структур¹¹. Стилиевые перестройки в литературе происходят за счет негэнтропийных процессов — тех живительных связей литературы с общенародным языком, которые всегда питали «изящную словесность» (Тынянов говорил о «быте» и его речевой стороне). Это обстоятельство важно подчеркнуть, причем в двух аспектах — кибернетическом и синергетическом.

Кибернетический аспект. В теории развивающихся систем предусмотрены ресурсные циклы, подсистемы воспроизводства и совершенствования и т. п. Неисчерпаемый ресурс литературной эволюции — это народный язык; управляющие факторы заложены в «соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами» (Тынянов). Теоретически возможны различные пути литературной эволюции. Вопрос о выборе конкретного пути (или доминирующего направления) должен решаться с учетом имманентных законов художественной системы (это внутренние импульсы литературы) и в контексте основных социокультурных факторов¹².

Синергетический аспект. Как отмечалось выше, синергетика рассматривает проблемы самоорганизации систем — физико-химических, биолого-экологических и др. Ее основания заложены в работах И. Пригожина¹³. Математически сюда примыкает теория катастроф (Рене Том), где моделируются различные взрывы, бифуркации (ветвления) и т. п. Процессы самоорганизации осуществляются в открытых системах и в неравновесных условиях, в результате чего энтропия системы уменьшается. Литературные системы открыты (сопряженность литературного ряда с историческими рядами), неравновесны (перепады «литература — быт»); энтропия системы понижается за счет притока извне «энергии» — *ἐνέργεια* в смысле В. фон Гумбольдта, — таящейся в недрах национального языка. Смена парадигм ук-

ладывается в общее понятие катастрофы, дерево креодов (направлений, школ) формируется в процессе бифуркаций.

Б. М. Эйхенбаум, характеризуя творческую манеру Ю. Н. Тынянова, говорил: «Слова и вещи существуют в двух планах: конкретность перерастает в символику, малое — в большое, бытовая мелочь — в формулу эпохи»¹⁴. Не более удивительно и то обстоятельство, что литературоведческие построения Тынянова «зацепляют» биологию (факт, давно известный), а в современных контекстах — кибернетику и синергетику. Эти вопросы требуют дальнейших исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. 335 с.
- ² *Тынянов Ю. Н.* ПИЛК. М., 1977, с. 261.
- ³ *Брюсов В.* О стихотворной технике. — Избр. соч. в 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 183—184.
- ⁴ *Тынянов Ю. Н.* ПИЛК, с. 261.
- ⁵ Там же, с. 182.
- ⁶ Там же, с. 263.
- ⁷ *Тынянов Ю. Н.* ПСЯ. М., 1965, с. 292.
- ⁸ *Тынянов Ю. Н.* ПИЛК, с. 261.
- ⁹ См.: *Гиндин С. И.* Структурное стиховедение. — Энциклопедия кибернетики. Т. 2. Киев, 1975, с. 415—416.
- ¹⁰ См.: *Шредингер Э.* Новые пути в физике. М., 1971, с. 31.
- ¹¹ Вообще говоря, вся поэтика (поэтика слова, художественная литература) возникает на путях радикального преодоления автоматизмов языка, связанных с функцией общения. (См.: *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык. — В кн.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967, с. 409.) Значит, нужно различать автоматизмы общелингвистические (коммуникативные) и автоматизмы коннотативных, «надстроечных» образований.
- ¹² См.: *Тынянов Ю. Н.* ПИЛК, с. 283.
- ¹³ См.: *Пригожин И.* От существующего к возникающему. М., 1985, с. 327.
- ¹⁴ *Юрий Тынянов.* Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966, с. 82.

Л. Д. Гудков

ПОНЯТИЕ И МЕТАФОРЫ ИСТОРИИ У ТЫНЯНОВА И ОПОЯЗОВЦЕВ

Как и в предыдущих наших докладах (на ПТЧ, ВТЧ), мы будем рассматривать проблематику Тынянова и ОПОЯЗа преимущественно в перспективе социологии знания.

Все многообразие выражений исторического у Тынянова и его коллег можно разбить на несколько типов: это фиксация *актуального взаимодействия* (литературная борьба, революция, разрыв, измена, смена, война и т. п.); *органические метафоры времени* как жизненного цикла (рождение, рост, одряхление, умирание); *генеалогические* структуры (ветви родового дерева — младшие, старшие); *геологические* или *тектонические метафоры* (формация, верхние и нижние пласты, их смещения и сдвиги); *вещественные состояния* (сгустки, слеживания и проч.); явления *природно-космического плана* (фазы луны, течение времени); *психологические состояния* (например, усталость); *пространственные метафоры времени*, в которых фиксируется движение культурного образца от символического функционального «центра» культуры — смыслопорождающих групп и образований, инновационных по своей роли, — к исполнительской «периферии»; *персонифицированные методологические формы*, выражающие ценностные детерминации в образованиях типа «эпоха, история нуждалась, требовала, делала неизбежным, необходимым» и проч.

Уже при таком беглом перечислении заметны различия их функций: одни метафоры выражают мотивационные особенности применяемого объяснительного инструментария, пригодного только к определенному материалу, соответственно задающие принципы отбора литературного материала и схемы его упорядочения; другие обеспечивают изменение характера концептуальных связей, замещая объяснение повышением или

понижением ценностного качества в систематизируемом материале; третьи устанавливают логические отношения между частями материала, подлежащего объяснению; четвертые определяют порядок материка использования процедур объяснения и т. п.

Различны эти метафоры и по особенностям культурного ресурса: одни из них относятся к общекультурному фонду организации интеллектуального действия, другие носят групповой характер, будучи общими не только для опоязовцев, но и для близких к ним групп (например, схожие организмические метафоры времени можно найти у О. Мандельштама). Есть, наконец, метафоры, которые принадлежат только опоязовцам. Именно последние стали объектом терминологической проработки, употребления в аналитических и дескриптивных целях. Если принять их за один полюс шкалы, то другой полюс будет образован понятиями, в которых метафорическая семантика стерта, выражена натурализованными рутинно-конвенциональными значениями общекультурного фонда. Эти два типа значений различаются по своим экзистенциальным характеристикам. В одном случае семантическая структура, включающая метафору, — подчеркнуто фикциональна, условна, операциональна, невещественна, непредметна, так как в пределе выражена семантически тем или иным человеческим взаимодействием, в другом же — жестко определена, натуральна и предметна, в функциональном плане являясь моментом господствующей нормы определения реальности. Степень жесткости семантики экзистенциального зависит от символической величины группы, использующей это значение, — авторитетного носителя культуры, идеологии культуры, а стало быть — от характера ее представительства или влияния. Иными словами, в одном случае ясно просматривается субъект литературного действия или процесса — характерное для данной предметной области антропологическое представление или специфицированная теоретическая проекция, в другом оно (соответственно, он — субъект) спрятано за безличным описанием или предметным выражением, поскольку за ними стоит сам интерпретатор или исследователь, ничем себя не выделяющий в этом своем качестве из общепринятых натурализованных представлений о реальности.

Метафора, понимаемая как общая схема тропа, есть основной культурный механизм смыслопорождения, смыслообразования. Но использоваться она может двояким образом: если рутинная, стертая, «холодная» метафора обеспечивает трансляцию, семантическую консервацию и воспроизводство идентичных по функции смысловых значений, элементов общих конструкций реальности, то индивидуальная, «подписная» метафора задает

и субъективное определение реальности, т. е. содержит индивидуальные или узкогрупповые способы ее производства.

Терминологизировать метафору удается только в том случае, если указана мотивация исследовательского оперирования с выделенным значением, т. е. фиксируется метод, концептуальный способ производства «предмета» — аналитической конструкции, четко задана та исследовательская перспектива, в которой используется метафорическое значение. Как правило, это осуществляется либо в процедурах тавтологического переопределения метода в категориях иной концептуальной схемы, либо оговариваются контексты использования семантики понятия. В этих случаях принятая культурная форма (метафорическое образование) лишается исходной экзистенциальной нормы: в процессе интерпретации меняется смысл предиката «быть» соответствующей семантической конструкции. Она становится условной, т. е. операциональной и контролируемой в своем применении. Другими словами, превращение метафоры в термин означает, что семантика существования данного метафорического образования определяет уже не критерии «истинности» или «ложности» производимого посредством его объяснения, а воспроизводит формулу рациональности для принятых исследователем процедур объяснения, одновременно обеспечивая идентичность самого исследователя, указывая границы аналитической работы, критерии достоверности, а значит, и воспроизводимости, понимаемости другими предпринимаемых действий объяснения* [1].

Таким образом, наличие в языке науки семантических значений с той или иной нормой экзистенциального компонента может служить индексом определенной структуры взаимодействия, указывать на характер используемого в этих актах культурного ресурса, объем и ценности групп, которые консолидируются соответствующими значениями и формами. Чем более натурализован язык научных построений, тем с большей уверенностью можно говорить о действии идеологических структур, подчиняющих себе процедуры производства знания. Иными

* Приведем в качестве примера терминологизированной метафоры понятие «текст» (ткань) и его производные (контекст, интертекст и проч.), прилагаемое уже не к письменному авторскому сочинению, и тем более не к библейским стихам и отрывкам, а к поведению, городу, ритуалу, мифу, дому и т. п., к любым аналитическим построениям, которым придан статус объективированного целого, т. е. любой совокупности объектов, если для них полагается семиотическая презумпция — быть знаковыми артефактами. Но возможен и обратный процесс метафоризации термина при неконтролируемом переносе значения понятия, когда, например, тем же «текстом» становится природный процесс или объект. Примером оценочной, непонятной метафоры могут служить выражения типа: «молодые культуры», как, впрочем, и большая часть органических метафор.

словами, использование соответствующих форм выражения в языке литературоведения можно рассматривать как показатель степени внутридисциплинарной дифференциации, а вместе с тем — дифференциации социокультурной системы в целом, т. е. характеризовать существование науки как функционирование автономного института или же констатировать неразрывность литературоведения и идеологии культуры. Понятно, что внутридисциплинарные критерии оценки научной работы в идеале должны быть ценностями познания ради познания, когнитивной рациональности. Следовательно, динамику научного знания можно описывать как методическую инструментализацию семантики существования объясняемых объектов, что предполагает указание на специфичность их антропологической производности, обусловленной именно познавательными, а не какими-либо иными интересами.

Трудности теоретического развития литературоведения выражаются, помимо прочего, в аморфности и нерационализированности ценностных структур, образующих его аксиматику. Сопротивление, оказываемое усилиям подобной рационализации, свидетельствует о том, что ядро этих аксиом защищено слоем литературно-идеологических представлений. В частности, это касается и таких кардинальных для любой научной дисциплины представлений, как специфически антропологические. Степень развития любой дисциплины напрямую связана с возможностями выделения своего собственного представления о человеке. С ним коррелируют не только внутридисциплинарные критерии задач, исследовательской мотивации, онтологические рамки, стандарты достоверности, но и привлекаемые для объяснения культурные ресурсы. Так, в философии начиная с Нового времени конституировались: в гносеологии — идея познающего субъекта, в этике — моральной персоны, в экономике — идея человека целевого действия (разумного эгоиста); в социологии методологически используются концепты социальной роли или социального действия, в культурологии — субъект, обладающий полной знания всего объема традиции, «носитель культуры», и т. п.

Литературоведение не специфицировало своего антропологического в этом смысле представления. Как правило, оно сохраняет претензии на неисчерпаемую полноту и многомерность всех проявлений человеческой жизни, описываемой литературой [ср. 2, 44—45], т. е. не отделяет когнитивного субъекта от литературного, а их обоих — от исторического и других индивидов. (Заметим между тем, что эти претензии неправомочны, что специальный анализ мог бы показать, что даже литература тематизирует только сравнительно узкие сферы человеческой жизни,

связанные с репрезентацией смысловых источников культуры.) Основной фонд литературоведческих представлений о человеке может быть определен как простая функция идеологических представлений того или иного целого. Базирующаяся на этой норме «родового» человека интерпретация ведет к чисто психологической по характеру мотивировке литературно значимых явлений как в объяснении актов творчества (т. е. влияния, генезиса), так и в трактовке восприятия произведений (т. е. читателя). От конструкций социального целого, проецируемого на сущность индивида, зависит семантика толкований и отдельного произведения, и некоторой их системы (как, впрочем, и всех других литературных явлений).

Но рядом с подобными дедукциями в современном аналитическом литературоведении начали возникать и другие антропологические представления, хотя они еще и не получили соответствующей четкости и выраженности. Таковы представления о коммуникативном действии в семиотике с присущим ему однозначным характером целевой или экспрессивной мотивации, о неконкурентном социальном взаимодействии (диалоге) как форме организации текста и соответствующей структуре интерпретации; характерная для герменевтики идея субъекта как эстетического духа, конгениального акту творчества, т. е. субъекта процессов образования и культивации. Сюда же можно отнести концепты внутритекстового адресата — «имплицитного читателя» в рецептивной эстетике, «кондиционального автора» — в эстетике воздействия и т. д. Именно введением подобных представлений отмечено развитие литературоведения в последние 15—20 лет.

Однако следует сказать, что эти антропологические конструкции основываются на сравнительно простых проекциях человеческого действия или поведения, не затрагивающих проблематики смысловой инновации. Фонд культуры, ее ресурсы при этом рассматриваются как статичные, готовые, ибо аналитически они не связаны с концептуальной техникой фиксации или описания смысловой инновации. (Не случайно столь популярными оказываются структуралистские методы.)

Не было подобной техники до самого последнего времени и у социологии. Лишь в самое последнее время, главным образом на материале символических форм культуры — искусства, разложения ритуала и др., было дано социологическое описание смыслопорождающего действия [3]. Благодаря этому оказалось возможным аналитически «видеть» подобные структуры и образования и социологически проследить их соединение с другими.

Теперь к ОПОЯЗу. Драматическая история этой научной группы, как и ряда подобных ей, уникальных по своему характеру, представляет особый интерес для социолога (прежде всего социолога, занятого анализом взаимосвязи знания, культуры и идеологии). ОПОЯЗ объединил нескольких исследователей на четком определении своего предмета исследования: *литературном инновационном действии* и соответствующих задачах: создании теории литературы как *теории литературной инновации*. Из всей диффузной совокупности возможных представлений о человеке в литературе было избрано одно как специфическое именно для литературы и искусства в целом: действие, являющееся механизмом смыслопорождения. Не «человек вообще», а структура действия, производящая новые литературные конструкции, представляющие собой формы смысловых источников в секулярной и динамичной социокультурной системе. Такая программная заявка имплицитно содержала два варианта своей реализации. Первый (при неполном сознании методологической специфики единицы теоретического конструирования, уровней таксономического описания и соответственно — перспектив последующих теоретических обобщений и генерализаций) вел ко все более разрастающемуся каталогу описаний литературных инноваций, т. е. к чисто эмпирической историко-литературной работе. Второй предполагал разработку теоретических концептов и не-инновационных действий, их системы, особенностей их организации в определенной ситуации с тем, чтобы можно было показать теоретически систематизированным образом механизм литературной динамики, т. е. функциональную неслучайность литературной инновации.

В социологическом плане сама возможность развития подобной теории означала бы, что литература не может более рассматриваться как эпифеномен идеологии культуры. С формированием такой теории исследователь лишается возможности интерпретировать литературу в том или ином «этнографическом» (В. Шкловский) плане, поскольку литература здесь больше не может рассматриваться как синоним культуры в целом, а ее история — как синоним истории культуры или социальной истории. Напротив, выделение ее специфического объекта — инновационного смыслопорождающего действия — создает предпосылку не только для отграничения от прочих подходов к литературе как предметной области изучения и оценок, но и предложение контролируемых средств, поскольку и предмет анализа и средства его выделены в соответствии с провозглашенными задачами. А это означает, что выдвигаются критерии объяснительной работы, лежащие исключительно внутри самой

науки о литературе, — внутридисциплинарные стандарты оценки производимых интеллектуальных работ. Усилия интерпретатора, опирающегося на идеологические положения, направлены на партнера, внешнего по отношению к сфере исследования литературы, т. е. не затрагивают ценностей и эталонов собственно познания, так как, хотя и принимают аналитическую форму (точнее, могут принимать), обусловлены интересами контроля нормы реальности, представляемой литературой. В отличие от него ОПОЯЗ выдвинул внутридисциплинарные критерии оценки интерпретационной работы, т. е. ограничил круг компетентных референтов своей работы исключительно академическим сообществом, способным оценить своеобразие теоретических задач и корректность анализа материала.

Такое понимание науки, с одной стороны, и литературы, с другой, как специфических в своей автономности социальных институтов, основывающихся на собственных ценностях, могло бы при последовательном развитии и рецепции его другими служить, в свою очередь, свидетельством интенсивных процессов социальной дифференциации, роста многообразия культурных ценностей, а вместе с тем — и формирования ядра идентичности, складывающегося из признания самодостаточности, автономности отдельных сфер, т. е. быть признаком конца модернизационной эпохи, или, пользуясь словами Ю. А. Левады, выхода культуры из «классов», окончания ею школы классиков. В социальном плане это выражается выходом на первый план неинструментальных действий, производящих и акцентирующих новые смыслы и механизмы смыслообразования, а значит, и исследователей, вводящих собственные масштабы происходящего, а не берущих те или иные нормы как «готовые» (т. е. не пользующихся просветительской схемой чужих, хотя и авторитетных глаз, их взглядом на прошлое и на самих себя). Иными словами, речь идет о возможностях институционализации науки как таковой.

Социальная история подобных групп — их возникновение и крах — в этом смысле есть драма возникновения и вытеснения, вплоть до полного разрушения, групп с автономными ценностями, лежащими в основе их институционализации, — академического познания и субъективного творческого акта, т. е. ценности инновационных культурогенных механизмов, — и поглощения их устойчивой модернизационной идеологией культуры. Речь идет о блокировке социального и культурного многообразия, процессе социокультурной гомогенизации, об ограничении действия инновационных механизмов, а значит, и самодостаточности ядерных структур идентичности в культуре. Не следует ска-

занное понимать как однократную историю отдельной группы — описываемый цикл представляет собой функционирование модернизационной культуры, предпосылку и форму ее стабильности или устойчивости, поскольку подобные группы маргиналов постоянно возникают и вытесняются на социальную периферию, где они распадаются, не получая признания.

Рассмотрим подробнее эти процессы на материале теоретического аппарата ОПОЯЗа.

Внутреннюю теоретическую историю его — мы фиксируем ее не хронологически, а типологически, где отдельные события интеллектуальной работы могут быть совмещены, — можно обозначить следующими узловыми моментами: идеями Шкловского «искусство как прием» и «остранение», тыняновскими работами о пародии (первая фаза), затем — положениями «литературный факт» и «литературная эволюция» (вторая фаза) и, наконец, началом теоретического кризиса и концептуального распада с некоторыми, едва намеченными возможностями выхода в более сложную и общую схему понимания литературной системы. Последняя предполагала включение в теоретическую программу типологически и функционально гетерогенных образований: понятие литературной группы со специфической, *собственно литературной* культурой, концепт литературной личности, описание механизмов передачи литературных образцов от группы к группе и др.

Но эти возможности, как уже сказано, были едва намечены. Дело, с точки зрения социологии, — разумеется, не в нехватке интеллектуальных сил и возможностей, а в социальных обстоятельствах, определявших возможности обращения к тому или иному ресурсу объяснительных средств, многие из которых оказались закрытыми.

Движение проблематики ОПОЯЗа шло от задачи теории литературы — к теории истории литературы и, в конце концов, вернулось к тому, против чего опоязовцы изначально выступали — к неконцептуальной истории литературы. Отсюда вопрос: почему же фактически оказалась нереализуемой идея теории литературы? [Ср. 6]

Выдвигая положение «искусство как прием», члены раннего ОПОЯЗа не только указывали сферу предметных разработок теории литературы, но и, что кажется не менее важным, вводили в науку тот эксплицированный антропологический компонент, о котором мы говорили выше: инновационное действие — «семантическое изменение» [5, с. 20, ср. с. 18, 35, 79, 80 и др.]. «Семантический сдвиг» (разумеется, сама по себе эта характеристика

человеческого поведения, состояния известна давно, будучи предметом восторгов, размышлений или описаний, но она не подвергалась концептуальной проработке, а стало быть, была недоступна для систематической теоретической работы) представляет собой сложную структуру действия, состоящую из нескольких взаимосвязанных планов и элементов: семантической структуры значений, мотивации ее конституции (процесс «ее делания» или воспроизводства, включающий модификацию отношения к ней, основания этой модификации — «способ пережить делание вещи» — там же, с. 13). Эта структура действия в свернутом виде содержит: а) генетический ресурс значения — то, откуда берутся элементы значения; б) семантическую перспективу нового синтеза — в каком отношении, для чего они соединяются; в) каким образом они синтезируются в новом целостном смысловом качестве. Аналитически можно рассматривать эти планы по отдельности, но функциональный смысл подобного образования значим только в их целостности, в противном случае троп как смысловое единство просто распадается. Субъект этого действия не просто выражает какое-либо значение, но и указывает вместе с тем его генезис, характер его производства, являющийся одновременно и алгоритмом понимания производимой новой семантической структуры. Причем каждый из элементов подобной структуры действия сохраняет свою связь с семантикой норм литературной культуры, характерной для партнеров или противников самого субъекта инновационного действия. Такого рода связь сохраняется либо эксплицитно (т. е. выражается непосредственно в процессе семантического сдвига), либо же реконструируется теоретиком литературы (в случае запаздывающего признания инновации), восстанавливающим ту или иную интенциональность семантических элементов, адресацию их, коммуникативность или цитатный характер.

Поставив в центр своих теоретических разработок подобную структуру инновационного литературного действия, смысловое изменение, опоязовцы стремились описать его формы, обнаруживаемые в разном материале — стиховом, прозаическом, в пародии, в отношениях больших литературных систем типа «жанр» и т. п. Именно с этими аналитическими задачами связано операциональное использование метафор литературного взаимодействия, рационализируемых до известной степени терминологизации (что вполне удастся, поскольку в самой семантике отобранных понятий содержится определенное указание на предметные особенности материала — субъекта инновации и его оппонента, в отличие от биологических аналогий и метафор, где представлена лишь методологическая направляющая, а содержательных

характеристик не дано, в результате чего сливаются или не могут быть разведены предметные конструкции и методические регулятивы, т. е. возникают эффекты методологического реализма).

Указывая в своих предметных построениях способы их теоретического конструирования, опоязовцы тем самым разрушали единую рутинную норму реальности, которой поддерживалось единство идеологии литературы как культуры. Но вызывавший столь резкую реакцию релятивизм был не ценностным, а теоретическим. Мировоззренческие же ценности опоязовцев были вполне определенными: они охватывали прежде всего круг проблем личностного самоопределения, самоосмысления (ср. их переписку, например, письмо Б. Эйхенбаума В. Шкловскому от 25.07.1925, а также [6]) в потоке неопределенных событий, т. е. отвечали опять-таки структуре культурного действия, самому пафосу культуры, ее наиболее глубоким импульсам (ср.: «Творческий акт — сознание себя в потоке истории» [7, с. 236], или же, словами Тынянова о Брюсове, опоязовцы сделали «принцип своего творчества своей темой, и так как принцип этот заключался в переводе слова из области сглаженных эмоций в область нарочито интеллектуальную и в переключении противоречивых традиций, то тема оказалась заранее парадоксальной» [8, с. 538]).

Открыто эти принципы проявились, конечно, в критических, а не теоретических работах. Следовательно, та же структура действия, которая была выдвинута ими в качестве теоретического объекта литературного познания, использовалась же и в качестве ценностного основания самоконсолидации группы, самоосознания. И эта же структура действия выступала в качестве методологической направляющей, т. е. служила принципом отбора материала для объяснения: «История в этом смысле — особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого» [9, с. 49]; «Мы ищем в прошлом ответов и аналогий, устанавливаем „закономерность“ явлений» (там же, с. 86)..

Такая особенность теоретической работы (неразведенность методического принципа и тематического задания), обычная для начальных стадий развития научной школы или направления, имеет своим следствием то, что исследователь, продолжая действовать только таким образом, принужден к непрерывному обнаружению в материале одной и той же принципиальной структуры (что оборачивается смещением теоретической работы, превращением ее в содержательную и эмпирическую). Материал для проработки опоязовцам поставляла, естественно, история литературы.

Так, от первоначальных, вневременных конструкций (поначалу в работах и Шкловского, и Тынянова историческая последовательность рассмотрения не играла никакой роли) они были логически приведены к историческому материалу, исторической работе, что потянуло за собой и проблематику исторического движения как системы инновационных действий, т. е. эволюционного ряда литературы, объясняемой из нее самой. (Ср. замечание Эйхенбаума о том, что на первых этапах они «занимались не историей, а теорией и технологией (имманентной эволюцией)» [9, с. 49—50].) Это смещение теории литературы к теории истории литературы как содержательное наполнение чистых теоретических конструкций привело к ряду уже собственно методологических проблем, от возможности решения которых зависела судьба складывающейся теоретической парадигмы (ср. письмо Шкловского Тынянову от 4.03.1929 г. (ПИЛК, с. 568), где он говорит о недостаточности решения «стереометрических задач на плоскости», о необходимости введения еще одного измерения, помимо двух линий семантического исследовательского параллелизма — архаизма и новации).

Использование одной семантической структуры и как основания теоретического конструирования, и как методологического регулятива обернулось методологическим реализмом (особенно ощутимым в отношении постулата системности) и было подвергнуто острой критике, начиная с Жирмунского [4] и кончая представителями любой возникающей литературоведческой школы, числящей в своих предках или родственниках формалистов. Таким образом, от теоретической эвристики «приема», инновационного действия и его конструкции опоязовцы были вынуждены перейти к дескрипции (Шкловский в 1930 г. говорит уже о «нашем описательном методе», дополненном задачей «усложнить его учетом изменения функции» [10, с. 217]). Следовательно, опоязовцы оказались в логическом кругу (в той, разумеется, мере, в какой здесь можно говорить о группе как единстве), т. е. по существу занимались самоописанием на содержательном историческом материале. Они столько же вносили смысл в литературный материал, которому интерпретатором назначался характер системности, сколько его и объясняли. Другими словами, «история» в этой теоретической ситуации для них становилась не только собственно эмпирическим материалом, но и парадигмой объяснения (с соответствующей метафорикой выражения), организованной по принципу той же культурной структуры, которую они воплощали собой, в своей работе, т. е. структуры смыслопорождающего, смыслообразующего действия. Исторический материал поэтому заранее, априорно представлял

для них не бессвязное многообразие события и явлений (Эйхенбаум: «...напрасно историю путают с хронологией...» [9, с. 50]), а воспринимался как организованный по определенным нормам, упорядоченный по сюжетам литературной борьбы (т. е. в виде смысловых целостностей, фаз борьбы, преемственности и разрывов). Эти правила литературного движения и выступали для опоязовцев в качестве формы исторического закона, сохраняя свою структурную формулу аналогии (ср. суждения Шкловского о форме как законе построения предмета [5, с. 60, 233], т. е. правилах его вырывания из контекста [5, с. 79—81, 205], «смене групп» как аналогии; тыняновское понятие «литературной конвергенции» как «глубокой аналогии исторических причин» [8, с. 118]; задачу «разрушить ряд формальных аналогий, на основании которых произведение замыкается в насильственное ложное единство», и требование «объединения по признаку функциональной аналогии» — ПИЛК, с. 293). Это понимание системы как функциональной аналогии, применения старых форм в новой функции перекликается с эйхенбаумовским: «История есть наука сложных аналогий, наука двойного зрения» [9, с. 49] и др.

Но внутри этих аналогий в соответствии с характером семантической принудительности, аподиктической значимостью смыслового элемента действовали каузальные связи, выражаемые натурализованными метафорами, лежащими ниже уровня теоретического интереса и не подлежащими поэтому теоретическому контролю. Использование метафор такого рода и предметных каузальных детерминаций свидетельствовало о известном пределе теоретической рационализации, о втягивании в структуру суждения детерминационных компонентов общекультурного уровня в качестве своеобразных логических склеек, переходов, не остающихся, впрочем, безобидным нейтральным элементом рассуждения. Однако эти пределы обнаруживаются только при переходе от собственно теоретических задач к историко-эмпирической работе, т. е. на следующей типологической фазе развития школы. (Мы стремимся обнаружить в работе опоязовцев следы разных фаз, разных типов теоретического рассуждения, относящихся к различным стадиям их концептуального развития, но из-за особенностей их саморефлексии и ограниченности методологического «самоотчета» могущих быть выраженными и синхронно. Речь опять-таки идет не о личных возможностях, а о социальных основаниях теоретического интереса.) Именно натурализованные метафорические образования в условиях последующего кризиса дали те логические развороты и связи, которые обеспечили регенерирование у опоязовцев прежней идеологии литературы, рутинных (в теоретическом плане) способов

историко-литературной работы, характерной для их оппонентов. Но в период интенсивной концептуальной работы этот второй, фоновый, неконтролируемый план, поскольку он образует области значений, лежащих «по ту сторону» теоретического горизонта, оживает и сохраняется именно в прямых ценностных декларациях их критических, а не теоретико-методологических работ. «Критик должен быть своего рода историком, но только смотрящим на современность не из прошлого, и вообще не из времени, а из актуальности как таковой. Критик отличается от историка литературы только тем, что его эмоция направлена на распознавание того, что образуется на его глазах, что еще не сложилось. Усмотреть в этом становлении признак того, что в будущем окажется историей литературы, — основное дело критика» [11, с. 12]. Нетрудно в этом высказывании увидеть ту же структуру идеологии литературы, характерную для модернизационной культуры, против которой опоязовцы так боролись. История, таким образом, оказывалась постепенно не только критерием достоверности, эмпиричности, очевидности, подкрепляющим выдвинутые теоретические положения, но и стандартом и схемой специфических детерминаций, установления логических связей и отношений принудительного, значимого порядка объяснения, техники объяснения, содержащей в себе скрытый оценочный момент качества, имплицитного в смысловом сюжете исторической формы. Неслучайность методологического реализма, сливающего, как отмечали Ц. Тодоров [12], М. О. Чудакова [6] и др., логические подчинения с предметно-содержательными, а значит, — сохраняющего соблазн «истинностных» высказываний, приводит к тому, что для формалистов, вопреки заявлениям, критерий эстетического прогресса скрыто присутствует в истории, в эволюции литературных форм. Эти моменты можно видеть в введении понятий «линия эволюции», «линия развития» [8, с. 522] как детерминационного критерия истории литературы, которую они хотели бы описать и фиксировать. Хотя она и «изломанная» и «прерывистая», тем не менее писатель может оказаться «вне ее», «отстать», «быть преодоленным» и т. д. Отсюда, естественно, образуются и формы суждений типа «эпоха требовала», «история сделала необходимым» и проч., являющиеся уже внеэмпирическими идеологическими конструкциями, определенными формами логической обязательности, что свидетельствует от утрате изначальной теоретической позиции. Разумеется, эти выражения могут встречаться и на ранних этапах работы группы, но мы их рассматриваем как элементы теоретического и логического ресурса, различные части которого имеют разнофункциональное значение, или, пользуясь ее же словами, при-

надлежат к разновременным линиям и пластам культуры. Существенно, *что и при каких условиях*, когда всплывает на поверхность объяснительной работы и в каком качестве.

Использование выражений типа «эпоха требовала» делает особенно очевидным смену антропологических констант: не только субъекта литературного действия (соответственно, изменения объекта теоретической конструкции), но и субъекта интерпретации, «точки зрения наблюдателя», изменение логики и техники объяснительной работы. Такая конструкция субъекта литературного процесса в целом, идентифицируемого с самим интерпретатором, принципиально меняла всю логику рассуждения и анализа. Уже не литературное взаимодействие являлось конститутивным для теоретического построения, не ресурсы действующего в конкретной ситуации литературной борьбы, а дедуктивная схема общего идеологического развития литературы, заданная точка зрения абсолютного наблюдателя, обладающего как бы полнотой знания о прошлом и будущем. Такая противоречивость работы опоязовцев скрывает несознаваемые коллизии ценностей, конфликты столь же глубоко личные, сколь и институциональные, поскольку это столкновение в душе и сознании исследователя императивов самой модернизирующейся культуры — познания и авторитета, знания и действия. Натурализованные метафоры утверждают «истинность» упорядоченных с их помощью построений фактического материала. Такого рода модальность в социальном плане представляет собой стремление (неконтролируемое) исключить противников из сферы возможной конкуренции за признание, подавление, а не учет иных возможных точек зрения на обсуждаемые вопросы. В отличие от гипотетической модальности, условности, в функциональном плане представляющей собой ориентацию на академических оппонентов и готовность к проверке и обсуждению выдвинутых положений, метафорический натурализм содержит апелляцию к единственно «легитимной» точке зрения, идентичной с доминирующим символическим авторитетом, в условиях модернизационной культуры репрезентируемой инстанцией, воплощающей правильность стратегии культурного развития. (Подчеркнем еще раз, что речь идет о характере выстраиваемых теорий в условиях усиливающегося давления на ОПОЯЗ, — момент, который мы временно «выносим за скобки», а также, что сказанное мы ни в коем случае не относим к личным и человеческим качествам опоязовцев.)

Таким образом, правила квалификации результативности научных высказываний в подобной социальной ситуации науки исключают конвенционалистские формы знания, в формаль-

ном отношении требуя соответствия не возможным оппонентам, а однозначным социальным авторитетам, являющимся решающим критерием в вопросах науки. Обратной стороной этого является нетерпимость к позициям других. Иными словами, методологический реализм — не случайность, не ошибка, а результат последовательной рационализации отдельных высокоценных опоязовцами и значимых для них постулатов и принципов. Теоретико-методологические сложности, осознаваемые при этом и ставшие причиной теоретического паралича, суть лишь своеобразное выражение этих ценностных императивов в плоскости когнитивной рефлексии. Они — производное от попыток решить проблемы соединения системной ориентации (позиции абсолютного наблюдателя) с задачами анализа конкретной ситуации литературной борьбы, литературного взаимодействия (что требовало учитывать положение вещей в перспективах участников взаимодействия, т. е. описывать конкретные стандарты литературной культуры исследуемых групп), а также необходимостью фиксировать механизмы инновационной эволюции с точки зрения их ценности для «будущего литературы». При таком многообразии теоретических, методологических, предметных и оценочных императивов удержать это распадающееся теоретическое сооружение становилось невозможным. (Следует сказать, что такого рода задачи, возникающие и в других областях знания, например в современной философии и логике науки, в структурно-функциональной концепции социологии и других сферах, при аналогичных холистских посылаках, удовлетворительно решены быть не могут.)

Таким образом, вторая фаза развития ОПОЯЗа, содержащая противоречивые методологические тенденции и ценностные альтернативы, закончилась в теоретическом и концептуальном плане известной стагнацией, хотя содержательная работа, адущая главным образом как эмпирическая разработка выдвинутых ранее положений, оказалась чрезвычайно плодотворной и ценной для истории литературы, дав образцы исторического исследования, имеющие непреходящее значение.

Проблема инновации, эволюции, видимо, должна была решаться или развиваться другими теоретико-методологическими средствами, часть из которых нащупывалась Тыняновым и Шкловским.

Теоретические трудности, которые встали перед ОПОЯЗом, касались решения проблем, связанных с функционированием не-инновационных систем литературного взаимодействия. Только на фоне рутинного существования литературы, снижения новых образцов в другие литературные среды, через анализ усло-

вий их признания и т. п., т. е. через описание статичного функционирования системы литературного взаимодействия разных групп, а значит, через описание смысловой рутинизации культуры, можно было определить *собственные* значения механизмов смыслового производства. Но здесь мы подходим к границам чисто теоретико-методологической проблематики и сталкиваемся уже с социальным контекстом функционирования знания, т. е. с особенностями или возможностями институционализации науки в модернизационной культуре.

Теоретическая задача создания целостной систематической теории литературы, фокусированной на проблеме инновации, динамики, требовала от опоязовцев концептуального анализа опыта работы других исследователей, т. е. переинтерпретации их результатов в категориях собственно опоязовского подхода. Однако реализации такой программы противоречило понимание знания как авторитета (т. е. претензии на господствующие позиции в науке, чем отчасти грешили и сами опоязовцы, следуя общему духу модернизационной идеологии, и в чем их упрекали противники), что исключало для опоязовцев саму возможность внутринаучной кооперации и сотрудничества, использование «чужих» теорий и подходов для своих задач.

Выход к проблемам статики литературы был заблокирован для ОПОЯЗа тем, что разработки этих вопросов велись их противниками. Позиция методологического индивидуализма, используемая в современной культурологии, философии и социологии, т. е. определение взаимодействия в категориях и смысловых перспективах литературных участников, была для Тынянова и Шкловского неприемлемой, поскольку ассоциировалась с принципами субъективного психологизма и его ценностными импликациями. Разработка же литературной системы как культуры (ее тематическое поле) оказалась «занятой» общими эклектическими эстетическими исследованиями стиля, эпохи и т. п., с одной стороны, а с другой — вульгарным редуccionистским социологизмом, сводящим все разнообразие литературных мотиваций к экономическим или классовым интересам. Опоязовцы были вынуждены строить все сами, что и обернулось для них неразрешимыми проблемами (ср. переписку Тынянова, Шкловского, Якобсона 1928—1929 гг., например, Тынянов — Шкловскому: «Случился у нас перерыв, который случайно может оказаться концом. Во всяком случае, похоже» [1928 г.; ПИЛК, с. 568]).

Некоторые разработки Тынянова и Шкловского, судя по их переписке тех лет, указывали выход, но не получили в тогдашних условиях истощающей внутривидовой борьбы соответствующую

щего продолжения. Это относится к идее литературной группы («...один человек не пишет, пишет время, пишет школа-коллектив»; Шкловский [5, с. 211]) и концепту «литературной личности», который должен соотноситься не столько с биографией, сколько с литературной системой в целом и стандартами литературной культуры группы. Методологически, как представляется, у Тынянова он должен иметь то же значение, что понятие социальной роли в социологии, т. е. быть кодификацией норм определенного литературного поведения, теоретически связывая инновационное действие и литературную субкультуру группы. Но эти теоретические возможности остались нереализованными.

Фактическое развитие пошло по пути все более тесного слияния с идеологическими конструкциями литературы. Литературная борьба, конкуренция за авторитет, лишившись своего теоретического ореола и смысла (иначе говоря — утратив специфичность антропологического наполнения) и будучи подведенной под общий организационный знаменатель, выродилась позднее, по выражению О. М. Фрейденберг, в склоку («<...> Склока — наша методология» [13, с. 291]).

Таким образом, теоретические проблемы, поставленные ОПОЯЗом, остаются все еще открытыми. Склонность современного литературоведения к сравнительно простым антропологическим идеям, передаваемым соответствующей терминологией (на индивидуальном уровне предметного рассмотрения — коммуникативно-инструментальной, на холистских — структуралистской, а также органической и натурализованной метафорикой и понятиями из круга архаического наследия — миф, архетип и т. п.), отражает ценности определенной научной субкультуры, ее интенции на сохранение и консервацию культуры, к какому бы недавнему времени она ни относилась. Можно сказать, что такова функциональная роль подобной науки: обеспечивать транслирование смысловых структур. Но в этом же проявляется и зависимость ее от смыслообразующих и инновационных групп.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гудков Л. Д. Метафора как форма содержательной рациональности. — В кн.: Науки в их взаимосвязи: исторические, теоретические и практические аспекты. М., 1988.
2. Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982.
3. Левада Ю. А. Игровые структуры в системах социального действия. — В кн.: Системные исследования. М., 1984, с. 273—293.
4. Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе». — В кн.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 94—105.

5. Шкловский В. О теории прозы. М., 1929.
6. Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова. — ВТЧ, с. 103—131.
7. Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1926.
8. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
9. Эйхенбаум Б. Мой современник. [Л.], 1928.
10. Шкловский В. Поденщина. Л., 1930.
11. Эйхенбаум Б. Нужна критика. — Жизнь искусства, 1924, № 4.
12. Тодоров Ц. Поэтика. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 37—131.
13. Пастернак Б. Переписка с Ольгой Фрейденберг. Нью-Йорк; Лондон, 1981.

М. Б. Ямпольский

«СМЫСЛОВАЯ ВЕЩЬ» В КИНОТЕОРИИ ОПОЯЗА

Принципиальный вопрос всякой кинотеории — это вопрос о превращении вещи на экране в знак (или точнее — об условиях выполнения ею знаковой функции), иными словами — проблема первичного семиозиса. В своих исследованиях кинематографа опоязовская киномысль столкнулась с необходимостью решения этой чрезвычайно сложной проблемы, не получившей общепризнанного толкования вплоть до сегодняшнего дня.

Хронологически первым решение проблемы первичного семиозиса в кинематографе предложил Виктор Шкловский. Согласно Шкловскому, кино становится знаковой системой в силу условности своего движения, синтезируемого нашим сознанием из неподвижных фотограмм. Шкловский отрицает стробоскопический эффект и вслед за Бергсоном¹ полностью переносит процесс синтеза движения в кино из глаза в мозг. Бергсон указывал, что в кино «из движений, характерных для всякой фигуры, извлекается безличное, абстрактное и простое движение, движение вообще, если можно так выразиться, и помещается в аппарат, а затем индивидуальность каждого отдельного движения восстанавливается через соединения этого анонимного движения с индивидуальными позами. Таков метод кинематографа. Но таков же и метод нашего познания. (. . .) Восприятие, понимание, речь в целом действуют так же»². Таким образом, движение в кино, по Бергсону, основывается на процессе «узнавания» в категориях Шкловского.

В 1923 г. Шкловский, ссылаясь на Бергсона и его анализ апорий Зенона, указывает: «Кино не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение как таковое, никогда не будет воспроизведено кинематографом. Кинематограф может иметь дело только с движением-знаком, движением смысло-

вым»³. Таким образом, само кинематографическое движение превращает кино в знаковую систему. В рамках бергсоновского подхода такое превращение логично, поскольку кинематограф по своим механизмам уподобляется мышлению и речи. Однако Шкловский вносит в концепцию Бергсона кардинальную и противоречащую взглядам последнего поправку: «Человеческое движение — величина непрерывная, человеческое мышление представляет собой непрерывность в виде ряда толчков, ряда отрезков бесконечно малых, малых до непрерывности.

Мир искусства, мир непрерывности, мир непрерывного слова, стих не может быть разбит на ударения, он не имеет ударяемых точек, он имеет место переломов силовых линий.

⟨...⟩ Мир непрерывный — мир видения. Мир прерывистый — мир узнавания.

Кино — дитя прерывного мира»⁴.

Не обсуждая философской корректности построений Шкловского, укажем на их тесную связь с теорией остранения, согласно которой «целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание»⁵.

В такой перспективе смысловое кинодвижение, основываясь не на видении, а на узнавании, превращает кино в знаковую систему, но одновременно выводит кинематограф за пределы искусства. «Кинематограф в самой основе своей вне искусства»⁶. «Вне искусства», в понимании Шкловского, главным образом оказывается киноизображение как таковое, как сфера чистого узнавания, некой пустой условности: «Кинолюди и кинодействия, видимые нами на экране, точно также видятся нами постольку, поскольку они осознаются. ⟨...⟩ Люди, движущиеся на экране, — своеобразные иероглифы. Это не кинообразы, а кино-слова, кинопонятия. ⟨...⟩ обозначение движения и есть превращение кинообраза в киноиероглиф»⁷.

Введение фильма в эстетическую область осуществляется Шкловским на основе резкого смещения акцента с киноизображения на киносюжет. Для этой процедуры «смысловое движение» переводится в категории «смыслового поступка» и шире — сюжета. Но главной проблемой и в дальнейшем остается изначальный парадокс: чтобы стать искусством, «кино нуждается в накапливании условностей»⁸, но одновременно должно преодолеть свою изначальную знаковость, условность, приближаться к «видению»: «...человеческая мысль переплеснет через предел, поставленный ей теорией пределов, научится мыслить процессами и снова воспримет мир как непрерывность. Тогда не будет кино»⁹. Движение к острающему видению как движение к искусству в пределе приводит к исчезновению кинематографа.

матографа. В сфере слова вопрос решался проще: знаковость здесь задана изначально, вопрос о полном ее преодолении не стоит, устранение, таким образом, не включается в некий порочный круг. Противоречие между видением и узнаванием так и не было окончательно разрешено Шкловским и в дальнейшем.

Тынянов обратился к той же проблематике в 1927 г. в работе «Об основах кино». Очевидно, что он опирался на идеи Шкловского, хотя и дал им совершенно иное толкование. Связь со Шкловским зафиксирована в сохранившейся терминологии последнего — «смысловая вещь», «смысловое движение». Однако речь идет вовсе не о бергсоновском синтезировании движения из неподвижных фотограмм, а о соотношении «вещей» внутри кадра и между кадрами. Для Шкловского в кино вообще нет «видимой вещи», Тынянов же принимает термин Балаша «видимая вещь», «видимый человек» для обозначения дознаковой стадии киноизображения. Но затем «видимые вещи» подвергаются стилистической обработке через ракурс, освещение, перспективу и главным образом композицию кадра. Эти стилиевые приемы «преображают видимый мир» (ПИЛК, с. 330). Кино дает «сотни разнородных ракурсов и освещений, а стало быть, сотни разных соотношений между человеком и вещью и вещами между собой — сотни различных «мест» (ПИЛК, с. 331). Видимая вещь превращается в «смысловую вещь», включаясь в эти разнообразные соотношения. Отсюда параллель с литературной метонимией и метафорой, в основе которых лежат соотношения между частью и целым или «вещами» внутри парадигмы. Любое движение для Тынянова есть стилистический фактор, порождающий киносемантику, именно потому, что оно трансформирует отношения «видимых вещей», превращая их в смысловые вещи. «Движение в кино существует либо как *мотивировка ракурса* точкой зрения движущегося человека, либо как *характеристика* человека (жест), либо как *изменение соотношения* между людьми и вещами: приближение и отдаление от человека (вещи) определенных людей и вещей, т. е. движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак. Поэтому вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо» (ПИЛК, с. 332).

Эта точка зрения ляжет позднее в основу киноконцепции Р. Якобсона, еще более последовательно спроектировавшего процесс первичного семиоза в кино на модели метонимии и метафоры¹⁰. Тынянову эффективнее, чем Шкловскому, удалось приблизить кинопроблематику к концепции опоязовской филологии, введя в сердцевину киносемантики проблему отношения к материалу. Для Тынянова материал кино становился знаковым

именно через подключение к нему отношения (или соотношения в широком смысле) и механизмов дифференциации. К 1928 г. позиция Шкловского (возможно, под влиянием Тынянова) становится более гибкой. Так, он с оговорками фиксирует становление отношения к материалу в «Генеральной линии» Эйзенштейна¹¹, но полностью отказаться от своей догматики не решается. В том же году он выступает с откровенно антитыняновской декларацией: «Формулирую: в кинематографическом произведении отношение между снимаемым предметом и кадром пока постоянное»¹², тем самым повторяя свои предшествующие утверждения: «<...> Первоначальный кинематографический материал неизменен, в нем нет художественного поступка...»¹³

Акцент на смысловое движение в кино как на постоянные развитие и смену отношений, выполняющих дифференциальную функцию, сближает концепцию Тынянова с современной лингвистикой. Однако стройность «лингвоцентрической» концепции Тынянова достигается за счет гиперсистематизации кинематографического текста. Видимая вещь становится смысловой при условии «единства ракурса и света» (ПИЛК, с. 331). «Всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором. При одном условии — если стиль организован, если ракурс и свет не случайны, а являются системой» (ПИЛК, с. 331—332), — отмечал Тынянов. Смысловое соотнесение элементов возможно лишь внутри системы; асистемность, нестыкуемость различных ракурсов или освещений блокировала становление киносемантики. Отсюда и характерная аналогия кино со стихом как максимально системным словесным текстом.

Эйхенбаум, во многом разделяя воззрения Тынянова на кинематограф, попытался уклониться от императива гиперсистематизации. «Вещь» на экране у него может значить вне системы и отношений. Характерны следующие осторожные высказывания Эйхенбаума, не согласующиеся с пафосом тыняновской концепции: «...зритель, не зная целого, всматривается в детали, улавливая сначала только их фотогению и предметное значение»¹⁴. Или: «Отдельно семантика кадра, как таковая, выступает редко, но некоторые детали в композиции кадров, связанные именно с фотогенией, имеют иногда самостоятельное семантическое значение»¹⁵. Чрезвычайно показательно само по себе обращение Эйхенбаума к понятию фотогении, предложенному Деллюком и дискредитированному в советском киноведении к 1927 году¹⁶. Не признавал его и Тынянов: «Предметы не фотогеничны сами по себе, такими их делает ракурс и свет. Поэтому и вообще понятие «фотогении» должно уступить место понятию «киногении» (ПИЛК, с. 331).

Напомним, что ракурс и свет для Тынянова — факторы унификации видимых вещей и установления соотношений. Они же, но совсем иначе, играют ключевую роль в процессе выявления фотогеничности мира, как он был осмыслен французской кинотеорией 20-х годов. Понятие «фотогении» было введено в обиход Луи Деллюком в 1920 г., но не получило в его работах внятного объяснения. Жан Эпштейн, предпринявший наиболее глубокое исследование этого явления, давал ему следующее определение: «Я называю фотогеническим всякий аспект вещей, существ и душ, умножающий свое нравственное качество через кинематографическое воспроизведение. Всякий же аспект, не получающий усиления в кинематографическом воспроизведении, не является фотогеническим и не относится к киноискусству»¹⁷. Понятие «умножение морального качества» остается у Эпштейна чрезвычайно размытым. Речь идет о какой-то неясной семантической «прибавке», получаемой видимой вещью на экране. Эта прибавка возникает из движения на экране, понимаемого почти в тыняновском ключе — не как абсолютное движение, но как переструктурирование пространственно-временного континуума. С другой стороны, и это особенно важно, семантическая «прибавка» фотогении проникает в вещь в силу того, что кино является языком: «⟨...⟩ Кино это язык, и как все языки оно анимистично, то есть придает видимость жизни всем тем объектам, на которые указывает. ⟨...⟩ Эти жизни не имеют ничего общего с человеческой жизнью. Эти жизни похожи на жизни амулетов, талисманов...»¹⁸ Анимация вещи придает ей индивидуальную физиономию, «личность». Личность, индивидуальность вещи постулируются Эпштейном как важнейшее свойство фотогении. «Крупный план глаза это больше не вообще глаз, но некий глаз»¹⁹, — пишет он. Индивидуация, создаваемая языковым анимизмом, идет параллельно нарастанию семантического потенциала вещи и тесно с ним связана. Кино становится языком, по Эпштейну, в силу особого функционирования оптики, по своим свойствам дублирующей психические механизмы восприятия и понимания: «Кино психично. Оно представляет нам квинтэссенцию, дважды продистиллированный продукт. Мой глаз дает мне идею формы. На пленке также зафиксирована идея формы, идея, записанная вне моего сознания, идея без сознания, латентная, тайная, но магическая; с экрана я получаю идею идей, идею моего глаза, извлеченную из идеи объектива, и столь гибка эта алгебра, что можно назвать эту идею корнем квадратным из идеи»²⁰.

Таким образом, через понятие фотогении Эпштейн по-своему решает дилемму Шкловского. По сути дела им снимается оппо-

зпция видимое—узнаваемое, индивидуальное—знаковое. Знаковость вещи на экране, согласно Эпштейну, приводит к усилению ее индивидуальности (видимого аспекта), но усиление видимого, дистиллируясь в объективе, умножает знаковость: возникает платоническая «идея идеи», «квадратный корень идеи».

Между тем киносемантика Эпштейна чрезвычайно далека от лингвистики сосюрковского типа. Значение тут никак не связано с системностью, дифференциальностью и «соотношениями» — оно возникает как бы изнутри самой вещи, помещенной в силовое поле оптики. По своей сути концепция Эпштейна относится к старой европейской традиции изучения так называемого «природного языка» (natural language)²¹. Для этой традиции характерно приписывание какого-то смутного имманентного значения самой «вещи» — значения, постигаемого интуитивно. Это значение универсально, относится к свойствам некоего «визуального эсперанто» и, по выражению Мишеля Мари, «не нуждается в переводе, оно понятно всем и позволяет обрести что-то вроде „естественного“ состояния языка, предшествующего языковой произвольности»²². Ричард Абель определил фотогению как «свободно парящее означающее»²³.

Среди опоязовцев лишь Эйхенбаум с оговорками принимает полумистическую (Эпштейн в какой-то момент прямо пишет о киномистике) концепцию значения, развернутую в теории фотогении. Эйхенбаум пишет о том, что в основе киностилистики (и киносемантики) лежат неясные (природные) значения, разлитые в предметном мире: «Основу киносемантики составляет тот запас мимической и жестовой выразительности, который усваивается нами в обиходе и потому „непосредственно“ понятен на экране»²⁴. При этом мимика и жест здесь выступают в широком физиогномическом смысле. Задача кинематографа как искусства — придать определенность этому слишком неопределенному смысловому ферменту: «Использованием этого фермента для превращения его в „выразительность“ организуется искусство как социальное явление, как особого рода „язык“»²⁵. Эйхенбаум определяет этот первичный семантический «фермент» как заумь. Заумь превращается в киноязык, подвергаясь обработке стилевыми приемами — светотенью, ракурсом, съемкой вне фокуса и т. д. «Использованная как „выразительность“, фотогения превращается в „язык“ мимики, жестов, вещей, ракурсов, планов и пр., являющихся основой киностилистики»²⁶. Отметим эклектизм эйхенбаумовского подхода. Киноязык является языком, с одной стороны, мимики, вещей, т. е. основывается на первичной знаковости мира (фотогении), с другой стороны, — это язык ракурсов и планов, т. е. стилевых приемов. Окончательное

оформление киноязыка осуществляется помещением фотогенического элемента в контекст и основывается на монтаже.

Обращение к иррациональной, с точки зрения передовой теории того времени, концепции фотогении ставит киномысль Эйхенбаума в двойственное положение. С одной стороны, оно накладывает на взгляды Эйхенбаума печать романтического архаизма, с другой — позволяет решить те проблемы, которые оказались не под силу Шкловскому и Тынянову. Вещь на экране сохраняет какие-то первичные значения, — отсюда возможность отчасти обойти стороной проблему начального семиозиса. Фотография может описываться как своеобразное слово: «Отдельный фотографический снимок — это своего рода „словарное“ оторванное кинослово»²⁷. «Словарность» сфотографированной вещи позволяет построить эффективную гипотезу о характере чтения кинотекста, осуществляемого на основе внутренней речи, в которой изображение постоянно «вербализуется». Эта вербализация осуществляется, однако, только под воздействием монтажной цепочки; но и до монтажа, до всякой системы отношений в изображении разлиты заушь, неясный, многозначный смысл, так или иначе выводящий и на теорию колеблющихся признаков значения у Тынянова, и на теорию остранения Шкловского: «Фотогения — это и есть „заумная“ сущность кино. (...) Мы наблюдаем ее на экране вне всякой связи с сюжетом — в лицах, в предметах, в пейзаже. Мы заново видим вещи и ощущаем их как незнакомые»²⁸. Отметим, между прочим, что ни Шкловскому, ни Тынянову не удалось органично включить эти их концепции в состав кинотеории. За счет обращения к фотогении эйхенбаумовская теория предстаёт одновременно и как самая опоязовская по своей сути, и как наиболее еретическая.

Поскольку аналогия фотогении и зауши стоит в центре эйхенбаумовской киносемантики, она нуждается в специальном рассмотрении. Интерпретация зауши в квазикинематографических пространственных терминах восходит к Хлебникову, для которого «простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства...»²⁹ В «Разложении слова» (1915—1916) Хлебников интерпретировал различные звуки как указатели своего рода динамической геометрии — движения точек и тел по отношению к плоскостям, системагически описываемые через метафору светового луча³⁰. Семантический механизм зауши понимается им как способ индивидуализации смыслов в пространственных образах. Правда, у Хлебникова эти образы носят абстрактно-отвлеченный, почти математический характер. Примечательно, что Шкловский, со ссылкой на работу А. Л. Погодина «Язык как творчество», указывал на алгебраизм мышления как на одно

из препятствий, стоящих на пути индивидуального видения мира³¹, и в этом контексте отмечал «алгебраичность кинематографии»³² (ср. с алгебраизмом кино у Эпштейна).

Однако тот же Погодин, чья концепция внутренней речи безусловно повлияла на Эйхенбаума, указывал: «⟨...⟩ слово связывается с образом в обычных условиях нашей умственной жизни (т. е. без усилий вызывать образ) не само собой, а только в своем „случайном“ (казуальном) значении»³³. В этом свойстве образного мышления Погодин видел его несводимость к кинематографу, дающему логическую, последовательную цепочку событий³⁴. Установленная Эйхенбаумом связь между фотогенией и заумью, однако, позволяет соотнести кино с образным мышлением, мышлением казуальными образами вне логической цепочки развертывающихся на экране событий.

Размышляя о заумном слове «любландия», О. Брик писал: «⟨...⟩ реальность, обозначенная словом „Любландия“, — неповторима, единична, только в нем, в Маяковском, в данный творческий момент существующая: ее нельзя обобщить. Мгновенно вспыхнувшее и озарившее эту реальность слово нельзя сделать расхожим словом. Любландия — это не страна любви»³⁵. Но именно таким и оказывается парадоксальное фотогеническое значение вещи на экране, превращающейся в знак, но знак абсолютной предметной индивидуальности. Заумный механизм кинематографа позволяет преодолеть опоязовскую дихотомию между стертым словом и видимым образом, между обыденным и поэтическим языком.

Императив смысловой индивидуации фундаментален для зауми. Д. Мицкевич справедливо указывает, что такой классический заумный текст, как «Заклятие смехом» Хлебникова, строится как постоянное движение в семантическом поле слова, реализуемое через «морфологические смены вокруг одного и того же корня»³⁶ (смех). В этой перспективе заумь работает как динамический уточнитель многозначного корневого смысла. Это морфологическое движение вокруг корня может быть уподоблено кинематографической смене ракурсов. Такого рода «заумный» прием был возведен в принцип Эйзенштейном в 1924 г.: «⟨...⟩ каждый элемент может быть наивыгоднейше подан с одной лишь точки зрения, отличной от куска, предшествующего крупному плану. ⟨...⟩ Никакой сюжетной „оправданности“ выбора точки зрения или источников света не нужно»³⁷. Такая хореография ракурсов вокруг одного объекта, нацеленная на заумную индивидуацию смыслов, была осуществлена Эйзенштейном в 1927 г. в «Октябре», например в сцене свержения статуи (ср. с анимизирующим характером фотогении у Эпштейна). Не

это ли дало Эйзенштейну основание говорить о «частичной зауми „Октября”»^{38?}

Таким образом, движение, положенное в основу фотогении Эпштейном, выступает и как фактор семантизации зауми. А. Крученых, с 1925 г. писавший о связи зауми и кино, видел эту связь в движении, понятом как скорость напластования смыслов: «Когда в предложении ненужные (конструктивно) слова выброшены или грамматическое построение сломано во имя большей быстроты, — образы скачут, ум не успевает за фантазией и действием, — кинообраз.

Сдвиговая конструкция слова — когда выброшены (с выжатой серединой) или перемещены некоторые буквы, — кинослово, заумный язык»³⁹. Шкловский, как было указано, видевший в заумной алгебраичности кино его противоположность поэтическому языку, неожиданно почти повторяет Крученых: «Многозначность поэтического образа и неопределенный ореол, которые ему свойственны, способность одновременного осмысливания различными способами достигаются быстрой сменой кадров, которые не успевают стать реальными»⁴⁰.

«Неопределенный ореол» — это все та же фотогеническая заумь: «одновременное осмысливание различными способами» — все то же движение в семантическом поле, своего рода «смена ракурсов». Правда, Шкловский избегает понятий «заумь» и «фотогения», которыми оперирует Эйхенбаум.

* * *

Вопрос о первичном семиозисе в кинематографе решался тремя виднейшими представителями ОПОЯЗа по-разному, иногда с прямо противоположных позиций. Это различие подходов к одной из основных проблем киномысли требует корректив в оценке кинотеории ОПОЯЗа как единого целого. В своих фундаментальных семиотических предпосылках такая единая теория так и не сложилась, хотя тенденция к сближению различных позиций наблюдалась (запоздалое признание Шкловским наличия отношения к материалу в кинематографе или отмеченное у него же скрытое признание фотогенического элемента).

Теоретическая общность опоязовской киномысли начиналась за порогом смутного понятия «смысловой вещи», без которого не обошелся ни один из теоретиков (сколь бы различно ни объяснял каждый из них генезис значения в кино).

Сегодня для нас существенно не только это различие в подходах, но и сам характер решаемой проблемы. Как бы ни раз-

гадывалась загадка возникновения на экране той самой неуловимой «семантической прибавки», существо ее и поныне ускользает от дефиниции. Как определить, где проходит грань между «видимой» и «смысловой» вещью?

Постоянство, с которым фотогеническая проблема возникает в кинотеории на протяжении всей ее короткой истории, весьма показательно. Фотогения так или иначе маячит и за «языком самой действительности» Пазолини и за смутным «третьим смыслом» Барта. Возникает вопрос, можно ли вообще обойти проблему «заумной семантики» в кино при построении семиотической модели кинематографа? История опоязовской киномысли, сознательно отталкивавшейся от мистицизма фотогенических концепций, показывает, что «заумная стадия» почти неизбежна при описании кинематографического семиозиса. Вопрос может быть сформулирован и иначе: поддается ли в принципе изобразительная «заумь» описанию в рациональных словесных терминах научного знания?

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О влиянии Бергсона на ОПОЯЗ см.: *Curtis J. M. Bergson and Russian Formalism. — Comparative Literature, 1976, vol. 28, № 2; Тименчик Р. Д.* Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов. — ВТЧ, с. 69.
- ² *Bergson H. L'évolution créatrice. — Paris, 1916, p. 330—331.*
- ³ *Шкловский В.* Литература и кинематограф. Берлин, 1923, с. 25.
- ⁴ Там же, с. 24.
- ⁵ *Шкловский В.* О теории прозы. М.; Л., 1925, с. 12.
- ⁶ *Шкловский В.* Литература и кинематограф, с. 25. Такая позиция парадоксально сближает Шкловского не только с левовской идеологией, но и тем направлением киномысли 1900—1910-х годов, которое отлучало кинематограф от сонма искусств в силу его механической, «научной» природы. Такого рода традиционная аргументация характерна для Эйхенбаума, занимавшего, правда, в этом вопросе компромиссную позицию: «Кино, вообще, не особое искусство, как и радио. Кино — техническое изобретение, открывшее целый ряд новых возможностей для актера, режиссера и писателя» (*Эйхенбаум Б.* Слово и кино. — Кино, 1926, № 10). Отрицание художественной природы кинематографа относительно логично выводится из системы взглядов Шкловского, но плохо согласуется с киноэстетикой Эйхенбаума.
- ⁷ *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. М., 1985, с. 34.
- ⁸ Там же, с. 31.
- ⁹ *Шкловский В.* Литература и кинематограф, с. 26.
- ¹⁰ См.: *Якобсон Р.* Конец кино? — В кн.: *Строение фильма.* М., 1984, с. 26—27. Якобсон вспоминал: «⟨...⟩ Я был поражен статьями Эйхенбаума и Тынянова (о кино. — *М. Я.*), при том, что первый вызывал у меня множество возражений. ⟨...⟩ статьи Шкловского о кино мне не нравились, я находил их очень поверхностными» (*Jakobson R. Entretien sur le cinéma*

- avec A. Aprà et L. Faccini. — In: Cinéma: Théorie, lectures. Paris, 1978, p. 67.)
- ¹¹ Шкловский В. За 60 лет, с. 111—113.
- ¹² Там же, с. 338.
- ¹³ Там же, с. 103.
- ¹⁴ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики. — В кн.: Поэтика кино. Л.; М., 1927, ж, с. 41.
- ¹⁵ Там же, с. 103.
- ¹⁶ Характерна позиция В. Перцова: «Истинно кинематографическое заключено в преодолении материала режиссерской волей, а не скрыто в самом материале, как его неотъемлемое свойство, как его фотогения. Нам нужно отказать от этого термина и от этой теории» (Перцов В. Миф о фотогении. — Кинофронт, 1926, № 2—3 (5—6), с. 6).
- ¹⁷ Epstein J. Ecrits sur le cinéma. Paris, 1974, t. 1, p. 137.
- ¹⁸ Ibid., p. 140.
- ¹⁹ Ibid., p. 91.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ Отсутствие этой традиции в России, возможно, обусловило специфику развития отечественной киномысли, быстро преодолевшей «фотогенический» и «физиогномический» этапы и постулировавшей монтаж в качестве основного механизма киносемантики. О физиогномическом направлении в киномысли 20-х годов см.: *Jampolszkij M. Balazs Béla fiziognómia elmélet.* — *Film-kultura*, 1986, N 1, p. 54—62.
- ²² Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. Esthétique du film. Paris, 1983, p. 112.
- ²³ Abel R. French cinema. The First Wave 1915—1929. Princeton, 1984, p. 292.
- ²⁴ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики, с. 47.
- ²⁵ Эйхенбаум Б. Указ. соч., с. 16.
- ²⁶ Там же, с. 17.
- ²⁷ Там же, с. 48.
- ²⁸ Там же, с. 17.
- ²⁹ Хлебников В. Собр. произведений. Т. 5. Л., 1933, с. 219.
- ³⁰ См.: Хлебников В. Указ. соч., с. 198—202.
- ³¹ Шкловский В. О теории прозы, с. 11.
- ³² Шкловский В. За 60 лет, с. 342.
- ³³ Погодин А. Л. Язык как творчество. — Вопросы теории и психологии творчества, т. 4. Харьков, 1913, с. 327.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Брик О. О Хлебникове. — В кн.: День поэзии. М., 1978, с. 231.
- ³⁶ Mickiewicz D. Semantic Functions in «zaum'». — *Russian Literature*, t. XV, 1984, p. 365.
- ³⁷ Эйзенштейн С. М. Монтаж киноаттракционов. — В кн.: Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. М., 1985, с. 17.
- ³⁸ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения в 6-ти т. М., 1968, т. 5, с. 35. Начало «Октября» представляет в 69 монтажных планах свержение статуи Александра III. Статуя в этом эпизоде дается в десятках различных ракурсов, практически не повторяющих один другой; ночные съемки без всякой мотивировки сменяются дневными. Попытка отыскать систему в этом «заумном» эпизоде была предпринята в книге: *Sorlin P., Ropars M. C. Octobre. Ecriture et idéologie.* Paris, 1976, p. 27—85.
- ³⁹ Крученых А. Фонетика театра. М., 1925, с. 9—10.
- ⁴⁰ Шкловский В. За 60 лет, с. 37.

Ю. Г. Цивьян

ДВИЖЕНИЕ «НА» И ДВИЖЕНИЕ «МИМО» В РАННЕМ КИНО

В статье Б. М. Эйхенбаума «Проблемы киностилистики» содержится наблюдение, брошенное вскользь: «Мы имеем в кино три основных экранных движения: движение мимо зрителя, движение на зрителя и движение от зрителя вглубь. Первое из них, которое можно назвать панорамным, есть движение элементарное, для кино нехарактерное; оно господствовало в ранней стадии кинематографии («видовые» картины)» [27, с. 39—40], два других появляются на более развитой ступени киноэволюции. Далее Эйхенбаум переходит к противопоставлению общего и крупного планов, их эволюционной последовательности и, наконец, к типологии «кинофраз», понимаемых как смена планов с заданным вектором крупности, — «прогрессивный» тип фразы соответствует укрупнению плана, «регрессивный» ведет от деталей к общему. К заявленной ранее классификации экранных движений автор статьи больше не возвращается: в 20-е годы вопрос о планах казался более интересным. Между тем для современного киноведения больший интерес представляет как раз она. Предлагаемые соображения — попытка прорисовать бегло намеченную Эйхенбаумом картину, пользуясь сведениями, поступившими в киноведческий обиход значительно позднее, чем была написана статья «Проблемы киностилистики».

1.

Предложенная Эйхенбаумом трихотомия «мимо/на/от» основывается на комбинированном критерии: признак «мимо» определяет ось движения относительно зрителя, признаки «на» и

«от» вводят аппроксимацию другого порядка — направление движения в пределах оси. Это позволяет нам как разветвить дерево признаков (введя для оси «мимо» параметры «вправо» и «влево»), так и сократить его до бинарного противопоставления осей. Для наших целей удобнее придерживаться дихотомии «движение вдоль оси экрана / движение вдоль оси зрения», хотя в силу неравнозначности этой оппозиции, как и оппозиции «от/на», речь будет идти преимущественно о случаях, примыкающих к наиболее сильному из возможных вариантов — движению из глубины экранного пространства «на» зрителя.

Как и всякий другой элемент нарождающегося киноязыка, движение внутри кадра оценивалось ранним зрителем исходя из определенного рецептивного опыта. Движение «мимо», как отметил Эйхенбаум, восходило к знакомым образцам, в частности волшебному фонарю [27, с. 40], обладавшему специальным приспособлением — двойной деревянной рамкой для манипулирования с двумя демонстрационными стеклами — фоновым и подвижным. Движение по оси зрения прямых аналогий в докинематографической изобразительной культуре не имело¹. Уже одно это обуславливало неравнозначность осей — движение из глубины на зрителя воспринималось обостренно [30, с. 6], а в 1895—1900 гг. являло собой самостоятельный сюжет, тогда как движение в плоскости экрана самостоятельной информативной нагрузки не несло. Отсюда — отчетливое распределение осей движения по жанрам раннего кинематографа. «Видовые» картины Люмьера состояли преимущественно из одного общего плана с движением из глубины на зрителя (иногда — от зрителя в глубину; так тянулась из-за правой кромки кадра долгая вереница запряженных «цугом» ломовиков в выразительной картине «Перевозка тяжестей», своим эффектом напоминавшей фокус с цилиндром: из невидимого закадрового пространства возникали все новые пары лошадей, и с каждой парой росла заинтригованность зрителя — что за груз потребовал такой упряжки?), и здесь не прав Эйхенбаум, предположивший прямую связь между общим планом и движением «мимо» в ранних опытах «видового» кино. Однако, к удивлению позднейших историков [37, с. 44], игровые сюжеты того же периода выказывали тенденцию к построению движения параллельно экранной плоскости — видимо, острота пространственного восприятия тут оборачивалась помехой.

Из начал семиотики известно, что движение мыслится в своем пределе, иными словами, момент движения в пространстве повышает значимость границ этого пространства. Движение, обозначенное вдоль плоскости изображения, вовлекает в

игру боковые рамки, его ограничивающие. Движение, нацеленное «на» эту плоскость, ставило перед первыми кинозрителями более сложную задачу — им предстояло самим нащупать статус экрана в системе семиотических условностей текста.

Историю кино можно трактовать как историю кинотекстов или историю их рецепции. Например, к истории текстов будет принадлежать тот факт, что в 1895 г. фирма «Люмьер» выпустила фильм «Морское купание», к истории рецепции — факт, зафиксированный многими: просмотр вызывал смтение в первых рядах («Представь себе, — писал брату В. В. Стасов, — что перед тобой вдруг открытое море, никакого берега не видеть; берег — это край картины перед самым полом, на котором стоят наши стулья и кресла <...> И волны все крупнее и крупнее становятся, летя издалека на зрителя наперед <...> все катятся да катятся, и скачут, и разбиваются, и рядами пены ударяют в край картины») [24, с. 127—128]. Первоначальная (1895—1900) рецепция кинематографа следовала правилам, сложившимся в жанре циркового иллюзиона. Дамы инстинктивно подбирали юбки, а после сеанса желающие приглашались осветительствовать экран. Энигматика нового фокуса стягивалась к ускользающим характеристикам «края картины» — плоскости экрана. Экран оказывался твердым наощупь и непрозрачным². Но и позднее, когда рецептивная эволюция кинематографа, наигравшись «в цирк», устремилась по новому руслу, интерес к «феноменологии» экрана не угас. Для кинорефлексии 1900—1910-х годов «край картины» продолжал оставаться одной из центральных тем — обсуждались «парадоксальные» свойства, благодаря которым экранная плоскость одновременно прозрачна и непрозрачна, проницаема и непроницаема, вещественна и невещественна³. Плоскость экрана представляла как инстанция, разом учреждающая и отменяющая лицевую границу кинематографического текста.

2.

Обостренное ощущение амбивалентности этой границы заставляло считаться с ней при построении внутрикадрового пространства. В зависимости от изначальной установки (преимущественно жанровой) встречи с экранной плоскостью следовало избегать или искать. Школа Люмьера показала, что основным генератором рецептивного шока было движение «на» плоскость. С угасанием люмьеровского периода созданный этой школой жанр не сошел на нет. Форсирование экранной плоскости про-

должало занимать умы кинематографистов. Возник новый вариант «преодоления» границы экрана — жанр театрально-кинематографических гибридов, периферийное, но не второстепенное ответвление от магистральной истории кино. Изобретением этого трюка мы обязаны, видимо, Мельесу. По свидетельству М. Мальтет-Мельес, около 1905 г. режиссер впервые осуществил затею, позднее, в 1929 г., воспроизведенную им по просьбе организаторов юбилейной ретроспективы «Гала-Мельес». Вместо объявленного выступления перед зрителями был включен экран, на котором появился Мельес. «Он заблудился на улицах Парижа, он повсюду ищет зал, где его ждет публика (...). Он замечает на стене огромную афишу «Гала-Мельес» с собственным портретом (...). Головой вперед Мельес вонзается в афишу. Внезапно в зале загорается свет. Экран поднимается, за ним обнаруживается афиша, которую зрители только что видели на экране. Внезапно бумага рвется и появляется Мельес собственной персоной» [34, с. 398—399].

Другой пример относится к 1913 г. — это эпизод из нашумевшего визита Макса Линдера в Москву и Петербург. Приведем фрагмент из журнального отчета о выступлении актера в петербургском театре «Зон»: «Медленно текли тягостные минуты после третьего звонка, а занавес все еще не поднимался. Публика гудела, топала ногами, требовала начала — но все это по-видимому было бесцельно. Наконец, режиссер заявил публике, что... Макс Линдер опоздал и, вероятно, не придет. Желающие — деньги могут получить обратно. Но никто не оставлял своего места... Неожиданно потухло электричество и на появившемся экране предстала поездка Макса Линдера в театр «Зон» по бесконечным шоссе и на гоночном автомобиле, затем катастрофа (без каких бы то ни было поранений), галоп на лошади, плавание через реку, наконец... полет на аэростате, на котором Макс Линдер и появился над Петербургом и над крышей театра «Зон», куда он намерен попасть, проломив потолок, прямо на сцену, спустившись с аэростата на гайдропе... Экран тут же сменяется сценой, и сверху, вместе со штукатуркой, кусками балки, на гайдропе спускается сам уже настоящий Макс Линдер, в знаменитом, [но] помятом и изорванном цилиндре, в сером спорт-пальто» [1, с. 15].

Прежде чем продолжить названный ряд, остановимся на одном рецептивном факторе, без которого подлинный смысл и масштаб события, заключенного в таком переходе, могут ускользнуть. Нынешний зритель воспринимает кинематограф как данность и ничего странного в его технологической природе, как правило, не усматривает. Зритель начала века ощущал кино

как новость, и самое странное впечатление на него производили именно технологические, изначально заданные свойства. Одно из них — «механический», неживой оттенок, который для реципиента тех лет приобретало все, к чему прикасался кинематограф. Так, на русской сцене идею и методологию театральнокинематографических гибридов упорнее других разрабатывал П. Орленев, ставивший в такой манере Достоевского и Ибсена. Обозреватель «Театральной газеты», с беспокойством следивший за этими опытами, предостерегал: «(…) Он предполагает поставить ибсеновского „Бранда“ так, что часть сцен будет разыгрываться живыми актерами, а часть будет изображена кинематографически. Мне жаль искренне увлекающегося Орленева, ибо предвижу категорический провал такой затеи: нельзя склеить живую и мертвую материю, нельзя соединить психоорганический трепет с бездушным холодом полотна» [4, с. 3]. Соположение сцены и экрана заостряло контрастные характеристики этих пространств: сцена и ее зритель присутствуют в едином (физическом, хотя не всегда семиотическом) пространственно-временном континууме («здесь и теперь»), экранное действие воспроизводит то, что уже произошло. Особенность раннекинематографического зрительского сознания в том, что безотносительность экранного времени к настоящему моменту ощущалась постоянно, а не только на гибридных представлениях.

Этот рецептивный обертон с археологической достоверностью описан в «Волшебной горе» Т. Манна: поймав случайный взгляд с экрана, «публика смущенно смотрела в лицо очаровательной тени, которая, казалось, и глядит и не видит, до которой ничей взгляд не доходит, а смех и кивки живут не в настоящем, а „там“ и „тогда“, и поэтому было бы нелепо отвечать на них. Вследствие этого, как мы уже отмечали, к удовольствию примешивалось чувство какого-то бессилия» [16, с. 443].

Попытаемся пояснить это с помощью аналогии из области лингвистики. Согласно Э. Бенвенисту, высказывание может относиться к плану дискурса («здесь и теперь»), т. е. к ситуации, в которую включены и говорящий, и тот, к кому он обращается, или к плану истории («там и тогда»), для которого ситуация высказывания безразлична, а излагаемые события требуют только прошедших времен. План истории исключает личные местоимения «я» и «ты», план дискурса предполагает, что «я» и «ты» в высказывании задействованы [2, с. 270—272].

В культуре 1900—1910-х годов, в отличие от нынешней, театр и кинематограф соотносились не как автономные области, а, скорее, по принципу дополнительности, и если в сценическом действии, выражаясь по-нынешнему, виделись признаки едино-

временного речевого акта, то кинофильм расценивался как текст, который уже по способу существования принадлежит плану истории. И поскольку реципиент тех лет воспринимал кино не как совокупность более или менее художественных текстов, а в качестве принципиально новой семиотической системы, чьи семиотехнологические параметры могут обладать самостоятельной ценностью, исключительная принадлежность кинотекста к плану истории оборачивалась существенным эстетическим фактором. Так, предметом особого переживания была отсеченность, отрешенность экранного действия от зрительского «я». В одном из эссе В. Вулф мы находим выразительный интроспективный анализ этого ощущения. По сравнению с фотографиями кинокадры «более прекрасны — не тем, чем прекрасны картины, а тем, что они, так сказать (наш запас слов до жалости ничтожен), более реальны, или реальны другой реальностью, чем та, которую мы воспринимаем повседневно. Мы видим, как бывает, когда нас нет. Мы наблюдаем жизнь, в которой не участвуем. Наблюдая ее, мы ощущаем, что сами изъяты из мелочного потока повседневного существования. Лошадь нас не сшибет. Король не пожмет нам руки. Волна не омоет наших ног» [39].

Русскому зрителю это ощущение самоустраненного «я» могло напомнить о посмертном взгляде на земные дела («Как будто душа покинула тело и смотрит, как это тело, механически копируя, повторяя жесты, символизирует пребывание души» [23, с. 69], — писал о кино корреспондент «Кине-журнала» в 1917 г.), и именно такая ассоциация сделалась темой одного из поздних стихотворений В. И. Иванова:

Так, вся на полосе подвижной
Отпечатлелась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной
Мной сыгранного жития.

Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал бы ты?

Аль жутко?.. А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф. [8, с. 312]

Таким образом, когда мы говорим об экранно-сценических гибридах, следует помнить, что для современников переход из

пространства экрана в пространство зала был шагом, событийность которого равнялась переселению персонажа из мира «когда-то и где-то» в мир «здесь и теперь». Размах этого шага измерялся смысловой и географической удаленностью. В следующем примере (эта сценка разыгрывалась перед началом киносеансов во Франции времен первой мировой войны) события, относящиеся к «плану истории», и их «дискурсивное» продолжение предельно разнесены — в стадии дискурса киноспектакль приобретает форму речевого акта в самом чистом виде — форму прямой апелляции к публике: «Перед глазами зрителя на экране проходили боевые сцены, картины тяжелых поранений, эвакуация пострадавшего, его помещение в госпиталь, уход за ним. Потом вдруг на экране появлялся один только светлый прямоугольник, вверху которого копошилась какая-то козявочка. Эта козявочка начинала расти, и тогда можно было разглядеть сестру милосердия, шедшую издали прямо на зрителей. Фигура сестры все близилась, росла; теперь видно было, что в ее руках — кружка для сбора пожертвований. Но вот фигура сестры-сборщицы выросла до нормальных размеров, и в этот момент экран темнел, зрительный зал освещался, и перед публикой появлялась живая сестра-оригинал, послуживший моделью для съемки. Эта сестра с кружкой направлялась по рядам зрителей, и ответом на остроумный, симпатичный трюк обыкновенно являлся щедрый сбор пожертвований» [17, с. 288].

3.

Хотя экранно-сценические гибриды окончательно не перевелись — в 10-е годы к ним попеременно возвращались не только Орленев или В. В. Максимов, но и петербургский Малый театр, «Летучая мышь» Н. Балиева, театр «Мозаика», Народный дом; в 20-е годы — Эйзенштейн в спектакле «Мудрец» и финальной сцене «Броненосца Потемкина», где, как и в дадаистском финале «Антракта» у Рене Клера, предполагалось вспороть экран с изнанки; а в наше время — А. Васильев в спектакле «Варпации феи Драже» (Рижский ТЮЗ, 1987) — прямое форсирование межвидовой границы искусств ни в кинематографе, ни в театре не привилось. Между тем семантический потенциал экранной плоскости, конечно, не исчерпывался трюком с живым актером. Противостояние двух пространств, разделенных экраном, — такую рецептивную ситуацию можно рассматривать в качестве базовой для целого класса «чистых» (т. е. без примеси театральных ухищрений) кинотекстов.

О каких кинотекстах идет речь? Выше говорилось о роли глубинных построений у Люмбера; из исследования П. Жанна известно, что у раннего Мельеса (еще не вышедшего из-под влияния люмьеровских методов съемки) «каждый раз, когда камера оказывается на пленэре, мы обнаруживаем все то же движение параллельно оптической оси» [32, с. 19]; вместе с тем такие же построения встречаются в фильмах «брайтонской школы» — тех из них, чьей задачей было вызвать у зрителей чувство испуга. Для примера приведем два «брайтонских» фильма в описании Б. Солта: «Британские трюковые картины с участием автомобиля можно соотнести с внекинематографической традицией английского „нонсенса“, что заставляет упомянуть о фильме „Какое бывает, когда тебя переедут“, снятом Хепуортом в 1900 году. В этом фильме автомобиль едет прямо на камеру, и когда он уже совсем рядом и вне резкости, экран становится черным и на нем появляются звезды, черточки и восклицательные знаки, а потом надпись „Вот мама будет довольна!“ Вершиной в этом плане был „Большой глоток“, поставленный Уильямсоном в 1901 году. Первый кадр, снятый под углом зрения фотографа, показывает пешехода, который приближается, пока его голова не заполняет экран. В этот момент пешеход открывает рот почти во весь экран, затем следует кадр, изображающий фотографа с аппаратом... который падает в черную пустоту, а потом финальный кадр показывает, как пешеход, жуя, на общем плане приближается к нам» [37, с. 71].

Можно ли сюжеты такого рода помыслить в другой мизансцене? По-видимому, трудно — самим фактом своего существования ранние «фильмы ужасов» обязаны движению вдоль оси взгляда. В отличие от движения «мимо», движение «на» обладало способностью, аналогичной функции дейксиса в естественных языках, — оно подключало зрителя к коммуникативной ситуации на правах прямого участника. Однако, если на люмьеровских сеансах для такого подключения было достаточно правильно выбранной кинезической оси кадра (зрители шарахались от надвигающегося поезда, волны, экипажа), то для более искусственной публики 1900-х годов этого было мало⁴. Теперь движение «на» должно было носить определенную семантическую окраску.

Если рассматривать все фильмы, кинематографический эффект которых построен на движении по оси взгляда «на нас», как класс однотипных текстов, легко заметить, что на разных участках эволюции киноязыка они примыкают к разным жанрам: в кинематографе Люмьеров — к жанру «видовых» (т. е. хроникальных) картин, у раннего Мельеса — к жанру истори-

ческих реконструкций (т. е. к картинам квазихроникальным), в рамках «брайтонской школы» — к трюковым постановкам (напомним, что трюковые фильмы Мельеса, напротив, последовательно придерживались оси «мимо»). Помимо того, в середине 1900-х годов к оптической оси примыкали все построения в жанре «погони» (кроме, опять же, «погоня» у Мельеса, курьезным образом напоминающих «мизансцены» в современных компьютерных играх: и тут и там преследование разматывается не линейно — из кадра в кадр, а в пределах неизменного пространства; мельесовские погони цикличны — исчезнувший за боковой рамкой персонаж может тотчас появиться из-за противоположной), а также, что менее известно, в «видовых» картинах постлюмьеровского периода.

Следует заметить, что при достаточной изученности раннего игрового кино видовой кинематограф первых десятилетий не изучен совсем — сказывается (ошибочная) презумпция однородности этого жанра и неструктурности его единиц. Между тем есть основания полагать, что в массиве ранних видовых фильмов существуют свои жанровые подразделения и свои формулы монтажа и мизансцены. Во всяком случае, такие прослеживаются в корпусе картин, снятых в середине 1900-х годов странствующим оператором Ф. Месгишем и описанных в его мемуарах. Выученник школы Люмьера, Месгиш понимал действительность движения по оси взгляда и умело пользовался этим приемом. Вот один из целого ряда подобных друг другу примеров (речь идет о хроникальном сюжете «Король Испании Альфонс XIII на охоте»): «<...> Я слежу, как он целится из ружья прямо в мой аппарат. Не дрогнув, я продолжаю снимать. Он [король] все ближе и ближе, вот его глаз в упор смотрит в объектив. Не имея возможности двигаться дальше, он останавливается и говорит мне: „Надеюсь, я не промахнулся?“ <...> Публика заметно оживлялась по мере того как ее суверен увеличивался на экране, пока тридцати квадратных метров не переставало хватать, чтобы уместить на них сначала лицо короля, потом его глаза и рот, выросший до невероятных размеров» [35, с. 84].

Не вызывает сомнений, что видовые картины такого рода и игровые наподобие «Большого глотка» Уильямсона принадлежат к одному циклу, причем циклизация здесь происходит поверх жанровых барьеров. Кому бы ни принадлежала инициатива построить мизансцену охоты по оси взгляда — оператору Месгишу или Альфонсу XIII (это не меняет дела — для нас оба в равной мере являются носителями кинематографических пристрастий эпохи), такое построение идет вразрез с более поздними

представлениями о том, как положено смотреть документальное кино, а как — игровое. Признаки приключенческого жанра, например, можно было наблюдать именно в жанре «видовых» фильмов. Особым успехом пользовались квазихроникальные картины, изображающие «драму» на охоте в различных частях света (в частности, «Охота на медведя в России», разыгранная статистом в медвежьей шкуре, но при этом в условиях настоящей охоты). Одна из таких импровизированных инсценировок попала в историю кино вместе с легендой, для нее созданной. Ф. Шипулинский всерьез описывает картину, снятую «безмянным оператором» во время сафари в Африке: «Он поставил аппарат рядом с приманкой, и разъяренный лев прыгнул на него, смяв аппарат и самого оператора, продолжавшего автоматически, очевидно, обезумев от ужаса, вращать ручку до последнего момента. Оператор погиб, но зрители могли видеть через несколько недель прыжок льва, покрывшего своим телом весь экран» [26, с. 66].

Может показаться, что прием принудительного дейксиса, когда зритель берется «на испуг», слишком наивен для публики наших дней и подобно экранно-сценическим гибридам стал достоянием истории. Но не следует недооценивать атавистических («регрессивных», сказал бы Эйзенштейн) механизмов киноязыка. Как показывает, например, практика А. Хичкока, мастерски сгущенная атмосфера угрозы («саспенса») может вывести восприятие из состояния автоматизма и вернуть элементам мизансцены их былую способность к травматическому воздействию. Пример, приведенный Хичкоком в его книге-интервью, относится к фильму «Саботаж» (1939), к эпизоду, предваряющему убийство. Зритель, как и жертва, по ходу сцены догадывается о намерении убийцы — Верлока. Хичкок так объясняет свой выбор мизансцены: «Верлок встает и обходит стол, двигаясь прямо на камеру с тем, чтобы у зрителя в зале возникло ощущение, будто он должен посторониться и уступить Верлоку дорогу. Он должен инстинктивно отшатнуться, откинуться назад в кресле, чтобы дать убийце пройти» [33, с. 80]. Это инстинктивное движение, известное кинематографу со времен «Прибытия поезда» Люмьера, по-видимому, не всегда следует трактовать в плане моторики (и в этом отличие рецепции нового времени от поведения первых зрителей, буквально сбегавших из первого ряда⁵), однако не подлежит сомнению, что и нынешний зритель при совокупности определенных семиотических условий внутренне соотносит положение своего тела с расстановкой и движением тел в пространстве экрана — только это происходит каким-то опосредованным образом, не столько в плане

поведения, сколько в плане самоощущения тела в пространстве. Но здесь кончается семиотика кино, и вопрос переходит в ведение экспериментальной психологии — того ее раздела, который изучает проприоцептивные реакции испытуемых.

4.

В рецептивном универсуме немого кино неидентичность «истории» и «дискурса» облекалась в привычные культурно-антропологические формы. В России 1910-х годов противопоставление мира экрана («там и тогда») миру, в котором разворачивается процесс восприятия («здесь и теперь»), с готовностью выливалось в противопоставление «чужого» и «своего», «инострannого» и «русского». Характеристика «инострannое» закрепилась за кинематографом прежде всего исторически — первые десять лет русский зритель знал кино только по фильмам заграничного производства. Но и сам образ «заграницы» для многих складывался исключительно из кинематографических впечатлений. Повторяющийся мотив мемуарных свидетельств о первом посещении кино — первая в жизни встреча с морем и первое свидание с Парижем⁶. Характерен посвященный этому фрагмент воспоминаний Е. А. Иванова-Баркова, мальчиком посетившего киновалаган в родной Костроме: «Полная темнота и тишина — все насторожились. Сзади начинает стрекотать аппарат. Внезапно перед нами вспыхивает синеватым трепетным светом прямоугольник, на нем появляется надпись белыми буквами: Большой пожар в Париже. И вслед за этим происходит невиданное чудо! Стена балагана мгновенно исчезает. Прямоугольник становится большим настешь распахнутым окном — прямо на улицу города мировой славы — Парижа! Как?! Что такое?! Потрясающе!! Улица полна движения! А люди! люди! Подумать только! Живые люди! Идут, шагают, спешат во всех направлениях! Один остановился перед нами, что-то говорит, машет нам рукой, спешит дальше...» [10, л. 105]. Ошарашивающее внезапно вторжение европейского быта приводило к тому, что мембрана экранной плоскости оказывалась последней границей между сблизившимися до напряжения полями культурно-антропологических представлений «свое» и «инострannое». Рецепция кино вступала в резонанс с более глубокими пластами национального сознания.

Какие свойства приобретал экран в этой ситуации? Почти осязаемая близость «чужого» подчеркивала непроницаемость и беззвучность, «немоту» границы. В репертуаре рецептивных аллегорий экран, действительно, чаще всего приравнялся к чу-

дом возникшему окну, но все же не «настежь распахнутому», — экранная плоскость представляла пусть прозрачным, но занавесом. Упомянутый Ивановым-Барковым пешеход, который «что-то говорит, машет нам рукой», — персонаж не случайный. Другой ранний зритель Люмьера обратил внимание на такого же: «Для полноты иллюзии не хватает лишь того, чтобы остановившийся и с любопытством осматривающий все фланер „Парижской улицы“ завел с вами разговор; вот он, кажется, в самом деле заговорит, но...» [6, с. 178].

Таким образом, выясняется, что реципиент эпохи Люмьера обостренно реагировал не только на движение по оси взгляда, но и на взгляд по этой оси. Как и оно, взгляд с экрана имитировал преодоление экранной плоскости, накоротко замкнув два пространства — «свое» и «чужое», «сейчас» и «тогда». В тех случаях, когда полюса рецептивного пространства ориентировались по дуальным моделям, прочнее чем кинематограф укорененным в сознании культуры, взгляд в камеру мог возыметь действие, не предусмотренное авторами фильма. Такой случай использован в «Волшебной горе» Т. Манна. Дело в том, что «видовые» фильмы 1900-х годов, ценившиеся тем выше, чем больше в них было элемента экзотики, в рецептивном сознании европейского зрителя затрагивали струну такой фундаментальной оппозиции, как противопоставление «природы» и «культуры». В романе Манна обитатели высокогорного санатория в Альпах с волнением следят, как с экрана кинематографа молодая марокканка с тугой полуобнаженной грудью, улыбаясь, машет им рукой [16, с. 443], — у Манна эта ситуация вторит философскому тезису «Волшебной горы» о конфронтации в человеке дионисийского и аполлонического начал. Не менее показательны и «чувство какого-то бессилия», охватившее зрителей от невозможности ответить на это приветствие.

Возвращаясь к культурно-антропологическим импликациям кинематографа в России, следует сказать, что в 1910-е годы, с ростом русского кинопроизводства, экранное пространство не утратило признаков «иностранного». Напротив, «нерусская» маркировка пришлось в пору русским фильмам (не говоря уже о картинах «Патэ» на русские темы), последовательно испытывавшим на себе влияние французской, датской и итальянской кинематографии. Рецептивное ощущение «чужого» усугубилось, обогатившись вариантами: «свое на чужой лад», «чужое в обличье своего»⁷. Смещение черт (а точнее — беспризнаковость: «Француз ли на экране или русский — это безразлично, вы угадываете это только случайно. Экран дает маску современности, совершенно лишенную типических черт среды или нации» [7,

с. 11], — заметил один наблюдатель в 1917 г.) позволяло отождествить мир экрана еще с одной мировоззренческой моделью, к концу 10-х годов особенно занавешившей умы. В статье Д. В. Болдырева «Пролеткульт»⁸ находим уподобление кинематографа ходившей в те годы социальной утопии: «Великий Немой есть в то же время великий интернационалист, есть до известной степени сам интернационал. Магическое и мистическое слово, ты становишься, наконец, видимой плотью или — вернее — призраком плоти на экране кинематографа. „Господин Арнольд весело проводит время в своей роскошной вилле „Россия“. Его посещает известный художник Павел Плантаров"... Или „Граф Иоанн Меньшиков влюбляется в красавицу-испанку Маню Кручини” — вот интернационал подлинный, живой и наглядный, раскрывающий в образах загадочные формулы Кинтала и Циммервальда. И нет и не будет другого интернационала, кроме этого экранного международного мифа аферистов, сыщиков, спортсменов, тангистов, туристов, апашей, раджей, кокоток, атлетов, банкиров, дельцов и бездельников, кроме этого вавилонского столпотворения имен, костюмов и стран, кроме этого отвратительного воляюка, на котором „Великий Немой” говорит со всем земным шаром. Огненные электрические слова, которые с некоторых пор начали зажигаться на небосклонах даже самых скромных и тусклых, все эти „Триумфы”, „Молнии” и „Конкордии”, это нечто большее, чем реклама какого-нибудь безобидного мыла или одоля, это, можно сказать, пророческие слова, своего рода „Мене, Такел, Фарес”, начертанные над входом в царство интернационала и социализма. Глядите, за небольшую плату вам показывают как бы панораму на Земной Рай, который пока цветет для немногих где-то на самой макушке горы, на Олимпе, но который по природе своей предназначен для всего широкого подножья горы и даже для самых низких долин» [5].

По ходу общественного развития в рецептивном соответствии «экран : заграница» открылась дополнительная емкость: оно оказалось способным обозначить новую культурно-географическую ситуацию. По меньшей мере дважды это представление мелькнуло в литературных описаниях, затрагивающих тему самоощущения эмигранта, и оба раза неожиданной стороной. Ганину, герою «Машеньки» В. В. Набокова, «казалось, что чужой город, проходивший перед ним, только движущийся снимок» [19, с. 82]. А. И. Куприн в письме из Парижа жаловался на Париж: «<...> Все, что в нем происходит, кажется мне не настоящим, а чем-то вроде развертывающегося экрана кинематографии. Понимаешь ли, я в этом не живу» [20, с. 4].

Не слишком поступаясь корректностью, можно эксплицировать силлогизм, который угадывается в этих вскользь брошенных метафорах: экран равнозначен загранице, я — за границей, следовательно, я на экране, т. е. в той плоскости существования, «где нас нет», в которой, возвращаясь к параллели из Бенвениста, исключены высказывания с участием личных местоимений «я, ты». Понятно, что у такого зрителя восприятие доходивших до него картин советского производства бывало опосредовано непредсказуемыми рецептивными наслоениями. Узнавание улиц, подробностей быта, второстепенных деталей часто оказывалось фактором более сильным, чем развертывающийся на этом фоне сюжет. Складывался своего рода рецептивный контррельеф. Более того, доминантой рецепции могла стать именно непроницаемость, непреодолимость экранной границы, и тогда всякий намек (движение, взгляд) на ее преодоление воспринимался так же остро, как в эпоху Люмьера. Пример, который мы собираемся привести, не вполне обычен — он осложнен приводящими личными обстоятельствами, но как раз эти обстоятельства позволяют наблюдать в ее предельной форме роль экранной плоскости в комплексе рецептивных переживаний интересующего нас круга. Речь идет о фильме «Выборгская сторона» Г. Козинцева и Л. Трауберга (1939), в котором рассказывается о деятельности наркомовского комиссара по национализации Государственного банка, сразу после революции. В воспоминаниях Н. Н. Берберовой есть относящийся к концу 30-х годов эпизод, в котором мемуаристка, узнав, что одну из эпизодических ролей в этой картине играет ее отец, Н. Берберов, проникает на закрытый парижский просмотр. В книге мемуаров эта история изложена так: «На Невском в 1935 г. (датировка, видимо, не точна. — Ю.Ц.) к нему подошел режиссер Козинцев и сказал ему: „Нам нужен ваш типаж“. — „Почему же мой? — спросил отец. — У меня нет ни опыта, ни таланта“. — „Но у вас есть типаж, — был ответ, — и с такой бородкой и в крахмальном воротничке, и с такой походкой осталось всего два-три человека на весь Ленинград. Одного из них мы наняли вчера“ (это был бывший камергер и балетоман Коврайский, чудом уцелевший с такой бородкой и в таком воротничке). И мой отец сыграл свою первую роль: бывшего человека, которого в конце концов приканчивают. За ней были другие. Гримироваться ему почти не приходилось... Директор банка был арестован вместе со своими приспешниками, и на экране и в зале толпа яростно кричала: Бей его! Дай ему в зубы! Кроши врагов рабочего класса! Мой отец в последний момент успел вылить банку чернил на открытую страницу гроссбуха, доказав,

что до последнего вздоха он будет вредить делу <...> Его повели к выходу. В воротах Госбанка ему дали минуту, чтобы остановиться, взглянуть на Екатерининский канал, на петербургское небо, мутившееся дождем, и прямо на меня, сидящую в парижском зале. Глаза наши встретились. Его увели под конвоем. И больше я его никогда не видела. Но несколько слов, произнесенных им, донесли до меня его голос, его улыбку, быстрый говорящий словами взгляд его карих глаз. После пятнадцати лет разлуки какая это была встреча! Не всем на роду выпадает счастье увидеться после такой разлуки и перед тем, как расстаться уже навеки!» [3, с. 42—43]¹⁰

Таким образом, мы вправе считать, что рассмотренные здесь построения по оси, пересекающей плоскость экрана, являются градационными вариантами одного и того же семиотического жеста — дейксиса. Эти варианты можно расположить по степени реализованности — от имитации прямого прободения экрана в экранно-сценических гибридах до «обмена взглядами» — намеренного¹¹ или произвольного — между зрителем и персонажем. Но если означенные гибриды — прием театрального происхождения, а движение «на» плоскость — прием чисто кинематографический, то дейктическая функция взгляда на зрителя отмечена уже в изобразительном искусстве прошлых веков¹².

В заключение следует сделать два замечания. Одно из них касается повествовательных валентностей текста в связи с осями «на» и «мимо». Не подлежит сомнению, что «история» как нарратологическая категория оказывает предпочтение «плану истории» в означенном выше смысле. Ось «мимо» оказывается преимущественной осью повествования — в раннем кино это обстоятельство в значительной степени предопределяло построение мизансцен, в позднем — обуславливало запрет на взгляд в камеру, который тем строже, чем строже повествовательный императив данного жанра. И в том, и в другом случае зависимость между осью внутрикадрового пространства и степенью повествовательности текста нежестка и частична — она характеризует не каждый случай в отдельности, а общее ощущение «правильности» того или иного построения для повествования определенного типа. Даже в рамках такого «крепкого» жанра, как триллер, мы наблюдаем примечательные нарушения соответствующих запретов — прямым взглядом в камеру злоупотреблял Хичкок [33, с. 306] (что можно поставить в связь с его излюбленным приемом внезапного движения «на» [37, с. 316]); в фильме «Мой друг Иван Лапшин» (1985), художественный смысл которого — восстановление нарушенных связей между

«планом истории» (жизнь СССР 30-х годов) и «планом дискурса» (миром «здесь и теперь»), А. Герман, по его собственному признанию, одних персонажей лишил права на взгляд в камеру, других (в их числе — мальчик, от лица которого ведется повествование) таким правом наделил (в неосуществленном финале фильма предполагалось, что группа людей, спрятавшихся от дождя в парадном подъезде, молча смотрят с экрана на зрителя, пока усилившийся дождь не заслонит их плотной завесой).

Другое замечание относится к рецептивным последствиям построений по оси «на». Из приводившихся примеров можно заметить, что каждый раз, когда зритель обостренно реагирует на взгляд с экрана или попытку форсировать его плоскость изнутри, мы наблюдаем один и тот же перепад рецептивных реакций. Этот перепад происходит в области *оценки фатических функций текста*. Странная половинчатость в соотношении между присутствием и отсутствием (К. Метц так определил этот аспект психологии кино: «Во время проекции фильма публика присутствует при игре актера, но актер для публики отсутствует; во время съемки, когда присутствовал актер, отсутствовала публика» [35а, с. 117]) порождала соблазн «округлить» это соотношение до целой величины — привычной системы условностей, лимитируемой не технологией, а традицией. Поезд Люмьера, как мы знаем по описаниям первых очевидцев, вызывал двойственную реакцию, своего рода «рецептивный дуплет»: страх, когда поезд надвигался из глубины кадра, и смех, когда головная часть состава исчезала за его кромкой, — было непонятно, куда подевался паровоз? Независимо от конкретного эмоционального наполнения, рецептивный перепад в оценке кинотекста и впоследствии сохранял неизменную структуру. Переоценка фатической способности кинотекста (контактоустанавливающая функция взгляда — парижского ли фланера из фильма Люмьера или эпизодического персонажа из «Выборгской стороны») тотчас же переходила в свою противоположность. Наступила фаза фрустрации контакта, «встреча» оборачивалась невстречей. Отсюда — описанное Т. Манном «чувство бессилия»; отсюда — трагическая сцена узнавания в романе Набокова «Bend Sinister» (1947), когда героя — жертву тоталитарного режима в вымышленном государстве — заставляют смотреть хронику казни его сына: скользнув с экрана, взгляд мальчика встретился с отцовским, но отца не узнал. Взгляд в камеру заострял противоречивые свойства экранной границы, служил испытанием ее на проницаемость и прозрачность; в этом отношении он оставался верным жанру, к которому генетически

восходил, — жанру циркового факуса с его искушением острожно пощупать экран, с игрой в иллюзию и ее утрату.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Правда, помимо фонарей, показывающих движение в плоскости экрана, в конце XIX в. сооружались и особо препарированные фонари на рельсах для осуществления «иаездов», но искомый эффект состоял не в «приближении», а в «увеличении» экранного изображения по мере откатывания аппарата от плоскости проецирования. Такие фонари требовали стационарной установки и большого распространения не получили. История движущихся изображений в волшебном фонаре обогатится русским материалом, когда будут опубликованы воспоминания lanternиста рубежа столетий (впоследствии известного кинооператора) А. Д. Дигмелова «50 лет назад» (хранятся в фондах ЦМК).
- ² Некоторые журналы («Сине-Фоно», «Артист и сцена») предлагали сменить обрамление экрана с тем, чтобы он напоминал не картину, «окаймленную в деревянную или плешевую раму», а окно: «Стена, где помещается экран, должна быть отделана такой архитектурной рамой, чтобы пространство, занятое экраном, казалось отверстием, через которое мы наблюдаем жизнь, происходящую где-то далеко от нас» [11, с. 8]. Такая рамка (кажется, она так и осталась в области журналистских пожеланий — нам неизвестно, чтобы хоть один российский кинотеатр ставил себе в заслугу подобное сооружение) была порождением центральной рецептивной универсалии 10-х годов — устойчивой ассоциации между окном и экраном («Есть что-то голое, бесстыдно физиологическое просто в том, что разворачиваются стены и показывается жизнь «как она есть» в ее мельчайших проявлениях, в спальнях, в столовых...», — писал А. Р. Кугель [14, с. 682]). Эта ассоциация оказалась настолько сильной, что возникала не только при взгляде на экран, но и при взгляде в окно — как в стихотворении В. Я. Брюсова «Синема моего окна» (1914) или Филиппа Супо «Кафе» (1918), в котором вид из кафе на улицу описывается как фильм, обрывающийся, когда в помещении включают свет [28, с. 101].
- ³ Непрошеную наглядность этот умозрительный парадокс приобретал, когда, например, в луч проектора попадал не вовремя поднявшийся зритель или девушка-капельдинерша, рассаживающая опоздавших, — происшествие, дважды зафиксированное русскими поэтами: А. Рославлевым в 1907 г.:

«Париж, Нью-Йорк, скользят дома,
Мосты, бассейны и бульвары.
Египет в солнечном огне,
Александрия, виды Нила».
Вдруг встала тень на полотне
И пирамиду заслонила.

[22, с. 61—62]

и М. Моравской в 1915 г.:

Сколько раз на зыбкий экран,
На все дива невиданных стран
Ложилась случайная тень
Девушки с ярким фонариком!

[18, с. 52]

- 4 «Опыт — великое дело. Он сразу научил нас не бояться надвигающихся на нас предметов. И когда в нашу сторону обрушивается огромная волна, мы уже не вскакиваем с места и не бежим, боясь, что нас обдаст водой, хотя все-таки испытываем некоторую жуть» [10, л. 117].
- 5 «Внимание публики приковано к поезду. Темп музыки нарастает, пробегает зловещие ноты... Паровоз все ближе, несется прямо на нас... Еще ближе!.. Огромное стальное чудовище!.. Летит на нас! Страшно! Прямо на нас!! На нас!! Ужас!! Ай!! — Пронзительный женский визг! Паника! Многие из зрителей вскакивают. Некоторые бросаются к выходу. Полная темнота» [10, л. 108—109].
- 6 «Волна откатывается и перед нами открывается море! На горизонте распустил длинный шлейф дыма пароход. Сильно раскачиваясь и зарываясь носом в волны, недалеко от нас проходит белый катер. Простор! Свежий ветер! Можно представить, с какой жадностью я, всегда бредивший морем и никогда его не видевший, стараюсь схватить все детали „живой“ морской стихии» [10, л. 117—118]. Ж. Садуль в книге о Люмьере между делом вспоминает, что его мать впервые увидела море в кино [36, с. 31]. Характерен диалог между Л. Р. Коганом и его отцом по выходе с люмьеровского сеанса:
«На обратном пути отец спросил, что мне больше всего понравилось, — Море и волны.
— А мне — уличная сценка в Париже» [13, л. 39].
- 7 И. Н. Перестиани рассказывал о механике сценарного дела в русском кино: «Фабриковалось это обычно самой фабрикой по простейшему рецепту. Брали авантюрный роман любого иностранца. Пьер становился Валерианом, Генриэтта — Лариссой, и сценарий готов» [21, л. 20]. Здесь характерна полурусская-полуиностранная окраска новых имен. О проблеме «Россия и Запад» в связи с Тыняновым см. ПТЧ, с. 28—45 и, в частности, применительно к кино — ПТЧ, с. 71—72.
- 8 Сообщено Р. Д. Тименчиком.
- 9 Подробнее о кино в связи с оппозицией «существование / несуществование» в «Машеньке» см. в работе Ю. И. Левина [15, с. 21—27]; о кинотемах у Куприна см. также [25, с. 266].
- 10 Сличив этот пересказ с фильмом «Выборгская сторона», можно заметить, что рецептивная память свела воедино разбросанные по разным сценам и розданные разным исполнителям поступки: эпизод с чернильницей и арест с ролью Берберова впрямую не связаны. Оглядывается на камеру, покидая зал, председатель только что распущенного Учредительного собрания (в нарративном пространстве фильма этот взгляд адресован, конечно, не зрителю, а монтажно соотносенному с ним суровому взгляду разогнавшего собрание матроса).
- 11 О намеренном применении «взгляда в камеру» в разных жанрах кино см. [31].
- 12 О профиле и фазе как доминантах определенных периодов в искусстве см. [9]. М. Шапино в недавнем исследовании о средневековом искусстве соотносит профильное изображение с местоимением «он», а изображение анфас — со словом «я» [38, с. 38—39]. О направлении взгляда в связи со структурной иерархией персонажей писал и Р. Барт: «В Государственном музее в Амстердаме выставлена серия картин, написанных анонимным художником, „Мастером из Алкмаара“. Это — картины повседневной жизни, причина, по которой эти люди оказались вместе, на каждой картине своя; но всякий раз мы видим среди них одного и того же персонажа; затерянный в толпе, где все фигуры схвачены как бы без их ведома, он единственный смотрит художнику (а значит и мне) прямо в глаза. Этот персонаж — Христос» [29, с. 281].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агасфер*. Макс Линдер в Петербурге. — Кино-курьер, 1913, № 1.
2. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974.
3. *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. Нью-Йорк, 1983, т. 1.
4. *Бескин Э.* Не товарищ. — Театральная газета, 1914, № 47.
5. *Болдырев Д. В.* Пролеткульт. — Литературный еженедельник газеты «Сибирская речь» (Омск), 1919, 19 июня, № 130.
6. *Вальтер К.* Волшебный фонарь. М., 1898.
7. *Ге-г В.* Два ритма. — Театральная газета, 1917, № 4.
8. *Иванов В. И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978.
9. *Иванов В. В.* Профиль и фас. — Кино, [Рига], № 5.
10. *Иванов-Барков Е. А.* Воспоминания. ЦГАЛИ, ф. 2970, оп. 1, ед. хр. 52.
11. Кинематографическая пресса. — Артист и сцена, 1910, № 4.
12. Кино-курьер, 1913, № 1.
13. *Коган Л. Р.* Воспоминания. Ч. 2. № 1, 1894—1897. ГПБ, ф. 1035, № 35.
14. *Кугель А. Р.* (Ното Novus) Заметки. — Театр и искусство, 1913, № 35.
15. *Левин Ю. И.* Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова. — Russian Literature, 1985, vol. 18, № 21—30.
16. *Мани Т.* Волшебная гора. — Собр. соч. М., т. 3. 1959.
17. *Маурин Е.* Кинематограф в практической жизни. Пг., 1916.
18. *Моравская М.* Девушка с фонариком. — Русские записки, 1915, № 10.
19. *Набоков В. В.* Машенька. Берлин, 1926.
20. Неопубликованное письмо Куприна. Публикация Е. Х[охолова]. — Русские новости, 1946, 25 янв., № 37.
21. *Перестиани И. Н.* Воспоминания. Фонд ЦМК.
22. *Рославлев А. В.* Кинематографе. — В кн.: В башне. [СПб.], 1907.
23. *Сенегамбий [Ф. А. Оцеп?].* Кинематограф и обряд жизни. — Кине-журнал, 1917, № 1—2.
24. Стасов о кинематографе. Публикация А. Шифмана. — Искусство кино, 1957, № 3.
25. *Цивьян Ю. Г.* К генезису русского стиля в кинематографе. — Wiener Slavistischer Almanach, 1984, В. 14.
26. *Шипулинский Ф.* История кино. М., 1934.
27. *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы киностилистики. — В кн.: Поэтика кино. М.; Л., 1927.
28. *Abel R.* American Film and the French Literary Avant-Garde (1914—1924). — Contemporary Literature, 1975, vol. 17, N 1.
29. *Barthes R.* L'obvie et l'obtus. Essais critiques. Paris, 1982.
30. *Brownlow K.* The Parade's gone by... London, 1968.
31. *Casetti F.* Les yeux dans les yeux. — Communications, 1983, N 38.
32. *Jenn P.* George Méliès cinéaste. Paris, 1984.
33. Hitchcock—Truffault. New York, 1969.
34. *Malthête-Méliès M.* Méliès l'enchanteur. Paris, 1973.
35. *Mesguich F.* Tours de manivelle. Souvenir d'un chasseur d'images. Paris, 1933.
- 35а. *Metz K.* Le Signifiant imaginaire. Paris, 1977.
36. *Sadoul G.* Louis Lumière. Paris, 1964.
37. *Salt B.* Film Style and Technology. London, 1984.
38. *Shapiro M.* Words and Pictures. Hague—Paris, 1983.
39. *Woolf V.* The Movies. — New Republic, 1926, august 4.

М. О. Чудакова

ЗАМЕТКИ НЕУСЕРДНОГО КИНОЗРИТЕЛЯ НА ПОЛЯХ СТАТЬИ Ю. Г. ЦИВЬЯНА

«Здесь и теперь», «там и тогда». Ведь и актер со сцены смотрит прямо в зал, но нас не видит — в том смысле, что не должен видеть. И если мы ответим на «смех и кивки» на сцене и наш ответ поймают, то в этот момент сцена (в ее классическом варианте) будет разрушена. И тут, возможно, к «удовольствию» театрального зрителя примешивается сознание этого — что в *общем-то* он *может* разрушить всю эту штуку — в этом отличие от безусловного «бессилия» кинозрителя (впрочем, выстрел в экран или в кинопроектор? Вполне близко. И если, например, известно, что другой ленты нет...). Экран — реализация идеальной, неразрушаемой сцены. Идет спектакль, которому зритель не может «помешать» («сначала мы сыграем для вас, а потом уж вы посмотрите — без нас»).

Театр говорит нам: мы, актеры, находящиеся *перед* вами, *одновременно* с вами, *близко* от вас, сыграем вам «здесь и теперь» нечто, происходившее все-таки «там и тогда», бывшее с кем-то, когда-то и где-то.

Но, конечно, оцепенение перед новизной нового зрелища как явления *техники* было. Только, может быть, особенность восприятия все-таки не в том, что показываемое уже *было* (двойное «тогда» — давние дела, и сняли давно), но, может, еще больше — в том, что это будет, когда нас не будет... (Такая мысль, кажется, есть в диссертации Ю. Цивьяна, отчасти и в словах статьи о «тексте, который уже по способу существования принадлежит плану истории»). Тогда еще не знали, что пленка не вечна, а когда узнали, то все же понимали, что теоретически вечна, что секрет долговечности найдут.

Перед кинозрителем являлось живое воплощение *вечности* — вечности не статуи или картины, а чего-то гораздо более похо-

жего на него самого: человек в интерьере, в пейзаже, — тогда как в театре мизансцена распадается с нашим уходом из зала после спектакля (и длится, мы знаем, очень недолго, если мы ушли раньше). И мы воспринимаем это с бессознательным удовлетворением (для нас сыграли, с нами вместе пошли по домам).

Но самое главное поле сопоставления театра и кино — конечно, время *после конца* спектакля и фильма и *до* выхода из зала. Сходство в том, что и тут, и там — а) есть зрительный зал, б) есть сцена. Это и обостряет разницу, и расширяет возможности сравнения (специализированный просмотр — совсем иное дело: там нет феномена зала, сцены и даже «зрителя»).

Когда Дездемона встает и выходит раскланиваться — в этот момент тоже совершается переход из плана истории к дискурсу. Актеры слегка отворачивают физиономии от зала, сохраняют на лицах приличествующее случаю (роли, особенно — финальной мизансцене) выражение — т. е. апеллируют *отчасти* (эта половинчатость очень специфична! Единственный в своем роде момент, когда актер находится *между* сценой и залом — как если бы поэт завис на мгновение между биографией и строкой) к «плану истории».

Пустой экран среди прочего действует и тем, что — никто не выходит раскланиваться, хотя — есть зал (видеофильм в комнате — это уже иной этап, *наслаивающийся* на предшествующие, а не просто заменяющий их), есть, как правило, не только сцена, но даже занавес (ползущий или не ползущий на полотно). Есть привычное действие «встать и выйти из зала».

Но в театре кто сколько хочет, задерживается — чтобы поаплодировать. В кино — роль раскланивающихся актеров играют титры (когда они — после фильма). Кто хочет «похлопать», т. е. продлить впечатление, — оставайся и досматривай ползущую ленту титров, хлопай, так сказать, мысленно исполнителям.

Пустой экран сразу вслед за сеансом и сегодня действует на зрителя как сигнал, мигающий нам: *не театр! не театр!* Похоже — но не то! не то!

Он действует как

1) автоматический (техника!) выключатель эмоций. Люди стремятся сделать бесстрастные лица — нельзя смешить соседей по залу взволнованностью физиономии, обращенной к сцене, на которую никто не выходит (присутствует и несколько дикарская гордость сына XX века, века техники, но в причудливом отечественном изводе — знаем! Нас не проведешь!);

2) отключая наше внимание от сцены, пустой экран переключает его — столь же автоматически — на нас самих: мы

глазеем друг на друга. Но — это совсем не то, что в театре. Там есть живые актеры, и мы — единый живой организм, пока тянем к ним руки, цветы. В кинозале мы — масса, где каждый сразу же, как зажгли свет, — сам по себе;

3) опустевший экран и включенный свет — два действия *сугубо технических* (не воля помрежа, гонящего актеров раскланиваться и кричащего — или как там сейчас? — чтоб дали занавес), т. е. выполняемых любым, кто при выключателе, — подчеркнуто объявляет: от вас не требуется *ничего*. Считывайте с экрана, да и только. Смех или слезы кинозрителя никому не нужны — они заранее опоздали — «сдвинуты по фазе», киноактеры уже обошлись без нас.

Особое дело — появление актеров и режиссера на сцене после просмотра. Здесь надо снова вспомнить о Дездемоне.

Примечания к «Заметкам...»

Заметки «неусердного» (т. е. нечасто бывающего в кино) зрителя — материал для киноведа более ценный, чем наблюдения завсегдатая, часто судящего о фильмах и никогда — о кинематографе. Этим нынешний завсегдатая отличается от завсегдатая ранней эпохи, который, даже оценивая фильм, помимо воли выносил суждение о кинематографе в целом. Соображения М. О. Чудаковой, сумевшей увидеть кинематограф «как бы впервые», дают редкую возможность сопоставить два хронологических среза его рецепции — ранний и сегодняшний. Оказывается, и в эту реку дважды не ступишь: хотя кинематограф как технологическая данность принципиально не менялся, наше осмысление этой данности изменилось бесповоротно. Изменилось и ощущение культурной соотнесенности театра и кино. Сегодня предпосылочной, неявной частью их сравнения будет: кино и театр — два разных искусства, а поэтому сходство нам бросается в глаза скорее. Рефлектирующий же зритель ранней эпохи считал кинематограф непрошеным двойником театра и, сравнивая, сходством пренебрегал, изобличая отличия. Предложенному М. О. зрительски точному (и корректному научно) определению экрана как «идеальной неразрушаемой сцены» в 10-е годы ужаснулся бы даже такой приверженец «четвертой стены», как Станиславский (говаривавший, что кинематограф «никогда не сможет заменить театр, как нельзя религию заменить наукой», просивший не обращать внимание на пустую формальность театральную «четвертой стены»: «<...> Ведь наивно думать, что теперь в театре главное значение за зрелищем внешних форм.

Не этим жив театр. Театр живет тем обменом духовной энергии, который непрерывно происходит между зрителем и актером; той симпатической связью, которая невидимыми нитями единит актера и зрителя. Этого никогда не будет и не может быть в кинематографе». — Петербургский курьер, 1914, № 99, 1 мая). Л. Андреев полувсерьез сетовал, что после фильма не приглашишь артистку на ужин, и назвал кино «танталовым искусством»; сегодня ползущие по экрану титры могут только раздражить эту муку — каково же было раннему зрителю, не знакомому не только с простейшей формой кинопропаганды — «творческой встречей со зрителем», но до 10-х годов лишенного права знать имена исполнителей? «Здесь и теперь» / «там и тогда» — в рецепции раннего кино это противопоставление все-таки было определяющим.

Другое дело, что с этим боролись. Рудиментарный отросток сцены и ненужный экрану занавес — следы такой борьбы. Повторим, что сначала кино было фокусом, обнажением техники. Но уже в начале 10-х годов метаморфоза, заставлявшая люмьеровских зрителей щупать экран, никого не забавляла. Журналы жаловались на «тот же белый экран в рамке, дающий при полном освещении зала неприятное ощущение белого пятна» [12, с. 7]. В «Волшебной горе» Т. Манн описал характерное чувство растерянности после сеанса: «<...> Когда, мерцая, мелькнула и погасла последняя картина, завершая вереницу сцен, в зале зажегся свет и поле всех этих видений предстало перед публикой в виде пустого экрана — она даже не могла дать волю своему восхищению <...> В молчании толпы, после того как погасла иллюзия, чувствовался какой-то нервный упадок, какое-то уныние. Руки людей безжизненно лежали на коленях, словно перед ними было ничто» [16, с. 442]. Техники стали стыдиться, кинематографы начали переименовывать («Синхрофоны» и «Тауматропы» превращались в «Паризианы» и «Паласты»), тело экрана прикрывали занавесом. Технологическая данность постепенно погружалась в нижние слои рецепции, теряя в осязательности. Начиналась рецептивная адаптация кинематографа к привычным формам культуры. Постепенно терялось ощущение его технологического своеобразия (вариант «ублюдочности», неестественности для организма культуры), различия блекли, проступали сходства — вступала в свои права та фаза рецептивной эволюции кино, которая столь отчетливо запечатлелась в одном из новейших свидетельств — «Заметках неусердного кинозрителя».

Ю. Цивьян

II
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И КУЛЬТУРА XX ВЕКА

•

З. Г. Минц

«НОВЫЕ РОМАНТИКИ» (К ПРОБЛЕМЕ РУССКОГО ПРЕСИМВОЛИЗМА)

Ю. Тынянов, утверждая, что «традиционность» литературных феноменов принадлежит к числу культурных универсалий («Каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах»)¹, как известно, выделил и ряд наиболее общих механизмов освоения «наследия»: подлинное укоренение художника в прошлом — всегда не подражание, а борьба, полемика, пародия на предшественников²; литературное развитие подчинено закону «отрицания отрицания», и «внуки» равняются на «дедов», противопоставляя себя «отцам»³; в любом синхронном состоянии культуры в ней могут быть выделены «старшая» и «младшая» линии, и на каждом эволюционном шаге искусство находит резервы новизны именно в этих явлениях забытой или игнорируемой «младшей линии»⁴. Вдумываясь в исключительно плодотворные мысли Тынянова, нельзя не заметить, что он нигде не задает общих закономерностей историко-литературного процесса закрытым списком. Очевидно, его работы и не ставили целью исчерпать эти закономерности, а лишь привлекали внимание к тем из них, которые не были ранее известны в науке, подчеркивая (возможно, полемически) их особую роль в эволюционном процессе. Поэтому упоминание Тыняновым ряда «тривиальных» (в смысле хорошо известных науке XIX — нач. XX в.) механизмов литературной эволюции — таких, например, как сознательная ориентация на прямых предшественников, «отцов», — никак не должно становиться поводом для дискредитации соответствующих представлений. При современном осознании полигенетичности, полиструктурности и многофункциональности искусства логичнее предположить, что имеются и такие (и другие, и третьи...) формы движения, смены историко-литературных на-

правлений. С другой стороны, именно дополнение, коррекция установленных Ю. Тыняновым закономерностей эволюционного процесса, равно как и обращение к «дотыняновским» концепциям, могут (по Тынянову же) стать развитием его наследия.

Непосредственное обращение «детей» к опыту «отцов» самоочевидно предполагается, в частности, тогда, когда исследователь имеет дело с отрезком эволюционного процесса типа «предромантизм — романтизм» (само — всегда ретроспективное — выделение каких-то «пре-систем» содержит мысль о прямой, одношаговой трансформации «пре-системы» в последующую и близкую к ней систему). Не касаясь здесь вопроса типологии пре-систем, отметим лишь, что выделение пре-системы как самостоятельной ступени в эволюции художественных направлений имеет смысл, если она соотносится с развивающейся последующей системой (кроме определенного набора структурных сходств / различий и исторически зафиксированных фактов обращения «детей» к «отцам») еще по двум признакам:

1) пре-система, к наследию которой обращена формирующаяся система, предстает как ряд объективно различных обособленных друг от друга подсистем (относительная неоднородность пре-системы сравнительно со складывающейся системой);

2) пре-система в целом и все ее составляющие нечетко ограничены от других явлений литературы своего времени (относительная недоструктурированность, аморфность пре-системы сравнительно с последующей системой); она проявляется, в частности, в том, что пре-система не сознает своего единства и не создает метатекстов: манифестов, критических или художественных автометаописаний и т. д. — это единство утверждающих).

В русской литературе 1880-х годов определенно выделяются пласты, объективно близкие к «новому искусству» следующего десятилетия и привлекавшие внимание символистов, которые, удовлетворяя предложенному выше определению «пре-системы», могут быть объединены понятием «пре(д)символизм»⁵. Это — лирика «школы Фета», поздненародническая поэзия, «философская поэзия» восьмидесятников, творческая система Вл. Соловьева, стилистические поиски «натуралистического», «импрессионистического», «неоромантического» и т. п. характера и ряд других явлений литературы эпохи.

Хотя зарождающийся символизм привлекает именно совокупность этих явлений, отношение его к разным составляющим пре-символизма весьма различно:

— в ряде случаев освоение традиции идет (вполне в духе отмеченных Тыняновым закономерностей) как полемика, ирония

и автоирония. Таково постепенно усиливающееся отношение «старших» символистов к поздненароднической поэзии, из которой большинство из них вышло (Н. Минский, Д. Мережковский) или в духе которой воспитывалось (Ф. Сологуб)⁵ и воздействие которой на самые различные пласты творческой системы «старших» самоочевидно. (Особенно это заметно в структуре поэтической лексики: будущие символы в значительной степени возникают из народнической аллегористики — и в строевании стиха у Н. Минского и Д. Мережковского: метрических и синтаксически-мелодических предпочтениях их поэзии.);

— однако еще чаще мы встречаемся с другим: по отношению ко многим явлениям пресимволизма (пожалуй даже — к большинству из них) зарождающийся символизм ведет себя не как бунтарь (хотя общий облик эстетически «бунтующей» молодежи исключительно важен и для творчества, и для «жизнетворчества» как европейских, так и русских «декадентов»), а как самый почтительный «сын» и наследник. Объявив в первой литературной декларации русского символизма о «новом идеальном искусстве» как «синтезе» традиций мировой культуры, Мережковский, в отличие от распространенного представления о его брошюре, высоко отозвался о всей русской литературе XIX века. В числе важнейших преддверий «нового искусства» названо и творчество современников: здравствующих (Л. Толстой) или недавно умерших (Достоевский, Тургенев, Гончаров, Фет и др.)⁷. Никаких следов борьбы с непосредственными предшественниками как таковыми в брошюре нет; мысль же о 1880-х годах как времени упадка в литературе не представляет собой ничего специфически «декадентского» — об этом писали критики самых разных направлений — и подразумевает именно общее состояние культуры, а отнюдь не все явления литературы в десятилетия «отцов».

Сочувственно выделяется многое из того, что ретроспективно предстает как пресимволизм, но и многое иное (творчество Гончарова или Л. Толстого!). Более того: символисты и 1890-х и 1900-х годов терпеливо берут на себя и другую роль, «новому искусству» совсем не свойственную и потому играемую скромно и без всякой аффектации, но достаточно последовательно и настойчиво. Это — роль «непризнанных детей», остающихся, тем не менее, верными духу (хотя и не букве) «отцов». Таков, например, ответ В. Брюсова на пародии Вл. Соловьева, резко отличающийся по тону от его же обращений к другим «Зоилам и аристархам» (которые, с брюсовской точки зрения, «были совершенно не подготовлены к задаче, за которую брались»⁸, — к критике символизма) и указывающий на то, что Вл. Со-

ловьев, «конечно, должен легко улавливать самые тонкие намеки поэта (символиста. — З.М.), потому что сам писал символические стихотворения»⁹. Таковы самооценка З. Гиппиус и Д. С. Мережковским своего отношения к Н. Михайловскому и отношение Михайловского к «новому искусству»¹⁰. Таковы многочисленные факты чрезвычайно высокой оценки символистами гения Л. Толстого (исключения здесь, конечно, были, начиная с недоброжелательных нот в диалоги Мережковского «Толстой и Достоевский») — при абсолютном отвержении и игнорировании Толстым любых выявлений «декадентства». Количество подобных примеров легко умножить.

Но наиболее интересен здесь такой тип отношения, как отгораживание от «отцов» и создание ложных генеалогий. Оно проявилось в таком, например, парадоксальном и не привлекавшем специального внимания исследователей феномене, как почти синхронное возникновению «старшего символизма» отделение им себя от «декадентства», и в том, что слово «декадент», исключительно широко использованное прессой для характеристики первых русских символистов, как самоназвание фигурирует неизмеримо реже¹¹. Напомним, что журнал петербургских «старших символистов» «Северный вестник» сам уже с середины 1890-х годов вел борьбу с «декадентством»¹², а В. Брюсов, отнюдь не случайно назвавший себя и своих немногочисленных соратников «русскими символистами» (а не «декадентами!»), в 1894 г. сделал любопытную оговорку: «Я считаю нужным напомнить, что язык декадентов <...> вовсе не составляет необходимого элемента в символизме <...> Символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть»¹³. Отсюда — явное отгораживание себя от тех «предтеч», которые уже в конце 1880-х годов воспринимались в России, по аналогии с явлениями западноевропейской культуры, как «декаденты», а также от ряда современников (тенденция, особенно заметная у символистов «Северного вестника» — у Брюсова господствует уже в 1890-х годах стремление к консолидации всех выявлений «нового искусства»).

Сказанное существенно и для понимания одного из эпизодов эпохи предсимволизма, о котором и пойдет речь.

В 1887 г. вышел роман талантливого, но рано умершего прозаика В. Бибикова «Чистая любовь»¹⁴. Роман был посвящен Максиму Белинскому — уже известному писателю Иерониму Ясинскому, репутация которого в русской литературе с каждым годом, однако, воспринималась как все более сомнительная. В посвящении М. Белинскому читаем: «Пусть это посвящение напомнит Вам осень 1884 года: наши литературные Тургеневские,

Бодлеровские и Флоберовские вечера, неудавшееся общество „Новых романтиков“, <...> „Гефсиманскую ночь“ Н. М. Минского <...> и незабвенный вечер чтения „Великого человека“¹⁵. «Неудавшееся» (по сравнению с планами его энтузиастов-организаторов) общество «Новые романтики» все же безусловно существовало осенью 1884 г. в Киеве (попутно заметим, что обычно игнорируемые выявления «нового искусства» в Киеве были исключительно ранними и отличались рядом важных черт своеобразия по сравнению с символизмом «обеих столиц»). В. Бибиков писал по этому поводу в своих воспоминаниях о Вс. Гаршине, что в 1884 г. в Киеве возник кружок юных любителей новейшей литературы — студентов и девушек-гимназисток. Члены кружка вначале, по-видимому, занимались преимущественно чтением и обсуждением новинок литературы. В воспоминаниях об С. Я. Надсоне тот же Бибиков замечал по поводу культурной жизни Киева: «Трудно вообразить себе другой город, где бы с более живым интересом следили за современной литературой»¹⁶. Читали в кружке авторов самых разных манер и направлений: Альбова, И. Ясинского, Осиповича и др., с некоторым предпочтением художников демократической, околонароднической ориентации: «Нашими любимыми поэтами были Минский и Надсон, — пишет В. Бибиков. — Но особенная любовь, доходящая до обожания, окружала имя Гаршина»¹⁷.

Летом 1884 г. в Киеве жил уже давно печатавшийся в Петербурге и приобретший известную популярность И. Ясинский, печатавший статьи и в киевской газете «Заря» — одном из первых в России (если не первом) печатном рупоре «пресимволистских» настроений¹⁸. Бибиков, сотрудник «Зари», нанес визит почитаемому им столичному писателю, поразив его, в свою очередь, прекрасным знанием русской литературы¹⁹. Участники кружка осенью 1884 г. стали встречаться на квартире у Ясинского, где хозяин собирался «познакомить молодежь с лучшими образцами иностранной литературы»²⁰ — устремление, в 1880-х годах в общем характерное для всех «пресимволистских» тенденций. Именно в это время, как писал Бибиков, и были устроены «литературные Тургеневские, Бодлеровские и Флоберовские вечера» и зародилась идея создания общества «Новых романтиков». Из посвящения к роману «Чистая любовь» видно, что на собраниях кружка читались (и, видимо, разбирались) произведения их старших участников-литераторов: самого Ясинского, а также приезжавшего этой же осенью в Киев Минского. Там же члены кружка встретились с Вс. Гаршиным.

Под воздействием общей атмосферы этих встреч молодежь начинает мечтать о литературной деятельности. Видимо, значи-

тельную роль в этом сыграла и личность Ясинского — литератора бесспорно одаренного, честолюбивого, творчески очень продуктивного и к тому же являвшего участникам кружка близкий и яркий образ киевлянина на арене общероссийской литературы. Два самых талантливых юноши: Галунковский²¹ и Бибииков — решают бросить службу и полностью посвятить себя литературе. Галунковский вскоре умирает от туберкулеза; Бибииков бросил службу и год «бедствовал в Петербурге», но все же «пробился» в литературу (хотя и он скончался в 1892 г. от туберкулеза, не дожив до 30 лет). После отъезда Ясинского, а затем Бибиикова и смерти Галунковского кружок, по-видимому, распался.

Можно ли говорить о какой-то общности литературных взглядов киевских энтузиастов «нового романтизма», и если да, то поддается ли она хотя бы частичной реконструкции? Думается, что на оба вопроса можно ответить положительно. Попробуем проанализировать, с одной стороны, произведения, читанные в кружке осенью 1884 г., с другой — основные черты позднейшего творчества Бибиикова и Ясинского.

Напомним, что термин «новороантизм» встречается в русской критике уже в 1880-х годах, а в последнее десятилетие XIX в. — достаточно часто. Им обозначают круг явлений большой широты и неоднородности, осознаваемых, однако, современниками как некое единство. Здесь встречаем и явления, к пресимволизму в целом не относящиеся (творчество В. Гаршина или В. Короленко, позже — раннего М. Горького), но есть и отчетливо пресимволистские. В самом общем виде «неороантические» тенденции выявляются как отказ от установки на полное бытовое правдоподобие, повышение меры художественной условности текста, интерес к фольклору и литературной легенде, тяготение к универсальной (часто — патеистической) «картине мира», к глобальным проблемам бытия (цель/бесцельность существования, жизнь/смерть, «я»/мир и т. д.). Характерной чертой неороантического стиля было усиление эмоционализмов и поэтики антитез, хотя оно зачастую (особенно в прозе) «гасилось» или приглушалось другой — не менее широкой и разнонаправленной — стилевой тенденцией 1880-х годов — стремлением к «объективному» повествованию, к отказу от прямой авторской оценки²². Ср. любопытное замечание В. Брюсова в предисловии ко второму выпуску «Русских символистов»: «В новороантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах»²³.

Участники киевского литературного кружка соединяли эти общие приметы «нового романтизма» 1880-х годов с четкой

установкой на самоценность искусства (ср. статью Минского «Старый спор», считающуюся в современной науке первой декларацией уже собственно (а не «пре») символизма, а также слова Библикова о важности для него формулы «искусство для искусства»²⁴) и с сочетанием романтического двоемирия и интереса к околонизищеанской проблематике — т. е. были в самом точном смысле предшественниками «старшего символизма» 1890-х годов, а отчасти (Минский, в какой-то мере — Ясинский) — и его участниками.

Поэма Минского «Гефсиманская ночь» (1884) — заметный эпизод в эволюции поэта от поздненароднической лирики к декадентскому «мэонизму» конца века, произведение явно «новоромантическое». Поэма строится на двух резких антитезах: противопоставление Христа и соблазняющего его дьявола и противопоставление жертвующего собой героя и равнодушных «людей» (толпа на праздничных улицах, спящие ученики). Финал «Гефсиманской ночи», хотя внешне связан с народническими симпатиями Минского — с выбором пути жертвенной гибели, однако, по сути дела, дает новое решение вопроса. Поведение Христа предстает как результат не божественной предопределенности или абсолютного убеждения в своей правоте, а свободного (в духе героев Достоевского) человеческого выбора, который подразумевает высокую ценность факта сомнений и поисков. Христос в поэме отличен от «староромантического» героя — инобытия авторского «я». Произведению присущ определенный «полифонизм» (имеющий агностическую или «протеистическую» природу): истины «соблазнителя» столь же бесспорны, как и порывы жертвенного духа. Более того, Минский не оставляет сомнений в том, что речи дьявола содержат правду о земном мире, о человеческой природе и истории: Христа действительно предадут, церковь действительно изменит заветам христианства (это место поэмы — отчетливая реминисценция из «Легенды о Великом Инквизиторе»), а века веры действительно сменятся царством безбожия. Чтобы преодолеть сомнения, Христос Минского не может опереться ни на безусловность чувств (чувствам Богочеловека в ночь великого выбора вняты все соблазны живой жизни), ни на аргументы разума (носитель Разума, логики — дьявол). И на смерть он идет не «за други своя», а позову некоего «сокровенного голоса»:

*Какое дело до себя,
И до других, и до вселенной
Тому, кто шествовал, любя,
Куда звал голос сокровенный²⁵.*

Природа «зова» (источник образа — немецкий романтизм) неясна, иррациональна: он может быть и божественным, и тайным голосом внутреннего «я». Но в любом случае концовка имеет романтическую (даже «предэксистенциальную») окраску: подвиг служения Добру — это реализация глубинной сущности личности, а не тех или иных нравственных или других императивов.

Пресимволистский характер носит и еще одна особенность поэмы — ее поликультурная ориентация: евангельские образы, свободно контаминируясь, соседствуют с традициями Достоевского, народнической лирики, с ветхозаветной мифологией и т. д.

«Незабываемый» для Бибикова роман Ясинского «Великий человек» (1884, опублик. 1889) — одно из его первых произведений, еще заметнее, чем поэма Минского, рвущих с народническими идеалами. По справедливому утверждению А. Б. Муратова, Ясинский — «непосредственный предшественник декадентской литературы»²⁶.

Ясинский тоже стремится «синтезировать» различные литературные традиции. Но «синтез» (который в «Гефсиманской ночи» достигался не только обилием реминисценций, но и единством лексико-интонационного и стилевого строя, шедшего от народнической лирики) в «Великом человеке» подменен мелькающей пестротой стилей и тем, объединенных лишь общим усложненным сюжетом. Это — «петербургский роман» с унылым фоном (дожди, «серые туманы»), небогатым и грязным бытом мелких торговцев и сумасшествием владельца антикварной лавочки Недурнова, обманутого конкурентами. Но это — и история «пламенной страсти» художника Божинского к жене Недурнова Маше. Здесь же — описание типов современного культурного Петербурга (эстет Ломачев, прогрессивный журналист Мондровский), а рядом — нагромождение «ужасов» городской повседневности. Соответственно меняется и тон повествования, переходя от широкой панорамности к окрашенным иронией быто- и нравописаниям (в духе Гоголя и раннего Достоевского), а от них — к мрачным картинам преступлений и обманов, изображенных в том «протокольном» стиле восьмидесятилетней прозы, который Муратов определяет как русский квазинатурализм²⁷, но который у Ясинского обнаруживает также воздействие декадентского («бодлерианского») урбанизма. Наконец, роман Ясинского насквозь прошит идейными спорами героев-интеллектуалов, «по-тургеневски» обсуждающих животрепещущие вопросы жизни человека 1880-х годов (роль искусства, достойный способ существования и др.). А над всем этим — противоре-

чивые устремления автора, желающего написать проблемный роман из современной жизни и одновременно дать увлекательное массовое чтение.

«Декадентский» пласт этого пестрого романа наиболее отчетливо связан, с одной стороны, с изображением городской жизни: с многочисленными сценами обманов, подлогов, безумий, убийств и смертей, «объективность» описаний которых снимает вопрос об их оценке, подчеркивая неизбежность соседства в мире добра и зла, радостей и трагедий. «На этой кровати любовники проводили первую ночь, а за стеной умирал его друг. Сколько невинного зверства в людях!» — думает Ломачев. Однако «эстетический» подход к жизни (и, кажется, только он) может примирить эти противоречия («А разве на могиле не растут розы? И разве жизнь и смерть — не сестры?»).

Сходные мысли утверждаются и в идейных спорах героев романа. Ясинский сталкивает демократически («шестидесятически») настроенного Мондровского с Божинским и Ломачевым. Божинский — носитель «новых» взглядов на искусство, которые трудно назвать собственно декадентскими, но которые ярко отразили устремления «новых романтиков». Он не отрицает «тенденциозного искусства», однако понимает его иначе, чем утилитарист Мондровский: «Если под этим (под «тенденцией». — З.М.) подразумевать нечто такое, от чего человек лучше становится, то красота, значит, тенденциозна. Тогда весь вопрос сводится к тому, чтоб как можно больше правды и красоты было в искусстве». Божинский хочет стать «народным художником», но не передвижником, а таким, который помогает «простым умам» уйти от действительности («от грязи, в которой держит его онучелюбивый меценат») в мир «высокого, неземного, идеального», в царство «вышей правды, поэзии». Будущий «народный художник» мечтает написать «скорбящую Богородицу». Наличие такого персонажа показывает, насколько не расчленены еще в сознании Ясинского будущие программы «старших» и «младших» символистов с их идеями «синтеза» «Истины, Добра и Красоты».

Но в романе есть и подлинный декадент — Ломачев. Кажется парадоксальным, что этот неудавшийся поэт не знает творческого вдохновения. «Я не художник, не ученый», — говорит он. Но парадоксальность эта кажущаяся: Ломачев — типичный герой европейского и особенно будущего русского «нового искусства» — «художник жизни», отрешенный от ее прозы («он чуждался жизни и витал на луне») и «погруженный в созерцание вечной красоты, которую находил и в природе, и в поэтических произведениях, и в человеческих лицах, и даже в научных обоб-

щениях»²⁸. В образе созерцателя Ломачева сквозят черты ницшеанца, однако в его сугубо русском (близком к позиции прозаиков «Северного вестника» 1890-х гг.) варианте: он (подобно героям будущих рассказов З. Гиппиус)²⁹ скорее добр, чем зол, спокоен и порой великодушен, но выше всего для него — свобода одиноких мечтаний. После смерти Мондровского, на могиле которого — венки «от русских женщин», «от русской молодежи» и загадочный для Ломачева (он считал себя единственным другом умершего) венок «от друга», герой размышляет: «У каждого писателя есть такой неизвестный друг. Нет, Яша не был еще одинок! Самый одинокий человек в мире я»³⁰. Это полное одиночество, отъединенность от всех и делает Ломачева подлинно «великим человеком».

Если Минский и Ясинский были учителями киевских «новых романтиков», то наиболее ярким их учеником стал Бибиков. Художник драматической судьбы³¹ и, видимо, больших возможностей, Бибиков был человеком, фанатически преданным искусству, жившим искусством³², бурно увлекавшимся всем новым. Всю свою недолгую жизнь он искал свое место в литературе, обращаясь то к традициям позднего Тургенева, то к воплощению «программы» так и не созданного общества «Новые романтики» (роман «Чистая любовь»), то к каким-то совершенно новым поискам и решениям (рассказ «Мученики», 1891)³³.

Роман «Чистая любовь», посвящение которого Ясинскому поразило современников своей «неприличной» восторженностью³⁴, на самом деле достаточно далек от «учителя» и по кругу художественных идей, и по манере письма, хотя эти важные отличия не были отмечены ни критикой конца XIX в. (С. А. Венгеров), ни таким внимательным современным исследователем, как А. Б. Муратов. Презумпция близости творчества Бибикова и Ясинского задавалась, конечно, тоном упомянутого посвящения и, вероятно, известными современникам их контактами³⁵. Но определенную роль играла и та «объективная» манера повествования, о которой говорилось выше.

Однако «объективность» в «Чистой любви» совсем иная, чем в романах И. Ясинского. Она не выполняет функцию уравнивания добра и зла. Внешняя безоценочность тона (конечно, связанная и с традицией французской прозы конца XIX в., близкой Бибикову) порождалась скорее всего тем, к чему постоянно стремился в конце 1880-х годов и А. П. Чехов, — отказом от прямолинейного педалирования авторских взглядов, стремлением, чтобы позиция художника вытекала из самого изображения действительности. Впрочем, Бибиков порой выражает свою точку зрения на изображенное достаточно прямо.

Сюжет «Чистой любви» не нов. Это — рассказ о жизни Марии Ивановны Велицкой (Муньки) — провинциальной проститутки, всю жизнь мечтавшей о «чистой любви» и кончившей самоубийством после очередного и самого сильного разочарования. Хотя в истории падения героини, как справедливо отметил А. Муратов³⁶, социальные моменты почти не подчеркнуты, все же «падение» это безусловно вытекает из духовной атмосферы, воспитавшей Муньку. Это позволяет увидеть в трактовке образа Велицкой пласт реалистических (социально-бытовых) истолкований, характерный для рассказов этого сюжета в классической русской литературе XIX в.; в Муньке постоянно противопоставляются ее падшесть и внутренняя чистота: «Разврат, которым жила Марья Ивановна, не коснулся ее души, и по-прежнему ее глаза — голубые, лучистые — изумляли своим невинным выражением; они свидетельствовали о внутренней чистоте их обладательницы».

С традицией реалистической прозы связано и изображение окружения героини. Рисуются характерные, порой иронически окрашенные портреты провинциальных интеллигентов и мещан из окружения Муньки: Жорж Тюльпанов, фельетонист и адвокат, пошлый и хитрый, но порывами добрый человек; «гражданский» поэт Пьер Полушубкин, грубый обманщик, и др. Здесь часто прорываются ноты достаточно едкого пародирования либеральной фразеологии (речь Жоржа Тюльпанова по поводу предполагавшегося замужества Велицкой: «Тяжелое время мы переживаем, господа. Я далек от либеральных сетований (<...>), но (<...>) становится противно, гадко, тошно», и т. д.). Не менее резок и портрет мещанина Стерлядкина, последней любви героини, красивого, молодого, но холодного, расчетливого, эгоистичного, лицемерного и холуйски трусливого.

Но этот пласт бытовых описаний в романе — лишь его «первая реальность». За ней (именно за, под ней, а не рядом, как в романе Ясинского) идет другое повествование — о невозможности на земле чистой любви. Мунька часто ощущает достаточно традиционное романтическое, «томительное, безотчетное стремление в голубую даль», всю жизнь мечтает о «возрождении посредством любви», постоянно строит «волшебные замки» — и погибает. Ее смерть, описанная подробно и «протокольно» (она отравилась спичками), мучительна и безобразна. Гибель Велицкой так же не похожа на романтические представления Муньки о смерти («холодном, белом, туманном облаке», «без мук, без боли» поглощающем человека), как ее иллюзии чистой любви — на ее «земной» роман.

Этот отчетливо романтический пласт сочетается и с инте-

ресным и достаточно новым и культурно перспективным способом передачи художественных значений. Сюжет романа не просто традиционен — он сознательно погружен в традицию, в цитаты, постоянно проясняющие, что означают те или иные сюжетные ситуации. При этом цитаты (или — чаще — знаки цитируемого текста) komponуются в сложные, повышено значимые структуры. Это, с одной стороны, варьирующие повторы одних и тех же реминисцентных образов. Например, в первой сцене романа — описании комнаты Муньки — упомянут грязный стакан, стоящий на книге «Сочинения Некрасова»; далее мы узнаем, что для героини особенно важна поэма «Убогая и нарядная»; в финале Велицкая, готовясь к самоубийству, отрывает от спичек «фосфорные головки, укладывая их на раскрытой книге Некрасова» и т. д.³⁷

С другой стороны, различные цитируемые или упоминаемые тексты коррелируют друг с другом, со- или противопоставляясь по функции. Так, со спектакля «La dame aux camélias» (образ этой драмы — «цитата в цитате», так как он уже был использован в «Идиоте») начинаются книжные мечты о «перерождении» посредством любви. Другие же упоминаемые произведения (Некрасова или «Происшествие» Гаршина) играют роль «возвращения к реальности».

Все это сложное построение романа, с парадигмой «выглядывающих» друг из-за друга смыслов и «поэтикой цитат», мало связано с зарождающейся декадентской литературой; зато оно прямо предсказывает структуру младосимволистских произведений 1900-х годов. В этом смысле «Новые романтики» — типично пресимволистское явление: ответы от их разноликих произведений падают на разные, порой далекие друг от друга явления «нового искусства».

«Новые романтики», заметные в литературе 1880-х годов, русским символизмом *были забыты* (а поколению символистов 1900-х гг., вероятно, и известны не были). Забывание это не было спонтанным процессом. Протекало оно в разных случаях по-разному. Минский, один из признанных лидеров старших символистов, сам активно «забывал» свое досимволистское (главным образом народническое) прошлое, сначала вступая с ним в резкую автополемику, а затем (до периода 1904—1905 гг.) игнорируя его. «Новый романтизм» для него был относительно малозаметным эпизодом на путях поисков «истинного» мировоззрения и творчества. Бибиков рано умер и не успел зафиксироваться в сознании современников как пресимволист.

Но наиболее интересен был процесс забывания такого «предтечи», как Ясинский. Это тем более заметно, что Ясинский в

1890-х годах был не только «предтечей»: он печатался в «Северном вестнике»³⁸. На рубеже веков (1897—1899, опублик. 1900) вышло в свет одно из самых (если не самое) декадентских по теме произведений русской литературы — роман «Прекрасные уроды».

Однако для процессов, происходивших в «новом искусстве» этого времени, Ясинский оказался как-то совсем ненужным.. Его «декадентство», слишком прямолинейное, воспринималось как поверхностная мода. Его все более заметная ориентация на «массовую», полубульварную литературу была совершенно чужда как элитарности «старшего» символизма, так и младосимволистским стремлениям преодолеть индивидуализм. Однако Ясинский, безусловно, шокировал русских символистов не только наличием в его произведениях образов дурного вкуса, но и сомнительной репутацией ренегата народничества. Его поведение воспринималось не как индивидуалистический бунт с его «вседозволенностью», а как «эмпирическое» зло мещанской беспринципности.

И Ясинский был холодно отвергнут русским символизмом.. З. Гиппиус писала в 1903 г.: Ясинский «пишет теперь легко, подчас красиво, сжато <...> Впрочем, во всех произведениях этого писателя <...> сохраняется одна его главная особенность: крайняя пустота. Он, говоря, ничего не говорит <...> тонко, образно, умело и — ровно ничего. Еще никогда не было в русской литературе такого *ненужного* таланта»³⁹. Характерен тон Антона Крайнего: не гнев, даже не столь обычная для З. Гиппиус презрительная ирония, а именно холодное отвержение. Нет и обычных для нее в начале века упреков в «декадентстве» — Ясинский характеризуется как писатель, вообще ничем не связанный с «новым искусством».

Русские символисты значительно активнее, чем писатели предшествующих направлений, стремились не только творить, но и описывать собственную историю. В самоописания русского символизма имя Ясинского не попало. Позже оно было пропущено и в историях русской литературы, создававшихся в 1900—1910-х годах, а затем предано уже полному, намеренному (и, с точки зрения исторической, совершенно не оправданному) забвению.

Однако для характеристики русского «нового искусства» такое забывание — вполне осознанная акция. Думается, что подобное отношение к части предшественников — не менее характерная черта литературной эволюции, чем, например, создание «мифов об основоположниках» и ряд других форм историко-литературного самосознания, которые должны в будущем привлечь более пристальное внимание исследователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «О литературной эволюции» (1927). — ПИЛК, с. 281.
- ² «Нет продолжения прямой линии (...) есть отталкивание от известной точки — борьба» («Достоевский и Гоголь (К теории пародии)») (1919). — ПИЛК, с. 198.
- ³ Там же.
- ⁴ «Литературный факт» (1924). — Там же, с. 257—258 и др.
- ⁵ Термин «пресимволизм», принятый в зарубежных историко-литературных исследованиях символизма, в частности русского, в советских работах встречается редко. Примечателен, однако, появившийся в последние десятилетия интерес к существу проблемы — поискам истоков русского символизма в литературе 1880-х гг. См., например: *Тазер Е. Б.* Возникновение модернизма. — В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX века. Десятилетние годы. М., 1968, с. 191—203; *Муратов А. Б.* Проза 1880-х годов. — В кн.: История русской литературы. В 4-х т. Т. 4. Л., 1983, с. 67—68 и др.
- ⁶ Ср.: *Дикман М. И.* Поэтическое творчество Федора Сологуба. — В кн.: *Сологуб Федор.* Стихотворения. Л., 1978, с. 8—10, 14—16, 19, 35.
- ⁷ *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893, с. 44—54.
- ⁸ *Брюсов В.* Зоилам и аристархам. — В кн.: Русские символисты. Лето 1895 года. М., 1895, вып. 3, с. 3.
- ⁹ Там же, с. 7 (здесь и ниже выделено мной. — З.М.).
- ¹⁰ См.: *Антон Крайний* (Гиппиус З.) Н. К. Михайловский. Некролог. — Новый путь, 1904, № 2, с. 279—280.
- ¹¹ Ср. названия первых произведений «нового искусства»: Д. Мережковский «Символы» (1892), сборники «Русские символисты» (1894—1895), а также подчеркивание Брюсовым различий символизма и декадентства.
- ¹² Ср., например: *Волынский А.* Декадентство и символизм. — Северный вестник, 1896, № 12; *Гиппиус З.* Торжество в честь смерти. — Мир искусства, 1900, № 17—18 и др.
- ¹³ (*Брюсов В.*) От издателя. — В кн.: Русские символисты. М., 1894, вып. 1, с. 3.
- ¹⁴ Чистая любовь. Роман Виктора Бибикова. СПб., 1887.
- ¹⁵ Там же, с. не нумерована. О романе И. Ясинского «Великий человек» см. ниже.
- ¹⁶ *Бибиков В. С.* Я. Надсон. — В кн.: *Бибиков В.* Рассказы. СПб., 1888, с. 386.
- ¹⁷ *Бибиков В.* Всеволод Гаршин. — Там же, с. 349.
- ¹⁸ В газ. «Заря» (1884, № 193), в частности, была напечатана статья Н. Минского «Старинный спор», которую ряд исследователей, как более ранних (*Венгеров С. А.* Н. Минский. — В кн.: Русская литература XX века. 1890—1910. М., 1914, с. 358), так и современных (см., например: *Григорьян К. Н.* Поэзия 1880—1890-х годов. — В кн.: История русской литературы. В 4-х т. Л., 1983, т. 4, с. 114—115), считают первой декларацией принципов «нового искусства».
- ¹⁹ См.: *Ясинский И. В.* И. Бибиков (Некролог). — Родина, 1892, № 14.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ О нем см. там же.
- ²² Об «объективном» стиле в русской литературе 1880-х гг. см.: История русской литературы. В 4-х т. Т. 4, с. 60. Известно значение этого принципа в поэтике А. П. Чехова.
- ²³ *Брюсов Валерий.* Ответ («Очаровательная незнакомка! ...»). — В кн.: Русские символисты. М., 1894, вып. 2, с. 10.
- ²⁴ *Бибиков Виктор.* Рассказы. СПб., 1888, с. 364.

- ²⁵ *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений. В 4-х т. СПб., 1907. Т. 3 «Промыслы», с. 17.
- ²⁶ *Муратов А. Б.* Проза 1880-х годов. — Указ. соч., с. 68.
- ²⁷ Там же, с. 55—68.
- ²⁸ Собрание романов Ясинского И. (Белинского Максима). 2. Великий человек. СПб., 1888, с. 228, 229, 154, 157, 91, 117.
- ²⁹ См.: *Гиппиус З.* Новые люди. Рассказы. Пб., 1896; (рассказ «Зеркала») (в кн.: *Гиппиус З.* Вторая книга рассказов. [S.l.], 1898), и др.
- ³⁰ Собрание романов Ясинского И. (. . .) 2. Великий человек, с. 238.
- ³¹ *В. И. Бибилов* (9 апр. 1863, Киев — 15 марта 1892, Киев) принадлежал к аристократическому роду, однако отца не знал; мать жила в бедности, а после смерти дочери сошла с ума. Из-за материальной нужды ушел из 5-го класса гимназии, был актером, сотрудником киевской газеты «Заря» (псевдоним «Демеевский философ»). В 1878 г. пережил психическое расстройство, от которого, однако, излечился и был выпущен из Киевской лечебницы для душевнобольных. С 1884 г. переехал в Петербург, где год бедствовал; потом, с помощью мецената князя А. И. Урусова, материальное положение Бибилова улучшилось. Он начал печататься в газетах и журналах («Новь», «Нива», «Родина», «Киевлянин», «День», «Новости дня», «Царь-колокол», «Живописное обозрение», «Наблюдатель», «Исторический вестник», «Северный вестник», «Всемирная иллюстрация», «Звезда»). В 1887 г. вышла его первая книга — роман «Чистая любовь», затем — сборники рассказов (1888, 1889). В Петербурге у Бибилова появились признаки туберкулеза. По совету врачей он уезжает в Киев, где страшно бедствует и умирает (См.: *Ясинский И.* В. И. Бибилов (Некролог). — Родина, 1892, № 14; см. также предсмертные письма В. Бибилова И. Ясинскому (РО ИРЛИ, ф. 352, оп. 2, № 118) и Н. Минскому (там же, ф. 39, № 164).
- ³² Ср.: «За все восемь лет моего знакомства с ним я не помню ни одного разговора с ним, который не касался бы литературы» (*Ясинский И.* В. И. Бибилов (Некролог)).
- ³³ *Бибилов Виктор.* Дуэль. Дети. СПб., 1888; *Он же.* Рассказы, 1888.
- ³⁴ А. П. Чехов, имея в виду, очевидно, именно это посвящение, назвал В. Бибилова в письме от 18 апреля 1888 г. «Санхо Белинского» — Санчо Пансо И. Ясинского (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти т. Письма, т. 2. М., 1975, с. 249) и язвительно писал: «Я завидую его обожанию (. . .) перед богом Ясинским» (там же). У Чехова есть и положительные отзывы о В. Бибилове (см. там же, с. 166 и др.).
- ³⁵ См. там же (т. 5, с. 24) вопрос Чехова о здоровье В. Бибилова в письме к Ясинскому.
- ³⁶ *Муратов А. Б.* Указ. соч., с. 67.
- ³⁷ Чистая любовь, с. 44—45, 148, 64, 167, 1, 166.
- ³⁸ *Ясинский И.* Туртель-Муртель. — Северный вестник, 1897, № 12. Печатался И. Ясинский («Петербургская повесть») и в старом «досимволистском» «Северном вестнике» (1885, № 2).
- ³⁹ *Антон Крайний* (*Гиппиус З.*) Литературный дневник. СПб., 1906, с. 90.

Р. Д. Тименчик

ТЫНЯНОВ И «ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА» 1910-х ГОДОВ

«Люди 1910-х годов» — одна из подспудных тем тыняновского творчества¹. В этом смысле характерен эпизод, когда Тынянову предстояло (28 июня 1930 г.) сделать запись в альбоме Левкия Жевержеева, мецената футуристов, спутника театральных энтузиастов из круга «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов». Некогда этот альбом со стихами, рисунками, нотами деятелей петербургского авангарда середины 10-х годов перелистал Вяч. Иванов и откликнулся прощальным мадригалом:

Москвич, люблю я петербургский запах,
Им веют эти щедрые листы,
Богема милая, еще играешь ты,
Как мышка глупая в кошачьих лапах (1919)².

Тынянов, ознакомившись с альбомом, выбрал для своей записи строчки из «Смерти Вазир-Мухтара»: «Они узнавали друг друга потом в толпе тридцатых годов, люди двадцатых, — у них был такой „масонский знак“, взгляд такой и в особенности усмешка, которой другие уже не понимали» (о 1830-м)³. Люди 10-х годов с детской усмешкой на устах были носителями особой «литературной культуры», на исчезновение которой Тынянов сетовал в письме-некрологе Льву Лунцу⁴.

Этой культуре была имманентна глубинная категория высокого юмора. Весьма показателен один из устных рассказов В. Б. Шкловского. Как-то он сказал Анне Ахматовой, что строки

Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться еще стройней⁵

невольно звучат комически. Ахматова ответила: «Это шутка. Вообще все стихи — только шутка». Конечно, Ахматова знала, кому что сказать и, в частности, что сказать Шкловскому, строившему свою поэтику на остроумии. Но в этой «шутке о шутке» содержится косвенное признание осознававшейся самими творцами искусства 1910-х годов внутренней связи их новой поэтики с областью комического. Позднее на материале поэзии предреволюционной эпохи этот вопрос о переплетении комического генезиса и комической функции новаторства был поставлен во вдохновленной идеями Тынянова статье В. Тренина и Н. Харджиева «Маяковский и „сатириконская“ поэзия»⁶.

Соотнесенность с аналогами из сферы смеховой культуры присуща одной из наиболее очевидных тенденций искусства 10-х годов, которая проявлялась как в экспериментальном использовании «малых форм» (один из примеров — поэтика В. В. Розанова, память о которой всегда жила в творческом сознании Тынянова; ср.: ПТЧ, с. 45), так и в столь же экспериментальном редуцировании набора жанровых параметров. Новаторское конструирование художественного текста шло по пути поочередного вычитания наиболее рельефных признаков жанра. Самый наглядный пример — освобождение стиха от рифмы и регулярной метрики и строфики в верлибре, описанном Тыняновым. В области сценического искусства продуктом подобной «ампутации» была мимодрама⁷ (в качестве идеальной реализации мимодрамы рассматривался и кинематограф) или же, например, проект театра без собственно зрелища — «театра звуков»⁸. Опыты по удалению элементов конструкции (например, отказ от фабульных завершений в замысле «Книги начал» М. Л. Лозинского, В. Н. Соловьева и К. А. Вогака 1911 г.⁹) соседствуют с попытками отрешиться от традиционно сопутствующих жанру вторичных параметров — и прежде всего от самой протяженности текста. Так возникает эпатирующая поначалу поэтика «малых форм». Здесь можно напомнить о моностихе у Валерия Брюсова (ср.: ПСЯ, с. 113), о поэтических сборниках, состоявших из трех, двух, одного стихотворений (издания футуристов, «Двум» М. А. Кузмина и др.). Акмеисты прибегают к различным способам миниатюризации лирического стихотворения. Как писал Б. М. Эйхенбаум, «у акмеистов была тенденция воскресить альбомные жанры и создать «домашнюю» лирику (Анна Ахматова)»¹⁰. Гротесковый этюд студии В. Э. Мейерхольда представлял сюжет «Отелло» в трехминутной пантомиме¹¹. Футуристы писали стихи из одних гласных¹², из одной фонемы¹³, без графически зафиксированного текста вообще¹⁴. Все эти поиски в разных сферах искусства имели своей побочной целью иссле-

дование самой природы отдельных жанров, установление опытным путем количества элементов, необходимого и/или достаточного для существования произведения в данном жанре.

(Если рассматривать всю совокупность обозначенных выше явлений поэтики с точки зрения телеологии культуры, то, по видимому, мы имеем дело с разнонаправленным поиском наиболее компактных форм кодирования лавинообразно расширяющегося культурного запаса.)

Можно говорить, таким образом, о коллективном поиске смылосозидающего минимума художественного текста в культуре 10-х годов. Рассмотрим один из маргинальных примеров подобного поиска — сочинение, отстоящее в историческом контексте не столь далеко от той среды, в которой формировались воззрения Тынянова-теоретика.

В 1910 г. в Петербурге под маркой издательства «Богема» был выпущен стихотворный сборник, озаглавленный «Аркадий Фырин. Голова Медузы». Книга была переполнена изысканными эпитафиями — из Э. По, князя Курбского, Фр. Ландини, Ш. де Монтиньи, Вилема Монса, Дж. Шеффилда — герцога Букингема. Раздел «Вождам» содержал стихотворные обращения к Мережковскому, Да-Винчи и Гумилеву. В одной из сносок автор объявлял своим «Учителем» Вяч. Иванова.

На маскарадную подоплеку авторства печатно указал М. Кузмин в своей рецензии: «Впечатление очень приятной резвости и молодости, без хулиганства и безвкусия, производит книга А. Фырина. Мы подозреваем, что нового поэта не существует, как не существовало Козьмы Пруткова, и даже, — что это труд коллективный, но во всяком случае „Голова Медузы” — книга живая, написанная со вкусом и талантливо. <...> В общем книга очень свежая и написана людьми способными. Желательно было бы узнать их без маски и не в исключительно пародирующих стихотворениях»¹⁵. С. Городецкий, знакомый с участниками кружка «Богема», составил свой неподписанный печатный отклик в тон предложенному розыгрышу: «Аркадий Фырин <...> выступает на тернистый путь весьма своевременно. Его доблестное, острое перо найдет не мало тем на современном Парнасе. Отдел „Вождам” обличает тонкий вкус поэта, а такие рифмы, как *Гумилев* и *пуме лев* указывают на хорошую школу, пройденную под явным руководством „вождей”. К лучшим пьесам принадлежат „Октава”, родственная поэзия Пяста, «Давно», выявляющая красоты стихов Кузмина, „Винчи строгий”, под которым подписался бы любой из современных славных поэтов. Некоторая робость свойственна дебютанту. Стихов

в книге слишком мало, кругозор может очень быть расширен, но обещает многое Аркадий Фырин»¹⁶.

Между тем в книге был дан ключ к установлению подлинного авторства. Вслед за стихотворением «Размышление о бытии дьявола», представлявшем собою акростих «Николаю Шубному», был помещен «Ответ самому себе» — тоже акростих: «Петру Губер ОТНШ» (т. е. «от Николая Шубного»). Таким образом, имена творцов этой мистификации зашифрованы в тексте. П. К. Губер (1886—1941; известный впоследствии публицист либеральных изданий, а затем — исторический романист и литературовед) и Н. Д. Шубный принадлежали к кружку «Богема», организованному Ю. Л. Слезкиным и включавшему в число своих членов поэта Н. Ефимова, художника Е. Ващенко и Б. М. Эйхенбаума¹⁷.

В сборнике имелся раздел «Из альбома», в котором были подобраны экспромты с использованием небанальных рифм, консонансов и т. п.:

Полюбила меня
Капризная нимфа,
И стыд отженя,
Нага, без заимфа,
Средь белого дня,
Бледна, будто лимфа,
И с полным огня
Взором
Явилась
И удалилась с позором.

На пустеющем фарватере
Отшныряли челноки,
Словно дети милой матери
Где-то плачут кулики.

Вдали чернеют призрачные юрты,
Вези меня, вези, конек мухортый.
Я вижу стан великого Югурты
И римские железные когорты.

Среди этих заготовок был и опыт публикации изолированной рифмующей пары ненаписанного двустишия — предполагалось,

что смысловое напряжение, возникающее между двумя созвучными прилагательными, уже дает «образ текста»:

. сатанинской
. латинской.

Наконец, в разделе из двух стихотворений «Песни мудреца» в качестве второго напечатан следующий текст:

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной.
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой,
Краса моей долины злачной,
Отрада осени золотой,
Продолговатый и прозрачный,
Как перси девы молодой.

Стихотворение сопровождается примечанием: «По поводу второй из песен мудреца мне довелось выслушать немало упреков. Но все же смелой рукой помещаю ее здесь в твердой уверенности, что не мертвая техника, не ремесленная сторона искусства, но лишь настроения поэта важны и любопытны для читателя». Мистификатор провоцировал будущих рецензентов на придирки к техническому совершенству стихотворения и, таким образом, на всенародный позор, если ослепленный скандальностью последнего стиха критик забудет, что перед ним переименованное стихотворение Пушкина. Но запрограммированный инцидент не состоялся: посвященный в сговор Городецкий промолчал, Кузмин, заметил, что «напрасно только расшалившийся автор так перевирает стихи Пушкина... Нужно знать все-таки, с кем шутишь», анонимный рецензент «Нового слова» проявил осторожность¹⁸, да два года спустя уличила А. Фырина в «малограмотности» уличная пресса¹⁹.

Момент эксперимента в этой сомнительной шутке заключался в демонстрации того, как изменение двух букв в классическом тексте совершает его семантическую перестройку. В своем роде это образцовое упражнение по основам теории пародии. Впоследствии Тынянов с удовлетворенным изумлением писал о «мелочности» методов пародии и цитировал по этому поводу Остолопова: «Иногда перемена одной буквы производит пародию» (ПИЛК, с. 297).

Вопрос о минимуме необходимых семантических элементов при формировании словесного конструкта встал и в другой сфере

поэтического поиска 1910-х годов — в создании того эстетического феномена, который Тынянов назвал «лирическим героем». Задача изобретения новых «авторских масок» осознавалась как насущная многими участниками литературного движения 10-х годов. Предшественником их в этом, как и во многих других отношениях, был Иннокентий Анненский, сказавший в одном из своих стихотворений:

И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя²⁰

По свидетельству С. К. Маковского, «Анненский часто говорил молодым писателям, которыми был окружен в редакции „Аполлона“: „Первая задача поэта — выдумать себя“. На этом парадоксе он настаивал...»²¹. Предельным случаем «выдумывания себя» является литературная мистификация. При создании фиктивной «литературной личности» происходит отбор того минимума тем, которого достаточно для внедрения нового лица в наличную картину литературной жизни. Вот как, например, излагал М. А. Волошин технику создания образа Черубины де Габриак, сочиненного им вместе с Е. И. Дмитриевой («Лилей»): «В стихах Черубины я играл роль режиссера и цензора, подсказывал темы, выражения, давал задания, но писала только Лиля. Мы сделали Черубину страстной католичкой, так как эта тема еще не была использована в тогдашнем Петербурге. Затем решили внести в стихи побольше Испании. Кроме того, необходима была преступная католическая любовь к Христу»²².

Опытом конструирования «авторского лица» в близком Тынянову литературном кругу была книга «Клементий Бутковский. Кавалерийские победы» (Петроград, «Омфалос», 1917; вышла в свет в сентябре 1916 г.). Монологист книги — гусар, который, по определению рецензента, «в форме нехороших стихов выражает свои переживания — подчас неэстетические:

Смакуя запах ложки,
Слюну глотать,
С дымящейся картошки
Мундир содрать,
Полить соленным сальцем,
Под кустик сесть,
Большим и средним пальцем
Схватить и съесть.

Копчук, нельзя клась на стол носки,
Право же, это ни на что не похоже,
На столе лежат яблоки, книга, очки,
Бутылки, в жестянке варенье тоже...»²³

О книжке отозвалась Лариса Рейснер: «В стороне от „изысков“ и „экстазов“ стоит Кл. Бутковский со своей небольшой книгой стихов „Кавалерийские победы“. И хотя из 30 стихотворений едва ли не половина грешит грубым армейским тоном, есть искры таланта и оригинальности. Самые темы „Зауряд-чиновник“, „Зауряд-врач“, „Прапорщик“ так не похожи на обычные военные стихи. Война открыта с какой-то новой, очень простой, очень будничной стороны. Мокрая, „росу вобравшая шинель“ и „галицийские поля и галицийские селенья“, „страстная жидовка“ или скука, хромая поповна, гусарские анекдоты и гусарские проделки — все это так молодо и так безнадежно. Даже смерть — разве ее замечают, разве ее боятся после изнурительного перехода, „когда свинцовая усталость в плечах, в спине“, глаза смыкаются и хочется только скорее очистить картошку.

Полить соленым сальцем...

К сожалению, чистая лирика г. Бутковского, его „Стихи о Мирре“ безусловно плохи, неинтересны и пошлы»²⁴.

В отзыве Л. Рейснер передано то подлинное читательское ощущение от «Кавалерийских побед», какое должно было сложиться на фоне уже устоявшегося канона военных стихов. Емкую характеристику русской стихотворной баталистики этого периода дал позднее В. Ф. Ходасевич: «Поэты писали в новейшей стихотворной манере, по шаблону новой поэтики. Но в том, что касалось внутренней стороны дела, там, где должна была выразиться душа воина, они работали по старым образцам, почерпнутым, может быть, и из моей антологии²⁵. Их рецепт был прост: старый военный пейзаж они модернизировали, к лесу, полю, реке пририсовывая окоп; в небесах помещали аэроплан; ядро заменяли „чемоданом“; оставив свист пуль, прибавляя к нему „стук пулемета“; вместо подзорной трубы начальнику в руки давали бинокль. Словом, внешнюю обстановку боя старались не перевернуть. Но весь романтизм и все обаяние старинной войны оставляли они в полной неприкосновенности, и в этом заключалась невыносимая вызывающая ложь их писаний»²⁶. Но гротесковую функцию «грубого армейского тона» Рейснер недооценила и поэтому напрасно противопоставила «военно-полевому»

стихам Бутковского его «чистую лирику». Пародийное начало равномерно присутствует и в той и в другой теме:

Мирра, вы брились? Нет?
Побрейтесь, вы так ужасны!
Сейчас ни один корнет
Не скажет, что Вы прекрасны (<...>
Но я вас слишком люблю,
Чтоб Вашей бородки пугаться.
А все-таки, Мирра, молю —
Решитесь с нею расстаться.

И в «походной» лирике миметический пафос — лишь необходимое условие для литературной игры, сознательно подключающей эти стихи к традиции русской «вздорной поэзии»²⁷. Например, одно стихотворение варьирует тему погибшего насекомого, идущую от стихов капитана Лебядкина к Н. М. Олейникову:

Попав поутру в голенище,
Скончалась к вечеру блоха.
Должно быть, перемена в пище
Была причиной греха.
Тем вечером, солдат в землянке,
Стащив с ноги своей сапог
И развернув блоху в портянке,
Воскликнул: «Справедливый Бог!
Так, ослепленные в гордыне
Погибнут все твои враги:
Блоха! Живи себе в штанине,
Но не спускайся в сапоги!»

В другом стихотворении элегический дистих употреблен для изображения повествовательных инверсий вслед за «Антологией античной глупости» О. Мандельштама²⁸:

Ох, надоело сидеть мне в мокром и грязном окопе,
Слушать визгливый снаряд, думать всегда об одном,
Греться в землянке промозглой возле заржавленной печки,
Кушать остывший борщ, чай попивать с сухарем.
Нет! Неприлично гусару пехотное тяжкое дело —
Мы рождены для коней, кони для нас созданы.
Тут позабудешь, пожалуй, что хвост у коня и что грива.
И, отправляясь в поход, сядешь к движенью спиной.

Наконец, появляется отсылка к наследию Козьмы Пруткова:

Вот бой ... О варварство в Европе!
В телеге раненый. — Куда?
— «Спасите, прямо вот сюда,
Прошла вот так, застряла...»

(ср. у Пруткова: «Тому удивляется вся Европа, какая у полковника круглая шляпа»).

Все эти и ряд других сознательных введений приемов, уже использованных в русской пародической лирике, указывают на то, что обращение к псевдониму (автором сборника был В. С. Бабаджан) было связано не столько с невозможностью для автора, находившегося в действующей армии, выступить в печати под своим именем²⁹, сколько с созданием «образа автора» — графомана, философствующего стихоплета, «пиита армейского», автора «злодейских стишков», как сказано в эпитафии из Пушкина, предпосланном сборнику.

Еще в детстве Тынянова «почему-то интриговали псевдонимы» («Провинция») ³⁰. Разрастание фонетического, артикуляционного, семасиологического образа сочиненного имени в фигуру «литературной личности» еще более подробно обыграно в мистификаторском сборнике того же В. С. Бабаджана «Омфалитический Олимп» (Одесса, 1918). «Биография» Клементия Бутковского здесь получает свое завершение — дату смерти: 1917. Адресат его любовной лирики из предыдущего сборника — Мирра здесь обретает полное имя: «Мирра да Скерцо» (по-видимому, аллюзия на Черубину де Габриак). В ее стихах, в свою очередь, возникает новый персонаж — «На смерть Чапенко»:

Чапенко умер. Боже, как печально!
Устав от философского труда,
Гремящий смех в моей ажурной спальне
Я не услышу больше никогда.
И этот ус седой не зашекочет
Мое благоуханное плечо.
Он был старик, но мог, когда захочет,
Ласкать так бесконечно горячо.

Внеся в гротеск французских извращений
Гвардейца старомодного закал,
Не хуже вас старик меня ласкал,
Не меньше вас давал мне наслаждений.

А затем появляются стихи самого Онуфрия Чапенко (1853—1914) из книги «Рябиновка», создающие образ патриотического солдафона:

Когда из детской слышу тонкий крик,
Я сознаю, что я виновник жизни,
Что будут размножаться в свой черед,
Служа своей отчизне.

Свой долг свершаю. Ровно каждый год
Мной явлен миру новый житель,
Что будет размножаться в свой черед,
И смелый, как родитель. <...>

Так, медленно трудясь, из года в год
Все новые на свет выводим жизни,
Что будут размножаться в свой черед,
Служа своей отчизне.

Персонажи — «авторы» сборника — пародируют и перепевают различные идиостили русской поэзии — «Из Фета» О. Чапенко, парафраза Бальмонта («Я спросил у свободного ветра...») у генерала Апулея Кондрашкина (1831—1912) — «Я спросил у беспутного ветра...», образы поэзии Владимира Нарбута — у дьячка Ивана Козьявки (ум. 1905, село Вшивый Холм) и т. п.

Отношение Тынянова к теории пародии как к ключу к общей теории литературного факта формировалось под влиянием эпизодически намеченной выше живой традиции «прутковщины» 10-х годов, которая особенно расцвела на ниве петербургского пародийного кабареетного театра³². Характерна у Тынянова аналогия между соотношением «авторская личность: авторское лицо» в литературной пародии и «актер:герой» в пародии театральной³³. Университетские коллеги Тынянова (а возможно, и он сам³⁴) были вхожи в кабаре «Привал комедиантов»³⁵, где разыгрывались пьесы и стихи Козьмы Пруткина и где видной фигурой был Н. Н. Евреинов³⁶. Кабаретное искусство имело своей принципиальной идеей, по формулировке А. Р. Кугеля, сочувственно цитируемой Н. Н. Евреиновым, — «раздробить театр на первичные элементы, сжать его, конденсировать»³⁷. В тыняновских записях название пьесы Н. Н. Евреинова «Веселая смерть» соседствует с перечнем деятелей эпохи Петра I, среди которых были и однофамильцы драматурга: «Еврей: Шафиrow. Девьер. Евреиновы. Веселовские» (ПТЧ, с. 31)³⁸. Смеховая культура эпохи Петра, которого Н. Н. Евреинов назвал «зачинате-

лем» особого рода театральных пародий (например, обряда избрания в князья-папы)³⁹, связывается таким образом с опытами пародийно-аналитического театра накануне революции — столь любимая Тыняновым «скоморошеская» традиция прослеживается от самого начала до самого конца петербургского периода русской истории, до того времени, когда Тынянову предстояло вступить в литературу.

Инфантильно-таинственные, смешные и смешливые петербуржцы «серебряного века», воплощаясь в персонажи литературных произведений 1920-х годов, привносили с собой поэтику шаржа, гротеска, нонсенса. Так было с автобиографичным (но отчасти заимствовавшим не имя только, но и некоторые черты реального В. Я. Парнока=Парнаха) в «Египетской марке» О. Мандельштама. Так было с В. Пястом, трагическим чудачком и автором замысла книги о «чудаках 1910-х годов», с тем самым Пястом, который упомянут в тыняновской записи «Поэты», был вкладчиком жемержеевского альбома⁴⁰ и скрытым, как показал М. Петровский, героем маршаковского «Рассеянного»⁴¹, и который в сознании современников соотносился с тем, кто стал героем первого тыняновского романа:

Сколько тьмы-то в каждом веке!
От паучьих веретен
Никнут Пяст и Кюхельбекер
И Торквато и Назоң⁴².

Тыняновские «люди двадцатых» (воссозданные по подобию представителей последнего предреволюционного поколения) внесли в поэтику «Кюхли» тот «психологически-динамический шарж»⁴³, который так привлекал «посвященных», прошедших «академию изысканной нелепости»⁴⁴, и который, как это часто бывает в диалоге двух смежных культурных поколений, мог быть и не распознан ими в новом контексте: «⟨...⟩ Вместо жизни — автоматизм, вместо живых лиц — пожелтевшие фотографии. Построение действия напоминает нередко театр марионеток. Вот, например, сцена у Рылеева накануне восстания ⟨...⟩: входы и выходы, движения — и никакого действия»⁴⁵.

«Литературная культура» 1910-х годов являла собой динамичную и незавершенную систему, динамичность которой отчасти и обеспечена выпавшей на ее долю незавершенностью. Частично (но только частично!)⁴⁶ она реализовалась в художественной продукции и теоретических разработках 1920-х годов. Положение «заместительства», в котором оказались активные деятели культуры послереволюционного десятилетия, составляло историческую подоснову драматического характера их деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ср. список имен в замыслах Тынянова: «Гумилев, Мандельштам, Пяст А. Радлова, Ливеровская, поэты «вообще» (сын Бальмонта, Маслов etc.)» (ПТЧ, с. 99).
- ² ЛГМТМИ, ОР 12996, л. 158.
- ³ Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1957, с. 4.
- ⁴ Ленинград, 1925, № 22, с. 13.
- ⁵ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 57.
- ⁶ Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 73—95.
- ⁷ Особенно прославились такого рода бессловесные пьесы, принадлежавшие перу А. С. Вознесенского, текст которых состоял фактически только из ремарок.
- ⁸ По-ло П. О театре слуха. — Новый путь, 1903, № 3, с. 203—204. Предложенный в этой статье проект — «Мы слышим жизнь при условиях совершенно возможных», т. е. сквозь стену — был развернут в пародийный сюжет «Четвертой стены» Н. Н. Евреинова.
- ⁹ Лавров А. В., Тименчик Р. Д. «Я петербуржец ...» — Лнт. обозрение, 1986, № 7, с. 110.
- ¹⁰ Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Л., 1929, с. 85.
- ¹¹ Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 127.
- ¹² См.: Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме. II. — Russian Literature, 1977, V — 3.
- ¹³ См.: Nilsson N. A. Vasilisk Gnedov's One-letter Poems. — Publications of the Modern Humanities Research Association. Vol. 2. L., 1970.
- ¹⁴ См.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985, с. 227.
- ¹⁵ Аполлон, 1910, № 5, с. 51. После этой рецензии участники кружка «Богема» передали в «Аполлон» свои рукописи (см. письма Н. Шубного и П. Губера М. Кузмину — ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 449; ГЛМ, ОФ 1743).
- ¹⁶ Золотое руно, 1909, № 11—12, с. 104 (номер вышел весной 1910 г.). С. Городецкий поместил информацию о «Богеме» в хронике «Золотого руна» (1909, № 10, с. 67) — он был знаком с Е. Ващенко (учеником Е. Е. Лансере, впоследствии жившим в Болгарии), который делал обложку к «Голове Медузы» и сборнику прозы Городецкого. По-видимому, Городецкий же в феврале—марте 1910 г. передал рисунок «А. Фырина» для выставки «Треугольник».
- ¹⁷ Ср. письмо Б. М. Эйхенбаума к Ю. Л. Слезкину от 29 июня 1910 г.: «(...). Твоя драматическая жестокость доходит до гениальности. „Ващенко принимает пилюли Ара, а Ефимов зарезался бритвой” — ведь это Шекспир!» (ЦГАЛИ, ф. 1384, оп. 2, ед. хр. 198).
- ¹⁸ «Есть недурные стихотворения. Но воспевая виноград, он поет: (....) Стихи „продолговатый и прозрачный, как персы девы молодой” — это как будто из Пушкина, и притом с тою же самой опечаткой, которая вкралась в это стихотворение еще в 30-х годах. На самом деле у Пушкина было написано „как персты девы молодой” — персты значит пальцы, и такой виноград существует и даже называется он „пальчиками”. Прозрачные персы, хотя и бывают у молодых дев, но продолговатые, вероятно, поэт мог подсмотреть только у Медузы. Впрочем, если стихотворение „Вечер”

написано самим автором, то оно действительно недурно» (Новое слово, 1910, № 6, с. 152).

- ¹⁹ Солнце России, 1912, № 26, с. 16. Аркадий Фырин из этого источника внесен в число псевдонимов Пушкина в «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова. См.: «Ох, уж эти плагиаторы...» Публикация В. Абакумова. — Лит. Россия, 1987, 6 февр.
- ²⁰ *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 146.
- ²¹ Веретено. Берлин, 1922, кн. 1, с. 243.
- ²² Сообщено Н. Г. Охотиным. О ряде других опытов создания маски «новой поэтессы» в 1910-е годы см.: *Лавров А. В.* Новые стихи Нелли — литературная мистификация Валерия Брюсова. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1985. М., 1987, с. 94 (к перечню, приводимому здесь, можно добавить еще «Аглаю Гамаюн» К. Д. Бальмонта). Об оживлении «литературной личности» юной поэтессы в начале 1910-х гг. см.: *Тименчик Р.* «Вечер» А. Ахматовой. — В кн.: Памятные книжные даты. М., 1987, с. 190.
- ²³ *Баммель Г.* Молодые поэты. — Кавказское слово, 1917, 24 нояб. Далее рецензент писал: «Вы скажете: простота, красная наивность и пр. и пр. Но ведь этой красоты не коснулся преображающий огонь символизации — и простота, реализм переходят в прозаизм». Непонимание мистификаторской задачи сборника находим и в отклике Ю. Айхенвальда (Речь, 1916, 14 нояб.). В 1920 г. стихи «К. Бутковского» были включены в антологию «Русский Парнас» (Лейпциг, сост. А. и Д. Элиасберги). Рецензент антологин (Н. Яковлев) заметил, что в ней «Гумилев (...) уравни в правах с Бутковским, выпустившим во время войны толстую и слабую книжку» (Рус. книга. Берлин, 1921, № 6, с. 16).
- ²⁴ Новая жизнь, 1917, 25 июня.
- ²⁵ См.: Война в русской лирике. Сост. В. Ходасевич. М., 1915.
- ²⁶ Сегодня. Рига, 1938, 22 окт.
- ²⁷ Термин Д. П. Святополк-Мирского (см.: Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Париж, 1924, с. 189).
- ²⁸ *Анк Сульпициус.* Антология античной глупости. — Лукоморье, 1915, № 6, с. 18.
- ²⁹ См.: *Луцки С. З.* Библиофильское издательство «Омфалос». — В кн.: Актуальные проблемы теории и истории библиофильства. Л., 1982, с. 32. Ср. историю этого издательства, изложенную (по-видимому, с некоторыми неточностями) в письме З. К. Шишовой к автору настоящей статьи от 15 апреля 1971 г.: «(...) Издателем „Омфалоса“ был богатый одесский цеценат — Натанзон. Прибылей, как я думаю, это издательство ему приносило мало. Кроме моей книжки, он издал две или три интересные (действительно!) книги художника Гознасона, и вот „Омфалитический Олимп“. Это были, собственно, не пародия, а скорее, если можно так выразиться, „мистификация“. Авторами были и Витя Бабаджан, и я, и еще кое-кто из „Зеленой лампы“. Выпустил Натанзон еще книгу Клементия Бутковского. Автором ее был только Бабаджан. Клементию Бутковскому имя и фамилию мы придумывали все — скопом. И ... вдруг этот несуществующий Бутковский „вочеловечился“. Явился в магазин, где помещалась наша „редакция“, не помню — пропорщик или поручик Бутковский и потребовал гонорар за стихи. Натанзон был человек с юмором и гонорар ему выплачивали». Отметим, что в 1910-е годы в Петербургском университете учились Климентий Климентьевич и Константин Климентьевич Бутковские (ЛГИА, ф. 14, оп. 3, д. 63709, 65140).
- ³⁰ Лит. газета, 1974, 10 окт.

- ³¹ Ср. в предыдущем стихотворении Мирры (имя, естественно, отсылающее и к М. Лохвицкой): «Весь день прошел над логикой Когена...»
- ³² О культе К. Пруtkова в кабаре «Бродячая собака» см.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983, с. 199, 202, 204—205, 213.
- ³³ Тынянов цитирует в этой связи (ПИЛК, с. 302) «Кота в сапогах» Людвиг Тика в переводе Вас. Гиппиуса. Эта «метатеатральная» пьеса, прообраз «обнажения рампы» в кабаре театре XX века, предполагалась к включению в репертуар «Привала комедиантов».
- ³⁴ Ю. Г. Оксман, рассказывая в письме к Г. М. Козинцеву от 18 апреля 1964 г. о своей работе над воспоминаниями о Тынянове, сообщал: «{...} Вдруг встали всплывать «поэзо-вечера» в комнатке Георгия Маслова, {...} „Привал комедиантов“» (Козинцев Г. М. Собр. соч. В 5-ти т. Т. 5. Замыслы. Письма. Л., 1986, с. 482).
- ³⁵ См. эпизод посещения «Привала комедиантов» Г. В. Масловым и Е. М. Тагер в воспоминаниях последней «О Мандельштаме» (Новый журнал, 1965, № 81).
- ³⁶ См. подробнее: Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Артистическое кафе «Привал комедиантов». — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988 (в печати). Напомним, что друг Тынянова Б. В. Казанский написал книгу «Метод театра (Анализ системы Н. Н. Евреинова)» (Л., 1925).
- ³⁷ Кусель А. Листья с дерева. Л., 1926, с. 196; Евреинов Н. Н. История русского театра. Нью-Йорк, 1955, с. 400.
- ³⁸ В 1910-е годы фамилия Евреинова подчас каламбурно этимологизировалась как «новый еврей» (Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. Пг., 1922, с. 85). Фамилия «Веселовский», видимо, осмыслялась Тыняновым в связи с «веселый» в значении «скоморох» (см.: Веселовский С. Б. Ономастикон. М., 1974, с. 66). Ономастическая рядоположность у Тынянова соединяет темы «инокордцев» и «скоморохов».
- ³⁹ Евреинов Н. Н. История русского театра, с. 112.
- ⁴⁰ В альбом Жевержева им вписана сочиненная вместе с Б. С. Мосоловым, имя которого, кстати, послужило Б. Лившицу как нарицательное обозначение культурного петербуржца 1910-х годов (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 267), «Жора петербургская» (см. ее текст: Пяст В. Встречи. М., 1929, с. 291—292); о гротескном жанре «жоры» см.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983, с. 221; Учебный материал по литературоведению. Русский стх. Таллин, 1987, с. 49—50.
- ⁴¹ Петровский М. Книги нашего детства. М., 1986, с. 119—124.
- ⁴² Из стихотворения Б. М. Зубакина «Ломоносов». — ОР и РК ГПБ, ф. 622, № 10, л. 12; ср. оценку своей репутации О. Мандельштамом в 1935 г.: «Что я? Катенин, Кюхля ... {...} Я не Хлебннков, я Кюхельбекер, — комическая сейчас, а может быть, и всегда, фигура». (Герштейн Э. Новое о Мандельштаме. Парнж, 1986, с. 244). Ср. любопытный пример осмысления фигуры Кюхельбекера («несуразника, восторженника, излишняника») как ключевой и панхронной для национальной психики и культуры в статье А. Дроздова «Кюхельбекеры» (Мир, Киев, 1918, 15 дек.).
- ⁴³ Мочульский К. Техника комического у Гоцци. — Любовь к трем апельсинам, 1916, № 2—3, с. 96.
- ⁴⁴ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987, с. 188.
- ⁴⁵ Мочульский К. «Кюхля» Тынянова. — Звено, Париж, 1926, № 203, 19 дек. Итог этой рецензии: «Все сделано умно, со вкусом и пониманием. — все безукоризненно. А не живет {...} Роман Тынянова не удался. Драгоценнейший материал пропал даром. Ученый не стал писателем».

⁴⁶ Ср. запись Ахматовой о своем поколении: «Такой судьбы еще не было ни у одного поколения (в истории), а может быть, не было и такого поколения. 20-е годы, которыми теперь принято восхищаться, — не то, это сила инерции. Блок, Гумилев, Хлебников умерли почти одновременно, Ремизов, Цветаева и Ходасевич уехали за границу, там же были Шаляпин, М. Чехов, Стравинский, Прокофьев и 1/2 балета (Павлова, Нижинский, Карсавина). Наука потеряла (М. И.) Ростовцева, (Н. А.) Бердяева, (Г. В.) Вернадского. Б. Пастернак примолк после гениальной книги лета 1917 года (вышла в 1921 г.), растил сына, читал толстые книги и писал свои 3 поэмы. У Мандельштама, по словам Нади (Н. Я. Мандельштам), было удушье, к тому же он был объявлен бриковским салоном — внутренним эмигрантом, Ахматова была кое-как (1925 г.) замурована в первую попавшуюся стенку» (ЦГАЛИ, ф. 13 оп. 1, ед. хр. 105, л. 11 об.).

Н. А. Богомолов

К ИЗУЧЕНИЮ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1910-х ГОДОВ

Концепция литературной эволюции, созданная Ю. Н. Тыняновым, как представляется, в теоретическом плане никем не опровергнута и даже не опровергается — она просто не входит в круг текущих интересов большинства нынешних литературоведов. Особенно заметно это в тех случаях, когда речь идет о конкретных проблемах истории литературы, — тут понятие о системности и функциональности изменений подменяется, как правило, описанием отдельных фактов, не осмысленных в качестве элементов системы, о чем еще 60 лет назад писали Тынянов и Якобсон: «Недостаточно безразличной каталогизации сосуществующих явлений, важна их иерархическая значимость для данной эпохи»¹.

Тыняновские представления о литературной эволюции осмыслились и проверялись не только в плане чисто теоретическом, но и в плане практическом — на материале истории литературы и литературной современности, а также и в собственном творчестве².

Задача нашей статьи, с одной стороны, достаточно локальна. С другой — в ней будет затронут уровень методологического осмысления некоторых проблем, в свое время волновавших Тынянова и не до конца осмысленных нынешним литературоведением. Материалом для нас являются произведения нескольких поэтов, тесно связанных не только с литературным движением современности, но и с его осмыслением, — поэтов-литературоведов, так или иначе соприкасавшихся с семинарием С. А. Венгерова и писавших стихи в самые напряженные годы русской истории XX века. Взаимодействие импульсов собственно художественных и исследовательских представляет собой весьма интересный факт истории литературы, позволяющий увидеть од-

новременно и реально существующие тенденции развития русской поэзии, и тенденций ее осмысления с точки зрения «включенного наблюдателя», и одновременно некий синтез этих двух принципов подхода к литературному делу.

В качестве объекта внимания нами избран Георгий Маслов не только по причинам внешним — его творчеством занимался Тынянов, оно сохранилось относительно полно, но и по внутренней направленности его поэзии, которая точно соотносится с некоторыми тенденциями движения всей русской поэзии на грани двух великих исторических эпох. При этом следует напомнить, что далеко не всегда именно 1917 г. является этой гранью: в реальном литературном движении перерыва не было. К примеру, для З. Гиппиус и для Демьяна Бедного Октябрь явился событием чрезвычайной важности, и это было понятно в первые же послереволюционные дни (с принципиально разных позиций), но в стиховом плане их произведения, написанные до революции и после нее, несколько не отличаются.

Тем не менее процессы, протекавшие в русской поэзии второй половины 10-х годов, показывают определенно направленное движение, доминанту которого можно определить с достаточной степенью отчетливости. Со своей позиции эту доминанту Тынянов определял в «Промежутке»³ — статье, ориентированной на конкретную литературную ситуацию, но включающей в круг рассмотрения множество проблем, касающихся литературы предшествующего времени. С чрезвычайной яркостью сказано об этом применительно к поэзии В. Ходасевича: «Смоленский рынок в двухстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере — это, конечно, наша вещь, нашей эпохи, но как стиховая вещь — она нам не принадлежит» (173).

Обращает на себя внимание не определенное смещение времени (для тонко ощущавшего понятие «книга стихов» Ходасевича было бы неприемлемо безразличное уравнивание стихов из «Путем зерна» и «Тяжелой лиры») и даже не сомнительная трактовка «Смоленского рынка»⁴. Главное — прочерчивание определенной линии в развитии современной поэзии, представляющейся Тынянову как движение от «неоклассицизма» к более сложным формам, где находят свое место Пастернак, Маяковский, Мандельштам, Тихонов и где Ходасевич, Ахматова, Есенин оцениваются как поэты, попадающие в плен собственной стиховой культуре. Это, несомненно, вызвано осознанием доминанты своей эпохи как движения к расшатыванию (и деструкции) не только стиховых и стилевых норм, но и самих норм социальной жизни (более открыто эта тема выражена в «Литературном сегодня»). В своей литературно-критической практике

Тынянов интуитивно осуществляет положение, сформулированное в «Проблемах изучения литературы и языка»: «Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотношенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы» (283).

Соответственно обращение Тынянова к поэзии Г. Маслова важно не конкретными оценками, а стремлением определить доминанту движения всей поэзии той эпохи.

Характерно, что в рецензиях на издание «Авроры» писалось преимущественно об одной стороне поэмы Маслова — ее традиционности⁵. И в этом смысле она не выделялась из того круга явлений, который очертил в предисловии Тынянов, — стихов Садовского и Верховского: «Стилизация была повторением или отблеском старого на новом фоне, — пушкинский стих на фоне символистов приобретал новые, неведомые раньше тона» (137). Расширение начатого Тыняновым перечня имен возможно как за счет поэтов второго ряда (Н. Ашукин, П. Сухотин, В. Бородаевский), так и за счет поэтов-полудилетантов, среди которых выделяются имена участников Венгеровского семинария и Пушкинского общества при Петербургском университете⁶. В отличие от «классиков» старшего поколения, для которых, по справедливому замечанию Ю. Гельперина, «классический стих был одним из способов реставрации определенного стиля жизни и мышления, который рассматривался как воплощение простоты и гармоничности»⁷, у них ориентация на классические стиховые формы была неосознанным отражением шаблонизации стилевого мышления, стилевых канонов, выработанных «стихом, завещанным веками». Стиль этих «поэтов-пушкинианцев» являлся интересным сплетением стиля пушкинской эпохи (причем чаще всего не наиболее заметных ее поэтов⁸) и умеренных новаций XX века. Отсюда происходили попытки осмыслить свое место в поэзии XX века в рамках «автометаописания». При этом реальные закономерности историко-литературного процесса, вполне доступные филологическому изучению, отступали на второй план под давлением собственных вкусов автора. Так, к примеру, процитированные Тыняновым строки Маслова из «Послания к другу», разделяющему мысли автора:

Но я не верю нашей критике
И модных не терплю стихов,
Люблю старинные пиитики,
Где царство нимф и пастухов⁹,

были первоначально посвящены В. Тривусу, который, по справедливому определению Р. Тименчика, «известен как продолжатель той линии акмеизма, которая означается именами Зенкевича и Нарбута»¹⁰. Подобный пример находим и у одного из московских поэтов-филологов, объединенных вокруг журнала «Гермес» и сборника «Чет и нечет».

При общей ориентированности авторов «Гермеса» на поэтику Кузмина и акмеистов (вплоть до Г. Иванова) парадоксальным выглядит появление в качестве духовных ориентиров имен Пастернака и Хлебникова:

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

Если, перелистывая книги,
Меж обрывков и небрежных строк,
Слышу тихий
Хлебниковский шепоток¹¹.

Полукомический оттенок приобретает это в стихах «пушкиниста-футуриста» В. Красногорского, посвященных Д. Бурлюку, в которых теряется весь пушкинизм и не приобретает ничего от футуризма:

В огнях иллюминации взрывайте репутации,
Качаясь на трапедии бессмысленных бутад.
Кропите проституцией во имя авиации
Адепт вульгарной специн, утонченный прелат¹².

Однако нас интересует не самоосознание поэтов, а их эволюция. Тынянов писал: «В последний год, однако, у Маслова послышались другие звуки; уже после его смерти мы прочитали его последние опыты, в которых ломался цельный и стройный стих, которые означали болезненное рождение нового» (137). В комментарии отмечено, что в виду имеется прежде всего цикл «Путь во мраке», к которому мы еще обратимся. Но и до этого цикла Маслов писал неклассическим стихом, как в верлибрах 1919 года:

Двадцатые годы!
Прекрасные женщины.
Острые умы...
Как сроднились мы с этим временем!
Оно сплелось с нашей жизнью.

Ты бы не удивилась,
Если б я встретил на улице Боратынского
И он спросил о твоём здоровье.
Ты была влюблена немного
В Александра Тургенева;
Он тебе снился
И дарил белые розы...¹³

В печать эти стихи не попали, в отличие от своей «двойчатки»:

Помнишь, Лена, первый вальс на бале,
Мы кружились до последних сил,
И архивны юноши сказали,
Что тебя я, верно, покорил.

Но, бокалы до краев напив, —
Увели с собой меня друзья.
Александр Иванович Тургенев
Улыбаясь, заменил меня...¹⁴

Первоначальный вариант заглавия последнего стихотворения — «Декабрист» подчеркивал отнесенность его к прошлому веку, а связь с нынешним временем просматривалась лишь аллюзионно. Реалии XIX века («архивны юноши», Алябьева, Гончарова) и словесные клише отодвигают стихотворение в прошлое; находящимся на поверхности связующим звеном становится лишь имя героини. Прочитированный же ранее верлибр выводит эту связь на поверхность.

В цикле «Путь во мраке» Маслов намеренно обращается к вообще непривычному для классического пути типу стиха. В современных терминах он может быть обозначен, видимо, как акцентный стих, но необходимо иметь в виду, что «акцентность» его относительна:

Отчаянье тяжелым комом
К душе прилипло.
Но не хочу я бросить землю —
И внемлю
Звукам незнакомым
От лиры хриплой.
О, ты ли,
Соловей Цитеры,
Такие звуки
На собственной могиле
В меняющиеся размеры
Куешь, ломая руки?¹⁵

В еще более резкой форме этот стих звучит в другом стихотворении:

Стоят морозы.
Глубокий снег.
Обозы. Обозы. Обозы.
Впереди — вереница телег.
Побросали вещи.
Тепло пешком.
Ворона кричит зловеще.
Черт с ней! Идем!¹⁶

При внешнем подобии 2—3-ударному акцентному стиху здесь, на самом деле, собраны стихи различных классических размеров: 2-стопный ямб, 3-стопный амфибрахий, 3-стопный анапест, 3-стопный хорей, один стих 3-иктного дольника и один не точно метрически определенный стих — последний (в зависимости от места первого ударения он может восприниматься как 2-стопный дактиль или 2-стопный ямб).

Типологические подобия этим «меняющимся размерам» мы легко найдем у других поэтов Венгеровского семинария, например у М. Лопатто:

Косметика космоса, ты
Слоем золотистой пыли
Легла на обветшалые листья,
И ветер шелестит поблекшею бумагой.
Твои слова, как демоны сухие,
Застыли
За летаргическим стеклом...¹⁷

Однако Лопатто здесь совершенно отчетливо ориентируется на поэзию М. Кузмина, особенно на стихи 1917 г. («Враждебное море», «Страстной пяток», «Святой Георгий», «Базилид») ¹⁸. Правда, эта ориентация более ощутима не в собственно стиховых элементах, а в интонации, ибо у Кузмина строк классических размеров гораздо меньше.

Это выводит нас из круга «малых поэтов» в сферу весьма значимых для эпохи имен, где мы обнаруживаем сходные поиски. Помимо Кузмина здесь следует вспомнить Ходасевича, который в 1918—1919 гг. создает «неправильные» белые ямбы, где сочетаются стихи 5- и 6-стопного ямба (причем даже бесцезурного, невозможного для XIX века) с большим числом «обрывов»:

Все цепенело в рыжем свете утра.
За окнами кричали дети. Громыхали
Салазки на горе, но эти звуки

Неслись ко мне как будто бы сквозь толщу
Глубоких вод...
В пучину погружаясь, водолаз
Так слышит беготню на палубе и крики
Матросов¹⁹.

Эти стихи он выпускает в печать, а в черновиках остаются еще более выразительные в метрическом отношении наброски:

Слышу и вижу вас
В вагонах трамвая, в театрах, в конторах
И дома в мой вдохновенный час
При сдвинутых шторах.
Вы замешались в толпу, вы снуете у фонарей —
Там, где газетчик вопит о новых бедах России²⁰.

И даже такой (его, видимо, следует трактовать как верлибр):

В городе ночью
Тишина слагается
Из собачьего лая,
Запаха мокрых листьев
И далекого лязга товарных вагонов.
Поздно. Моя дочурка спит,
Положив головку на скатерть
Возле остывшего самовара.
Бедная девочка! У нее нет матери.
Пора бы взять ее на руки
И отнести в постель,
Но я не двигаюсь,
Даже не курю,
Чтобы не испортить тишину, —
А еще потому,
Что я стихотворец.
Это значит, что в сущности
У меня нет ни самовара, ни дочери,
Есть только большое недоумение,
Которое называется: мир.
И мир отнимает у меня все время²¹.

В ходе этого процесса меняются не только метрические и ритмические структуры²², но и сдвигается семантика размеров²³, усложняется строфика (см. ниже), резко расшатывается рифма²⁴, выдвигается на первый план звуковая фактура стиха.

При переходе снова к «поэзии литературоведов» мы можем констатировать фиксацию и даже шаблонизацию этих особенностей. Так, к примеру, у М. Лопатто находим (опять не без

Второй — совершенно по-иному:

Летели недели.
Седые миндаля волосы
Редели.
Звонко надорванный голос,
Побежал смех,
Это Ты.
Такой светлоты, такой светлоты
Не увидеть грех!..
Детский маленький смех.
Отчего боли так много?
Вьется дорога, дорога...
Все от Бога.
Красного бархата гор
Я не забуду вовек.
Милый мой человек!
Жизни моей метеор!²⁹

Поэту как бы становится тесно в рамках предуказанного построения стиха, и он начинает его ломать, выводить за пределы привычного, остраивать. Следует подчеркнуть, что все примеры, приводившиеся нами, связаны чисто типологически. Маслов в это время находился в Омске, Лопатто — в Одессе, Никольский — в Крыму. Стало быть, речь идет о процессах, зависящих не от прямых заимствований, а от внутренних тенденций развития поэзии.

Тыняновская концепция литературной эволюции, осмысленная применительно к поэзии 10—20-х годов XX века, дает возможность увидеть динамику сосуществования и смены элементов как внутри одной эпохи, так и на грани различных эпох. В то же время настоятельной потребностью современной науки о литературе должно явиться изучение возможно более широкого массива поэтических явлений, не попадающих, как правило, в поле зрения сегодняшних исследователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ПИЛК, с. 283. Далее ссылки на это издание — в тексте.

² См.: *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969, с. 380—420.

³ Как справедливо отмечено в комментариях к «Промежутку» в ПИЛК, его позиция во многом определена посвящением статьи Б. Пастернаку.

⁴ Не случайно сам Ходасевич записал: «С этих стихов началось у нас что-то вроде дружбы с Мар. Цветаевой. Она их везде и непрестанно повторяла» (Владислав Ходасевич. Собрание стихов (1913—1939). [s. 1.], 1961, с. 214). В системе ценностей Цветаевой вряд ли была возможна высокая оценка стихотворения, написанного «в манере» Пушкина и Баратынского.

- ⁵ Помимо названных в комментарии в ПИЛК статей, см. рецензии: М. К. Клемана, предназначавшуюся для газ. «Ирида» (ИРЛИ, ф. 568, оп. 1, ед. хр. 125, л. 590—591), и В. Н. Клюевой (Казанский библиофил, 1922, № 3, с. 92).
- ⁶ См. в воспоминаниях Е. М. Тагер: «Знакомство [с Масловым] произошло осенью 1915 г. на квартире М. М. Винавера, на организационном собрании «Кружка поэтов» (инициатор кружка был самый младший из нас — Геня Винавер). На этом собрании я познакомилась также с Вс. Рождественским и С. А. Есениным... Позже в кружок вступили Н. А. Адуев, Лариса Рейснер и мн. др.» (ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 1, ед. хр. 1323, л. 1 об). См. также: *Тименчик Р. Д.* По поводу «Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма». — *Russian Literature*, 1977, vol. 5, № 4.
- ⁷ *Гельперин Ю. К.* Вопрос о «неоклассицизме» в русской поэзии начала XX века. — *Материалы XXVI научной студенческой конференции.* Тарту, 1971, с. 60.
- ⁸ Ср. с пристальным интересом поэтов начала века к Языкову, Дельвигу, Баратынскому и др.
- ⁹ *Сибирская речь*, 1919, 14(1) февр., № 33. Посвящение находим в списке, сделанном Е. М. Тагер (ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 1, ед. хр. 1256, л. 4).
- ¹⁰ *Тименчик Р. Д.* Цит. соч., с. 317.
- ¹¹ Стихотворение Ф. Вермеля в неизданном альманахе «Мнемозина» 1924 года (ГБЛ, ф. 697, к. 4, ед. хр. 19, л. 20).
- ¹² *Дальневосточное обозрение*, 1919, 16—29 июня, № 96.
- ¹³ ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 1, ед. хр. 1256, л. 31. Текст восстановлен Е. М. Тагер по памяти.
- ¹⁴ Посев. Одесса, 1921, с. 10. Первая публикация — *Сибирская речь*, 1919, 7 янв., № 5.
- ¹⁵ ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 1, ед. хр. 1256, л. 89.
- ¹⁶ Там же, л. 80.
- ¹⁷ *Лопатко М.* Круглый стол. Пг. — Одесса, 1919, с. 71.
- ¹⁸ В сборниках «Вожатый», «Эхо», «Нездешние вечера».
- ¹⁹ *Ходасевич Владислав.* Путем зерна. 2-е изд. Пг., 1921, с. 35.
- ²⁰ ЦГАЛИ, ф. 537, оп. 1, ед. хр. 10, л. 1 (22 марта 1918 г.).
- ²¹ Там же, ед. хр. 24, л. 38 (7 сент. 1919 г.).
- ²² См.: *Гаспаров М. Л.* 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсовз, Белого. — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 735. Тарту, 1986, с. 25—31.
- ²³ Например, у одного из самых «классичных» поэтов того времени Ю. Верховского в стихотворении «Не спи, не бодрствуй, но томись...» (в кн.: «Солнце в заточении». Пг., 1922, с. 39) употреблено совершенно невозможное для классики в некомическом жанре сочетание ямбов в диапозоне 1—6 стоп, да еще с дактилическими рифмами.
- ²⁴ В стихах Ходасевича 1920 года: почему-то — откуда-то; только — столিকা; кручи — падухая; еще резче в «Римском отрывке» (1917) Кузмина: «Конь ржет тонко и ретиво... /Сладкой волной с противо-/Положных гор...»
- ²⁵ В стихотворении «Прекрасен пурпур, золотом шитый...» первое 10-стишие: ABCACBdEdE, второе — AbACCbEDED и третья строфа — «урезанная»: aBCaCB.
- ²⁶ См. о нем: ВТЧ, с. 60.
- ²⁷ Стихи 1913 года — ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, ед. хр. 147, л. 13; несколько отличающийся вариант — ЦГАЛИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 163, л. 4.
- ²⁸ ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, ед. хр. 147, л. 47 об.
- ²⁹ Там же, л. 12.

Е. А. Тоддес

СТАТЬЯ «ПШЕНИЦА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ МАНДЕЛЬШТАМА НАЧАЛА 20-х ГОДОВ

1.

Наиболее значительное добавление к корпусу текстов Мандельштама за последние несколько лет — статья «Пшеница человеческая» (1922)*. Она не только ближайшим образом связана с рядом стихотворений и статей, не только дает новый материал для уяснения литературной репутации Мандельштама как «европейца», его отношения к войне и революции, но ведет в самую глубину представлений поэта о настоящем и будущем культуры. Его статьи всегда опираются на индивидуальный авторский комплекс культурно-исторических представлений, где, говоря словами, которыми он описывал воображаемого «синтетического поэта современности», — «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы» («Слово и культура»)**. «Идеи» и «теории» сами превращаются в «соловьев и розы», включаясь в ряд символов-мифологем, общий для поэзии и прозы Мандельштама.

Одно из звеньев этого ряда составляет «хлебная» метафора¹. Активное функционирование мифологемы *хлеба* относится к 1921—1923 годам, когда через сквозные или локальные метафоры — *пшеница, зерно, хлеб* — кодируются различные феномены культуры: 1) слово, поэзия («Как растет хлебов опара...», «Нашедший подкову»)²; 2) религия (ЛССТ); 3) «слово и культура» в смысле одноименной статьи и соответственно в определенном соотношении с христианскими ценностями — значение,

* Текст статьи см. на с. 214; там же о ее обнаружении и публикациях.

** Далее употребляются следующие сокращенные обозначения статей и стихотворений: ПЧ — «Пшеница человеческая»; СК — «Слово и культура»; ДВ — «Десятинадцатый век»; ГС — «Гуманизм и современность»; ОПС — «О природе слова»; ЛССТ — «Люблю под сводами седья тишины...»; ОВР — «Опять войны разногласица...»; ВД — «Вот дароносица, как солнце золотое...»; АР — «Актер и рабочий».

производное от первых двух³; 4) будущее искомое состояние человечества (ОВР) — значение, производное от (3). ПЧ расширяет круг метафоризируемых объектов; 5) народ — понимаемый не как нация, этнос, а как носитель культуры, причем культуры интерэтнической («большая народность» Европы).

Мы сосредоточиваемся на этих «культурологических» значениях, оставляя в стороне другие значения *хлеба* (метафорические и неметафорические, синхронные рассматриваемым и хронологически удаленные). Это ограничение диктуется как собственно темой данной работы, так и тем, что продолжающееся накопление в литературе о Манделъштаме огромного сопоставительного материала разного рода создает необходимость отбора его, группировки и концентрации для тех или иных определенных целей.

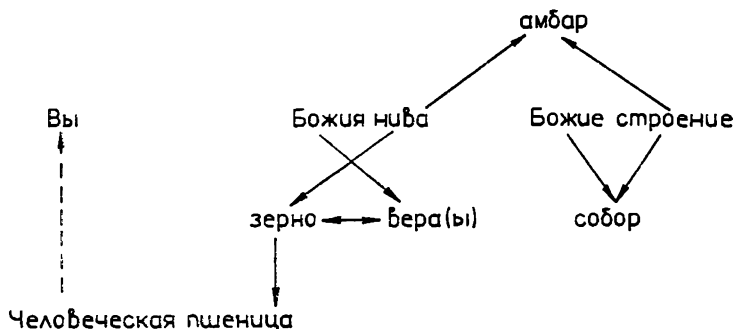
В отличие от всех названных текстов ПЧ вносит внутрь данной семантической сферы противопоставление: *хлеб vs пшеница, зерно*. Если пока отвлечься от этого отличия (о нем — далее), то очевидно, что для ПЧ релевантно значение (4), менее отчетлива связь с (3) и особенно с (2). Однако именно эта не показанная в самом тексте ПЧ связь с (2), несомненно, была предметом особого авторского замысла: она акцентирована в соотнесении двух текстов с разной семантикой *хлеба* — ПЧ и последней редакции ЛССТ, опубликованной незадолго до статьи и в той же газете (Лит. приложение к «Накануне», 1922, № 5, 28 мая). Об авторской интенции — расчете на соотнесенное прочтение двух текстов и их метафорики — можно в данном случае говорить достаточно определенно и признать этот расчет вполне реальным.

Лексика ЛССТ образует два ряда: христианско-церковный ряд (назван, в частности, собор св. Петра в Риме, упоминаемый и в ПЧ); синонимические обозначения постройки для хранения зерна. Второй ряд вводится и переплетается с первым в синтаксически однотипных метафорических конструкциях 4-й строфы. Скрепой является звуковое сближение начальных слов (занимающих и грамматически одинаковую позицию) первых двух стихов этой строфы: *соборы — амбары*⁴. Финальная метафора *зерно...веры* дана в конструкции (четные стихи последней строфы), варьирующей подразумеваемые здесь (лексико-фразеологически обусловленные) узуальные значения: *мера зерна и полная(ой) мера(ой)*; отсюда эпитет «полная» в составе финальной метафоры (следует напомнить Лук. 6,38). Это взаимодействие двух рядов подчеркнуто рифмой «меры — веры».

С. Бройд указывает в связи с ЛССТ на евангельскую притчу о сеятеле, и ее же надо иметь в виду для ПЧ. Но более близкое

соответствие дает следующий текст, из которого может быть выведена лексико-семантическая схема ЛССТ: «Ибо мы соработники у Бога, а вы Божия нива, Божие строение» (1 Кор. 3, 9)⁵. В стихотворении это контекстуальное синонимическое сближение метафор *нива*, *строение* переведено в метонимию: *строение — для хранения зерна*; отсюда второй лексический ряд ЛССТ (и так же метонимически — *зерно веры* в концовке). Полученное значение — *амбар* — заново используется в качестве метафоры *собора*, который в свою очередь синонимически связан с обозначением источника «Божие строение», взятым в неметафорическом смысле (ср. там же, 16—17: «Разве не знаете, что вы храм Божий \dots?»). Эти семантические ходы могли быть внушены библейскими же источниками: игра на прямом и метафорическом — причем именно антропонимическом — значениях *строения*, восходящая к *краеугольному камню* Исайи (28, 16), в более явном виде, чем в I Кор. 3, 9—14, содержится в Матф. 16, 18, в I Петр, 2, 4—6 («живые камни», устрояющие «из себя дом духовный», — и далее цитация указ. стиха Исайи). Отдельный вопрос, на котором здесь нет возможности останавливаться, — насколько и как может быть связана с этой символикой семантика *камня* у Мандельштама.

Если в ЛССТ антропонимический аспект метафоры затушеван по сравнению с источником (где она дает обозначения для «вы»), то в ПЧ *зерно*, *пшеница* вновь стали антропонимическими метафорами. «Человеческая пшеница всюду шумит и волнуется \dots» — это легко прочитывается именно как описание нивы, поддержанное лермонтовским подтекстом («Когда волнуется желтеющая нива», с «шумит» в следующем стихе и Богом в последнем).



Что касается пары *собор—амбар*, то в ПЧ она разъединена;

первое значение выведено из данной метафорической сферы и употребляется в собственном смысле (собор св. Петра), а второе присутствует в ней и дает новую метафору («владельцы амбаров и закромов»).

Вариант ПЧ по отношению к ЛССТ секуляризован — именно в этом межтекстовый смысл стихотворения — статьи: *Божия нива* дана только как человеческая, *зерно* хранит не веру, а культурную «память об одном древнем эллинском мифе». *Зерно памяти* в ПЧ — как *зерно веры* в ЛССТ — появляется в финале. Секуляризованы и такие значения, как «добро», «вселенский», — по отношению к строке «Зернохранилища вселенского добра» в ЛССТ. В том же ключе приравнены в статье собор св. Петра — и Кант, Гете.

При этом существенно (в том числе и для оценки того, насколько замысел поэта мог быть внятен читателю «Накануне»), что основные семантические операции с «хлебными» метафорами велись в границах, обозначенных фразеологического типа образованиями со словом *нива*. Одним было само сочетание *Божия нива* — как оторвавшаяся, «крылатая» цитата, другим — ее светские корреляты — *нива жизни*, *нива народная* (ср. у Некрасова). Оба варианта — и духовный и светский — были не только закреплены в письменной речи, но и клишированы, в частности, в качестве названия печатного органа — ср. «Божия нива» (детское приложение этого журнала называлось «Зернышки Божией нивы»), «Нива», «Колосья», «Колос» и т. п. (В то же время немаловажно для выделенного выше значения (1), что были распространены, по меньшей мере с пушкинской поры, обороты типа «поле словесности», «нива просвещения» и существовала дожившая до наших дней традиция соответствующих заглавий, — ср. хотя бы «Сноп» и «Озими» у Полонского, «Озимь» у Б. Садовского, «Ржаное слово» у футуристов; ср. также «Путем зерна» у Ходасевича.)

Переход в ПЧ от *зерна* к *хлебу* и идея противопоставления их также связываются с указанным для ЛССТ новозаветным источником, где фигурируют «промежуточные» обозначения *закваска* и *тесто*: «Разве не знаете, что малая закваска квасит все тесто? Итак, очистите старую закваску, чтобы быть вам новым тестом, так как вы безквасны, ибо Пасха наша, Христос, заклан за нас. Посему станем праздновать не со старою закваскою, не с закваскою порока и лукавства, но с опресноками чистоты и истины» (I Кор. 5, 6—8; здесь варьируется тема Матф. 13, 33; 16, 6—12; Мар. 8, 15—21; Лук. 12, 1; 13, 20—21). Можно предположить, что в этом метафорическом ряду поэт сделал «следующий» шаг: *тесто*—*хлеб*, ориентируясь на такие новозаветные

обозначения, как *хлеб Божий, хлеб жизни* (Ин. 6. 32—58)⁶, и тоже секуляризуя их.

В ПЧ отношении *хлеб* — зерно в определенной степени аналогично отношению *новое тесто* — *старая закваска* (ср. также евангельское противопоставление *пшеница* — *плевелы* или, как в Матф. 13, 38, *доброе семя* — *плевелы*). «Пороку и лукавству» соответствует в ПЧ «всякий messiанизм» (следствием которого является распад Европы на *зерно*), «чистоте и истине» — «чувство Европы» (которое должно дать новый *хлеб*), а пасхе — «древний эллинский миф».

Но, конечно, недостаточно только констатировать в ПЧ обычное для европейской литературы использование христианской символики в светской функции и в преобразованном виде, поскольку Мандельштам высказал в СК свое особое понимание русской пореволюционной секуляризации. На нем надо остановиться, эксплицируя значение (3), — это прольет дополнительный свет и на значение *хлеба* в ПЧ.

Поэт был убежден, что новое государство предоставило культуре автономию, и этот ее автономный статус описывал в СК следующим образом: «Да, старый мир — «не от мира сего», но он жив более чем когда-либо. Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства». Из этой сакрализации культуры вытекает, что «теперь всякий культурный человек — христианин». В плане приведенных наблюдений замечательно, что «церковь-культура» сакрализует еду и снимает — это семантически ключевой пункт, в котором поэт близко следует христианской символике и варьирует ее, — различие между физической и духовной пищей (голодом). *Хлеб* выступает в СК, как и в ПЧ, в качестве сквозного символа⁷. В начале СК он фигурирует наряду с другой пищей, но только *хлеб* здесь, во-первых, соположен со словом и, во-вторых, снабжен особыми предикатами: в «церкви-культуре» «и слово плоть, и простой хлеб — веселье и тайна». «Слово-плоть» — цитата из Ин. 1, 14, но и остальные новозаветные коннотаты достаточно явственны: тайна — насыщение пяти тысяч пятью хлебами и четырех тысяч семью хлебами; веселье связывается с пищей, преломлением хлеба, плодородием (Деян. 2, 46; 14, 16—17) — и победой одухотворенной плоти над смертью. *Хлеб* и *тайна* ведут, конечно, к таинству причащения, которое в стихотворении, ему посвященном (ВД), описывается именно как «веселье». Далее в СК и выявляется связь *хлеба* — и слова — с евхаристией: «Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание». Тем самым выявляется и то, что нейтрализация противопоставления физической и духовной пищи перенесена в «церковь-куль-

туру «из евхаристии». В этом евхаристическом плане, неожиданно пересекающемся в СК с Державиным, мыслится голод — физический (ср. произносимую в определенный момент обряда приращения молитву о даровании хлеба насущного) и культурный — и слово как спасение: «Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени, как священник евхаристию, — будет вторым Иисусом Навином»⁸. Здесь слово, которое должно осенить начало «нового мира», понято по аналогии с евангельским толкованием Слова, которое было в начале, и Слова как благой вести. Появление Иисуса Навина (через Державина) рядом с евхаристией надо считать проявлением «церковно-культурной» свободы сочетания различных традиций взамен прежней иерархии.

Так создается «церковно-культурное» (квазиевхаристическое) значение, которое можно описать как *хлеб культуры*. Оно закреплено в финальном «космическом» пассаже: «Говорят, что причина революции — голод в междупланетных пространствах. Нужно рассыпать пшеницу по эфиру»⁹. Контекст обуславливает метафорическую функцию пассажа: космическая мутация — метафора культурного переворота. Эта составная метафора образует еще одну формулу секуляризации (некоторый *pendant* к рассуждению о секуляризации в начале статьи), построенную по таким признакам, как: не божественное, а природное; действие не только неба на землю, но и обратно, причем в этом действии участвует *хлеб* (ср. Ин. 6, 51: «Я хлеб живой, шедший с небес»). «Рассыпать пшеницу по эфиру» — обобщающий эквивалент к данным в предшествующем абзаце статьи формулам состояния культуры между «старым» и «новым» миром, причем опять-таки они содержат новозаветные реминисценции — текст и здесь строится по «церковно-культурному» принципу сочетания христианских и экстрахристианских элементов: «В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур» — явное уподобление апостолам (Деян. 2; ср. далее в СК упоминание о греческом и халдейском языках); «все стало достойным общим. Идите и берите» (ср. Деян. 2, 44—45; 4, 32—34)¹⁰. *Пшеница* — обозначение культурного «достояния общего» и любых его компонентов — прежде всего вербального, поэзии¹¹. *Пшеница* прямо связывает «космический» фрагмент со следующим сразу после него и заключающим статью программным утверждением «Классическая поэзия — поэзия революции», поскольку под этим понимается новое претворение «достояния общего».

Таким образом, в СК семантический сюжет, связанный с мифологемой *хлеба*, развивался от снятия различий между физической и духовной пищей в «церкви-культуре» к насыщению (утолению голода) космоса культурой; роль *хлеба* (*пшеницы*) как символа физической — духовной пищи инспирирована семантикой евхаристии. *Хлеб* в значении (3) причащает «церкви-культуре».

Теперь сквозная метафорика ПЧ может быть соотнесена не только с ЛССТ и новозаветным источником, но и с собственной мандельштамовской концепцией «церкви-культуры». Если в ПЧ *хлеб* получает антропонимическое значение, восходящее к новозаветному источнику, но заменяющее религиозное единство людей культурным, то и эта замена, и секуляризованная соотнесенность с христианским текстом — согласуются с «церковно-культурной» символикой *хлеба* в СК. В этом смысле сама диада ЛССТ — ПЧ «церковно-культурна». В значениях *пшеницы* в ПЧ и в СК можно выделить общий признак: элементы старой культуры для синтеза новой. При этом евхаристическая нейтрализация противопоставления духовной и физической пищи находит близкую параллель в ПЧ в утверждении: «Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном <...> сейчас одно и то же», в соответствии с чем «существенная жизнь» европейских народов определяется как «культурно-экономическая». Здесь опять-таки возможна связь с апостольским посланием — с его термином «соратники» (цит. выше). Несомненно же и более важно то, что Мандельштам стремится воспроизвести фундаментальный христианский принцип преодоления противоположности физического и духовного и перенести его через квазиевхаристическую «церковь-культуру» — в секуляризованную «культурно-экономическую жизнь».

Таким образом, провозвешение в СК «церкви-культуры» (отделенной от государства) подготавливает декларацию в ПЧ «культурно-экономической жизни» (освобожденной от политики). В начале 20-х годов культура для Мандельштама, с одной стороны, «церковна», с другой — предельно обмирщена, обращена к реальному физическому голоду и «экономике». И в ином плане ПЧ и СК согласованы: европеизм и апология «достоинства общего» — это разные аспекты единого для Мандельштама комплекса отношений между культурой — и войной и революцией. Интернациональная европейская общность и «церковь-культура» — это долженствующие состояния культурного универсума, одно из которых мыслится в аспекте мировой войны, другое — в аспекте русской революции.

В первом из этих аспектов в связи с ПЧ стоит еще одно сти-

хотворение — ОВР, где повторение мотива *пшеница в эфире* образует значение (4), использованное здесь для описания будущего золотого века. Этот мотив: «А небо будущим беременно — Пшеницей сытого эфира» — предваряет в ОВР эпизод космогонического пира, расширяющего европейскую общность до всемирной (для Мандельштама, конечно, европоцентрической). В космогонии ОВР культурное «достояние общее» играет активную роль. Общность манифестируется провозглашением «землян» «внуками Себастьяна Баха» — ход, функционально аналогичный отсылке к мифу в финале ПЧ, — а говорение «на языке всех времен, всех культур» (СК) реализуется как сочетание европейской «генеалогии» с русской окраской космического пира (яства, камчатная скатерть, брашна)¹², как объединение в теме Баха признаков искусства, религии и природы¹³.

В свете сказанного о связи «хлебной» метафорики с обрядом причащения существенны черты сходства эпизода пира в ОВР и описания евхаристии в ВД. Оба текста дают описания некоторых идеальных состояний людей и мира. Если в эпизоде космогонического пира «новые» время и пространство отчетливо манифестированы, то и «богослужения торжественный зенит» является моментом сдвига обыденных представлений, когда происходит, во-первых, перевод географических представлений в эйкуменический план (стихи 3—4), причем «греческий язык» (далее и следует слово «евхаристия») выступает в той же функции интегратора (в данном случае религиозного), что и «родство» с Бахом в ОВР и миф о похищении Европы в ПЧ; во-вторых, приобщение к «вневременному» (строфы 2—3), с чем связана «неисчерпаемость» (стих 12)¹⁴ состояния, близкого к царящему на пире «землян»:

Все причащаются, играют и поют Переговариваясь, радуясь,
(ВД) Друг другу подавая брашна.
(ОВР)

Такова связь «хлебной» метафорики Мандельштама с новозаветными текстами и *хлебом* евхаристии. Но в этой метафорике виден, а в некоторых сложных случаях может быть вскрыт и более глубокий — архаический слой, который (несколько по-разному) представлен в ПЧ и СК. Если связь с христианской символикой сознательно поддерживается автором в самих текстах и в соотношении их (явные евангельские мотивы в СК, расчет на прочтение ПЧ и ЛССТ относительно друг друга), то архаический слой «хлебной» метафорики следует считать спонтанным воспроизведением архетипических потенций, отчасти

привнесенным через новозаветные тексты, которые проецировали в СК и ПЧ нечто от своих мифологических источников.

Так, антропонимическое значение *пшеницы*, которое через ЛССТ оказалось возможным связать с определенным новозаветным источником, генетически восходит к мифологическому тождеству человека и растения («Мы были люди, а теперь деревья», — цитирует Мандельштам Данте в «Путешествии в Армению»; ср. «лес человечества» в оде 1937 г. и др.)¹⁵. В частности, уподобление народа хлебному злаку встречается в Библии, у греков¹⁶. Но в ПЧ вовлечен более широкий круг представлений архаического происхождения — тех же, что отражены в упоминавшихся выше фразеологизмах *Божия нива*, *народная нива*:

1) о человеческой жизни как возрастающей на поле (отсюда жатва при конце мира — Матф. 13, 39; Откр. 14, 14—19), «жизненных браздах», где поколения зреют для «мгновенной жатвы» («Евгений Онегин»), о смерти, которая «косою острой быстро машет, Богату ниву аду пашет» (Батюшков), о человеке как «оратае жизненного поля» (Баратынский; или у Клюева: «Мы — жнецы вселенской нивы Вечеров уборки ждем»), народах как земледельцах на пашне веков («Исповедь сына века» Мюссе, цитируемая в «Литературных скитальчествах» А. Григорьева) — литературные примеры можно было бы приводить в неограниченном количестве, но в них здесь нет надобности¹⁷;

2) об умирающем и возрождающемся зерне (семени), при том что архаическое сознание считало человека рождающимся из земли и в нее возвращающимся и связывало умершего с зерном. Объем литературных применений этого архетипа — как в стихах Ахматовой на смерть Пастернака: «Он превратился в жизнь дающий колос» — опять-таки необозрим¹⁸ (и включает тематику войны и революции). В стихотворении Ходасевича «Путем зерна» (1917), которым открывается его одноименный сборник, умирающему и прорастающему зерну уподоблено «все живущее»; «И ты, моя страна, и ты, ее народ, Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год» (ср. последнее стихотворение книги — «Хлебы»). У Мандельштама в «Пушкине и Скрябине»: «Семя смерти, упав на почву Эллады, чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени \dots». Неявно архетип содержится в воронежском стихотворении «Да, я лежу в земле, губами шевеля...», где поле имплицитно эпитетом «нечаянно-раздольный», а затем названо в концовке, причем «невольник», который связывается здесь с «рисовыми полями», корреспондирует с «я» зачина и косвенно именует его (прямо это сделано в написанном тогда же «Лишив меня морей, разбега и раз-

лета...»). Предсказание будущей судьбы своей поэзии является, конечно, предсказанием воскресения (ср. «Воскресну я сказать, что солнце светит» в оде 1937 г.).

Говоря об аграрных обрядах как «страстях божества», «истории умирающего и воскресающего плодородия» и ссылаясь, в частности, на материал, приведенный А. А. Потемной, О. М. Фрейденберг отмечала, что «мученья хлеба — обычный мотив в фольклоре (<...> (мучение=дробление, му́ка=мука́)»¹⁹; ср., конечно, в СК — «участь хлеба и плоти: страдание» (что было объяснено выше через евхаристию), а в ПЧ: «пшеница человеческая жаждет быть размолотой, обращенной в муку, выпеченной в хлеб».

В-третьих, для ПЧ, тема которой — Европа после войны, должны быть учтены такие «универсально распространенные метафоры», как войны (битва) — сеяние / жатва (молотьба)²⁰, которым в языке соответствует фразеологизм «поле боя». Сами эти метафоры в чистом виде (как, например, в стихотворении Гумилева «Война») в ПЧ отсутствуют; но они входят в архетипический фон статьи, особенно ее начала, где метафорический рисунок (как бы это ни казалось странным на первый взгляд) соответствует пушкинскому «О поле, поле, кто тебя Усеял мертвыми костями?» (ср. в «Бородинской годовщине»: «новоселье Под знаком северных полей»). Отметим в связи с этим, что в стихотворении Мандельштама о войне «В белом раю лежит богатырь...» (1914) фигурирует «пахарь войны» (ср., конечно, «Как пахарь, битва отдыхает» у Пушкина в «Полтаве»), а рецензируя в 1929 г. фильм Н. Шпиковского «Шкурники», поэт писал о «центральном эпизоде — ржаных полях, примятых бойцами», о «колючих, усатых, военных колосьях ржи» и добавлял: «Сама по себе смена кадров — ржаное поле — поле битвы — великолепно» (ср. также в его переводе из М. Бартеля: «Поле сраженья зарубцевалось. Всюду зеленые, нежные швы» и т. д. В «Шуме времени» о параде: «Поле, колосющееся штыками».

В ПЧ результатом войны, умерщвления — имплицитно жатвы — является зерно в мешке, но и — еще не сжатая пшеница. В семантике ПЧ это одно и то же. И именно эта неотдифференцированность метафорических ходов дает подобие мифологическому тождеству, круговороту, обратимости смерти и жизни: с жатвой (молотьбой) связывается и конец цикла, смерть, — и начало цикла, жизнь.

В-четвертых, очень интересной оказывается одна деталь, препятствующая в ПЧ обновлению: «мельник одряхлел и устал» — реминисценция стихотворения Державина «Мельник»²¹, где под молотьбой понимается совокупление, причем именно

первоначальное, в чем старый мельник вынужден отказать «красным девицам» («жернов не берет»). Но молотья как метафора сексуального акта, мельник (и мельничиха) как эротический персонаж — мотивы мифологического происхождения, по поводу чего О. М. Фрейденберг приводит целый ряд фольклорных и литературных примеров²², к которым могло бы быть присоединено стихотворение Державина. Если иметь в виду, что «образ спасения неразрывно связан с образом плодородия, в особенности — производительного акта; спасители — боги брачные и земледельческие»²³, то окажется, что и в ПЧ эта связь наличествует, и если мельник — только деталь, то финал статьи дополняет аграрную метафорику брачным сюжетом, причем таким образом, что именно к нему возводится европейское обновление и плодородие. При этом отсылка к мифу, представляющая собой парафразу стихотворения «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (опубликованного вскоре после ПЧ в лит. приложении к «Накануне»²⁴, а также в журналах), реализует данное ранее в статье метафорическое определение «европейского сознания» как «общего материнского»: миф о похищении Европы (матери) предстает здесь в качестве мифа о первопредках²⁵.

В данной связи хорошо объясняется то, что у Мандельштама эпитеты, относящиеся к европейским странам, городам, географическим реалиям и т. д., часто имеют «женскую» и эротическую семантику (сходно с «нежные руки Европы» в «С розовой пеной усталости...»; ср. «европейки нежные» в «С миром державным...») — она задана мифом и проявляется в текстах разного времени:

«Европа» (1914): И полуостровов воздушны изваянья,
Немного женственны заливов очертанья
 <...>
И Польша нежная <...>
нежная медуза, земля Италии,
 романская земля (вариант).

«Собирались элины войною...» (1916): прелестный остров
Саламин; европейская сладостная земля.

«Я потеряла нежную камею...» (1916): Девичий Рим на берегу Невы.

«В разноголосице девического хора...» (1916): Успенье нежное — Флоренция в Москве.

«Декабрист» (1917): нежная страна (о России; вариант).

«На каменных отрогах Пиэри...» (1920): Архипелага нежные гроба²⁵.

Стихи на смерть Андрея Белого (1934): нежные Альпы.

Переводы из Барбье (1923)²⁷: нежный цветущий Эрин («Ирландские холмы»); нежные ирландские холмы (там же); нежная губа (о Франции, уподобленной кобыле. — «Наполеоновская Франция»); нежных луг племен (о Европе, там же).

Особенно любопытен последний перифраз, имплицитно обозначающий locus мифа (цветущий луг, на котором гуляла Европа и откуда ее похитил Зевс). К этим примерам ср. в прозе: «воздушные очертания арийской Европы» («Египетская марка»), «нежная Флоренция» («Феодосия»), «милые гражданские планеты» (об итальянских городах в «Разговоре о Данте»).

Глубинной мотивировкой этой группы эпитетов (прежде всего — «нежный») или, говоря более точно, их сочетаемости с определяемыми, которые мыслятся или прямо именуются как «европейские», является миф о похищении Европы²⁸.

В ПЧ «хлебная» метафорика выступает в «субстантивированном» виде — хлеб не выпекается, мотив собственно еды дан лишь потенциально, постольку, поскольку он заложен в слове *хлеб*. В СК эта метафорика принимает «глагольный» вид, поскольку еда (голод) актуализована. Согласно обобщающей характеристике В. Н. Топорова, «еда выступает как отмеченная на рубеже любых двух временных циклов, т. е. на пороге нового неизвестного состояния»²⁹. В СК на этом пороге должен появиться «второй Иисус Навин» и принести слово, которое утолит голод³⁰. Эта мифологическая отмеченность замечательным образом коррелирует в статье с прагматической, поскольку высокий статус еды (голода) легко мотивируется и в плане реального быта времени гражданской войны. Однако и в ПЧ, и в СК «хлебная» метафорика не только участвует в описании данного состояния культуры, но и тяготеет к образованию некоего метаисторического сюжета, звеном которого является описываемая фаза культуры. В ПЧ такой метасюжет намечен соотношением мифа о похищении Европы с работой «духовой печи истории». Заметнее проступает (хотя не выступает последовательно и в явном виде) метасюжет в СК, где в аграрных метафорах, в сопряжении значений *земля* и *время* рисуется некое устройство истории. Революционные эпохи объясняются тем, что «человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен». Этому предшествует знаменитое «определение» поэзии, и оно тоже дано в аграрных метафорах («Поэзия — плуг» и т. д. — ср. указ. выше значение (1)). Тем самым устанавливается изофункцио-

нальность таких «метаначал», как поэзия и революция. (В ПЧ также имеет место комбинация значений *земля* и *историческое время*, но она уклоняется от аграрной метафорики и дает серию «геологических» тропов.) Далее в СК в наиболее «сюжетном» фрагменте *еда* (*хлеб*) и *голод* получают статус протагонистов борьбы, которая происходит в настоящем — в момент смены времен — на земле и на небе и от которой зависит судьба культурного космоса, угрожаемого хаосом. Тройственному голоду — физическому недоеданию, голодному времени в смысле предсмертного стихотворения Державина и голоду «междупланетному» — противостоят «простой хлеб», культурное слово, уподобленное хлебу евхаристии, и пшеница, которую «нужно рассыпать по эфиру».

Мифологическая еда связана с жертвоприношением. К архаическим представлениям о еде и жертвоприношении генетически восходит обряд причащения³¹ — это особенно важно в свете того, что было сказано выше о роли евхаристии для семантики рассмотренных текстов Мандельштама. В ПЧ жертвоприношению соответствует умерщвление и раздробление европейского целого, что в будущем должно дать новую целокупность. Подтверждение этому соответствию можно видеть в характеристике Европы как «самого молодого, самого нежного, самого исторического материка, чье темя еще не окрепло, как темя ребенка», где очевидна перекличка со стихотворением «Век» (1922):

Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческий земли.
Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

С этими стихами сопоставляли эпизод поэмы Гумилева «Звездный ужас»³², сюжет которого — попытка некоего первобытного рода принести в жертву ребенка. Возможно, что этот же эпизод поэмы имеет отношение и к ПЧ: с фразой, где фигурирует «кремневый топор», ср. в «Звездном ужасе»: «Старый поднял свой топор кремневый, Думал — лучше продолбить ей темя». «Кремневый топор» есть много ранее и у Городецкого («Ярь», 1907, с. 23—24) — в стихотворении, где речь также идет о жертвоприношении детей. Как бы ни решался вопрос об источнике, эта фраза в ПЧ оказывается связанной с семантикой жертвоприношения. Сочетание «кремневый топор классовой борьбы» формально является метафорой с «родительным опре-

делительным», причем эпитет соответствует «мирной» семантике всего «экономического» пассажа статьи и — внетекстовой аспект — характеру борьбы при нэпе в отличие от гражданской войны. Однако и сама плеонастическая метафоризация борьбы через орудие убийства, внушающая их метонимическое понимание, и связь эпитета с жертвоприношением противодействуют «экономической» семантике. Эту двойственность можно интерпретировать как попытку построения эвфемизма, имевшего для автора не стилистическое, а идеологическое и, по-видимому, психотерапевтическое значение (ср. в «Веке»: «Захребетник лишь трепещет На пороге новых дней»). «Комплекс жертвоприношения» попал потом в «Четвертую прозу»³³.

Заканчивая об архетипическом слое «хлебной» метафорики, добавим, что космогонический и «постисторический» эпизод в ОВР, о котором говорилось выше, тоже может рассматриваться в этом плане: тогда приписывание родовой связи «землянам» («внуки Себастьяна Баха») оказывается такой же реализацией представления об «общем материнском» начале Европы, как отсылка к мифу в концовке ПЧ, а космогонический пир, конечно, является мифологической едой, в акте которой «совершалось приобщение человека к тотему, роду и микрокосму к макрокосму, их отождествление и слияние, восстанавливавшее некую недостащу и приводившее к новой гармонии и единству»³⁴.

2.

«Церковь-культура» — это не только определение статуса культуры относительно «старого» и «нового» мира, но и снятие противоположности, медиация между церковной и светской культурой, между христианством и гуманизмом³⁵.

Несомненна связь между понятием «церковь-культура» и неохристианской мыслью начала века с ее стремлением к пересмотру границ церковного и светского (мы оставляем в стороне возможные, хотя бы умозрительно, сближения с обновленчеством). В статье «Церковь и культура» (1906) С. Н. Булгаков, говоря о необходимости преодоления «внецерковности и внерелигиозности (отчасти же и антицерковности и антирелигиозности) современной культуры и внекультурности (отчасти же и антикультурности) современной церкви», указывал на «неправомерное сужение», господствующее в общепринятом понимании, — «церковь-храм, но не церковь-человечество, церковь-культура, церковь-общественность»³⁶. По логике СК, революция, переведя эти различия в прошлое, поставила всю культуру — и

светскую и церковную — в положение «не от мира сего», тем самым по существу отождествив их. Это сделало для Мандельштама возможным перенести упор с христианского, как было у него в середине 10-х годов, аспекта европейской культуры на гуманистический, а затем под давлением «нового мира» и в поисках контакта с ним постепенно элиминировать христианские элементы своих построений. Теперь, когда обнаружена ПЧ, восстанавливается важное звено этого процесса.

Если в «Пушкине и Скрябине», сочинении программном по своему назначению, гуманистический аспект европейской культуры никак не отделен от доминирующего христианского, то в статьях, написанных после СК, выдвинут именно первый. СК и ЛССТ — ПЧ — это пограничная культурологическая ситуация, поиски «церковно-культурного» синтеза. Провозглашенный в ПЧ европеизм обращен одной стороной к христианству, другой — к гуманизму. Эта другая сторона усиливается и декларируется в ДВ и ГС — статьях, опубликованных в течение примерно полугода после ПЧ. (Такова логика эволюции; если же брать фактическую хронологию, то гуманизм выдвинут еще до СК — в статье «Государство и ритм».)

Нельзя исключить и воздействие в том же направлении феномена «перевернутой церкви» (см. соответствующий эпизод мемуаров Н. Я. Мандельштам* — I, с. 274, II, с. 26, 114), даже если он оценивался поэтом отрицательно. Возможность такого воздействия (после того как было пережито первое потрясение после большевистской революции) представляется достаточно вероятной в свете биографических обстоятельств, о которых говорится в известном парижском письме Мандельштама Вл. В. Гиппиусу от 19—27 апреля 1908 г., где он отнес «первые <...> религиозные переживания <...> к периоду детского увлечения» марксизмом и засвидетельствовал, что они были «неотделимы от этого увлечения». В «Шуме времени» Мандельштам рассказал об этом увлечении, но не о том, что было от него неотделимо и знаком чего является, по-видимому, упоминание лестницы Иакова в главе «Эрфуртская программа». Между тем детский духовный опыт имел продолжение в представлении поэта о «параллелизме» марксизма и католицизма — фон, на котором, согласно мемуаристке, и выделился феномен «перевернутой церкви». Правоммерно поэтому рассматривать поиски Мандельштама первых послереволюционных лет в направлении секуляризации и гуманизма не только в плане его отношения к хри-

* Цитируемые издания этих мемуаров обозначаются: I — «Воспоминания» (Нью-Йорк, 1970), II — «Вторая книга» (Paris, 1978).

стианским ценностям, но и как следующий этап его отношений с марксизмом. Тогда и концепция «церкви-культуры», и апология гуманизма в ГС получают дополнительное освещение: в обоих случаях обнаруживается общая с «перевернутой церковью» почва, — на этой почве поэт и стремился построить свое понимание и секуляризации, и утвердившегося гуманизма. Именно эта гуманистская общность (а не только предполагаемая возможность советовать государству, осуществлять для него культурную экспертизу, о чем говорится в СК) внушала поэту надежду на то, что близкие ему культурологические интенции будут так или иначе реализованы «новым миром» — если не в «церковно-культурном», то в чисто гуманистическом варианте. И в ГС судьба самого «нового мира» трактуется уже вне христианских аналогий, исключительно в плане «европейского гуманистического наследства».

Можно, по-видимому, сблизить мандельштамовскую апологию гуманизма с выступлением А. Волынского против концепции «Крушения гуманизма» Блока; ср., в частности, слова Волынского в передаче К. Чуковского: «Есть вечный запас неизрасходованных гуманистических идей»³⁷ — и заключительные абзацы ГС: «Гуманистические ценности только ушли, спрятались, как золотая валюта, но, как золотой запас, они обеспечивают все идейное обращение современной Европы» и т. д. Блок — духовный максималист и в принципе отрицает возможность компромисса между гуманизмом и «варварскими массами», тогда как Мандельштам видит в этом культурный императив и стремится отождествить гуманизм и революцию: «те же идеи, но покрытые здоровым загаром и пропитанные солью революции» («Государство и ритм»). Собственно говоря, «варварские массы» для него вообще не существуют. В СК вместо них — «чужие люди», опекающие «старый мир» и уподобленные тем, кто, согласно пушкинским «Цыганам», заботился об изгнаннике Овидии. В ПЧ само слово «масса» вызывает возражение Мандельштама — оно-то и заменено символом «пшеница человеческая»³⁸. Этой переименованной в духе «церкви-культуры» «массе» предстоит возродить «чувство Европы». С точки зрения концепции «Крушения гуманизма», ставка на европеизм, как и на гуманистическое наследие, — нонсенс.

Одновременно с Блоком о смерти гуманизма писал Вяч. Иванов: «Мы ведем бой, как в былях Гомера, за тело героя, уже бездыханного»³⁹ — по отношению к этому антагонизм Мандельштама столь же очевиден. Но в структуре построений Блока, Вяч. Иванова и Мандельштама (не в самих оценках и прогнозах) есть существенная общность: они рисуют будущее как

некоторый синтез, единство (ср. «вселенское единство» в ПЧ и «вселенски-личное единство» в цит. статье Вяч. Иванова) в противоположность единичности, раздробленности (см. особенно гл. 5 «Крушения гуманизма») — представление, сыгравшее значительную роль в судьбе русской и европейской культуры XX века (напомним предположение Блока о преобладающем значении «в великой битве против гуманизма» культур «германской и отчасти славянской»). Для Вяч. Иванова единство должно быть обретено «по ту сторону» гуманизма, для Блока — в результате его катастрофической гибели, для Мандельштама — при условии его спасения⁴⁰.

В этом смысле позиция Мандельштама может рассматриваться не только как определенный ответ на революцию, но и в плане той полемики с символизмом, которую он вел в «Утре акмеизма» и продолжал в начале 20-х годов (ОПС и др.). Ориентация на «европейское гуманистическое наследство» дает четкое экстраэстетическое (культурологическое) соответствие программной апологии «трех измерений» и «закона тождества», развернутой в «Утре акмеизма», тогда как концепция «крушения гуманизма», по-видимому, представлялась Мандельштаму проявлением «сомнительного а realibus ad realiota». Гуманистический европеизм, предназначенный для строительства послевоенной и послереволюционной культуры, изофункционален Логосу, «камню-слову», который, согласно манифесту, предназначался для строительства акмеистического искусства. Вопрос об отношениях «социальной архитектуры» и человека, поставленный в ГС, является, с этой точки зрения, проекцией двух тем «Утра акмеизма»: архитектура и «личное существование».

Надо учесть здесь и обращение Мандельштама к одной из «суконных вершин революционной драматургии» (как писал он в статье о киевском театре «Березиль») — пьесе Эрнста Толлера «Человек-масса». Перевод этой пьесы явно находится на периферии работы поэта, однако статья о ней⁴¹ непосредственно связана со всем контекстом его мыслей о «гуманистическом наследстве» в новую эпоху. Геронья — революционер-интеллигент — участвует в вооруженном выступлении, но в финале отказывается от безусловного оправдания классового насилия, протестует против обожествления «массы» и противопоставляет ей — человека и будущее братство людей. Эти речи героини Мандельштам называет «самыми сильными, самыми огненными словами, какие мог произнести старый мир в защиту гуманизма», — но относит ее страх перед насилием к «гуманистическим предрассудкам». Несмотря на резкость последних слов, здесь для него «подлинная трагедия», в которой сталкиваются «два начала:

лучшее, что есть у старого мира, — гуманизм и, преодолевший гуманизм ради действия, новый коллективистический императив». О Толлере Мандельштам говорит: «Он переборол и переболел в себе гуманизм во имя действия — вот почему так ценен его коллективистический порыв».

Если Блок для Мандельштама «был человеком XIX века и знал, что дни его столетия сочтены», то для самого Мандельштама этих лет стать человеком XX века представляло определенную культурную задачу, решение которой зависело от того, признает ли «коллектив» ценность «гуманистического наследства», как поэт признал «коллективистический императив» и оправдал революционное насилие. В статье «Государство и ритм» он указывал на необходимость некоего «социального воспитания», чтобы не «остаться с коллективизмом без коллектива», — это, по-видимому, близко к требованию «гуманистического оправдания ... грядущей социальной архитектуры» в ГС. Лишь гуманистический «коллектив» мог осуществить призываемое в ПЧ «вселенское единство».

В первые послереволюционные годы судьба гуманизма мыслилась в России в контексте тотального «кризиса культуры», разразившегося с мировой войной. Этот контекст, осложненный идеями русских мыслителей XIX века о будущем или уже начавшемся упадке западной культуры, определил восприятие «Заката Европы» О. Шпенглера (1920, два русских перевода — 1923). Согласно свидетельству жены поэта, Мандельштам читал «Закат Европы»⁴² и «не согласился с выводами Шпенглера, считая, что они неприложимы к христианскому миру» (I, с. 178; характерно, что мемуарист говорит о книге: «напоминавшая Данилевского»). Для нас здесь важно подтверждение того, что Мандельштам мыслил Европу как «христианский мир», и, следовательно, христианский и гуманистический аспекты европейской культуры были для него актуально связаны. Но соотношение текстов Мандельштама с контекстом «кризиса культуры» — «Заката Европы» этим не ограничивается (независимо от того, написана ПЧ до или после знакомства с книгой).

Прежде всего следует напомнить, что вопрос о «конце христианства» содержался еще в докладе «Пушкин и Скрябин» (который, согласно тому же мемуарному источнику, поэт считал в начале 20-х годов «самым главным из написанного»). Вопрос окрашен здесь в риторические тона, но ответ был дан в высшей степени определенный. Он заключался в утверждении о неиссякаемости христианской культуры и ее торжестве над временем и, конечно, имел в виду европейскую культуру в целом, включая ее гуманистический слой, по отношению

к которому христианство мыслилось как метакультура. С этим согласуется позднейшая реакция на книгу Шпенглера. В момент огромного интереса к Шпенглеру в России Мандельштам дает два своих описания «заката Европы», сделанных с разных точек зрения, но в обоих случаях с мыслью о новом «восходе», — ОПС и ПЧ. Напоминая универсальную тему его статей, можно сказать, что одно из этих почти одновременных описаний было сделано в «аспекте слова», другие — в «аспекте культуры». В ОПС, устанавливая некое неблагополучие в использовании языка современной культурой, Мандельштам приписывал этому явлению характер культурной катастрофы. Здесь и в ПЧ — сходные метафоры, которые описывают феномены «конца Европы» (хотя и оцениваемые противоположным образом): «Антифилологический дух <...> вырвался из самых глубин истории» — ср. в ПЧ о течении, образовавшемся «в самых недрах исторической Европы»: «вырвалось из такой глубины, что проявление его само походило на катастрофу». Но особенно «шпенглеровской» выглядит в ОПС картина будущей «Европы без филологии» — «цивилизированной Сахары»: «По-прежнему будут стоять европейские Кремли и Акрополи, готические города, соборы <...> но люди будут смотреть на них, не понимая их, и даже скорее всего станут пугаться их, не понимая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры». В «аспекте культуры» — в ПЧ негативное состояние описывается как реально существующее после уже наступившего «конца», — но в преддверии нового «начала», и в этом смысле ПЧ решает коллизию «кризиса культуры» противоположным по отношению к Шпенглеру образом.

По декларации европеизма в ПЧ можно видеть, как это решение накладывалось на контекст, созданный предшествующей русской мыслью. Так, с ПЧ сопоставимы некоторые высказывания в «Трех диалогах» Вл. Соловьева (чьи сочинения оказывали на Мандельштама «формообразующее влияние» — I, с. 248), например: «европейская война на теперешней ступени исторического развития была бы безумным и преступным междоусобием» (ср. также такие стихотворения Мандельштама, как «Encyclisа» и особенно «Зверинец»); «настоящее существительное к прилагательному „русский“ есть „европеец“»; «теперь наступает эпоха мира и мирного распространения европейской культуры повсюду»⁴³ (ср. «вселенское единство» в ПЧ, а также аналог ему в ОВР). Последний тезис мог быть переосмыслен и мог приобрести новую убедительность именно после войны и революции. Но специфичнее для «русской» постановки вопроса о судьбах европейской культуры то, что несмотря на антимес-

сианский пафос статьи «чувством Европы» наделена только Россия, культурно-историческая роль которой и заключалась, согласно ПЧ, в сохранении его (впрочем, в дебатах 10-х годов по национальным проблемам различались мессианизм и миссионизм). Это ведет, конечно, к Достоевскому.

Будучи имманентен художественной системе Мандельштама, европеизм в ПЧ выведен «наружу» и оформлен в качестве публицистического текста, причем сам этот «перевод» продемонстрирован и разыгран. Так, ставя рядом с Герценом очень далекого ему Карамзина и Тютчева, чей европеизм сочетался с последовательным национальным мессианизмом (это, как и наделение «чувством Европы» только России, казалось бы, несколько противоречит филиппикам статьи против мессианизма), Мандельштам объединяет их не по идеологическому, а по «косвенному» биографическому признаку, сведя его к метонимии, как сделал бы в стихах: не «мировоззрение его», а — «бродил по странам Запада». Аналогичным образом, слова «европейская почва»⁴⁴, прочитанные в ключе терминологии русской общественной мысли, являются каламбуром или оксюморонам (относительно почвенничества), но в статье Мандельштама, для которого противопоставление западничества и славянофильства нерелевантно, они должны читаться в ключе указанной метонимии. Каламбурность здесь в другом: сочетания «земля Запада» и «европейская почва», которые могли принадлежать сфере аграрной метафорики, относятся к иной — «геологической» семантике (ср. зачин стих. «Европа», 1914), дающей вторую серию метафор для обозначения феномена «конца—начала» Европы, резко ощутимую на фоне «архитектурной» семантики «Камня», «Tristia», «Утра акмеизма».

Еще одна серия — метафорические построения для обозначения гуманистических ценностей и предполагаемого европейского будущего. Они образуют в ПЧ, ДВ и ГС единое межтекстовое семантическое поле. Таковы «вселенский очаг» в контексте «экономического» пассажа ПЧ, «тепло» в ДВ («Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом»; ср. здесь также о Ломоносове) и сходный рисунок происходящего в ГС: организация «мирового хозяйства на принципе всемирной домашности», раздувающая пламя «индивидуального очага до размеров пламени вселенского»; «внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии, так же ясно для современного гуманиста, как жар натопленной печки сегодняшнего дня».

В свою очередь эти построения прямо связаны со специфическим пониманием «эллинизма», выраженным в ОПС. Не

вдаваясь в подробное его рассмотрение, достаточно напомнить здесь фрагменты известного пассажи: «Эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное (<...>»); «Эллинизм — это (<...> очеловечение окружающего мира, согрвание его тончайшим телеологическим теплом». Таким образом, в гуманистический европеизм входит и «эллинизм» — в ПЧ он замещен отсылкой к мифу о похищении Европы, а выдвижение именно русского европеизма соответствует данной в ОПС трактовке русской культуры как эллинистической⁴⁵.

Несомненна связь между трактовкой «добра» и «домовитости» в ПЧ и цитированным «эллинистическим» пассажем, поскольку последний приписывает этическое значение вещам («Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь (<...> печка»⁴⁶; «утварь» фигурирует и в ПЧ). Сходная трактовка античного понимания добра — в «Заметках о Шенье»: «Добро, благополучие, здоровье были слиты в одно представление, как полновесный и однородный золотой шар». Выше было отмечено соответствие между «добром» в ПЧ и «пищей» в СК.

Теперь можно заключить, что снятие противопоставления физической и духовной пищи в СК, вещно-этическое понимание «эллинизма» в ОПС, отождествление «добра в значении этическом и добра в значении хозяйственном» в ПЧ — образуют инвариант, описывающий то, что согласно ПЧ определяется как «существенная культурно-экономическая жизнь народов».

Таким образом, эта последняя формула концентрирует важнейшие представления поэта о послевоенном и послереволюционном мире. В ПЧ она не выделена специально, но анализ вскрывает ее центральное значение.

В том, что касается «экономики», в ПЧ наряду с такими «эллинистическими» символами, как «домовитость», «утварь», «скарб», фигурируют взятые из марксистских источников «орудия производства», «мировое хозяйство», «классовая борьба» (ср. упоминание «нового общественного класса» в концовке ОПС). И мысль о «расцеплении политической и существенной культурно-экономической жизни», как кажется, использует ad hoc концепцию базиса и надстройки, трансформируя ее таким образом (еретическим с точки зрения самой концепции), что культура оказывается включенной в «базис». Согласно свидетельству Мандельштама в «Шуме времени», марксистские брошюры были для него в отрочестве «подателем сильного и стройного мироощущения», причем впечатление стройности производил, по-видимому, последовательный политэкономический подход (после чтения К. Каутского «я весь мир почувствовал

хозяйством, человеческим хозяйством») ⁴⁷. Эта уже упоминавшаяся глава («Эрфуртская программа») мемуарной книги поэта сообщает, конечно, много больше, чем конкретный биографический факт. В той мере, в какой она передает не только детское впечатление, но и точку зрения автора воспоминаний, она демонстрирует процесс превращения систем и теорий в соловьев и розы (говоря словами СК) и проливает свет на явление, чрезвычайно важное для судеб русской художественной интеллигенции, — эстетизацию социально-политических и экономических категорий. У Мандельштама общераспространенные в либерально-демократической интеллигентской среде марксистские политэкономические представления встретились с его сугубо индивидуальным переживанием эллинизма, и это пересечение отражено в «экономическом» пассаже ПЧ. Оно подтверждает высказанное выше утверждение о том, что представления Мандельштама о роли гуманизма после революции и о секуляризации могут рассматриваться в плане отношений поэта с марксизмом и как его попытки идейного обмена с «новым миром».

При этом можно думать, что и «экономические» медитации, казалось бы, наиболее удаленные от христианских источников, кое-чем связаны с русской неохристианской философией. На это предположение наталкивают любопытные переклички с некоторыми страницами С. Н. Булгакова. Констатируя, что «наше время понимает, чувствует, переживает мир как хозяйство» (ср. точно то же в «Шуме времени!»), Булгаков трактовал хозяйство как «явление духовной жизни»; в нем «выражается стремление превратить мертвую материю (<...> в живое тело, с его органической целесообразностью, поэтому в пределе цель эту можно определить как превращение всего космического механизма в потенциальный или актуальный организм, преодоление необходимости свободой, механизма организмом, причинности целесообразностью, как *очеловечение природы*» ⁴⁸. Сходство с этим приведенных «определений» «эллинизма» в ОПС достаточно очевидно.

Сама «рабочая идея» европеизма, как показывает исторический опыт, имеет не только теоретическое, но и практическое значение, и в этом смысле к культурологическим фантазиям Мандельштама вполне приложимы слова из его «Декабриста»: «сии дела не умирают». Но в ПЧ «рабочая идея» интересна как раз тем, что развита в направлении утопии. Черты утопии выделяют статью среди его прозы и сближают с теми стихотворениями, где присутствует тема золотого века — античного («На каменных отрогах Пиэрии...») или будущего («Зверинец», ОВР) ⁴⁹. Со «Зверинцем», который вообще важен в отношении

к ПЧ как «Ода к Миру во время войны» (одно из первоначальных заглавий стихотворения)⁵⁰, ПЧ связана переключкой символов анимального ряда, а также «эфира» (который предшествует в статье цитате из оды Ломоносова 1747 г. — ср. первую строфу «Зверинца»). Блок мыслил приход новой культуры как прорыв в календарном историческом времени, вместо которого наступит «иное музыкальное время». В ПЧ Мандельштам на своем языке говорит в сущности о том же (давая противоположный прогноз о будущем европеизма и гуманизма). Мировая война мыслится как последний исторический катаклизм⁵¹, после которого, преодолев промежуток, когда «духовая печь истории (...) забастовала», человечество будет существовать уже вне политического измерения. Революция же имеет целью разумное устройство этой не- и постполитической жизни. Демолитизация понимается и как устранение «политики в старом значении слова» (новое не фигурирует в статье) из «существенной» жизни народов, и как отрицание значения для них национальной независимости (и это в эпоху образования новых национальных государств на развалинах старых империй!)⁵². Если в ГС центральный вопрос — о «социальной архитектуре», то в ПЧ он исключен вместе с политикой: экономика и культура трактованы вне всякой социальной иерархии, как некие простые изначальные сущности («мешок с зерном сейчас монументальней готики»), освобождающиеся после войны и революции от деградировавших государственно-политических институтов. Это различие тем более ощутимо, что в обоих случаях речь идет о том, может ли общество предотвращать политические катастрофы. Немногим более позднее опубликование (вероятно, и написание) ГС по сравнению с ПЧ вряд ли позволяет различить эволюцию — скорее, надо говорить о частью совпадающих, частью различных версиях желаемого «нового мира» с единой точки зрения «европейского гуманистического наследства».

В известной статье 1914 г. Мандельштам противопоставлял искания Чаадаева «славянской мечте» об упразднении «земных и небесных иерархий». В 1922—1923 гг. он мыслит то в чаадаевском направлении — в ГС, то в ПЧ при всей приверженности европеизму склоняется к «славянской мечте». И если он утверждает, что только Россия сохранила «чувство Европы», то послевоенная Европа мыслится, по-видимому, в тонах этой мечты. Замечательно, как в «экономическом» пассаже ПЧ Мандельштам скрадывает разницу между послереволюционной Россией — и Европой, где политические институты не претерпели ломки, между работой «кремневого топора классовой борьбы» здесь и там (основания для такого сближения он мог видеть в

нэпе). Утопическая интерпретация социально-политических категорий и фактов политической реальности столь же характерна, сколь и эстетизация их.

Очень показательно более раннее стихотворение АР (1920). Его сюжет в свете ПЧ читается как строительство «существенной культурно-экономической жизни», а персонажи — как олицетворения частей этого составного определения. Точный аналог этому — рукопожатие мастера поэзии и «мастера вещей и материальных ценностей» в концовке ОПС. Таким образом, неоклассицистский манифест Мандельштама также оказывается в связи с представлением о «существенной культурно-экономической жизни». Соотношение «актер — рабочий» включается в ряд описывающих ее отождествлений духовного и материального («пища» в СК — «утварь» в ОПС — «добро» в ПЧ).

Сближенные в указанном смысле, ПЧ — АР выявляют (частично вскрывая и упрощая семантические построения других текстов) ту социокультурную интенцию поэта, которая сохраняла свое значение для всего последующего творчества и биографического самосознания Мандельштама. Если концепция «церквикультуры» быстро утратила связь с социальной практикой (ср. изменения в тексте СК в сборнике статей «О поэзии»), если императив «гуманистического оправдания грядущей социальной архитектуры» в существовавших условиях не мог быть реализован и испытывал их деформирующее давление (он не мог быть и снова прокламирован — ГС отсутствует в «О поэзии», что лишь формально объясняется несовпадением с тематикой книги), то представление о «существенной культурно-экономической жизни», установка на союз лиры и молота (ср. в АР: «Никогда, никогда не боялась лира Тяжелого молота в братских руках» — и благословение «кремиевого топора классово́й борьбы» в ПЧ) оказались значительно более устойчивыми. Именно эта версия «нового мира» оказалась нужна поэту. Она была утверждаемой ценностью, соответствующей «присяге четвертому сословию» (или пастернаковскому «труду со всеми сообща»), и в этом ценностном, надполитическом качестве стояла выше того, что несла с собой реальная политика, которая могла вызывать антисталинские стихи. Но ценность была и предметом рефлексии. В стихах 30-х годов можно видеть, с одной стороны, драматизацию отношений «актера» и «рабочего», коллизию недостижимости в настоящем искомой социальной ситуации («Сохрани мою речь навсегда...» или «За гремучую доблесть грядущих веков...» — «антиутопии» по отношению к АР и ПЧ), с другой — возобновление и варьирование той же установки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На эти метафоры обращалось внимание в ряде работ (до обнаружения ПЧ): *Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. Cambridge, Mass. and London, 1976, p. 35—36; Broyde S. Osip Mandel'stam and His Age. Cambridge, Mass. and London, 1975, p. 135—140; Ronen O. An Approach to Mandel'stam. 1983, p. 3—5, 240.*

² К мотиву древней пшеницы в «Нашедшем подкову» следует учесть возможные источники — ср. у Брюсова: «Мы зерна древние леем. Мы урожай столетий жием» («Кому-то»; вошло во «Все напевы»), у Вяч. Иванова: «Пшеничные зерна фараоновых житниц уцелели до наших солиц под покровом мумий» (По звездам. СПб., 1909, с. 39; отзыв Мандельштама об этой книге содержится в его письме автору от 13(26) августа 1909 г. — см. публикацию А. А. Морозова: Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 34, 1973, с. 262—263). Цит. стихотворение Брюсова отразилось в «Автопортрете» Мандельштама (в Собр. соч. датирован 1913 г., Н. И. Харджиевым — 1914-м).

Брюсов:

Над поколением пропела
Свой вызов пламенная медь,
Давая знак, что косность

тела

Нам должно волей одолеть.

Мандельштам:

Так вот кому летать и петь
И слова пламенная ковкость,
Чтоб прирожденную иеловкость
Врожденным ритмом одолеть!

³ Энигматичность стихотворения «Как растет хлебов опара...» (отметим возможную реминисценцию зачина из «Как растет тревога к ночи...» Блока) связана отчасти с «теснотой ряда» перечисленных значений, особенно (1) и (3). В первых двух строфах использован тот же фрагмент «хлебной» метафоры, что и во втором абзаце ПЧ (*духовая печь, жаркая и домовитая духовка*). «Сюжет» этих строф как будто описывается предикатами, отнесенными к хлебу в СК, — «веселье и тайна» (при том что второй катрен корреспондирует со значением (2). К «слово-колобок» ср. псевдоним Мандельштама 20-х годов: О. Колобов. «Усыхающий довесок. Прежде вынутых хлебов». Н. Я. Мандельштам неоднократно относит к самому поэту; ср. *Taranowsky K. Указ. соч.*, с. 37.

⁴ Ср. стихотворение «В хрустальном омуте какая крутизна!..», где развитие темы опирается на звуковые сближения *горы — соборы* (рифма начальной строфы) и *хрустальный — христианский*. Соответственно ключевой рифме с «христианским» рядом сопрягается не «аграрный» ряд, как в ЛССТ, а «скотоводческий» (*шерсть, овчарки, овчины пастухов*; ср. в «Грифельной оде»: «овечьи церкви и селенья»). В обоих стихотворениях отмечена мотивировка такого сопряжения через отсылку к ветхозаветному миру (*пророки и цари, посохи судей, псалмопевец; ветхозаветный дым* — на новозаветном фоне ЛССТ). Показательны изменения в газетном тексте ЛССТ по сравнению с текстом «Tristia»: *Исаак* вместо *Исакий*; перенесение этого имени из 1-й строки в 4-ю и устранение «архитектурных» признаков из первых двух стихов — зачин был таким образом лишен петербургской локализации и черт городского пейзажа, с чем согласуется и устранение определения «столетние» из 5-го стиха.

Контексту таких стихотворений, как ЛССТ с его *соборами — амбарами* или «В хрустальном омуте...», конечно, противоречит утверждение, приписывающее Мандельштаму (и всему постсимволизму) «взгляд на природу и вообще на большой мир как, грубо говоря, на подобие склада — салона или амбара, все равно» (*Роднянская И. Б. Лирический образ вещи в русской поэзии начала XX века. — В кн.: Вещь в искусстве. М., 1986, с. 234*). С другой стороны, можно указать на представление о правосла-

вии как «церкви скопидомной, церкви Ивана Калиты» и отражении этого свойства в архитектуре храмов (см.: *Болдырев Д.* Наше сокровище. По поводу доклада кн. Е. Н. Трубецкого «Умозрение в красках». — *Русская мысль*, 1916, № 4, с. 30, pag. 3).

- ⁵ Наиболее трудное для интерпретации место ЛССТ — стык предпоследней и последней строф — возможно, связано с 1 Кор. 7, 21, т. е. с тем наставлением апостола свободному и рабу, передача которого в русском тексте Нового Завета вызывала разногласия и опасения «соблазна» (*Чистович И. А.* История перевода Библии на русский язык. СПб., 1899, с. 309; ср. в письме декабриста Штейнгейля к Николаю I: *Штейнгейль В. И.* Соч. и письма, т. I. Иркутск, 1985, с. 219—220). Ср. полемику в связи с ЛССТ в кн.: *Одна или две русских литературы?* Lausanne, 1981, с. 109, 161—163.
- ⁶ Ср. такие именованья святых в средневековой литературе, как *пшеница Божия, чистейший хлеб*; христианство могло обозначаться как *брашно*, Христос — *колос (клас)* (*Адрианова-Перетц В. П.* Очерки поэтического стиля древней Руси. М.; Л., 1947, с. 69, 131). Ср. слова св. Игнатия Богоносца, ведомого на казнь: «Я пшеница Божия: пусть измелют меня зубы зверей, чтоб я сделался чистым хлебом Христовым» (Писания мужей апостольских. В русск. переводе, со введениями и примечаниями к ним прот. Петра Преображенского. СПб., 1895, с. 292). Следует учитывать, что в 1900—1910-е годы благодаря символистам и неохристианским авторам струя библейской символики заново влилась не только в поэзию, но и в журнальные обсуждения злободневных тем.
- ⁷ Следует оговорить, что здесь не анализируется построение статьи как целого, а только прослеживается развитие «хлебной» метафоры.
- ⁸ По поводу появления здесь имени Иисуса Навина О. Ронен (указ. соч., с. 3—4) указал на стихотворение Державина «Привратнику» с рифмой «Державин — Навин» (в связи с этими стихами о Навине, «что солище бег останавливал», ср. в начале статьи: «Кто* остановит солнце (...)?») и на «Слово» Гумилева, в первой строфе которого подразумевается Иисус Навин (стихотворение появилось в том же 1-м вып. «Цеха поэтов», где и повторная публикация СК). «Трубный глас» связан и с Иисусом Навином (взятие Иерихона — Иис. Н. 6, 1—19), и с «днем гнева» (Откр. 8—11); здесь возникает любопытная «цитатная параномазия», поскольку в предсмертном стихотворении Державина фигурируют «звуки лиры и трубы». Предыдущая фраза СК отсылает к тому же стихотворению Державина. Ср. о «голодом времени» (с евангельской реминисценцией) в последней главе «Шума времени».
- ⁹ Об источнике этого пассажа см. *Taranovsky K.* Указ. соч., с. 6 и 137—138, со ссылкой на О. Ронеа. Тот же источник цитирует С. Бройд (указ. соч., с. 139).
- ¹⁰ О. Ронен (указ. соч., с. 348) сравнивает «Идите и берите» в СК с евхаристической формулой «Примите, ядите».
- ¹¹ У Мандельштама язык «мыслится как доминанта и „заместитель” культуры, во всяком случае русской культуры», и особенно после революции (см. ВТЧ, с. 80—81).
- ¹² Ср. концовку «Ариоста», где, как неоднократно отмечалось, цитируется «Руслан и Людмила» (ср., в частности, «брашна» в эпизоде свадебного пира в поэме). Ср. адаптацию тех же мотивов в очерке Мандельштама «Первая международная крестьянская конференция» (1923).
- ¹³ В стихах «Давайте слушать грома проповедь, Как внуки Себастьяна Баха, И на востоке и на западе Органные поставим крылья» могут подразуме-

ваться и природный гром, и музыка Баха. Ср. «И голубь не боится грома, Которым церковь говорит» (и далее об «апостольском созвучье») в «Епусулиса».

- ¹⁴ Стихи «И на виду у всех божественный сосуд Неисчерпаемым веселнем струится», по-видимому, должны (учитывая и греческий мотив стихотворения) контрастно ассоциироваться с пушкинской «Царскосельской статурей».
- ¹⁵ Более сложные случаи — «Стихи о русской поэзии» (ср. еще «И вершина колобродит, Обреченная на сруб»; о Коневском в «Шуме времени: «шумел трудными стихами, как лес шумит под корень»), а также: «Виноград, как старинная битва, живет, Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке» (ср. об уподоблении у греков виноградной лозы кудрям и наоборот: *Богаевский Б.* Колосья волос. — Изв. ОРСА имп. АН, 1912, т. 17, кн. 3, с. 105). К современной постановке вопроса об уподоблении человека растению в архаическом сознании см.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983 (в частности, здесь, с. 193, цитируется Павсаний: «растение есть прообраз человека»; см. прим. 143, 147 Вяч. Вс. Иванова).
- ¹⁶ *Франк-Каменецкий И. Г.* Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии. — Язык и литература, т. VIII. Л., 1932, с. 133—134; *Он же.* Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях. — Там же, т. IV. Л., 1929, с. 141 (здесь, с. 133, указано описание народного собрания как волнующейся нивы в «Илиаде», II, 147—149).
- ¹⁷ Следующая цитата из Мистралья, приведенная в той же журнальной книжке, где было опубликовано пять стихотворений Маидельштама, могла привлечь внимание поэта по его романским интересам: умирающий крестьянин говорит: «Не плачьте, жницы! (...) Небесный Хозяин, видя, что пшеница уже поспела, собирает жатву. Кончайте вашу работу, дети мои, а потом, когда вы сложите хлеб на телегу, увезите вашего хозяина на снопах» (*Наумов П.* Шевченко и Мистраль (Историко-литературная параллель). — «Аполлон», 1911, № 5, с. 42).
- ¹⁸ С ним связывалась и «русская идея» нисхождения социально высшего к низшему, в частности, интеллигенции к народу (Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909, с. 329—331). В полемике с акмеизмом «мироотношение символиста» с его решимостью заглянуть в бездну пояснялось так: «То, что ты сеешь, не оживет, если не умрет. Это — голос Нового Завета» (*Чулков Г.* Вчера и сегодня. М., 1916, с. 105). В одном из стихотворений Брюсова *зерно в земле* сделано персонажем-субъектом («Лежу в земле и сон мой смутен...», 1909).
- ¹⁹ *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 94 и 382. Ср. у Цветаевой — «Мука́ и му́ка» (1909—1910), у Тихонова (в поэме «Лицом к лицу», 1923):

Тепло, тепло махают мельницы,
Льется мука в загоны,
А люди, люди тоже мелются,
И жернова каленые.

- Ср. стих-ие «Поля, полотьщица, поли!» в «Параболах» М. Кузмина.
- ²⁰ *Смирнов И. П.* Цитирование как историко-литературная проблема... — Блокковский сб., вып. 4. Тарту, 1980, с. 268; *Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и поэзия начала XX века. — ТОДРЛ, т. 26. Л., 1971, с. 46; *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987, с. 31, 70.
- ²¹ Одно из стихотворений в сб. Городецкого «Цветущий посох» (1914) начинается: «Хлеб перемолот, жернова остыли, И мельник тихо дремлет у две-

- рей». Решающим указанием на Державина в цит. фразе из ПЧ является слово «одряхлел».
- ²² Фрейденберг О. М. Указ. соч., с. 229 и 414 (прим. 869—870); к аграрной эротике см. также с. 80—87, 101—102. О связи гумна и любодояния: Франк-Каменецкий И. Г. Растительность..., с. 162—163; Отголоски..., с. 126—127. Ср. стихотворение Аннеиского «Миляя».
- ²³ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 496; ср. об одицетворении плодородия и чадородия в богах: «в греческой мифологии эта древняя черта делает их постоянными «донжуанами», насильниками и любителями эротических походов» (с. 79).
- ²⁴ Связь этой публикации с ПЧ — в отличие от сложного соотношения ЛССТ — ПЧ — наглядна и проста. Миф о похищении Европы и стихотворение «С розовой пеней усталости...», как можно думать по нескольким упоминаниям и реминисценциям в мемуарах Н. Я. Мандельштам, стали для нее и поэта «домашней» темой.
- ²⁵ О мифах этого типа: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 178. Здесь, в частности, отмечается, что первопродок «может иногда мыслиться и как общечеловеческий, поскольку племенные границы в сознании членов первобытной общины совпадают с общечеловеческими». В культурном сознании этому может соответствовать, по-видимому, представление о границах и роли даиний культуры. Как уже говорилось в связи с ОВР, соответствующие представления Мандельштама европоцентричны, и символу «пшеница человеческая» он придает, конечно, общечеловеческий смысл (что согласуется и с христианскими источниками символа).
- ²⁶ О «нежных гробах» см.: Левинтон Г. А. «На каменных отрогах Пиэрии...» Мандельштама: материалы к анализу. — Russian Literature, 1977, № V—3, с. 145, 212—214, 223 (приведено наблюдение В. М. Борисова: *Флоренция* в стих. 1916 г. — «перевод» фамилии Цветаева, «Успение нежное» и «нежные гроба» — синонимы); см. также прим. 13, 117.
- ²⁷ О них см.: Struve G. Osip Mandel'stam and Auguste Barbier: Some Notes on Mandel'stam's Version of Jambes. — California Slavic Studies, vol. 8, 1975.
- ²⁸ Специальную версию сюжета в контексте, дающем литературную мифологию русско-европейских культурных отношений, представляет пассаж об Аннеиском — «царствеином хищнике, похитившем у них (европейцев) голубку Евридику для русских снегов» (ОПС). Ср. соположение Евридики и Европы в связи с мотивами русского искусства 1910-х годов, отразившимися у Мандельштама, в посвященном его памяти стихотворении Ахматовой из «Венка мертвым».
- ²⁹ Мифы народов мира, т. 1. М., 1980, с. 427.
- ³⁰ О «насыщении» как метафорическом архетипе см. в указ. статье А. М. Панченко и И. П. Смирнова; Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 189, 203—204.
- ³¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 56—62.
- ³² Ronep O. Указ. соч., с. 235. По свидетельству Н. Я. Мандельштам, поэту «нравилась куски из «Звездиго ужаса», в том числе тот, где речь идет о жертвоприношении. По поводу повторяющегося восклицания, которое Мандельштам также выделял в поэме — «Страх, петля и яма!», — она сообщает, что Ахматова указала здесь цитату из Исайи 24, 17 (I, с. 300). Ср. высказывание Ахматовой о Гумилеве в 1962 г.: «Помешались на детских «Капитанах» и дальше ни шагу. А он был провидец. Анна Андреевна процитировала:

Горе, горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился,

Потому что столькими очами
На него взирает с неба черный
И его высматривает тайны!

(...) Все это сбывается на наших глазах» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой, т. 2. Paris, 1980, с. 444).

В другом месте поэмы: «Горе, горе! Страх, петля и яма! Где я? Что со мною?» — ср. в воронежском стихотворении Мандельштама, где он открещивался от «горя»: «Где я? Что со мной дурного?».

³³ «На таком-то году моей жизни бородастые взрослые мужчины в рогатых меховых шапках занесли надо мной кремневый нож» и т. д. — «я» уподобляет себя ребенку, а врагов — жрецам, блюдущим ритуальный «обычай и календарные потребности писательского племени». Ср. также каламбурное употребление того же определения: «кремневые ружья феодальной аргументации» — в статье, атрибутированной Мандельштаму Д. Сегалом (*Slavica Hierosolymitana*, vol. 3, 1978, с. 191). Ср.: «ты, Ифигения, наточила кремневый нож» во «Враждебном море» Кузмина.

³⁴ Мифы народов мира, т. 1, с. 428.

³⁵ Здесь и всюду далее термин «гуманизм» употребляется только в смысле dello противопоставления.

³⁶ *Булгаков С.* Два града, т. 2. М., 1911, с. 308, 309.

³⁷ Литературное наследство, т. 92, кн. 2. М., 1981, с. 246 и 262—263 (комментарии Е. Ц. Чуковской). Как считает О. Ронен (указ. соч., с. 125), в ГС содержится полемика и с «Голосом из хора». К 30-м годам относятся выпад против Блока в «Разговоре о Даите», а также утраченные «ядовитые заметки» на полях «Возмездия» (см.: *Герштейн Э. Г.* Новое о Мандельштаме. Paris, 1986, с. 48—49).

³⁸ Ср. в конце статьи: «масса литого золота» (и паронимически близкая «геологическая» метафора *магма*). В других текстах встречается и такое употребление слова «масса», которое в ПЧ признано «костноязычным», например в «Выпаде», но здесь есть и «полуобразованная интеллигентская масса», причем в отличие от нее собственно «массы» сохранили «здоровое языковое чутье».

³⁹ Иванов Вяч. Кручи. — Записки мечтателей, 1919, № 1, с. 113. При этом эволюция Вяч. Иванова с его постоянным мотивом соборности протекала в направлении, противоположном эволюции Мандельштама, — от гуманизма к христианству и к противопоставлению веры гуманизированной культуре (см. V письмо «Переписки из двух углов»).

⁴⁰ Можно указать на некоторые общие элементы высказываний Мандельштама и А. Белого, призывавшего в своих историко-культурных эссе «вернуться к истокам великого Гуманизма» и выделявшего «традиции Возрождения» как нужные в ситуации современного культурного «перевала» (*Белый А.* На перевале. I. Кризис жизни. Пб., 1918, с. 34). У Мандельштама в ГС фигурируют «прекрасные флорины-гуманизма», что как будто тоже указывает на ренессансный гуманизм; однако такая конкретизация вряд ли входила в задачу автора, а в ДВ он выдвигает наследие Просвещения XVIII века.

⁴¹ Отд. изд. перевода: М.-Пг., 1923, без имени переводчика; атрибуцию см.: *Григорьев А., Петрова Н. О.* Мандельштам. Материалы к биографии. — *Russian Literature*, 1984, № 15, с. 7. Статья «Революционер в театре». — Театр и музыка, 1923, № 1—2.

⁴² Шпенглер упоминается в «Разговоре о Даите».

⁴³ *Соловьев Вл.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории. СПб., 1904, с. 81, 88.

- ⁴⁴ Ср. у Тютчева: «Давно на почве европейской» («Славянам. Привет вам задушевный, братья...»).
- ⁴⁵ Ср. в статье «Государство и ритм» (1920): «Над нами варварское небо, и все-таки мы эллины». Ранее в «Собирались эллины войною...» (1916): «О Европа, Новая Эллада». Об античных и современных аллюзиях этого стихотворения см.: *Terras V. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam.* — *SEEJ*, 1966, v. 10, N 3, p. 258; *Broyde S.* Указ. соч., с. 22—23; комментарии Н. И. Харджиева.
- ⁴⁶ Г. А. Левинтон предположил, что это перечисление утвари цитирует первую ремарку к «Фамире-кифареду» Аинейского (*Russian Literature*, 1977, V—2, с. 169, прим. 132). Возможно также, что «печной горшок» (деталь, отсутствующая у Аинейского; ср., впрочем, там же, V—3, с. 224, прим. 147) в этом контексте снимает весьма важное в русском культурном сознании противопоставление, члены которого представлены у Пушкина («Поэт и толпа») и Некрасова («Железная дорога») как «Аполлон Бельведерский» и «печной горшок».
- ⁴⁷ Ср. впечатление современника: читая другую книгу К. Каутского, Б. М. Эйхенбаум писал отцу 17 июля 1906 г., что автор «обладает очень яркой и независимой индивидуальностью, почему его читать интересно» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 277). Что касается восприятия политэкономического подхода, то, по свидетельству Н. Валентинова о старшем поколении социал-демократов, «мы обеими руками хватили марксизм, потому что нас увлекал его социологический и экономический *оптимизм* (...) Нас привлекало в марксизме и другое: его *европеизм*»; он поясняет также (это важно в связи с утопизмом ПЧ, о котором далее), что «экономика» была как бы некрасовской скатертью-самобранкой или же некой чудесной ладью, несущей «чрез мрачное море неравенства, бедствий, эксплуатации и лазурный берег будущего строя».
- ⁴⁸ *Булгаков С.* Философия хозяйства. Ч. 1. Мир как хозяйство. М., 1912, с. 2, 238, 43. С формулой «существенной» культурно-экономической жизни» ср. у Булгакова: «Хозяйство по существу включает в себя человеческий труд во всех его применениях, от чернорабочего до Каита, от пахаря до звездочета» (с. 46).
- ⁴⁹ Следует учитывать также переводы из Макса Бартеля (см.: *Григорьев А., Петрова Н.* Указ. соч., с. 5).
- ⁵⁰ См. комментарии Н. И. Харджиева. Единство европейской культуры возводится в «Зверинце» к индоевропейским истокам (*Broyde S.* Указ. соч., с. 19—20; *Левинтон Г.* К проблеме литературной цитации, IV. — Сб. студенческих научных работ. Тарту, 1973).
- ⁵¹ Комментарий к ОВР (см. указ. работу С. Бройда) показывает, что Мандельштам понимал опасность нового конфликта в Европе (ср. у Ходасевича, писавшего в 1923 г., может быть, отсылая к «Европе» Мандельштама, 1914: «На европейской ветхой карте Все вновь перечеркиет раздор»). Следует поэтому повторить, что футурология ПЧ носит должествующий характер. В начале 30-х годов поэт предсказывал мировую войну (*Герштейн Э. Г.* Указ. соч., с. 38).
- ⁵² Но парадокс не столь резок, как может показаться на сегодняшний взгляд. В одном из недавно опубликованных писем (17 дек. 1926 г.) Вяч. Иванов, сообщая о своем выступлении в университетской дискуссии в Павии, писал: «(...) Я заявил, что (...) вопроса о национализме касаться не буду за его неясностью и просто не знаю, имеет ли он еще будущее в мире или нет, ввиду наличности сильных противоположных движений (интернационализм), предельных с одной стороны коммунизмом, с другой церковью (...)»

ПРИЛОЖЕНИЕ

Статья «Пшеница человеческая» была впервые опубликована в газ. «Накануне», 1922, 7 июня, № 58, но до недавнего времени оставалась вне поля зрения исследователей. Неоднократные попытки перепечатать ее, предпринятые М. О. Чудаковой и автором данной работы в 1980—1982 гг., не удались по причинам, от них не зависящим. Последняя из этих попыток закончилась тем, что публикация была изъята уже из верстки «Вопросов литературы», 1982, № 3 по решению редколлегии журнала (сопроводительная заметка и примечания содержали в конспективном виде ряд тезисов настоящей работы). Забытая статья была обнаружена и напечатана Л. Флейшманом (Wiener Slawistischer Almanach, 1982, Bd 10), предпославшим ей содержательную заметку. Поскольку наша работа по своему характеру рассчитана на непосредственное обращение читателя к текстам Мандельштама, целесообразно привести здесь текст ПЧ, остающийся пока наименее доступным из них и все еще не переизданным на родине поэта. Одновременно констатируем изменение условий печатной жизни.

О. Мандельштам

ПШЕНИЦА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ

Много, много зерен в мешке, как их ни перетряхивай, ни пересыпай, все одно и то же. Никакое количество русских, французов, англичан еще не образует народ, те же зерна в мешке, та же пшеница человеческая неразмолотая, чистое количество. Это чистое количество, эта пшеница человеческая жаждет быть размолотой, обращенной в муку, выпеченной в хлеб. Состояние зерна в хлебах соответствует состоянию личности в том совершенно новом и не механическом соединении, которое называется народом. И вот бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается, когда амбары полны зерна человеческой пшеницы, но помолы нет, мельник одряхлел и устал, и широкие лапчатые крылья мельниц беспомощно ждут работы.

Духовая печь истории, некогда столь широкая и вместительная, жаркая и домовитая духовка, откуда вышли многие румяные хлебы, забастовала. Человеческая пшеница всюду шумит и волнуется, но не хочет стать хлебом, хотя ее к тому понуждают считающие себя ее хозяевами, грубые собственники, владельцы амбаров и закромов.

Эра мессианизма окончательно и бесповоротно кончилась для европейских народов. Всякий мессианизм гласит приблизительно следующее: только мы хлеб, вы же просто зерно, недостойное помолы, но мы можем сделать так, что и вы станете хлебом.

Всякий мессианизм заранее недобросовестен, лжив и рассчитан на невозможный резонанс в сознании тех, к кому он обращается с подобным предложением. Ни один мессианствующий и витийствующий народ никогда не был услышан другим. Все говорили в пустоту, и бредовые речи лились одновременно из разных уст, не замечая друг друга.

Есть один факт, который способствует возникновению и процветанию всяческого мессианизма, заставляет народы бредить устами безответственных пифических оракулов, который на долгое время обратил Европу в пифическое торжище национальных идей, — этот факт — расцепление политической и существенной культурно-экономической жизни народов, расслоение политического и национального плана, в грубой формулировке: несовпадение политических границ с национальными. Но в цыганском таборе этнографии не место хищным зверям, здесь пляшет ручной медведь и орла привязывают за больную лапу. Политическое буйство Европы, ее неутомимое желание перекраивать свои границы можно рассматривать как продолжение геологического процесса, как потребность продолжить в истории эру геологических катастроф, колебаний, характерную для самого молодого, самого нежного, самого исторического материка, чье темя еще не окрепло, как темя ребенка. Но политическая жизнь катастрофична по существу. Душа политики, ее природа — катастрофа, неожиданный сдвиг, разрушение. Хорошо бюргерам в «Фаусте», на скамеечке, покуривая трубку, рассуждать о турецких делах. Землетрясение приятно издалека, когда оно не страшно. Если не слышно гула политических событий, для Европы, насквозь политической по мироощущению, — это уже событие:

Царей и царств земных отрада
Возлюбленная тишина,

т. е. простое отсутствие катастрофы ощущалось почти материально, как некий тонкий эфир тишины. Катастрофичность политической стихии по существу привела к образованию в самых недрах исторической Европы сильнейшего течения, которое поставило себе задачей умерщвление политической жизни как таковой, уничтожение самостоятельной и катастрофической политической стихии, борьбу с исторической катастрофой, где бы и чем бы она ни проявлялась, — это течение вырвалось из такой глубины, что появление его само походило на катастрофу, и отнюдь не катастрофичное по своей природе, оно только по недоразумению могло показаться новым политическим землетрясением, новой исторической катастрофой в ряду прочих.

Отныне политика умерла, как стихия, и трижды благословенна ее жизнь. Многие еще говорят на старом языке, но никакой политический конгресс наподобие венских или берлинских. В Европе уже невозможен, никто не станет слушать актеров, да и актеры разучились играть.

Итак, остановка политической жизни Европы как самостоятельного, катастрофического процесса, завершившегося империалистической войной, совпала с прекращением органического роста национальных идей, с повсеместным распадом «народностей» на простое человеческое зерно, пшеницу, и теперь к голосу этой человеческой пшеницы, к голосу массы, как ее ныне косноязычно называют, мы должны прислушаться, чтобы понять, что происходит с нами и что нам готовит грядущий день.

Не на мельнице политической истории, не тяжелым жерновом катастрофы человеческая пшеница будет обращена в муку. Ныне трижды благословенно все, что не есть политика в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности, благословен кремневый топор классово-борьбы, все, что поглощено великой заботой об устройении мирового хозяйства, всяческая домовитость и хозяйственность, всяческая тревога за вселенский очаг. Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном, т. е. совокупности утвари, орудий производства, горбом тысячелетий нажитого вселенского скарба, сейчас одно и то же.

Ни один народ больше не самоопределится в процессе политической борьбы. Политическая независимость больше не делает народа, только бросив свой мешок на эту новую мельницу, под жернова этой новой заботы, мы получим обратно уже чистую муку — нашу новую сущность как народа.

Стыд вчерашнего мессианизма еще горит на лице европейских народов, и я не знаю более жгучего стыда после всего, что совершилось. Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможно никакая малая народность. Выход из национального распада, из состояния зерна в мешке к вселенскому единству, к интернационалу, лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановление европеизма как нашей большой народности.

«Чувство Европы», глухое, подавленное, угнетенное войнами и гражданскими распрями, возвращается в круг действующих рабочих идей. Россия сохранила это чувство для Европы подспудно и ревностно, она разжигала этот огонь заранее, как бы тревожась, что он может загаснуть. Вспомним Герцена, не ми-

ровоззрение его, а его европейскую домовитость, хозяйственность — он бродил по странам Запада, как хозяин по огромной родной усадьбе. Вспомним отношение Карамзина и Тютчева к земле Запада, к европейской почве. И тот и другой сильнее всего чувствовали почву Европы там, где она вздыбилась горами, где она хранит живую память геологической катастрофы. Здесь, в Швейцарии, Карамзин пролил сентиментальные слезы русского путешественника. Альпам посвящены лучшие стихи Тютчева. Совершенно своеобразно насквозь одухотворенное отношение русского поэта к геологическому буйству альпийского края объясняется именно тем, что здесь буйной геологической катастрофой вздыблена в мощные края своя родная, историческая земля, земля, несущая Рим и собор святого Петра, земля, носившая Канта и Гете, оттого-то здесь —

нечто праздничное веет,
как дней воскресных тишина.

Так альпийские стихи Тютчева одухотворены историческим ощущением европейской почвы и двойной тиарой для поэта увенчаны европейские Гималаи.

В нынешней Европе нет и не должно быть никакого величия, ни тиар, ни корон, ни величественных идей, похожих на массивные тиары, куда все это делось — Вся масса литого золота исторических форм <и> идей; вернулась в состояние сплава, в жидкую золотую магму, не пропала, а то, что выдает себя за величие, — подмена, бутафория, папье-маше. Нужно смотреть трезво — нынешняя Европа огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы, и мешок с зерном сейчас монументальней готики. — Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине, тяжело фыркающая и с розовой пеной усталости у губ, перенести чрез земные воды драгоценную ношу — нежную Европу, и та слабыми руками держалась за крепкую квадратную шею.

Л. Я. Гинзбург

«И ЗАОДНО С ПРАВОПОРЯДКОМ...»

В двадцатых годах есть ясность соотношений. С одной стороны, оппозиция, разная, в своих умеренных формах даже довольно откровенная, даже проникавшая в печать. Вплоть до невинной оппозиции формалистов, политически лояльных, но заявлявших упрямо, что в науке позволительно иметь свое мнение. С другой стороны, — истинная вера в совершившееся пришествие наилучшего мира, в то, что зло второстепенно, скоропреходяще. Зло — это остатки.

Сороковые годы — война и военное сближение частных и государственных хотений. Когда сближение бывало неполным, эту неадекватность подавляли в себе, обходили. Потом среди проработок 46—53-го нарастал испуг, у интеллигентов чувство обреченности. Возникло оно из повторяемости (повторения не ждали), из ужаса перед узнаваемой и, значит, неизменной моделью. Кто-то сказал тогда: «Раньше это была лотерея, теперь это очередь». Пока что, впрочем, продолжали жить и применяться к жизни. Сороковые годы психологически проще тридцатых.

Тридцатые — коллективизация, украинский голод, процессы, 1937-й — и притом вовсе не подавленность, но возбужденность, патетика, желание участвовать и прославлять. Интеллигенция заявила об этом и поездкой писателей по Беломорканалу, и писательским съездом 1934 года с речами Пастернака, Заболоцкого, Олеси и проч.

Нынешние всё недоумевают — как это было возможно? Это было возможно и в силу исторических условий, и в силу общечеловеческих закономерностей поведения социального человека.

К основным закономерностям принадлежат: приспособляемость к обстоятельствам; оправдание необходимости (зла в том

числе) при невозможности сопротивления; равнодушие человека к тому, что его не касается.

До известного предела (существует предел приспособления) человек применительно к обстоятельствам разрабатывает для себя некий образ жизни. С помощью двойного механизма — уклонения от страдания и поисков удовольствия (как плотского, так и вполне духовного), удовольствия, предлагаемого ему в данных условиях. Толстой раз навсегда показал, как это бывает на войне. Того же порядка — кино, концерты, научные доклады (особенно после того как полегчало с едой) в блокадном Ленинграде, когда немцы стояли в пятнадцати километрах и стреляли.

Напрасно люди представляют себе бедственные эпохи прошлого, как занятые одними бедствиями. Они состоят и из многого другого — из чего вообще состоит жизнь, хотя и на определенном фоне. Тридцатые годы — это не только труд и страх, но еще и множество талантливых, с волей к реализации, людей, и унаследованных от прошлого, и — еще больше — расторможенных революцией, поднятых на поверхность двадцатыми годами.

У некоторых из них было относительно много денег (по нашим понятиям). Сталин создавал элиту не только в среде чиновников, но также из писателей, академиков, профессоров и проч. Профессорам не возбранялись никакие совместительства, и многие имели запросто по три оклада. Элита задумана была как опора власти, но она же первая и погибала, потому что то и дело попадалась под руку.

Тридцатые годы — это ленинградский филфак во всем блеске (вторая половина тридцатых: Эйхенбаум, Томашевский, Жирмунский, Гуковский, Пропп...) или великий ленинградский балет с враждующими балетоманами — одни за Уланову, другие за Дудинскую.

Страшный фон не покидал сознание. Ходили в балет и в гости, играли в покер и отдыхали на даче те именно, кому утро приносило весть о потере близких, кто сами, холодея от каждого вечернего звонка, ждали гостей дорогих... Пока целы, заслонялись, отвлекались: дают — бери.

Отвлечению особенно способствовал летний отдых. Имелась даже такая иллюзия: летний отъезд выводит вас из просматриваемого круга. Иллюзия простодушная. Летом 37-го много знакомых ленинградцев поселилось в чудесном лужском Затунельи. Мы там вкушали прелесть лесных озер и Оредежа с его лугами и берегом красной глины. В прогулках, сухопутных и водных, деятельно участвовала и С., у которой тогда сидела

сестра в ожидании приговора. Психологически это было возможно в силу типовой ситуации.

Летом 38-го года мы с Жирмунскими и Гуковскими жили в деревне на Полтавщине. Там все еще было полно памятью о голоде, за собой в Ленинграде мы оставили разгром. Время мы проводили самым приятным образом. Совершали экскурсии на челнах, высаживаясь на каком-то необитаемом острове. Ездили на несколько дней в Полтаву с разными смешными дорожными происшествиями. Совесть в это времяпровождение несколько не вмешивалась. Вероятно потому, что ведь с каждым могло случиться. Вроде как на войне.

Механизм приспособления, двойной механизм отвлечения от страдания и влечения к удовольствию, не мог бы работать без присущего человеку равнодушия к тому, что его не касается. Что касается и что не касается? Это переменно и растяжимо. Джеймс считал, что личность человека равна полю его интересов. Поле может сжиматься и расширяться. Человека могут касаться самые, казалось бы, отдаленные вещи, но для этого нужны импульсы, возбудители. Человека касается то, что непосредственно действует на его эмоции, нервы. Например, страдания, которые он *видит*. Нормальный городской человек не может резать курицу, но может есть ее с аппетитом — страдания жареной курицы его не касаются. Вегетарианец же отказывается есть курицу, потому что это воздержание для него идеологический акт — оно включено в его личность.

Наряду с непосредственно, эмоционально воздействующим человека касается то, что становится фактом его реализации; то, за что он отвечает, и то, что он может изменить. Это ключ к участию человека — нередко жертвенному — во всевозможных общих движениях и ключ к равнодушию безответственных.

Человека касается то, относительно чего его среда создает *установку внимания*. На нее в наше время работают средства массовой информации, издавна же работало общественное мнение. Никто не *говорит* о том, о чем *не говорит*.

Борьба с голодом, в которой принимали участие Толстой и Чехов, стала даже модным занятием для скукающих дам (Чехов это изобразил). Это, кстати, совсем не плохо, потому что мода воплощает энергию общественного опыта.

До нас же об украинском голоде доходили неясные, подавленные слухи. Мы ни за что не отвечали и ничем не могли помочь; в наше поле это не вошло. Поэтому мы были равнодушны и занимались тем, что нас касается.

На этот факт не было установки, как не было установки на факт коллективизации (тоже подавленные слухи), на аресты,

пока они совершались в другой среде и еще не стали прямой опасностью для пласта, к которому принадлежали равнодушные.

Мои старые записи удивляют сейчас сосредоточенностью на групповых делах, искренней незаинтересованностью в остальном. Из этого не следует, чтобы они не имели исторического смысла. В уменьшенном виде это тоже один из возможных чертежей времени.

Нынешние недоумевают: как это жизнь могла идти своим порядком при том, что в этой жизни происходило? Но в мире всегда где-то что-нибудь происходит, и оно не мешает всем остальным жить своим порядком. Сейчас происходит даже не вообще в мире, а в частности, в Афганистане. О происходящем понемногу толкуют, но на образе жизни современников оно несколько не отражается. И нынешние для себя считают это естественным. Оно и в самом деле закономерно, как спортсменов закономерно касаются их четырехлетняя подготовка к Играм, их честолюбивые ожидания, и им дела нет до международных соображений. Тех же людей — не будь у них спортивных способностей — вероятно, касались бы международные соображения.

Приспособление и равнодушие идут рука в руку. К ним присоединяется оправдание приспособления. Социальный человек не просто ищет удовольствие (определение недостаточное) и защищается от страдания — его удовольствия, отчасти даже его страдания должны принять форму ценности. Личная реализация общих ценностей — регулятор социального поведения. Чтобы активизироваться — в чем человек испытывает неодолимую потребность — надо с существующим примириться, если только активизация не состоит в сопротивлении существующему. Чтобы притом сохранить чувство полноценности, необходимо оправдать себя и то, с чем примирился.

Пушкин написал

Начало славных дел Петра
Мрачили мятежи и казни —

примерно через пять месяцев после казни декабристов. Позволил себе написать.

«Стансы» датируются 22 декабря 1826 г., а в начале января 1827-го декабристам уже послано было «Во глубине сибирских руд...» То есть создавалось оно почти одновременно. Это бессмертная модель многих примирений и оправданий. Они не захватывают сознание целиком, но оставляют место для совсем других, противоположных даже импульсов и реакций, порожденных другими контактами с той же действительностью, другими системами ценностей. Потому что человек реализуется

одновременно во многих системах ценностей. От степени их согласованности (или несогласованности) зависит «консекventность» — как говаривал Герцен — поведения.

Человек одновременно находится под током разных реальностей. Комплекс представлений, чувств, символов, связанных с декабристами, оставался для Пушкина реальностью, хотя и отступившей в прошлое. Не сострадание только, но именно героическая символика. Другой, современной реальностью был Николай, с которым обстоятельства политические, государственные и личные побуждали мириться.

Как только чем-нибудь займешься попристальнее, оно начинает всюду попадаться навстречу. Стали наплывать разные свидетельства. Сначала книга Чудаковой о Зощенко, потом Оттен прислал своего Крымова, потом мандельштамовские материалы. Книга Чудаковой хороша пониманием времени. В ней все показано через отношение к языку, через зощенковское изображение языка современников показан слом тридцатых годов.

В двадцатых годах это у Зощенко изображение языка духовного недоросля. Во второй половине тридцатых слово этого самого человека становится эталоном мировосприятия: Зощенко отменяет дистанцию между персонажем и авторским словом, тогда как эта дистанция насмешки автора над рассказчиком составляла самую суть его прежней, писательской манеры.

Совершилось интеллигентское (в традициях русской интеллигенции) отречение от своих духовных преимуществ. Но различие тут самое коренное. Народникам, вообще почвенникам мужик представлялся носителем своего рода народной и религиозной культуры, эманацией таинственной Почвы. Тридцатые же годы предлагали в качестве модели не загадочного мужика, а малограмотного городского человека с его представлениями о жизни. Это и было пожертвование — уже не материальным благополучием, но своим языком, следовательно, разумом, духом. Самоотвержение народников обращено было к слабым, притесненным, а тут, наоборот, отрицали себя во имя хозяев жизни — другие времена.

Идея простоты завладевает в тридцатых годах Зощенко, Заболоцким, Пастернаком. Мандельштам в стихах не допускал уступок, поэзия у него была крепко ограждена, но его жизневосприятие в высшей степени было подвержено эпохальным веяниям. Кузин в воспоминаниях о Мандельштаме начала тридцатых годов рассказывает об этой жажде приятия, единения, о том, как притяжение тут же сменялось отталкиванием. Мандельштам так и существовал в этой чересполосице несогласованных импульсов, исходящих из разных комплексов ценностей.

В основном из двух главных для русской интеллигенции XX века, в их великой несогласуемости, — из комплекса модернизма, индивидуализма, элитарной душевной жизни и комплекса народнической традиции и воли к справедливому социальному устройству.

Мне попался свод любопытного материала о работе Мандельштама в конце двадцатых годов в «Московском комсомольце» (внутренние рецензии, ответы авторам). Не знаю, пишет ли он по конкретным поводам то, что действительно думает, но он действительно радуется приобщению, «Труду со всеми сообща / И заодно с правопорядком».

Особенно замечательно редакционное письмо тов. Кочину, автору деревенского романа «Девки». Письмо написано имеющим хождение языком и *на ты*, по-комсомольски. Роман он обсуждает со всей серьезностью и учит Кочина (крестьянского сына) писать о деревне так, чтобы не было барской дистанции между автором и предметом. А несколько раньше разговоров с Кузиным, в конце двадцатых годов Мандельштам в «Четвертой прозе» изобразил свою работу в газете с противоположной точки, как участие на равных правах в страшном и низком деле. «Четвертая проза» — полюс отторгнутости и обиды, на какой-то момент стабилизация этого полюса. Приведены в действие отрицательные возбудители, завтра могут вступить в действие другие.

На них ответит нелицемерная воля к приобщению, к тому, чтобы взломать запертую перед ним дверь общественного устройства. Оказывается — я тоже могу как все, и, главное, они меня принимают всерьез.

Н, тоже отторгнутый человек, во время войны принят был на работу в Радиокомитет. Он рассказывал мне о неиссякающем удовольствии, с каким он всякий раз предъявлял свой пропуск при входе в здание и еще особый пропуск в студию. Всякий раз это было переживанием признания, воссоединения с сочеловеками.

Можно, конечно, из отторгнутости сделать позицию и позу. Только это все хорошо на абстрактном уровне романтической игры. Но жутко, когда отторгнутость становится практической, буквальной, к тому же грозящей отнять кусок хлеба. Но не хлебом единым... Надо еще, чтобы признали, хотя бы на уровне литработника в газете.

А на своем поэтическом уровне, где не было уступок, Мандельштам все это выразил глубочайше:

Как я ступать и говорить умею...

Как я сумел заговорить с товарищем Кочиным, на торжествующем языке, и меня слушают и понимают. Это выигрыш у отвергающих, которым надо гордиться, как Пушкин гордился успехами в высшем свете.

Человек хочет, конечно, быть лучше других, но этого ему мало. Главное — быть не хуже других; только это, а вовсе не сознание своей гениальности, избавляет от комплекса неполноценности.

Я человек эпохи Москвошвей, —
Смотрите, как на мне топорщится пиджак...

Москвошвей — это место, где шьют для всех, для бедных, и плохо шьют. Где говорят на упрощенном языке. Но это язык всех, тех, за кого на своем языке говорит поэт, поэтому поэт тоже имеет право быть одним из всех.

На этом праве особенно упорно настаивал Пастернак. Об этом есть в записях о Пастернаке Гладкова: «Б. Л. рассказывает, что в месяцы войны в Переделкине и в Москве до отъезда у него было отличное настроение, потому что события поставили его в общий ряд и он стал „как все“, — дежурил в доме в Лаврушинском на крыше и спал на даче возле зениток...»

Там же о том, как в чистопольской коммунальной квартире Пастернак попросил соседей выключить часами оравший патефон и дать ему возможность работать. После чего он не работал, «а ходил из угла в угол, браня себя за „непростительное самомнение“, ставящее свою работу, может быть, никому не нужную, выше потребности в отдыхе этих людей...»

Как измерить меру правды и меру самообмана в унижении перед коммунальными соседями? Как проследить в унижении следы высокомерия? Высокомерие в притаившейся формуле: простым и равным хочу быть я (великий поэт знает себе цену).

Однажды — еще в «Высокой болезни» Пастернак даже проговорился:

Всю жизнь я быть хотел как все,
Но век в своей красе
Сильнее моего нитья
И хочет быть, как я.

Самые большие люди в своем роде демократичны — если не по убеждению, то по инстинкту. Они знают, что могут выдержать равенство. Они имеют силу (и дорожат этой си-

лой) выполнять требования, предъявляемые к людям, — этим требованиям Пушкин дал себя убить... Сочетание же интеллектуализма с посредственностью способствует чувству элитарности.

В. В. Иванов в воспоминаниях о Пастернаке рассказывает, как Борис Леонидович огорчился, обиделся, когда писателям скопом давали ордена, а ему не дали. Он даже просил по телефону кого-то похлопотать.

Удивительно здесь не то, что огорчился. Кто из нас без греха слабости и суеты? Удивительно, что не скрыл, не постыдился огорчение обнаружить. Это не просто спонтанная инфантильность Пастернака. Это тоже поиски равенства: пусть все знают, что я тоже хочу орден — как все (как все определенного ранга).

В стихах оно обернулось публичным отречением от дара невероятных сочетаний, от чуда «Сестры моей жизни», где всё замышляет и всё объясняет всё.

Неотвратимо заявил о себе под конец двойной пастернаковский комплекс — равенства в жизни и простоты в стихах*.

Так в некоей точке пересеклись пути Зощенко и Пастернака.

Другой пласт представляет Крымов: другое, прежде всего, поколение. Крымов тоже был из интеллигентской семьи, но он из тех, кто сразу безоговорочно ушли в комсомол — замаливать первородный грех. У них не было ни двоемыслия, ни двуязычия. Они верили в новый мир и в «лес рубят — щепки летят». Это была всепримиряющая формула.

Оттен рассказывает историю повести Крымова, сюжет которой состоял в том, что жена донесла на любимого мужа-вредителя и из этого испытания вышла просветленной и очищенной, искупив собственное буржуазно-бюрократическое происхождение. От этого замысла все же шарахнулись окружающие (жена, друзья), и Крымов от него отказался. Преимущественно, впрочем, как от чересчур желто-детективного.

Крымов воевал храбро и по доброй воле. И храбро погиб.

Наплывают свидетельства прошлых лет. Вот посмертно изданная книга Гладкова о Мейерхольде. В Мейерхольда он был влюблен, годами погружен без остатка в его театр. Театр закрыт, Мейерхольда убили, а в 40-м году Гладков уже пишет веселую пьесу о девушке-гусаре 1812 года. Патриотическую комедию с героиней и переодеваниями, рассчитанную на одобрение.

* С Ахматовой случилось как раз обратное. Она была призвана к точности и под конец отступилась от точности ради поэтических загадок. Большому поэту всегда дано нечто, что только он может сделать. Он же порой начинает делать — и хорошо делать — то, что могли бы сделать и другие.

И все это не просто халтура, а увлечение. Субъективно — это творчество.

Инстинкт жизни. И нет никакой общественно-обязательной нормы поведения, которая стояла бы ему поперек. Референтная группа — вся того же состава. Скорбная верность прошлому — это означало бы голодное существование, может быть, — несуществование...

Человеку одаренному нужно, необходимо переживать состояние творчества. А творчество есть оформление своего понимания жизни, следовательно, оно правдиво — тому свидетельством классический симбиоз вранья и подхалимства с бездарностью.

Талантливые — художественно и человечески — поэтому особенно напряженно искали в себе или создавали в себе участки тождества. Этот участок, занимая который можно сказать: и я того же мнения. И выразить это мнение с некоторым отклонением от эталона, другими вроде бы словами.

Техника тождества имела множество градаций. И вполне честное тождество, и, на другом полюсе, циничское: «масло каши не портит», и выискивание в себе подходящих участков, причем оставались и другие, неподходящие, так что менялись реакции — в зависимости от той или иной из систем ценностей, сосуществующих в сознании человека. Движущийся луч прожектора как бы выхватывает из поля сознания то тот, то другой сегмент.

Создавать участки тождества интеллигенту помогали различные механизмы. Среди них один из самых мощных — это народническое наследие, это с первыми детскими представлениями освоенная идея социальной справедливости. Об этом уже сказано в моем опусе «Поколение на повороте».

Что же я могу сказать по личному поводу? В основном, что не надо иметь никаких иллюзий, — ничто никому не прошло безнаказно.

Личный случай здесь интересен, потому что это тоже типичский случай, одна из разновидностей эпохального человека.

Все действовавшие были подвластны упомянутым механизмам — приспособления, оправдания, равнодушия, только у некоторых механизмы работали с перебоями и с помехами порядочности. У меня механизм оправдания был развит слабее других; мешала врожденная аналитичность. Зато механизм равнодушия работал безотказно.

Что касается приспособления, то разница между действовавшими несомненно была. Только ли количественная, или в иных случаях количество переходило в качество? Если перехо-

дило, то в том смысле, что кроме тождественности было еще и другое — неприкрепленный к участку тождества избыток, иногда обширный и важный.

Современный читатель разучился (факт положительный) расчленять эти элементы. Поэтому он, например, не приемлет Гукковского, который был в тождестве прям и груб. Пускай негибкость делает честь современному читателю, она же лишает его общения с умом большого богатства и силы.

У Г.А. была сокрушительная потребность активизации, и он легко всякий раз подключался к актуальному на данный момент и активному. Это называется следовать моде — на языке упрощенном, но выражающем суть дела. Мода — это всегда очень серьезно, это кристаллизация общественной актуальности.

Г.А. был резко талантлив, поэтому он извлекал интересное из любого, к чему подключался. Так было с культурой символистического типа (включая религиозный опыт), с формализмом, с марксизмом. У Икса сменялись примерно те же ипостаси.

Почти неправдоподобно, что взрослый, думающий человек способен был то уверовать в бога, то перестать верить — без особых душевных усилий. Но так оно и произошло. И верой и неверием управляла прямая зависимость от возможностей активизации. До какого-то исторического срока вера могла быть формой идеологической активности. С какого-то момента она могла быть только жертвой; тогда-то и совершался выбор и отбор.

Помню, как в 1928 г. на панихиде по Наталье Викторовне Икс осенял себя крестным знамением. Было ему тогда 37 лет — возраст обдуманых решений. Переходы от фрондирующего православия к диалектическому и историческому материализму совершались совсем не так, как в XIX веке переходы от веры к неверию. Просто выяснилось, что с этим больше нельзя функционировать (как еще можно было в 20-х годах) или функционировать можно только в качестве человека, выброшенного из общества. Расположенность к жертве требует особых исторических условий, требует среды определенным образом настроенной и настраивающей. Условий не было. Из православия прямо попадали в альтернативу марксизма. Г.А. применил к марксизму свой талант и получил отличные результаты (работы по XVIII веку). Икс был по своей психологической сути позитивистом, по первоначальным культурным навыкам — человеком символистического круга (противоестественное, но стойкое сочетание). С марксизмом он никак не мог сладить, получалось у него навивно, но он действовал не смущаясь.

Можно насчитать несколько разновидностей функциониро-

вавших. Были тогда честно совпадающие, были самовнушаемые, были цинические или предавшиеся резиньяции.

Некоторые стремились сказать не максимум, а минимум того, что побуждало сказать тождество мнений. Градации зависели от степени талантливости или бездарности, от первичных социальных навыков, от социальной ситуации. Даже от умения выражаться. Г.А. говорил мне с иронией, отчасти завистливой: «Ну, при изяществе вашего слога все это у вас получается благородно».

Так ли? Говорю вам: никаких иллюзий — никому даром ничего не прошло.

Ищу в прошлом свою разновидность. Это те, по-видимому, которые оставались при своем мнении в возможных пределах. Пределы то раздвигались, то сжимались. На рубеже 40-х и 50-х они сузились вплоть уже до исключения всякого избытка. Без него же моя разновидность не работала, поэтому нас тогда закрыли.

Каковы опознавательные признаки этого типа? Творческая способность и потребность ее реализации. И ради этой потребности готовность обойтись без материальных благ и места в иерархии. Талант хочет себя заявить — отсюда сочетание избытка мысли с участками тождества. Социология была таким участком. Марксизм был притягателен для умов аналитических, разлагающих. Помню, как меня увлекло «18 брюмера Луи Бонапарта» — именно силой своей аналитической хватки, демонстрацией скрытых пружин исторического движения.

Где была неправда? У какой границы искать ее начало? Она была не в методологическом принципе, не в общем понимании вещей, но в какой-то прорвавшейся интонации, в торопливом показе тождества, в том, как пользовались поводом, случаем заявить «и я так считаю». Именно так.

Вот текст — есть в нем мысли свободные и интересные. Но периодически текст сводит судорога напоминаний о своем согласии. Напоминаний не то чтобы неправдивых, но в данном месте необязательных.

Труднее всего мне сейчас перечитывать книгу о «Былом и думах». Писалась она в годы, когда литературоведение (как и литература) по большей части состояло уже из одних возгласов преданности. В этой книге были мысли, поэтому она казалась сказочно свободной (она шесть лет провалялась в издательстве); несвобода же была глубоко сидящей несвободой само собой разумеющегося, непроверяемого. Имелся притом фон представлений о революции, о справедливом общественном устройстве,

всосавшихся уже с первой социализацией, они не пересматривались с юных лет.

«Основная мысль главы „Venezia la bella” — это мысль о том, что подлинное (народное, социальное) содержание уже выветрилось из итальянского национального движения, вживающегося в общеевропейский буржуазный порядок. Разочарование в итальянском буржуазно-национальном движении ведет за собой скептическую и, конечно, ошибочную мысль о том, что на данном этапе реакция — единственная реальная сила западного капиталистического мира».) Правда это или неправда, — это омертвление ткани. Таков рубеж 40-х — 50-х годов, в 30-х годах механизм уже существовал, но работал еще в живой ткани.

В 40-х — 50-х мы, порядочные люди, не ведали, что творили. Среди иступленного раболепия последних сталинских лет казалось, что мы чистые. Это казалось не только нам, но и редакциям, которые нашу разновидность не печатали или печатали, скрипя зубами. А теперь перечитывать тяжко. Мучителен вид растраченной умственной силы.

Тогда казалось, что остался один язык, на котором всё говорит. Что он — наша данность, и ничего нет кроме него. Мы резко ощущали поэтому отклонения от его законов, переживали смелость и радость своего сохраненного слова, не замечая, как всеобщий язык проникает и располагается в нашем слове. Да, ничто никому не прошло даром. •

Гегель различал исторические и неисторические периоды в жизни народов. В жизни отдельного человека тоже есть исторические и неисторические периоды. Они могут не осознаваться, а могут осознаваться человеком в категориях историзма.

Историзм и есть осознание событийной, движущейся общей жизни в ее изменяющихся формах (формализованность и сближает историю с искусством) — от самых объемных структур общественных отношений до подробностей нравов, быта, обстановки. Кристаллизация, отложение этих материальных и нематериальных форм движущейся жизни образует культуру.

Соотнесенность частного существования с историей всегда налицо, но она различна. Возможна между ними глухая связь, субъективно неощутимая, непроявленная объективно. Положим, косное бытие каких-нибудь незатронутых катаклизмами пластов (в наше время едва ли мыслимое). Возможна связь открытая, но не деятельная, когда человек и его пласт подвержены воздействию веяний и событий времени. И наконец, связь активная — участника деяния, движения, ответственного в разном смысле и степени, но как бы то ни было ответственного за бытие.

Мое поколение и мой круг прошли через разные стадии — всегда под сильнейшим давлением времени. Отрочество и первая юность — пассивное подключение к огромным событиям мировой войны и революции. Двадцатые годы — для меня это Институт истории искусств, приобщение к культурно-историческому течению, будто бы противостоявшему эпохе, на самом деле порожденному эпохой.

Опязовское течение в широком смысле (гораздо более широко, чем опязовцы и их ученики) было частью антисимволистической реакции (от футуристов и акмеистов до обериутов) на культуру начала века. Как и вся противусимволистическая реакция, формализм многому учился и научился у символистов. Формализм быстро и в основном изнутри распался как догма, но как фермент он продолжал работать впрок. Эпохален формализм еще тем, что в своей склонности к аналитическому разъятию он был незнанным двойником исторического и социологического анализа*. Антиподом и двойником — что как-то увязывалось в большом культурном развороте.

Исторический период, пережитый лично, в подробностях, — это научило понимать многое непонятное тех, кто никогда не имел активно исторического существования. Мы все же знали вкус *одействоворения* (как говорил Герцен), хотя и ущемленного. Мы *под своим углом* уже кого-то учили, печатались, затевали групповые сборники. Нам показалось — и недолго казалось — что мы — начинающие деятели начинающегося отрезка культуры. Вместо того в тридцатых — сороковых — пассивная принадлежность к эпохе сталинизма и войны, со всем, что отсюда следовало.

С половины пятидесятых кое-кто из нас стал действующим лицом оттепели. На правах стариков, хранителей огня, которых окружила оживившаяся молодежь. Одним из признаков оживления был бурный разлив стихов, в которые все вдруг — тоже ненадолго — поверили. И молодежи и старикам этот период принес историческое самосознание, крайне, впрочем, непрочное. Ренессанс не набрал силу и рассосался, молодежь не созрела, и попутно мы потеряли друг к другу интерес.

Кажется, наступил мой последний период — неисторический. Винокур в своей книге «Биография и культура» определяет биографию как «жизнь личности в истории». Из чередования страдательного переживания непомерных исторических давлений и полуиллюзорной активности — получается ли биография? Уж очень не по своей воле биография.

* Я не имею в виду неловкие тогдашние попытки их объединения.

М. О. Чудакова

М. БУЛГАКОВ И ОПЯЗОВСКАЯ КРИТИКА

(Заметки к проблеме построения истории
отечественной литературы XX века)

Литературная работа Булгакова, выплывшая на поверхность отечественной печати только на несколько лет (1922—1926), была резко отвергнута Шкловским¹ и не замечена Тыняновым и Эйхенбаумом. Характерно, что на ситуацию никак не повлияло явное наличие точек схождения: для Булгакова, как и для Шкловского, крайне велика роль лично виденного, того, чему автор был свидетелем (или участником); тыняновское «нерадостно пишут писатели, как будто ворочают глыбы» (ПИЛК, с. 150), весьма близко булгаковскому подчеркиванию легкости, немучительности писательского труда, как залога радующего результата; тыняновское же «писатели стали текучи — и одна и та же фраза как-то течет по всем» (ПИЛК, с. 150) будто проиллюстрировано в «писательских» эпизодах «Адама и Евы»; наконец, его же ощущение стертости рассказа как жанра (в «Литературном сегодня» — ПИЛК, с. 159; в «Промежутке»: «Написать рассказ не хуже Льва Толстого, по соображениям критики, теперь нетрудно» — ПИЛК, с. 168) вполне соответствует булгаковскому, несколько раз засвидетельствованному автором (рассказ «Воспаление мозгов»; характеристики «молодого литератора, искусно сочиняющего рассказы», в «Театральном романе»).

Опязовская критика ждет, хотя и с сомнением, романа на национальном материале. Однако «Белая гвардия» не попадает в поле ее зрения — и не только потому, что остается недопечатанной. Почему же?

Причин было несколько; совокупность их приводила к тому, что на выстроенной опязовской критикой системе координат этот роман оказывался в *мертвом поле*, вернее, проекция взгля-

да исследователя была такова, что *новизна* перекрывалась представлением об *инерционности*: роман казался вплетенным в свежую журнальную книжку 1925 г. фрагментом «старой» беллетристики, эксплуатирующей злободневность материала (тема революции и гражданской войны). Иными словами, он казался главой того «коллективного романа» «о гайдамаках», о работе над которым 13 писателей-москвичей (в их числе и Булгаков) объявили в начале 1923 г. несколько периодических изданий.

Те, кто искали напряженного, осязаемого соединения конструкции с материалом, в романе Булгакова (как и в пьесе «Дни Турбиных») ее не нашли. Разглядеть искомое помешала, во-первых, *умелость* дебютных вещей Булгакова — она стала той зеркальной поверхностью, от которой взгляд опоязовской критики отразился, не проникнув за зеркало (поскольку было известно, что «уметь сейчас нечего»²). Вслед за этой зеркальностью мастерства вместо неудач, приближающих «возможность „удач“» (ПИЛК, с. 195), надо учесть следующее обстоятельство: новое литературное качество пришло совсем не с той стороны, с которой его ожидали. Был хорошо известен «шаблон революционной повести», построенной на «красных» и «белых» братьях, и было известно, как преодолевается этот шаблон: рассказ Вс. Иванова «Долг», где автор «взял этот сюжет, но развил его совершенно неожиданно», вызвал одобрение Шкловского³ и Тынянова (ПИЛК, с. 159).

В романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных» писатель не создавал новую и выигрышную комбинацию в рамках уже сложившихся правил, а нарушал правила, выходил за их пределы: полное отсутствие «красных братьев» вызывало остервенение официальной критики и рассеивало внимание ОПОЯЗа, сконцентрированное на уже осознанных им схемах.

Так видимость «старой» формы была принята за ее реальность. Между тем в первом романе Булгакова автор отказался от «психологии» и «философии» — главных, с точки зрения ОПОЯЗа, атрибутов устаревшей «большой формы». Они переключены от героя (который в стершейся психологической повести или романе «все думает, думает» — ПИЛК, с. 151) к автору. Фигура главного героя сделана полой — и втягивает, формирует представление об авторе. Личность автора сильнее всего образом активизируется и актуализируется. Одновременно активизируется личность читателя, причем того читателя, которого считали оставшимся за пределами данного литературного периода.

В первые пореволюционные годы М. Зощенко основал свое

литературное дело на том, что отказался писать «для читателей, которых нет» («Перед восходом солнца»)⁴, и опоязовская критика вместе с ним полагала, что «старый читатель» («Промежуток») неучитываем, расчет на него литературы — не эффективен. Их совместный расчет был скорее на построение литературой нового читателя — на пересечении разных векторов, одним из которых была и официальная критика.

Булгаков обратился к «читателям, которых нет», — и был ими услышан. Он членил аудиторию, вводя в конструкцию романа и пьесы расчет на знание читателем и зрителем социального быта, ушедшего с исторической сцены, с силой и пафосом активизируя память тех, кому было что вспомнить; он препятствовал интенсивно производившемуся всем общественным контекстом размыванию этой памяти. Своим словом автор стремился реставрировать и законсервировать личность читателя.

Преодоление материала определено было тем, что уверенный авторский голос в прозе и уверенность авторской организующей воли в драматургии противостояли отсутствию в социальной действительности какого-либо материала, обеспечивающего эту уверенность. Вот это уверенное слово, прозвучавшее отсюда, откуда этой уверенности никто не ждал, и было новым литературным качеством. Преодолевался, в сущности, не материал произведения, а материал, находившийся за его пределами.

В пьесе «Дни Турбиных» этот эффект достигался в ходе самого спектакля — энергия преодоления электризовала зал: одни свистели, другие рыдали и падали в обморок. Словесные отзывы этих рыдавших и падавших не отразились в печати прямым образом — только в виде насмешливых описаний в критических статьях*. Впечатления этих зрителей ушли вместе с ними в историческое небытие. Тем ценнее тот документ, который сохранился в архиве писателя, — письмо в конверте без адреса, с именем Булгакова. Это недатированное письмо принес, по словам Е. С. Булгаковой, в МХАТ неизвестный человек в 1926 или 1927 г. и попросил передать драматургу. По ее же свидетельству в наших беседах 1968—1969 гг., Булгаков очень дорожил этим письмом и бержно хранил его. Вот текст письма:

«Уважаемый г. автор.

Помня Ваше симпатичное отношение ко мне и зная, как Вы

* «...На просмотре в МХАТ какой-то гражданин, обливаясь слезами, орал „спасибо“, а на диспуте в Доме печати одна из гражданок патетически взвизгнула „все люди братья“» (цит. по Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986, с. 110).

интересовались одно время моей судьбой, спешу Вам сообщить свои дальнейшие похождения после того, как мы расстались с Вами. Дождавшись в Киеве прихода красных, я был мобилизован и стал служить новой власти не за страх, а за совесть, а с поляками дрался даже с энтузиазмом. Мне казалось тогда, что только большевики есть та настоящая власть, сильная верой в нее народа, что несет России счастье и благоденствие, что сделает из обывателей и плутоватых богоносцев сильных, честных, прямых граждан. Все мне казалось у большевиков так хорошо, так умно, так гладко, словом, я видел все в розовом свете до того, что сам покраснел и чуть-чуть не стал коммунистом, да спасло меня мое прошлое — дворянство и офицерство. Но вот медовые месяцы революции проходят. Нэп, кронштадтское восстание. У меня, как и у многих других, проходит угар и розовые очки начинают перекрашиваться в более темные цвета...

Общие собрания под бдительным инквизиторским взглядом месткома. Резолюции и демонстрации из-под палки. Малограмотное начальство, имеющее вид вотяцкого божка и вожделеющее на каждую машинистку. Никакого понимания дела, но взгляд на все с кондачка. Комсомол, шпионящий похода с увлечением. Рабочие делегации — знатные иностранцы, напоминающие чеховских генералов на свадьбе. И ложь, ложь без конца... Вожди? Это или человечки, держащиеся за власть и комфорт, которого они никогда не видали, или бешеные фанатики, думающие пробить лбом стену. А самая идея!? Да, идея ничего себе, довольно складная, но абсолютно не претворимая в жизнь, как и учение Христа, но христианство и понятнее и красивее.

Так вот-с. Остался я теперь у разбитого корыта. Не материально. Нет. Я служу и по нынешним временам — ничего себе, перебиваюсь. Но паршиво жить ни во что не веря. Ведь ни во что не верить и ничего не любить — это привилегия следующего за нами поколения, нашей смены беспризорной.

В последнее время или под влиянием страстного желания заполнить душевную пустоту, или же, действительно, оно так и есть, но я иногда слышу чуть уловимые нотки какой-то новой жизни, настоящей, истинно красивой, не имеющей ничего общего ни с царской, ни с советской Россией.

Обращаюсь с великой просьбой к Вам от своего имени и от имени, думаю, многих других таких же, как я, пустопорожних душ. Скажите со сцены ли, со страниц ли журнала, прямо ли или эзоповым языком, как хотите, но только дайте мне знать, слышите ли Вы эти едва уловимые нотки и о чем они звучат?

Или все это самообман и нынешняя советская пустота (материальная, моральная и умственная) есть явление перманентное?

Caesar, morituri te salutant.

Виктор Викторович Мышлаевский.»

Сорок лет спустя, когда осуществилось первое отечественное издание полного (с купюрами, сделанными Е. С. Булгаковой и С. А. Ермолинским) текста «Белой гвардии», роман, отодвинувшись назад в свою эпоху, — тем самым *приблизился* к еще более далекому фону литературы и исторической жизни. О ней читатели 60-х годов знали много больше, чем «новые» читатели середины 20-х, пришедшие в тогдашнюю общественную жизнь совершенно из иных слоев, чем Булгаков и его герои. Теперь восприятие романа было поддержано и русским классическим романом, «новым» читателем 20-х годов еще не прочитанным.

Корреспондент Булгакова, последовательно пережив несколько им самим обозначенных взлетов веры в будущее отечества, бесследно исчез, скорее всего уничтоженный физически. Но 60-е годы породили слой заместителей Мышлаевского — из той самой среды, которую он назвал «нашей сменой беспризорной». Ими был воспринят запас общественной памяти, сохраненный в романе. В этой возможности оживания и была динамичность жанровой формы, построенной Булгаковым.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Подробнее об этом: *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. — Москва, 1987, № 8, с. 52—62.
2. *Шкловский В.* Гамбургский счет. [Л.], 1928, с. 96.
3. *Шкловский В.* Указ. соч., с. 94.
4. *Зоценко М.* Собр. соч. в 3-х т. Л., 1987, т. 3, с. 507.

Б. В. Дубин

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ И СОЦИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Современники не раз отмечали в деятельности ОПОЯЗа как исследовательской группы одну особенность: члены ее были активно включены в текущий литературный процесс [1]. Они выдвигали свое понимание литературы в полемике с другими участниками литературной борьбы, и их исследовательские средства носят более или менее явные следы этой полемической адресации.

Другая особенность связана с тем, что опоязовцы отчетливо осознавали себя культурными новаторами и революционерами в науке. Ценность современности для них чрезвычайно высока, отношение к наличному («готовому») крайне напряженно, апелляция к будущему выступает едва ли не основным модусом собственного проблематического существования. Как трактовка литературы в ее динамике, так и понимание внелитературных обстоятельств («быта» в смысловом многообразии понятия) отмечены у членов ОПОЯЗа маргинализмом их культурной позиции, своего рода «двойным зрением»: каждый из двух этих носимых рядов может быть наделен и значением канона (нормы как фона для инновации), и семантикой отклонения от него («сдвига» на фоне рутины). Литература (то же можно сказать о «быте», «эволюции» и ряде других ключевых концептов ОПОЯЗа) трактуется то как «ужё-не-литература» («ужё-быт»), то как «еще-не-литература» («еще-быт»). Литературизация внелитературного становится ведущей формой культурного самоопределения и действия, постоянно обнаруживаемой в изучаемом материале.

Ни один из данных проблемных полюсов не мыслится без

другого, фиксирующего позицию антагониста в полемике. Культурно-новаторское самоопределение ОПОЯЗа делает центральной проблемой группы динамику литературы. Импульсом движения здесь выступает отклонение («ошибка»), а «шагом» его — отмечаемая современником смена соотносительности литературного и внелитературных рядов. Точкой отсчета при этом является целостность литературной системы — «наличная норма» [ПИЛК, с. 283], а социокультурной предпосылкой ее изменения — умножающееся многообразие определений литературного при постоянной дифференциации системы взаимодействий автора, слоев публики, групп поддержки и др.

Таким образом, складываются два плана рассмотрения литературных фактов, а говоря более широко — два плана литературного действия и в этом смысле два принципиальных измерения литературы как социального института. Понятием *эволюции* охватываются те смысловые ориентиры действия, которые связаны с автономной ценностью литературы как «нового зренья», «создания особых смыслов» [ПИЛК, с. 169, 189]. В этом плане литература трактовалась как потенциальное многообразие значений, могущих быть принятыми во внимание хотя бы кем-то из «любых» и потому равноправных и равнозначимых субъектов действия, — как совокупный символический фонд, собственно культура в ее принципиальном наличии и возможностях исторической актуализации. Установление тех или иных соотносительностей в этой сфере, создание и структуризация смысловых миров, равно как и признание ни из чего не вытекающей и ни к чему не сводимой важности принимаемых во внимание значений, важности самого этого — условного, символического — плана собственного существования связывались с соответствующим антропологическим представлением — идеей самоответственного и полноправного в своих ориентациях, знаниях и решениях индивида.

Условием реализации подобных ценностных значений выступала сфера *генезиса* — заданные социальные рамки литературного действия, в ролевых перспективах участников которого новационные смыслы получают нормативную упорядоченность и системную, деятельностную интерпретацию. При этом областью первичного приложения новации (приема) является *«быт»* — совокупность различных по характеру социальных образований, форм общения (двор, кружок, академия, салон и др.). Они либо узаконивают новый смысловой образец, задавая ему модус групповой нормы, либо выступают его «рудиментарным» [ПИЛК, с. 264] источником. Так или иначе в семантике образца удерживаются «следы» его бытования в соответствующем

контексте и тем самым — обобщенная оценка этого контекста. Областью же генерализации образцов, планом сравнения различных литературных значений и конструкций и в этом смысле — сосуществования, борьбы, компромисса выдвигающих их групп выступает сфера *экономики*, литературный «рынок».

Оба этих осевых плана действия аналитически разведены, но и взаимосвязаны. Постулируемая исследователями связь их не носит причинного характера: по формулировке Эйхенбаума, это «соответствие, взаимодействие, зависимость, обусловленность» [2]. Принципиальное разнообразие эволюционных значений и структур подразумевает и дифференцированное множество актуализирующих их социальных образований, разного типа отношения между которыми определены различными по содержанию и модусу смысловыми ориентирами.

В этом смысле всякая редукция сложности структурных рамок литературного взаимодействия влечет за собой смещение поля сопоставления образцов (композиции «рынка»), в конечном счете ведя к деформации символического фонда культуры. Образуется своего рода социальный «фильтр» культурных значений, потенциально предоставленных в распоряжение субъектов действия. Тем самым сужается объем свободных смысловых ресурсов, блокируются новые автономные источники личностного и группового самоопределения. Структурное упрощение *в аспекте генезиса* соответственно изменяет процессы смыслообразования и смыслоотношения, трансформируя литературное действие *в эволюционном плане*. Механизмы и направления этих трансформаций были намечены опоязовцами и их учениками в проблематике «литературного быта» и «экономики литературы». Собранный и упорядоченный в ходе этих разработок материал должен был открыть возможности для «анализа изменений функций литературы в разное время» [3].

Так обрисовалась историческая динамика трактовки ОПОЯЗом исходной проблемы соотношения литературного и внелитературных рядов. Социальные процессы и культурные традиции, в поле воздействия которых формировались и начинали работать будущие участники ОПОЯЗа, ослабили возможность прямых соответствий между двумя проблемными планами, проявляя изменчивость и сложность взаимоотношений между ними, катализируя динамические импульсы литературного самоопределения. Революционный перелом вновь проблематизировал нормативное единство литературной системы и единообразие идеологии литературы, показав, что «нет единой литературы, устойчивой и односоставной» [4]. Проекция этих обстоятельств на уровень текста обнаружила разнород-

ность его автоматизированного для нормативной литературной культуры целого. Социальная эмансипация культурных значений и форм самоопределения нашла выражение в специфической позиции опоязовцев, позднее сформулированной как «чувство разобщенности форм... ощущение ценности отдельного куска» [5].

Дистанцирование от доминантной идеологии литературы и ее социальной опоры — интеллигенции с ее устоявшимися кругами читателей и формами литературного общения — заставляло опоязовцев полемически сосредоточиться на имманентной ценности литературы и противопоставить диффузным подходам к литературе как «целому» требование «спецификации» [6]. На первый план анализа выдвигались при этом наиболее рационализированные и подлежащие дальнейшей рационализации технические аспекты организации текста. Представлениям о «вечных ценностях» литературы противопоставлялась идея ее разнородной и сложно соотношенной изменчивости, постулатам социальной или «психологической» закреплённости литературных значений — принцип имманентности их движения в пределах литературного ряда.

В рамках развернувшейся в 1923—1924 гг. дискуссии опоязовцами были вновь сформулированы сквозные для их подхода принципы построения науки о литературе, как и очерчены позиции их антагонистов в этой полемике — различных группировок «публицистической критики», «эпигонства... старой публицистики» [7]. «Иллюзия академического равновесия», «натиск эклектиков, канонизаторов, соглашателей и эпигонов», а также изменение характера и средств литературной и научной борьбы, зафиксированные Эйхенбаумом в его выступлениях 1924 г. [8], стимулировали теоретические разработки опоязовцами принципиальной для них проблематики соотношения внутри- и внелитературных факторов в истолковании литературной динамики. Это воплотилось в программной статье Тынянова «Литературный факт» (1924).

Дальнейшее развитие обрисованной социально-фрагментарной и культурно-разнородной ситуации в сторону организованности заставило опоязовцев еще раз и наиболее развернуто пересмотреть исходное для них соотношение литературного и внелитературного, приема и быта, эволюции и генезиса. Сформулированное лидером группы ощущение обстановки как «реставраторской» [9] определило последние одновременные и уже все более расходящиеся друг с другом разработки ОПОЯЗа 1926—1928 гг., в которых оба плана литературного действия были вновь проблематизированы.

При этом импульс обращения к проблемным областям «труда» и «быта» состоял в поиске *условий реализации* многообразных и относительно автономных в этой своей конфликтности ценностей литературы, результатом же было все более отчетливое обнаружение *контекстов их трансформации*. В качестве решающей выдвигалась идея «независимости писателя» [10], обнаруживался же «целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от вне складывающихся условий» [11], «зазор в два шага» [12]. Опязовцы отмечали кризис социальных условий существования литературы, их «синхронисты» — кризис ОПОЯЗа. Опязовцы, меняя знаки прежней оценки, констатировали утрату устойчивых форм литературной жизни, их оппонент — «гипертрофию литературного быта» в близких к ним кругах [12].

Программное требование разграничивать литературный и внелитературный (включая экономический) ряды, устанавливая сложного характера соответствия между ними, сохраняло свою значимость и на этом этапе работы. Методологический постулат разнородности культурного состава литературных значений и множественности перспектив их соотнесения («<...> мы — плюралисты» [14]) в новых условиях должен был противостоять выдвигаемой оппонентами ОПОЯЗа идее «единства» — теориям «главного фактора», требованиям «единого метода» [15]. Аксиоматику подобного подхода позднее выявил Шкловский: «Восприятие их (классиков. — Б. Д.) как единства вызвано эстетизацией объекта; оно возможно только при условии ненаправленности действия, его социальной разгруженности <...> классик, для того, чтобы стать классиком, должен быть потерян для своего дела» [16]. Своеобразное сочетание в новых исторических обстоятельствах «эстетизма» с «экономизмом» и «технологичностью» создавало принципиально иной контекст и для исходных опязовских идей автономности литературы, и для семантики «труда» и «быта».

Сам выбор именно этих областей в качестве объекта исследования и именно данных категорий для уточнения механизмов литературной динамики был в условиях второй половины 20-х годов вдвойне полемичным. Во-первых, этого не ожидали от опязовцев как «формалистов». Во-вторых, это были «занятые» слова и темы. Они широко дебатировались в журнальной и газетной периодике, в соседстве с материалами которой фигурировали и программные разработки опязовцев по проблематике, бывшей значимым фактом социального и культурного строительства тех лет. Полемичны, соответственно, были и значения выбранных категорий, развиваемые опязовцами с учетом иных

складывающихся в тот период семантических контекстов «труда» и «быта» и в противопоставлении им.

Общим фоном здесь выступали централизованные предприятия по социальной организации соответствующих типов и форм действия (централизация «книжного хозяйства», упорядочение издательского договора, гонорарных ставок, жилищных условий и т. п.) в русле программной рационализации труда и быта. Кроме того, близкие установки выдвигались в идеологии групп, снижающих и технологизирующих в постулатах «жизнестроения», «бытового» или «артельного искусства» романтические идеи стоящего вне профессий художника как «артиста жизни». Противоположными им по партикуляризму ориентаций были «кружки», возвращающие к идеям «частного человека» и принципам дилетантизма. Наконец, данная проблематика фигурировала и в собственно научной и близкой к ней среде тех лет — в работах представителей идеологического и экономического социологизма, в таких уже «неощутимых» жанрах литературного труда, как «NN в жизни» и «Труды и дни NN».

Но в эту полисемию входили не только ситуативные, синхронно-противопоставленные значения и оценки значений, но и динамика их сосуществования на различных фазах деятельности ОПОЯЗа, а также на переломных этапах истории отечественной словесности (скажем, на сдвигах устойчивой литературной системы в 30-х и 60-х годах XIX в.). Дополнительные значения проблематики быта связывались, наконец, с исходной для опоязовцев темой «домашних обстоятельств» литератора [17] в их функции источника литературной динамики. Это понимание, в свою очередь, контрастировало с установками широких кругов читателей, для которых важна не литература, а «вообще книга» [18] и которыми «графы, генералы, герцоги, лорды, французские полицейские и африканские обезьяны — все воспринимается вне быта, как фиолетовые марсиане» [19]. В этих условиях уснащивающегося единства представлений о литературе складывалось инновационное по отношению к этим формирующимся канонам и стоящей за ними аксиоматике понимание опоязовцами «дела поэта» и установка на его «воскрешение».

Сама семантика «дела поэта» также менялась. От «изобретателя», наследующего дилетантизму футуристов и противостоящего жречеству литературной интеллигенции, она сдвигалась в сторону также противопоставленного интеллигенции «профессионала» (Шкловский в «Моем временнике» Эйхенбаума), все более сближаясь со значением «специалиста по литературной технике». Этот последний в новых условиях вставал

в ряд многочисленных «спецов» — продуктов пореволюционной «вторичной европеизации» [20], признанных в программных документах середины 20-х годов, которые были восприняты Шкловским как «возможность работать по специальности» [21]. Достаточно широкое понимание «специальности» в обстановке, когда теми же документами признавалось «свободное соревнование различных течений и группировок» [22], предопределяло одно значение ключевых понятий «труда» и «быта»; разрастание же «организаций профсоюзного типа» [23], проблематизировавшее для опоязовцев «домашние» формы литературного общения, вызвавшее переоценку ими функций дилетанта в литературе и осознанное Шкловским в его требовании «второй профессии», — совсем иное.

Упор оппонентов ОПОЯЗа прежде всего на социальные обстоятельства писателя означал, что самоотнесение субъекта литературного действия и определения его в перспективе других персонажей литературного «поля» непроблематичны. Подразумевался «единый» писатель и «единый» читатель — своего рода социально-антропологические константы. Непроблематичной становилась и литература в многообразии ценностно-нормативной структуры ее образов. В качестве проблемы же выдвигалась техника инструментального действия — исполнения («заказ»), обучения («учеба у классиков», «литературная учеба»), централизованной трансляции единого образца на широкие аудитории (преподавание литературы и истории в школе, газетная и радиокоммуникация, массовые библиотеки).

В противовес единству выдвигаемого подхода к литературе и акценту при этом на технических аспектах литературной коммуникации опоязовцы попытались, с одной стороны, дифференцировать определения субъекта литературного действия и его обстоятельства, с другой — проблематизировать как «горизонтальные» — собственно экономические, рыночные, — так и «вертикальные» — социальные, структурно-иерархические планы социальной системы литературы [24]. Принципиальной, кроме того, становилась задача связать оба этих плана с движением самих литературных конструкций, поэтика текста в ее исторической динамике.

В социальном плане продемонстрированный опоязовцами на ретроспективном материале конкретный характер «литературной власти» устанавливал реальные границы универсализации различных литературных значений. Обнаруживались социальные рамки признания различных типов литературного действия — мотиваций автора и публики, ценностно-нормативных структур текста, его поэтики. Так, в работах Эйхенбаума,

Шкловского и их последователей были реконструированы «социальные типы» автора — роли придворного сочинителя, кружкового дилетанта, работающего за гонорар профессионала — переводчика или журналиста. Типы эти дифференцировались по ориентациям на те или иные иерархические позиции авторитета, формам самоопределения, установкам в отношении других групп (самоизоляция, коммуникация, вменение своих образцов). Соответственно они различались возможностями универсализации своих символов, а потому различались и их функции в процессах дальнейшей дифференциации и динамизации литературной системы, в движении литературных значений и конструкций. Замкнутые отношениями господства—подчинения (придворные сочинители, «шинельные» поэты) или неформальными связями равных (кружки и салоны «своих», «немногих») группы и типы авторов выступали в роли адаптаторов, рутинизирующих образцы более высоких или «чужих» групп до уровня нормы или техники исполнения, либо же поддерживали узкогрупповой, партикуляристский образец инновации в целостном стиле поведения.

Собственно динамическим началом, образовавшим литературу как социальную систему и давшим ей исходный импульс развития, явилась деятельность межсословной прослойки ориентированных на рынок литераторов-профессионалов, ищущих возможности генерализации своих образцов, адресующихся к широкой публике и основывающих на этом свой культурный статус. Однако в конкретных условиях отечественной модернизации персонифицированный всеобщий характер иллегитимной власти предопределил деформации как оценочно-нормативных структур литературной культуры, так и собственно экономических аспектов литературного взаимодействия [25]. Единообразие интересов взаимодействующих в литературном «поле» групп складывалось при этом в ходе борьбы за социальную поддержку и власть. Тем самым снималась проблематика автономных смысловых ресурсов самоопределения и участникам — даже при исходном содержательном разнообразии их культурных идей и импульсов — задавалась доминантная ориентация на предельные инстанции социального авторитета, диктующая учет в формах литературы их точки зрения. Лишь они могли гарантировать «всеобщее» признание и узаконить притязания на обращение ко «всем» как целому.

Вместо возможности представлять и соотносить разнорядковые культурные значения на условной шкале универсальных эквивалентов литературный рынок превращался в систему патерналистского распределения приоритетов и привилегий

(как и другая сфера универсальных эталонов оценки действия — область права). Единственной всеобщей мерой в наличных условиях становилось единообразие социальных источников и форм признания. Метафорика иерархических отношений выступала в качестве основного культурного кода.

В плане культуры это означало, что в признанных типах литературных ориентаций и мотивов действия все более преобладают смещенные и периферийные функции — нормативные в отношении ценностей, инструментально-исполнительские по отношению к норме. Условием генерализации литературного образца становилось систематическое снижение плана реализации, смена функционального значения — со смыслотворческого на рутинизаторское. Идея рынка выступала динамизирующим фактором литературной системы, конкретные социальные рамки ее материализации — фактором блокировки динамики. Социальное признание требовало культурного упрощения.

Авторитетную поддержку и широкий рынок получали те вторичные образцы, в которых рутинизировались, связываясь с традиционными и нормативными компонентами, образно-символические структуры, введенные инновационными группами на предыдущих фазах, в иных обстоятельствах и по иным поводам (своего рода делитературализация литературного). Тактика отсрочки реализации нового образца, также выступающая механизмом традиционализации литературного развития, состояла в его замыкании рамками партикулярной литературной группы (изъятии из условий возможной борьбы, сферы проблематизации и рафинирования значений, области дальнейшего смыслопорождения, складывания новых традиций) и позднейшем сдвиге через одно-два поколения в иные — репродуктивные или чисто рецептивные — среды. Такой консервации могло служить превращение в «школьную» классику, переделка в газетную или журнальную беллетристику, перелицовка в лубочной или торговой словесности, выпуск образца после его популярных переработок и т. п. Так, в «Матвее Комарове» Шкловского и незавершенной работе М. Никитина было прослежено превращение обесцененных в кружках и вытесненных из «высокой» литературы образцов, ранее адаптировавших западный авантюрный роман, в литературу для народа, обрастание ее в данной среде бытовым и этнографическим материалом, чертами иной жанровой поэтики, трансформация тем самым в литературу о народе и, наконец, в народную литературу с последующей положительной оценкой ее иными, традиционализирующими группами элиты уже в этом новом качестве [26]. Можно сказать, что действием чисто социальных сил здесь запускался

описанный Тыняновым механизм пародизации. Процесс снижения образца порождал, отметим, обратную реакцию в инновационных группах, разрабатывающих его новый, демонстративно противопоставленный адаптации, вариант (ср. пушкинские поиски в области исторической прозы и романа нравов на фоне массового успеха авантюрного и нравоучительного романа).

Учетом этих сложных обстоятельств определилась и трактовка опоязовцами позиции Пушкина в спорах 30-х годов о «торговом направлении нашей словесности». В центр была выдвинута идея независимости писателя, гарантированной достоинством профессионала в противовес поддержке меценатов и патернализованной конъюнктуре рынка. Автономность ценностных компонентов литературного действия от нормативных и инструментальных фиксировалась в различении «вдохновения», чем символически вводились иные, внесоциальные инстанции «вертикального» самоотнесения, и «рукописи» — текста, предназначенного для коммуникации в заданных иерархическими структурами границах (цензура, форма издания, тираж и т. д.). Предусматривалось (и реализовалось) собственноручное изъятие рукописи из наличных условий сравнения, признания и т. п. Апелляция при этом к иным слоям культурных значений и метафоризирующим их временным структурам (областям «исторического», «будущего», «возможного») отмечала принципиально сложную систему ориентаций действия вне прямых социальных импликаций — успеха, карьеры. Принудительной социальной пародизации образца в процессе его смещенной репродукции противопоставлялась самопородия, рефлексивная литературная игра [27].

С подобной «стереометрической» организацией социальных рамок и смысловых полей литературного действия связана и проработка опоязовцами проблематики его субъекта. Она, как представляется, также шла в направлении все большей отчетливости культурного своеобразия и сложности писательской роли, понимания литературной инновации на фоне многообразных возможных позиций и при признании неопределенности конечной траектории литературной эволюции [ПИЛК, с. 283]. Этим не отрицались иные, нормативные формы литературного самоопределения — напротив, подчеркивалась их разнофункциональность на различных фазах и направлениях литературной динамики. Так, параллельно обрисовке *социальных типов* автора, в статьях Эйхенбаума о многообразии форм писательского самоопределения от Некрасова до Шкловского вводился новый уровень рассмотрения — собственно *литературная роль*, сложная проекция бытовых обстоятельств на плоскость текста,

связываемая с особенностями его поэтики. Близкий ход мысли прослеживается в начатых Тыняновым разработках проблем «литературной личности». Наконец, принципиальные моменты литературной аксиоматики набрасываются Тыняновым в письме 1929 г. к Шкловскому, где личность понимается как «система отношений к различным деятельностиам (...) не резервуар с эманациями в виде литературы и т. п., а поперечный разрез деятельности, с комбинаторной эволюцией рядов» [ПИЛК, с. 513]. Принцип «дифференциации человеческих деятельностей» (там же, с. 277), которым обосновывался исходный спецификаторский пафос ОПОЯЗа, этим не отвергался, а проблематизировался, вводился в поле теоретического изучения.

Совокупность разнопорядковых факторов лишила опоязовцев возможности развернуть и продумать намеченные подходы. Сужение границ инновационного действия подрывало культурную идентичность группы. Иные аксиоматические основания самоопределения и действия в модернизирующейся культуре устойчиво блокировались. Упор на современность задавал исследователям сознание историчности, но, мощная как методологический ход, историзация определений литературы не решала теоретических задач. Потенции же теории не могли быть развиты из-за деформаций культурной аксиоматики. Тогда проблематизированное социальное обстоятельство или культурная тема фиксировались опоязовцами в «общем» или «чужом» языке (например, «труд», «профессия», «быт» и т. п.). По семантической конструкции образовывалась эвристическая метафора, в содержательном, предметном плане которой был «свернут» адресат полемики — носитель нормы. В принципе тем самым проблематизировался и сам этот компонент: в том, что для оппонентов выступало внелитературными обстоятельствами, опоязовцы искали литературный факт, выявляя значимую для себя культурную и познавательную проблему. Однако при отсутствии методологического контроля ценностное заострение собственной позиции в форме понятия определяло далее отбор материала, способ объявления, а нередко и самый «жанр» их труда (например, «монтаж» у Шкловского и его учеников). Не закрепленные в теоретических значениях и в этом смысле лишенные терминологической остойчивости, концепты опоязовцев нередко поддавались давлению «материала», в том числе — влиянию «чужой» семантики и стоящих за ней точек зрения [28]. Социально-конфликтная методология, заданная спецификой самоопределения группы и сказавшаяся в особенностях и противоречиях ее институционализации и воспроизводства, сама становилась фактом и фактором литературной борьбы. Этим

очерчивались границы возможной рационализации проблематизированных обстоятельств и тем изнутри самой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Анализ проблемы см. в работе: *Чудакова М. О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова. — В кн.: ВТЧ, с. 103—132.
- ² *Эйхенбаум Б.* Мой современник. Л., 1929, с. 55.
- ³ *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. М., 1929, с. 7.
- ⁴ *Эйхенбаум Б.* Указ. соч., с. 59.
- ⁵ *Шкловский В.* Гамбургский счет. Л., 1928, с. 107.
- ⁶ Ср. групповое самоопределение: «не формалисты, а (<..>), спецификаторы». — *Эйхенбаум Б.* Вокруг вопроса о формалистах. — Печать и революция, 1924, № 5, с. 3. О роли социологии в связи с этим см.: *Томашевский Б.* Фольмальный метод (вместо некролога). — В кн.: Современная литература. Л., 1925, с. 152.
- ⁷ *Эйхенбаум Б.* В ожидании литературы. — Рус. современник, 1924, кн. 1, с. 281.
- ⁸ *Эйхенбаум Б.* Вокруг вопроса о формалистах, с. 12.
- ⁹ *Шкловский В.* Третья фабрика, с. 89. Ср. о том же: «время литературной реакции». — *Шкловский В.* Гамбургский счет, с. 75.
- ¹⁰ *Эйхенбаум Б.* Мой современник, с. 60.
- ¹¹ Там же, с. 51.
- ¹² *Шкловский В.* Третья фабрика, с. 82.
- ¹³ *Вольпе Ц.* Теория литературного быта. — В кн.: За марксистское литературоведение, с. 147.
- ¹⁴ *Эйхенбаум Б.* 5=100. — Кн. угол, 1922, № 8, с. 40.
- ¹⁵ Ср. требование «установить закономерное соответствие известных поэтических стилей стилям экономическим, закон единства поэтического и жизненного стиля». — В кн.: *Ефимов Н. И.* Социология литературы. Смоленск, 1927, с. 59.
- ¹⁶ *Шкловский В.* Поденщина. Л., 1930, с. 173. Ср. далее о литературной учебе: «Мысль о том, что можно учиться у классиков, основана на мысли о неизменности и всегдашней осязательности старой художественной формы» (там же, с. 182). Напротив, в реальной ситуации «учебы» выявлялась полная «неосознанность»: таков случай с Горьким, спутавшим Пушкина и Надсона (там же, с. 184).
- ¹⁷ *Шкловский В.* Розанов. Пг., 1921, с. 24.
- ¹⁸ *Эйхенбаум Б.* В ожидании литературы, с. 280.
- ¹⁹ *Шкловский В.* Тарзан. — Рус. современник, 1924, кн. 3, с. 254.
- ²⁰ *Эйхенбаум Б.* В ожидании литературы, с. 280.
- ²¹ Журналист, 1925, № 8—9, с. 33.
- ²² Там же, с. 28.
- ²³ *Эйхенбаум Б.* Мой современник, с. 85.
- ²⁴ Об этих планах структуры сложных социальных действий, включая экономическое, см.: *Левада Ю. А.* Социальные рамки экономического действия. — В кн.: Мотивация экономической деятельности. М., 1980, с. 79—85; Культурный контекст экономического действия. — Проблемы системного анализа развития культуры. М., 1984, с. 11—17. Тынянов предполагал дифференцировать и проблематику анализа «быта»: см. его понятие «речевой функции быта» [ГИЛК, с. 278].

- ²⁵ См.: Шкловский В. Чулков и Левшин. Л., 1933, с. 237—239, где развитие литературы помещено в рамки исторического процесса блокировки просвещенческих импульсов экономической динамики (в частности, города) бюрократическими административными структурами с их традиционалистской идеологией «официальной народности».
- ²⁶ См.: Никитин М. И. К истории изучения русского лубка. — Сов. искусствознание, 1986, вып. 20, с. 403 сл. (ср. там же, с. 393).
- ²⁷ Гаспаров М. Л., Смирин В. М. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина. — ВТЧ, с. 254—264. О поисках Тынянова-писателя в этой связи см.: Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова. — ПТЧ, с. 39—41.
- ²⁸ Социолог знания увидел бы в этой податливости теоретического концепта воздействию «реальности» своего рода методологический эквивалент того фатализма, который сказался в «Третьей фабрике» Шкловского и культурной позиции Эйхенбаума (см. указанную выше статью М. О. Чудаковой, а также: Чудакова М., Тоддес Е. Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума. — Вопр. литературы, 1987, № 1, с. 128—162).

III
СООБЩЕНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ

•

А. В. Приедитис

ОПОЯЗОВСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ И РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ЛАТВИИ В 1920-е ГОДЫ

В конце 1928 г. Ю. Н. Тынянов писал из Праги В. Б. Шкловскому: «О твоей работе („Теория прозы“) с восторгом писал самый крупный чешский историк зап[адных] литератур, что твоя книга может оплодотворить все лит. изучения. Проф. Матезиус готовит перевод „Теории прозы“. Здешний филологический журнал „*Casopis*“ напечатал статью Томашевского о форм[альном] методе. Проф. Мукаржовский в своей диссертации цитирует из всех европейских авторов только Шкловского, Якобсона и Тынянова, но зато на каждой странице. В Лейпциге талантливый лингвист доцент Бекар специально учится русскому языку, чтобы читать формалистов в оригинале»¹.

Комплиментарный тон приведенного письма не следует считать нескромным — ни Тынянов, ни Шкловский не были склонны к *mania gradiosa*. Все так и было: опоязовская филология за короткое время завоевала широкую известность. С самого начала она стала известна и в Латвии, где связи с русской культурой вообще и с литературой в частности всегда отличались устойчивостью и многогранностью*.

Цель данного сообщения — дать краткий обзор материалов, свидетельствующих о роли опоязовской филологии в развитии эстетической мысли в Латвии в 1920-х годах.

Исследование влияния опоязовской филологии на развитие эстетической мысли в Латвии, думается, может открыть определенные перспективы в двух направлениях. С одной стороны, обогащаются представления о международном распространении

* Латышские филологи воспринимали формальную школу как единое явление. Поэтому термины «опоязовская филология» и «формальная школа» используются нами как синонимы (аналогично употреблению их, оговоренному в ВТЧ, с. 98, прим. 1).

и авторитете идей ОПОЯЗа, с другой — изучение этой темы дает возможность глубже понять идейные истоки латышской эстетической мысли.

В ходе освоения материала уже в самом начале следовало сосредоточить внимание на следующих моментах: публикации работ представителей ОПОЯЗа в латышских изданиях; пропаганда опоязовской филологии в Латвии; прямое влияние концепций ОПОЯЗа на развитие латышской эстетической мысли.

В начале 20-х годов наиболее широко и тесно связанной с русским молодым литературоведением была группа латышской творческой интеллигенции, издававшая журнал «Лайкметс» (Эпоха). Журнал издавался в 1923 г. в Берлине (всего вышло 4 номера). Издателями были скульпторы Карлис Зале (Залите, 1888—1942), Арнольд Дзиркал (1896—?) и писатель Андрей Курций (Куршинский, 1884—1959), которые в то время жили за границей, знакомясь с новейшими тенденциями в западноевропейском искусстве и пополняя свое образование.

В помещенной в первом номере программе издателей (она была последовательно реализована) сказано, что «Журнал „Лайкметс” намеревается объединить в совместной деятельности тех художников, критиков и теоретиков искусства и литературы, которые в последние годы определяли и возглавляли художественный поиск, а также тех латвийских художников и писателей, которые участвуют в становлении новой художественной культуры»².

В журнале публиковались репродукции работ Брака, Пикассо, Гриса, Леже, Архипенко, Ивана Пуни и других художников; публиковались обзоры о новых направлениях в искусстве (в основном о кубизме и конструктивизме).

Второй номер «Лайкметса» был посвящен русской культуре. В нем опубликованы статьи Андрея Белого «Примечания к „Поэзии слова”»³ и Виктора Шкловского — «Новый век синтеза»⁴. В основу последней положен отрывок из 22-го письма книги «ZOO, или письма не о любви»⁵. Отдельные литературоведческие наблюдения, высказанные в конце статьи, почерпнуты, однако, не из этого письма, а перекликаются с некоторыми высказываниями в других письмах. Так, в статье говорится: «В литературе мы сейчас находимся на грани распада романа. Розанов, Максим Горький в своей книге о Толстом, Андрей Белый, А. М. Ремизов отбросили форму соединенного романа, чтобы перейти к книгам, напоминающим собрание писем»⁶. Аналогичная мысль содержится в 5-м письме⁷.

Из издателей «Лайкметс» наиболее широкие контакты с русской творческой интеллигенцией были, очевидно, у Андрея Кур-

ция. Он был лично знаком с Горьким, Брюсовым, Белым, в 1916 г. недолго творчески сотрудничал с Блоком, переводившим стихи латышских поэтов для «Сборника латышской литературы» (1917), подготовленного Горьким и Брюсовым⁸. Мемуарные материалы Курция свидетельствуют, что в 1923 г. в Берлине он поддерживал тесные контакты с Андреем Белым, который познакомил Курция с некоторыми жившими тогда в Берлине русскими литераторами и художниками, вовлекал его в различные творческие начинания⁹.

Имя Шкловского в мемуаристике Курция не встречается, хотя, как указано в 4-м номере «Лайкметс», он переводил для журнала весь материал, а следовательно — и статью Шкловского. (Рукописи ее нет в архивах Курция и Зале; Дзиркал в Латвию не вернулся, и сведений о нем недостаточно.) В «ZOO» (в 14-м письме) упоминаются два издателя «Лайкметс»: «К Пуни ходят друзья <...> латыш Карл Залит, шумный, как африканский христианин IV века, Арнольд Дзиркал, молчаливый, похожий на шведа, огромный, хорошо одетый, сильный и непонятный для меня»¹⁰.

В 20-е годы на латышском языке опубликована еще одна статья Шкловского. В журнале «Крейса фронте» (Левый фронт, № 2 за 1929 г.) помещена его статья под заглавием «Работа газетчика»¹¹ — перевод первого раздела книги «Техника писательского ремесла» (М.; Л., 1927) — «Газетная работа», вошла в материалы о журналистике, которые регулярно появлялись в «Крейса фронте» под особой рубрикой.

В 1924 г. в Риге под редакцией литературоведа Арведа Швабе вышел сборник статей «Искусство прозы»¹². В предисловии указывается, что целью составителя было дать латышскому читателю представление о методах исследования элементов формы. Сборник содержит статью Б. М. Эйхенбаума «Путь Пушкина к прозе»¹³ (переведена по «Пушкинскому сборнику памяти проф. С. А. Венгерова». Пг., 1923), а также по две статьи А. И. Белецкого, французского литературоведа Г. Лансона и английского критика М. Мидлтона, статью Оскара Вальцеля.

Публикации работ представителей ОПОЯЗа в латышских изданиях были не случайными. Латышские литераторы внимательно следили за новейшими явлениями в литературной жизни России. В сфере их интересов оказалась и формальная школа.

До 1940 г. в Латвии было издано несколько книг по теории литературы (в основном учебных пособий), подготовленных латышскими специалистами. Филологические установки ОПОЯЗа в той или иной мере отразились в каждой из этих книг. Так, Я. Янсон в «Литературоведении», в главе, посвященной методо-

логиям, немало внимания уделяет тому, что в его формулировке носит название «эстетически формальный метод»¹⁴. По мнению автора, это — единственный метод, дающий объективные критерии для оценки художественного произведения. Преимущество формального метода Янсон видит в том, что ценность художественного произведения определяет «не избранный материал, не идейное содержание художественного произведения, а воплощение этого материала и идейного содержания в определенной форме. [Существенно] не *что* изображено, а *как* изображено это, *что*»¹⁵. Приведя это высказывание из книги Янсона, нельзя не процитировать заметку, предвещающую известные тезисы Ю. Н. Тынянова и Р. О. Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка»: «Вместо вопроса старой науки „почему?“ на первый план выдвигается вопрос „зачем?“ (проблема функциональности)» (ПИЛК, с. 530). В качестве представителя формального метода Янсон называет Шкловского. В список рекомендуемой литературы включены: статья В. М. Жирмунского «К вопросу о формальном методе» в его сборнике «Вопросы теории литературы» (1928), книга Б. М. Энгельгардта «Формальный метод в истории литературы» (1927), а также публикации о формальном методе в латышской прессе — статьи Виктора Третьякова, Герасима Левина, Адольфа Эрса в журнале «Даугава» за 1928—1929 гг.¹⁶ Во введении к своей книге, говоря о разделении литературоведения, Янсон ссылается на очерк Б. И. Ярхо «Границы научного литературоведения» в журнале «Искусство» (1925, № 2).

Формальный метод в литературоведении в 20-е годы пропагандировался латышской периодикой. Кроме названных выше статей из журнала «Даугава» следует упомянуть публикации в «Крейса фронте», в первом номере которого за 1928 г. помещена редакционная статья «Теория литературы в русской словесности» с редакционными рекомендациями читателям следующих книг: Б. Томашевский «Теория литературы» (1925), Ю. Тынянов «Проблема стихотворного языка» (1924), В. Жирмунский «Рифма, ее история и теория» (1923), А. Реформатский «Опыт анализа новеллистической композиции» (1927)¹⁷. Э. Фрос в своей статье «Фельетон» («Крейса фронте», 1928, № 5) ссылается на работу В. Шкловского «Зорич»¹⁸. В шестом номере журнала за тот же год в числе рекламируемых книг советских авторов упомянута и «Техника писательского ремесла».

Свидетельством интереса латышских деятелей культуры к русскому литературоведению служат и книги их личных библиотек. В библиотеке Андрея Курция, например, обнаружена «Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа»

(1929); на этом экземпляре — пометки писателя¹⁹. В этой же библиотеке находим книги А. Белого, П. С. Когана, Б. В. Томашевского²⁰. На авантитуле книги Белого «Ритм как диалектика и „Медный всадник”» Курций отметил для себя в качестве необходимых труды «О стихе» Томашевского и «Проблема стихотворного языка» Тынянова.

Примечательно, что в библиотеке Яна Райниса имеется изданная ОПОЯЗом в 1921 г. книга Шкловского «Развертывание сюжета»²¹.

На основании изученных к настоящему времени архивных и опубликованных материалов можно обобщить сказанное о влиянии опоязовских идей на развитие латышской эстетической мысли следующим образом. Во-первых, латышские деятели культуры, знакомые с работами ОПОЯЗа, в основном верно поняли, в чем состоят новизна формальной школы и ее методологические перспективы, восприняли сущность метода и его основные принципы. Во-вторых, подход формальной школы к литературе был созвучен пафосу тех поисков новых путей в искусстве и науке, которые характерны для определенной части деятелей латышской культуры в 10—20-е гг. Они эволюционировали не в направлении традиционных историко-литературных и биографических изысканий — их филологическое мышление определялось осознанием необходимости принципиально нового методологического подхода. Так, А. Курций в 1923 г. издал в Лейпциге книгу «Активизм»²². Этим словом он обозначил созданное им направление, характеризующееся поисками современного активного наступательного искусства. Концепция активизма, подразумевающая в первую очередь необходимость нового художественного мышления, безусловно созвучна многим аспектам формального метода.

И, наконец, следует отметить, что хотя в принципе сущность ОПОЯЗа была воспринята верно, на развитие латышской эстетической мысли большое влияние оказала полемика о формальном методе в русской науке и печати. Подчас, особенно в конце 20-х годов, полемические материалы доминировали и первоисточники филологии ОПОЯЗа оставались на заднем плане.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским. — *Вопр. лит-ры*, 1984, № 12, с. 195; см. также ПИЛК, с. 533.

² *Laikmets*, 1923, Nr. 1, 3. lpp.

³ *Belijs A. Piezīmes pie «Vārda teorijas»*. — *Laikmets*, 1923, Nr. 2, 32.—35. lpp. Здесь использован 16-й афоризм статьи А. Белого «Проблема

- культуры. Афоризмы» (Струги. Литературный альманах. Ки. 1. Берли, 1923, с. 161—188).
- ⁴ См.: *Sklovskis V.* Jauns sintēzes laikmets. — *Laikmets*, 1923, Nr. 2, 42.—45. lpp.
- ⁵ *Шкловский В. ZOO*, или письма не о любви. — В кн.: *Шкловский В.* Жили были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1962 г. М., 1964, с. 185—186.
- ⁶ *Sklovskis V.* Jauns sintēzes laikmets. — *Laikmets*, 1923, Nr. 2, 44. lpp.
- ⁷ *Шкловский В.* Указ. соч., с. 141.
- ⁸ *Eihvalds V.* Es sīņā izgāju par cilvēcību... — *Lit. un Māksla*, 1984, 5. okt.
- ⁹ См. неопубликованную машинописную рукопись мемуаров А. Курция «*Mana laika grāmata*» (Мой временник) (Музей истории лит-ры и искусства ЛатвССР, инв. № 337688, с. 99).
- ¹⁰ *Шкловский В.* Указ. соч., с. 165.
- ¹¹ *Sklovskis V.* Avižnieka darbs. — *Kreisā Fronte*, 1929, Nr. 2, 37.—43. lpp.
- ¹² *Prozas māksla. Teorētisku rakstu krājums.* R., 1924.
- ¹³ *Eihenbaums B.* Puškins ceļā uz prozu. — *Turpat*, 107.—117. lpp.
- ¹⁴ *Jansons J. A.* Literatūras zinātne. R., 1934, 36. lpp.
- ¹⁵ *Turpat*, 37. lpp.
- ¹⁶ *Tretjakovs V.* Formas pētnieki Krievijā. — *Daugava*, 1928, Nr. 9, 1176.—1177. lpp.; *Erss Ā.* Formas kritika. — *Daugava*, 1928, Nr. 11, 1437.—1439. lpp.; *Levins G.* Formālā metode literatūras pētīšanā. — *Daugava*, 1929, Nr. 7, 875.—878. lpp.
- ¹⁷ *Literatūras teorija krievu rakstniecībā.* — *Kreisā Fronte*, 1928, Nr. 1, 21.—24. lpp.
- ¹⁸ *Fross E.* Fejletons. — *Kreisā Fronte*, 1928, Nr. 5, 31.—35. lpp.
- ¹⁹ Книга хранится в Музее истории лит-ры и искусства ЛатвССР, инв. № 97964.
- ²⁰ В библиотеке А. Курция (хранится в упомянутом музее) находятся следующие книги: *А. Белый.* — «Сирни ученого варварства» (1922), «Ритм как диалектика и „Медный всадник“» (1929), «После разлуки» (1922), «На перевале. Кризис культуры» (1920); *П. С. Коган.* — «Наши литературные споры» (1927), «Литература этих лет: 1917—1923». 2-е изд. (1924); *Б. В. Томашевский.* — «О стихе» (1929).
- ²¹ Книга хранится в Музее истории лит-ры и искусства ЛатвССР, инв. № 122315.
- ²² *Kurcijs A.* Aktivā māksla, Leipciga, 1923; см. также: *Kurcijs A.* Aktivā māksla. — *Kurcijs A.* Kopoti raksti, 5. sēj. R., 1982, 466.—515. lpp.

ПЕРЕПИСКА Б. М. ЭЙХЕНБАУМА И В. М. ЖИРМУНСКОГО

Публикация Н. А. Жирмунской и О. Б. Эйхенбаум

Вступительная статья Е. А. Тодесса.

Примечания Н. А. Жирмунской и Е. А. Тодеса

В течение 60-х — первой половины 70-х годов значение русской формальной школы для современной филологии сделалось очевидным. За новым осмыслением идей школы последовали детальные разыскания, которые, во-первых, позволяют достаточно отчетливо, дифференцированно увидеть индивидуальности и пути самих субъектов этих идей, а во-вторых, наполняют конкретным историческим материалом представление о связях и взаимодействии филологии и литературы в первые десятилетия века, в частности, показывают разного происхождения и масштаба «предформалистские» явления. Разыскания такого рода лишь отчасти относятся к «истории науки». В силу специфики материала они во многом характеризуют не только науку и ученых, но и — часто в большей мере — ее социальное бытование и их социальное поведение в данную эпоху, а также динамику соотношения научной и художественной сфер в культуре. Эти характеристики, как и уяснение индивидуальных биографий, в свою очередь приближают к ответам на столь болезненные для русской культуры вопросы, которым «конец века» придает особую остроту, — о роли гуманитарной интеллигенции накануне и после революции и в общих социокультурных процессах, ею вызванных.

Публикуемый эпистолярный комплекс — ценный источник для изучения во всех этих аспектах — почти полностью относится к наиболее активному и насыщенному периоду отношений двух выдающихся филологов, который отражен в переписке если не с самого начала, то с достаточно раннего момента. До этого момента деловые отношения, по-видимому, отсутствовали, а интеллектуальное общение не было равноправным, о чем можно судить по известным свидетельствам Эйхенбаума в «Моем времени» и его дневниковому признанию, согласно которому в университетские годы он «боготворил» Жирмунского (ОЛ*, с. 8,

481). Теперь к этим свидетельствам добавляется его письмо от 9 окт. 1913 г. Что касается десятилетий, не отраженных эпистолярно, то последнее из публикуемых писем Эйхенбаума (а также письмо его жены, помещенное в приложении) отмечают начало конца 9-летней дружбы. Конец этот стал фактом в 1922 г. (см. ВТЛ, с. 13; ВЛ, с. 146, прим. 3). Личные связи возобновились уже в другую эпоху — в начале 50-х годов, после того как на культуру обрушилась «борьба с космополитизмом».

Письма 1913 г. сразу обрисовывают характерную ситуацию: молодой академический ученый, стажировавшийся в немецких университетах (Жирмунский провел в Германии часть 1912-го и 1913 годы, бывая в России наездами), настойчиво стремится наладить связи с петербургской прессой, чтобы принять участие в текущей критике. С другой стороны, Эйхенбаум идет к науке от журнальной работы (см. 27 окт. 1913 г.), причем намеревается не перейти от одного к другому, а именно соединить критику и филологию. 30 дек. он четко определяет эту коллизию как реакцию на — и против академической науки (ср. его замечания о В. В. Сиповском 25 окт. 1917 г., вопрос о Н. К. Пиксанове 2 марта 1918 г. и ответ корреспондента 18 апреля). Следует напомнить, что положение в немецкой филологии также не удовлетворяло Жирмунского. В 1926 г. он вспоминал: «Я приехал в Германию с теми научными запросами, которые наше поколение тщетно предъявляло в самой России к преподаванию науки о литературе: с интересом к широким синтетическим обобщениям в области философских, эстетических, культурно-исторических проблем. Вместо этого я столкнулся с исключительным господством филологических частностей, черновой работы собирания и регистрации мелких фактов, которая из своей нормальной подчиненной роли в историческом исследовании выдвинулась на главенствующее, если не единственное, место. <...> Новейшая литература из сферы научного изучения исключалась, только окончательно отошедшие в область исторического прошлого явления <...> становились предметом объективного исторического знания <...>» («Из истории западноевропейских литератур», с. 106, 107).

Таким образом, ситуация в университетской науке на родине и в Германии (а немецкая наука была на первом плане и для

* Далее здесь и в примечаниях к письмам употребляются следующие сокращения: ОЛ — *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987; ВТЛ — *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928; ВЛ — *Чудакова М., Голдес Е.* Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума. — *Вопр. лит-ры*, 1987, № 1; РМ — «Русская мысль»; РМв — «Русская молва»; СЗ — «Серверные записки».

Эйхенбаума и также далеко не во всем удовлетворяла его — см. письма от 10 авг. и 24 ноября 1917 г.) оказывалась сходной. Разница заключалась, по-видимому, в специфически русском «забвении» — и соответственно возможности «оживления» — одной из эпох национальной литературы — XVIII века, о чем пишет Эйхенбаум 12 ноября и 30 дек. 1913 г. Тогда же (1 ноября) он писал матери: «Моя подготовка, соединившая как-то интерес к русской литературе с тяготением к Западу, помогает в этом случае. И мои университетские блуждания получают смысл» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 283; имеются в виду переходы со славяно-русского отделения на романо-германское и обратно — см. ОЛ, с. 4). Императив возрождения забытых ценностей в ответ на запросы современной культуры, проблема культурного синтеза, снимающего противопоставление «общественности» и декаденства, остаются определяющими в его работе на ближайшие три года (ВЛ, с. 130—131). Значение для него книги Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (см. ОЛ, с. 8, 480—483) выясняется из писем в полной мере.

Следует сказать (поскольку это не акцентировано в письмах, но подразумевалось корреспондентами), что тот культурный синтез и то приятие мира, которые Эйхенбаум интерпретировал как романтические, используя в качестве научно авторитетного обоснования книгу Жирмунского, противопоставленную традиционному пониманию романтизма, — стремились в пределе к ценностям религиозного плана. 26 июля 1912 г. Эйхенбаум писал родителям: «Для меня вся жизнь, с самого начала, есть чудо, п. ч. я не то что не понимаю ее явлений, а знаю, что их нельзя понять. Самая дурная наша привычка — привычка к *миру*, которая притупляет нашу *космическую эмоцию* и наше религиозное чувство, т. е. чувство чуда. <...> Последнее время меня вообще стали сильно волновать и интересовать религиозные вопросы. <...> Интересует меня родство, которое есть между церковью и театром. Церковь — культ божеских страстей, театр — культ страстей человеческих» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 281). Через год он писал о П. Клоделе как мистике, здесь же поясняя, что в широком смысле понимает под этим «человека, обладающего постоянным и острым чувством Вселенной, чувством мировой Музыки» (СЗ, 1913, № 9, с. 137). Отсюда ясно, почему так близко оказалось ему истолкование Жирмунским иенских романтиков.

17 окт. 1913 г. Эйхенбаум писал Л. Я. Гуревич о Жамме и Клоделе: «Я чувствую в них какую-то новую религиозность — сочетание мистики с церковностью. Ведь наше будущее в этом со-

четании» (ЦГАЛИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 201; далее цитаты по этому источнику). К подобному же сочетанию тяготел Жирмунский: русская религиозная традиция плюс «современная мистика», возводимая к немецкому романтизму. «Романтическая мечта. — писал он в рецензии на переиздание (М., 1914) «Об искусстве и художниках» Ваккенродера — Тика в переводе Любомудров (эту книгу рецензировал также Эйхенбаум), — и в наши дни является близкой и дорогой для тех, кто верит в религиозный смысл и религиозную значительность искусства», — и, указывая на необходимость изучать «возникновение славянофильства под влиянием немецкого романтизма», утверждал: «здесь — глубочайшие корни религиозного направления русской литературы» (РМ, 1914, № 7, с. 34). Тяготение к этому направлению ощутимо также в его рецензии на книгу стихов Волошина «Аппо mundi ardentis» (Биржевые ведомости, 1916, 9 сент., с. 5) и наиболее определенно выражено в декларативной концовке основной работы Жирмунского-критика — статье «Преодолевшие символизм» (в редакции 1916 г.).

Различие между Жирмунским и Эйхенбаумом в этом плане — то же, что и в собственно научном: первый занимает уже определенную, уже найденную позицию — второй еще ищет и формирует свою, подготавливает момент, «чтобы от Абсолютного перейти к относительной политике и исторической религии — церкви» (см. важное письмо к Л. Я. Гуревич — ВЛ, с. 143). Момент этот так и не наступил, но не учитывая, что он ожидался, нельзя достаточно полно понять данный отрезок биографии Эйхенбаума и то, чем была для него революция (которая вмещалась в представление об Абсолюте, — см. прим. 80 к тексту писем) и последовавшая переоценка ценностей. Аналогичный подход необходим, конечно, и к биографии Жирмунского. В любом случае эти имена, поставленные историей филологии в ее первый ряд, должны будут упоминаться и в будущей истории религиозно-философской жизни 10-х годов.

Сравнительно отчетливо документируются письмами 1913 г. обстоятельства появления Жирмунского в петербургской печати при посредничестве Эйхенбаума, который в начале января того же 1913 г. установил быстро упрочившиеся связи с Л. Я. Гуревич и начал сотрудничать в РМв, где вел обозрение иностранной литературы, и вскоре — в СЗ¹. Эйхенбаум, как явствует из его письма к Гуревич от 3 дек. 1913 г., познакомил Жирмунского (в тот же весенний приезд последнего в Петербург) и с С. И. Чацкиной, издательницей СЗ. 4 мая 1913 г. Жирмунский благодарил Гуревич из Лейпцига: «Вы так любезно устроили меня в „Русской мысли” и в „Северных записках”» (ИРЛИ, ф. 89,

№ 19910). После первой книги, привлечшей всеобщее внимание, Жирмунский продолжал исследования по немецкому романтизму и одновременно стал активно печататься в журналах («Я сам сознаю необходимость для себя работать и в этом направлении», — писал он Гуревич 11 ноября 1913 г.). В этом смысле ближайшие цели ученого были достигнуты, хотя судя по его фразе, переданной в концовке письма Эйхенбаума от 9 окт., он переживал в тот момент некий внутренний кризис. Эйхенбаум жил в другой психологической и бытовой атмосфере (контраст выявлен им в письме от 27 окт.) и совершал, если воспользоваться его же словами, послеуниверситетские блуждания (впрочем, удивительно сочетавшиеся с целеустремленностью), сознательно отсрочивая свои усилия в научной сфере. Только летом 1915 г. они воплотились в первой теоретической статье «О принципах изучения литературы в средней школе». К тому времени он сближается с Ю. А. Никольским, отношения с которым носили иной характер, чем с Жирмунским (также хорошо знавшим Никольского), — были дружески-фамильярными, но и включали совместные занятия, чтение и т. п. В публикуемой переписке Никольский упоминается скупно — вероятно потому, что Эйхенбаум как-то разграничивал эти сферы общения.

Три личности, каждая по-своему, наиболее важны для Эйхенбаума в доопоязовский период: Л. Я. Гуревич — представитель старшего литературного поколения, к которой и он, и Никольский относились как к моральному авторитету; Жирмунский — самая крупная фигура молодой филологии; Никольский — в общении с которым намечался собственный научный путь, задумывалось обновление филологии через философию («теория поэтического знания»; см. ВЛ, с. 134—135). И в то время как это происходило, в письмах к Жирмунскому появляются критические ноты — упреки за самоповторения: см. 31 окт. 1915 г. (причем здесь эта критика произносится в тот самый момент, когда Жирмунский приступает к работе в качестве приват-доцента Петербургского ун-та) и 9 июля 1916 г. Направление философских штудий (не совсем ясно отношение к ним адресата) разъяснено Эйхенбаумом 28 июля 1916 г. ссылкой на С. Л. Франка и цитатой из Е. В. Аничкова. Однако соотношение философского подхода и собственно поэтики оставалось неразрешенной научной и — в силу личных свойств Эйхенбаума — острой биографической проблемой, тогда как Жирмунский в 1916—1917 гг. уверенно продвигал и расширял работу по стилистике и поэтике. Представляется, что оба эти обстоятельства поддерживали их научную близость (личной дружбе тогда ничто не угрожало).

Особый интерес вызывает в переписке тема современной русской поэзии, начиная с письма Жирмунского от 20 марта 1913 г. Оценка акмеистов здесь, несомненно, связана с тезисом, высказанным им позднее в рецензии на сборник стихов Татианы Берхман «Первые песни» (СПб., 1914): «Если в современной поэзии действительно намечаются пути нового реализма, то всего более хотелось бы, чтобы это грядущее литературное направление не потеряло бы завоеваний предшествующей неоромантической эпохи» (СЗ, 1914, № 6, с. 191). Эта мысль через два года была развита в «Преодолевших символизм». В первых письмах Эйхенбаума нет оценок, относящихся к новейшей русской поэзии; тем не менее ясно, что и в его отношении к акмеизму историко-литературный подход сочетался и боролся с эстетической (литературно-критической) оценкой. Это видно по заметке «Метелю» (РМв, 1913, 15 июля), с которой связан короткий и резкий отзыв об акмеистах в рецензии на книгу Жирмунского (ОЛ, с. 292). Впрочем, когда ему доводилось писать о конкретной поэтической работе, то и сама оценка была достаточно сочувственной, как в неопубликованной рецензии на сборник Городецкого «Ива» (ИРЛИ, ф. 89, № 20209). В дальнейшем оба филолога искали пути совмещения оценочного и собственно научного подходов к современной поэзии — совмещения, которое позволяло бы исследователю интерпретировать данные своего непосредственного эстетического опыта. Это было методологически важно постольку, поскольку изучение словесного «художества» не мыслилось без обращения к современному материалу (аналогия из истории лингвистики XX в. очевидна). В «Преодолевших...» автор специально предупреждает, каково в данном случае основание оценки, «по скале ценностей, установленной личным мировоззрением» критика, — это «отношение самого критика к принятию или отвержению мистического опыта как переживания отдельной человеческой души» (РМ, 1916, № 12, с. 53, 2-я паг.). Поскольку такой опыт является для него ценностью, постольку символизм оценивается выше акмеизма². Жирмунский последователен и в приверженности к этой ценности, которой научил его немецкий романтизм, и в отношении к акмеистам в 1913—1916 гг., и в собственной работе, где он стремится поместить анализ стиля акмеистов в рамку категорий, примененных в его книге (к ним относится прежде всего понятие «чувство жизни»). И здесь чрезвычайно любопытен спор об Ахматовой, который ведет с ним Эйхенбаум в ноябре 1916 г.

Если в известной позднейшей полемике (которой предшествует письмо 1921 г.) он выступал против Жирмунского за то, упрощенно говоря, что оппонент был недостаточно «формален»,

то в 1916 г. страстные возражения направлены как будто против излишней «формальности». В чем, с точки зрения Эйхенбаума, как она реконструируется в контексте его биографии, заключено то глубинное несогласие, которое только и могло продиктовать эти радикальные упреки? Его суждения прямо следуют из близости к С. Л. Франку (см. письмо от 28 июля), т. е. к концепции книги «Предмет знания» (об отношении к этой книге и ее автору см. прим. 34 к тексту писем). По Франку (одним из источников его был Бергсон, а им Эйхенбаум интересовался еще с 1912 г.), знание есть «интуиция всеединства», в силу которой «„данное“ расширяется за пределы своей данности, своего „здесь и теперь“, и запредельное раскрывается как сфера, объемлющая „данное“ и указующая ему определенное место внутри себя» («Предмет знания», с. 263—264). С так понятой интуицией Франк связывал сверхвременность, в отличие от вневременности отвлеченной мысли. Для Эйхенбаума в его философский период поэтика литературного произведения суть «выражение „интуиции целостного бытия”», как формулирует он в статье о Державине, заимствуя терминологию у Франка («Сквозь литературу», с. 8—11)³. Пронизанная этой интуицией поэзия, «художественное знание» поэта — сверхвременны (там же, ср. ОЛ, с. 311). Несомненно, именно отсюда и проистекает несогласие с тем, что Жирмунский отвлекается от «вечного» и «индивидуального» у Ахматовой и рассматривает ее только в плане «временных и исторических особенностей поэзии сегодняшнего дня» (РМ, 1916, № 12, с. 32), т. е. ограничивается «данным». Возможно также, что и оценка акмеизма по сравнению с символизмом оказалась вследствие этого поколебленной в глазах Эйхенбаума, для которого «вечные элементы» в поэзии «земной» и «конкретной» Ахматовой должны были стоять не ниже мистического опыта символистов.

У этого спора был, по-видимому, и еще один аспект. «В нашей науке, — говорится в письме Эйхенбаума 10 авг. 1917 г., — X это то третье, что не есть ни форма, ни содержание (<...>)». Направленное на него изучение должно быть принципиально немистическим, охватывая все необходимое и достаточное, что делает словесное искусство таковым. В этом плане логика возражений 1916 г. сводима к следующему: если «вечные элементы» творчества поэта не попадают в исследовательскую схему, она остается дуалистичной — «вечное» оказывается на месте «содержания», а «временное» на месте «формы». Сравнение писем от 3 ноября 1916 г., 10 авг. 1917 г., 19 окт. 1921 г. помогает понять — и здесь один из самых интересных моментов всей переписки — тождество доопоязовских и опоязовских

устремлений Эйхенбаума (соответственно эпистолярной и печатной полемики с Жирмунским) — к познанию того X, который «не есть ни форма, ни содержание». В 1916 г. этот X мыслился как «художественное знание» (в указ. выше смысле), но все большее внимание ученого привлекала позиция футуро-опоязовцев (их первый сборник он в это же время сочувственно рецензировал — см. ОЛ, с. 325—328), у которых «вечное» и «индивидуальное» было принципиально исключено из рассмотрения — и тем самым изгнан призрак дуализма⁴ (ср. в письме от 3 ноября: «Я понял бы твой метод, если бы ты совсем не говорил о „вечных элементах“ (<...>»).

Спор развернулся именно вокруг принципов, сами же наблюдения Жирмунского были учтены Эйхенбаумом в собственной работе над поэзией Ахматовой. Так, в сближении ее с прозой он пойдет еще дальше оппонента, высказав впоследствии мысль о «романе-лирике» (ОЛ, с. 351, 500; правда, и здесь была полемическая отсылка к «Преодолевающим...»: «не просто собрание лирических новелл, а именно роман»).

В 1917 г. Эйхенбаум, сосредоточенный в течение двух—трех предыдущих лет на принципах, на обдумывании теоретической основы для критики и истории литературы, приближался к осуществлению давнего намерения — «писать нечто монументальное» о русской литературе (см. ОЛ, с. 9). Письмо от 10 авг. 1917 г. четко показывает, как должна была развиваться его работа, причем уже тогда затрагиваются теоретические темы, оставшиеся центральными в литературоведении вплоть до наших дней, — соотношение традиционного художественного языка и индивидуального творчества поэта, «системы» и «суммы приемов». Казалось бы, программа работы о Жуковском и «Мелодика...» (письма освещают обстоятельства ее создания и печатания) в этом принципиальном плане не противоречат друг другу. Однако сочетание «старого» и «нового» (мыслимого уже в опоязовском ключе) пластов работы оказалось для Эйхенбаума невозможным. Программа осталась нереализованной (даже в том сильно измененном варианте, о котором сказано в письме от 5 авг. 1918 г.), но в «Мелодику...» вошла глава о Жуковском. Это (хотя и не только это) имеет в виду Эйхенбаум, подчеркивая 19 окт. 1921 г.: «пришлось... от многого отказаться». (В данной связи отметим также долголетнее отсутствие исследований о Жуковском, хотя бы отдаленно сравнимых по масштабу с замыслом Эйхенбаума.)

В биографии Жирмунского тех лет нет подобных отказов, резких поворотов, что и констатировал его корреспондент в письме 1921 г. (замечательно, что он здесь стремится убедить

собеседника в необходимости перелома!). «Задачи поэтики», выдвинутые Жирмунским в 1919—1920 гг. и получившие окончательную теоретическую формулировку в 1923-м, практически ставились и решались им уже в «Преодолевших...» и затем в известной работе о Брюсове (см. авторскую хронологию в примечаниях к этой работе, посвященной неоднократно упоминаемому в переписке К. В. Мочульскому)⁵. Таким образом, формальный метод, как он понимался Жирмунским, был реализован уже в 1916—1917 гг. С осени 1917 г. он преподавал в Саратовском университете, на открытом там историко-филологическом факультете, и благодаря этому новейшие филологические веяния распространились за пределы столичного научного круга. Но и для самого Жирмунского они приобретают теперь значение большее, чем раньше, тесня религиозно-философские интересы. Об этом можно судить не только по тому, что он говорит о мотивах своего предпочтения К. В. Мочульского Н. С. Арсеньеву в письме от 29 июля 1918 г., но и по дневниковой записи Эйхенбаума 20 авг. того же года:

«Сегодня узнал, что приехал Витя Жирмунский. Сейчас же пошел к нему и сейчас же начались у нас нескончаемые литературные разговоры. Он рассказал мне подробно содержание и построение будущей своей книги о Байроне. Между прочим говорил о том, как, по его мнению, надо ставить вопрос о влиянии (<...> Очень близко к тому, как я говорю об этом в статье о Толстом. Не «миросозерцание», не человек, а поэтика и не «влияние», а усвоение — поэтому очень важны отличия (я советовал ему посмотреть у Христиансена о «дифференциальных качествах»). Я говорил ему о Толстом. Толковали о своей эволюции — от мистики и философии к поэтике. Дух поколения — он нами движет» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245).

Однако следует учитывать, что здесь превалирует точка зрения того, кто действительно уже отошел от «мистики и философии» (и не столько эволюционным, сколько кризисным, «революционным» путем). Для Жирмунского как филолога они сохранили определенное значение *наряду* с поэтикой (ср., напр., мысль о «религиозном суде» над «Двенадцатю» в известной работе о Блоке; в ВТЛ, с. 217, фраза опущена). Это и вызвало глубокое несогласие Эйхенбаума в 1921 г.

В октябре 1918 г. Эйхенбаум посетил Саратов. Его доклад о мелодике стиха (конспект имеется в дневнике), который планирует Жирмунский в письме от 5 сент., состоялся 16 окт. (Научные известия Акад. центра Наркомпроса. Сб. 2. М., 1922, с. 299; здесь же хроника научной жизни Саратова, в частности сведения о деятельности Жирмунского). Через месяц, в письме

от 21 ноября 1918 г. Эйхенбаум по-прежнему упоминает о «нашем методе». Поскольку мы знаем дальнейшее, кажется, что в слово «наш» закрадывается двусмысленность, — ведь в это время он разделяет понимание метода уже более с опоязовцами, чем с Жирмунским (последний засвидетельствовал, что к моменту саратовской поездки Эйхенбаум был под впечатлением Шкловского — см. приложение), и, вероятно, работает над статьей о «Шинели», которую назовет переломной в письме 1921 г., а позднее и печатно — в предисловии к «Сквозь литературу». Тем не менее девиз «наш метод» остается в силе и для ОПОЯЗа, и тем более для Жирмунского, в течение 1919—1920 и первой половины 1921 г. В декабре 1919 г. Жирмунский публикует рецензию на опоязовскую «Поэтику», как бы соответствующую рецензии Эйхенбаума на первый «Сборник по теории поэтического языка» в 1916 г.⁶, и еще в 1921 г. — сочувственные рецензии на работы В. Б. Шкловского и Р. О. Якобсона (об этих трех рецензиях см. ВТЛ, с. 13). Следует, кстати, напомнить, что судя по свидетельству в «Мелодике...» (изд. 1922, с. 14—15, сноски 1)⁷ Эйхенбаум, Жирмунский и Шкловский были солидарны в спорах с Якобсоном о соотношении лингвистики и поэтики.

Что касается решения Эйхенбаума присоединиться к ОПОЯЗу (или, как иронически сказано в ВТЛ, с. 11, — примкнуть к Шкловскому), то письма (к сожалению, и дневник Эйхенбаума) дают меньше, чем можно было бы ожидать, для освещения обстоятельств этого поворота и, в частности, реакции на него Жирмунского. Научный и социокультурный контекст в главных чертах охарактеризован в ОЛ и ВЛ. Письма Эйхенбаума, особенно 10 авг. 1917 г., подтверждают предположение (см. ОЛ, с. 495) о том, что в этот момент, выстраивая сложную зависимость «революция — культура — наука — собственная биография», он испытывал воздействие личности, филологических работ и культурологических выступлений А. Белого. В том же августовском письме в высшей степени важно сообщение о занятиях Маяковским. Несколько месяцев назад была закончена работа о Шиллере, написанная на волне доопоязовских поисков. Завершавшаяся переоценка футуризма (об этом и о первоначальном отношении к футуризму см. ВЛ, с. 136—140) стала у Эйхенбаума сильным фактором научного самоопределения (можно, в частности, сказать, что Маяковский вытеснил Жуковского) и биографии в целом. Наконец, и в осмыслении революции он значительно левее друга (см. отклики на события в их письмах от 2 февр. и 2 марта 1918 г., а также характерное свидетельство Никольского, приведенное в прим. 63 к тексту

писем; ср. ВЛ, с. 142—144, 156—157), но это могло влиять на их отношения только очень косвенно.

Вполне очевидно значение последнего из печатаемых писем Эйхенбаума, свободного от полемических резкостей последующих его высказываний о Жирмунском и дающего прекрасный автобиографический комментарий к известной итоговой статье «Теория „формального метода“» (1926). Письмо написано в связи с рецензией на неназванную здесь книгу Жирмунского — это, вероятнее всего, рецензия на «Композицию лирических стихотворений»⁸, оставшаяся тогда неопубликованной, хотя судя по письму Р. Б. Эйхенбаум предназначалась для печати (большая ее часть приведена в ОЛ, с. 512—514; опущены аннотирующие фразы, а также краткие сведения об ОПОЯЗе). В ближайшие месяцы «фанатизм», о котором пишет Эйхенбаум (ср. ВТЛ, с. 13), вера в то, что его научные убеждения санкционированы самой историей (ср. ВЛ, с. 156—157), потребовали обострения отношений, а затем и разрыва. 8 янв. 1922 г. он записал в дневнике: «В сочельник (6-го) был у Жирмунского. Благодушно и сентиментально (жена), но перед уходом, в передней, заговорили о главном. Он в душе озлоблен, оскорблен. Называет меня «сектантом», упрекает в придирчивости к мелочам, говорит прекраснодушные фразы о «вечных ценностях» и т. д. Как странно! Мне скучно отвечать — человек не понимает истории. Думаю, что совсем с ним разойдемся — и может быть, скоро. Выйдет статья в «Кн<ижном> углу» — момент для него решительный (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 244). О выступлении в «Книжном углу» и последующей их научной борьбе см. ПИЛК, с. 442—443, 454, 535—536. Через шесть лет Жирмунский открыл итоговый сборник своих работ обзором именно тех явлений в филологии 10-х годов, от которых стремился отделить себя Эйхенбаум, настаивая в письме 1921 г. на различии между «изучением формы» и «формальным методом как принципом».

После 1922 г. «правый» и «левый» фланги формальной школы разошлись окончательно, и эта невозможность консолидации сил если не для решения общих задач (ср. выпад против Жирмунского в пражских тезисах Тынянова и Якобсона), то хотя бы против общих оппонентов, пока научная дискуссия еще допускалась, была в ряду тех причин, которые привели к затуханию деятельности школы.

Письмо Жирмунского, публикуемое в приложении, написано менее чем за полгода до смерти. Призывая Шкловского после чтения его «Тетивы» (М., 1970) зафиксировать факты истории ОПОЯЗа «для вечности (которая начнется завтра)»,

он, несомненно, и свои оценки и воспоминания мыслил под тем же знаком. Но одновременно письмо пронизано токами столь характерных для 60-х годов дебатов вокруг наследия формальной школы. При этом Жирмунский, прежде всего последовательный, как и полвека назад, не переосмысляет и не переоценивает, а продолжает и подтверждает свои давние суждения, опубликованные (ср. о преувеличении значения архаистов Тыняновым — ВТЛ, с. 100) и неопубликованные (оценка «Лермонтова» Эйхенбаума)⁹: Он противостоит весьма широкому к 70-м годам признанию ПСЯ, а в тонкой характеристике Эйхенбаума, в замечаниях о В. Я. Проппе возобновляет мотив «фанатизма»¹⁰, попутно свидетельствуя свою решающую роль в издании и ПСЯ¹¹, и «Морфологии сказки», — факт, который должен быть учтен в истории русской филологии.

Но далеко не только научные соображения привели бывших оппонентов к полному, видимо, совпадению взглядов в оценке «Поэзии грамматики и грамматики поэзии» Р. О. Jakobsona. Как известно, в ответ на выступление Шкловского (после первоначальной, в более обширном варианте, публикации: «Иностранная литература», 1969, № 6) Jakobson порвал отношения с ним. Бремя мировой славы формальной школы оказалось тяжело для ее представителей, доживших на родине до 60-х годов. Драма ее преждевременного конца, горечь борьбы внутри нее самой, глубокая травма от многолетних преследований «формализма» и подчинения отечественного литературоведения вненаучному диктату, своеобразный комплекс по отношению к западным славистам — все это сказывалось на их отношении ко второй жизни филологических идей 20-х годов — их собственных идей, в которой они, однако, могли быть уже не столько участниками, сколько наблюдателями и мемуаристами. Для них оказалось невозможно воспринять возрождение поэтики как «победу» и безоговорочно приветствовать восстановление прерванной традиции — это значило бы признать напрасными жертвы, принесенные ими порядку вещей, и усилия, предпринятые, чтобы так или иначе интериоризировать этот порядок в собственную биографию и научные сознание (ср. ВТЧ, с. 103)¹². В совершенно ином положении был Jakobson, единственный ученый их поколения, прямо продолжавший поэтику 20-х годов и органично соединявший ее с достижениями структурной лингвистики. И это различие болезненно переживалось теми, кто на себе испытал все происшедшее в 30—50-х годах с нашей гуманитаристикой, — переживалось уже не столько в собственно научном, сколько в биографическом плане.

Письмо Жирмунского — «вроде предсмертной исповеди» — обязывает нас понять это.

* * *

Печатается вся известная публикаторам переписка (за исключением трех поздравительных телеграмм Эйхенбауму; 50-е гг.): 24 письма Эйхенбаума (хранятся у Н. А. Жирмунской) и 9 писем Жирмунского (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 432).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ 11 янв. 1913 г. в письме к родителям Э. сообщал о первом посещении редакции: «Редактор этой газеты наш прив.-доц. Адрианов. Они очень радушно встретили меня — он, Пресняков (тоже наш прив.-доц.) и Л. Гуревич. Работа еще не поставлена, не получены еще иностр. журналы. В воскресенье я буду у Гуревича на дому — мы обсудим подробности этого дела» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 282). Еще ранее у Э. были связи с журналами «Запросы жизни», «Против течения», в которых он печатался в 1912 г., и «Заветы» (начал печататься в 1913 г.).
- ² Ср. аналогичный ход мысли у Г. Чулкова (см. наст. изд., с. 210).
- ³ Иллюстрируя феномен интуитивного постижения «сплошности» предмета (в противоположность «неполноте и прерывистости отвлеченного знания»), Франк приводил, в частности, известное высказывание Л. Толстого о «сцеплении мыслей» («Предмет знания», с. 315).
- ⁴ Критику «традиционного дуализма» Ж. впоследствии признавал «существенной заслугой» ОПОЯЗа (ВТЛ, с. 19—20).
- ⁵ К сожалению, при переиздании работы в томе избр. трудов «Теория литературы. Поэтика. Стилистика» (Л., 1977) это посвящение по условиям времени оказалось исключенным, как и ссылка в преамбуле к примечаниям на материал, «дружески предоставленный автору приват-доцентом К. В. Моцульским».
- ⁶ По-видимому, значимо то, что, открыв ВТЛ разъяснениями по поводу полемики с ОПОЯЗом и роли Э., Ж. заключил книгу этой сочувственной рецензией. Он указывал тем самым, что в исторической перспективе близость должна оказаться более существенна, чем разногласия.
- ⁷ В изд. 1969 г. («О поэзии», с. 337) текст этой сноски укорочен (очевидно, по техническим причинам) за счет последних слов фразы, характеризующих позицию Ж. О других искажениях текста в сборнике 1969 г. см. ВТЧ, с. 104, сноска 4, а также замечание Ж. о составе сб-ка — наст. изд., с. 303.
- ⁸ Вряд ли имеется в виду заметка «Методы и подходы» («Книжный угол», 1922, № 8; журнал вышел в январе), направленная против Ж. и его работы «Поэзия Александра Блока»: маловероятно, чтобы эту работу (из сб. «Об Александре Блоке», 1921), даже ее отдельное изд. (вышло в 1922 г.), Э. называл книгой; заметка не является рецензией (в том же номере «Книжного угла» была помещена рец. Л. Якубинского на книгу Ж.); резкий полемический тон заметки и то, что в ней идет речь не только о Ж., скорее всего исключали возможность ее предварительного обсуждения с ним. Фраза в письме Р. Б. Эйхенбаум: «Ему кажется также и в статье

о Блоке...» — тоже показывает, что рецензия была написана не об этой статье.

⁹ С мнением Ж. о влиянии статьи Кюхельбекера на концепцию Тынянова ср. ПИЛК, с. 490.

¹⁰ Ср. в воспоминаниях Ю. Г. Оксмана о «фанатизме» Тынянова (ПТЧ, с. 95). Сближение Э. и В. Я. Проппа, которое провел Ж., находит интересное подтверждение в переписке Э. 1 ноября 1916 г. он писал Л. Я. Гуревич: «Сегодня я получил горячее письмо от одного близкого нам с Юрой (Никольским) человека — В. Я. Проппа. Он пишет, что в докладе моем почувствовал „жизненное дело“» (имеется в виду доклад о Державине в Венгеровском семинарии — см. прим. 56 к тексту писем). Именно в связи с этим здесь далее высказаны мысли, которыми через два дня Э. обосновывал свою позицию в споре с Ж. об Ахматовой — см. письмо от 3 ноября 1916 г., где фигурирует и понятие «жизненное дело».

¹¹ О трудностях опубликования ПСЯ см. ПИЛК, с. 502.

¹² В ретроспективе «чистой» науки представляется, что именно Ж. с его неприятным опоязовского «фанатизма» мог бы продолжать разработку поэтики после того, как в филологии к концу 20-х годов закончился период «бури и натиска». Реальные условия, в которые была поставлена наука, исключили эту возможность (ср. показательный эпизод с участием Ж. и Э., зафиксированный в дневнике К. И. Чуковского, — ПИЛК, с. 536) и резко сузила сферу литературоведческой работы Ж. В этом смысле, при всем несходстве личностей и биографий формалистов, диалектология и фольклористика оказались для Ж. тем же, чем литература для Тынянова и Шкловского.

18 марта 1913 г.

Не пришлось мне, Виктор Максимович, послушать Вас¹. Ужасно жаль. Так сложился день. Был у Гуревич и прочитал ей Вашу заметку. Ваши взгляды на Рейнгартовский театр так отличаются от ее, что напечатать это в «Русск. молве» оказывается невозможным². Она знает этот театр близко и считает, что в нем нет элементов будущего театра, что он — театр внешний.

Вместе с тем ей очень нравится Ваш стиль, и она спросила меня, нельзя ли устроить общее свидание, чтобы ей познакомиться с Вами. Я обещал похлопотать. Хорошо было бы устроить такое свидание до Вашего отъезда в Берлин — тогда мы могли бы сговориться относительно будущего. Может быть, Вы напишете что-нибудь не о театре (это, все-таки, ведь менее близкая Вам область), а о немецкой литературе. Может быть, пришлете письмо из Берлина³.

Но предварительно Вам необходимо и интересно познакомиться с Любовью Яковлевной Гуревич.

Хорошо бы Вы сделали, если бы приехали к нам в воскресенье, часа в 2—3 дня. Мы погуляли бы по островам, побеседовали бы и условились бы относительно дня свидания.

Все эти дни я работаю в Публ(ичной) библиот(еке), т. ч. по телефону меня не найти. Я постараюсь позвонить Вам на днях, а если не позвоню, то приезжайте в воскресенье или напишите открытку.

Rilke мне нравится, а Hofmannsthal отталкивает. Образ смерти, играющей на скрипке⁴, кажется мне слащавым. Неужели Вам нравится? Мне представляется, что строка: «Bin nie von wahrem Schmerz durchschüttert»* может быть отнесена к самому Гофмансталу.

* Меня никогда не пронзывала истинная боль (нсм.). — Ред.

Итак, жду Вас самого или чего-нибудь от Вас. Рая Бор. шлет привет. Оля не вполне здорова⁵.

Ваш Бор. Эйхенбаум.

Крест. остр., Морской пр., д. № 13, кв. 8.

СПб., 20 марта 1913 г.

Дорогой Борис Михайлович!

Я очень благодарен Вам за хлопоты с моей статьей. Удивляюсь, почему Любовь Як. Гуревич так строго отнеслась к моему «направлению»? Разве «Русская молва» в вопросах искусства имеет направление? К тому же статью я думаю напечатать под *моей* фамилией, т. что ответственность за нее упала бы на автора, а не на редактора.

С удовольствием соглашаюсь на Ваше предложение познакомиться с Гуревич. Только день назначить надо было бы, предварительно сговорившись по телефону. Нынешней неделей я занят до пятницы включительно, на будущей неделе занят в среду. Насчет других дней пока ничего не знаю. По телефону меня всегда возможно застать дома от 1—2 и около 7-ми. Можно было бы также списаться.

Мне очень жалко, дорогой Борис Михайлович, что я Вас не застал дома, тем более что как раз в это воскресенье я буду занят и не сумею к Вам прийти. Может быть, в будущее воскресенье мне удастся Вас посетить. Тогда поговорим и насчет Гофмансталя, который хотя не мой «любимый», интимно-близкий поэт, тем не менее я ценю его очень высоко, как одного из тончайших и интереснейших представителей современной культуры.

Из могущих мне представиться тем для писания особенно для меня было бы интересно написать об «акмеистах». Я их всех знаю — можно было бы соединить с этим обсуждение их сборников — точка зрения широко литературная, исходящая из «кризиса символизма», за которым я сам слежу уже с 1908 г.; в общем я отношусь к ним отрицательно. Конечно, мне хотелось бы заранее иметь гарантию, что статья будет напечатана, т. к. мою манеру писать («стиль») в редакции теперь уже знают, а писать впустую мне не хотелось бы, да и Вас не хотелось бы задаром утруждать.

Позвольте, дорогой Борис Михайлович, еще раз сердечно поблагодарить Вас за оказанное мне содействие. Надеюсь скоро Вас увидеть. Шлю сердечный привет Рае Борисовне и надеюсь, что Ваша Олечка скоро поправится.

Преданный Вам В. Жирмунский.

23.IX.1913 <почт. шт.>

Дорогой Борис Михайлович!

Завтра или послезавтра выходит моя книга о романтизме⁶ и мне предлагают отдать ее на склад Стасюлевичу. Говорил я по телефону с его управляющим. Т. к. Вы там служили⁷, то знаете, хорошо ли они распространяют книги и стоит ли им давать. Будьте так добры, ответьте мне *сейчас же* письмом (или по телефону — я дома в 2 и 6—7), т. к. время не терпит. На этой неделе уезжаю за границу.

Шлю сердечный привет Вам и Рае Борисовне.

Преданный Вам В. Жирмунский.

Тел. 403-51. Казанская, 33.

Крестовский просп., д. 13, кв. 2.
9 октября 1913, СПб.

Дорогой Виктор Максимович!

Хочу ответить Вам хоть коротко, наспех, но теперь же. К вашей книге я еще только прикасался, а читать ее буду после 15-го. Хочу прочитать ее с напряженным вниманием, п. ч. жду от нее многого для себя. Я давно думаю о Вас. Скажу Вам кстати — я упорно, с каким-то странным интересом, следил за Вами еще тогда, когда Вы, совсем юным и бледным мальчиком, ходили на лекции Лосского. Я не знал, на каком Вы отделении, и потому был поражен, когда, войдя впервые в аудиторию романо-герм. отд(елен)ия, увидел Вас. Мне показалось тогда, что между этими двумя фактами — интересом к Вам и переходом на ром.-герм. отд-ие, есть какая-то странная связь. И вот теперь мне еще сильнее кажется, что это так...

Я рад, что Клодель так заинтересовал Вас. Я люблю и «L'Échange». Мне нравится, что Клодель знает не только «лучики», но и поединки. Как хорошо сопоставить Лэчи и Марá! «L'Аппонсе», как синтез, дает, в общем, больше, но мне неприятна сцена чуда. Не потому, конечно, что это «неестественно». Но я *сам* хочу чувствовать, *сам* хочу интимно пережить чудо, а не видеть его «представление». Мне кажется, что здесь, при переделке, Клодель *слишком* сознательно писал мистерию, а в первой редакции, где чудо не пугает своей осязательностью, где оно не подчеркнуто, не раскрашено — я чувствую больше вдохновения. Pierre de Csaop меня тоже увлекает. Вообще, в этой

пьесе глубина бездонная. Вы, может быть, и правы относительно ее связи с легендой о строителе Реймского собора — я не знаю этой легенды⁸.

Мы еще побеседуем о Клоделе, когда у меня будет свежее на душе. Я очень устал за это время — не от занятий, а оттого, что приходится давить свои мысли, совсем не удается читать. А тут еще — борьба за существование, которой именно теперь приходится уделять массу сил. И совсем не знаю, что впереди. Я до сих пор бросаюсь, до сих пор ни в чем не «убежден», до сих пор ищу очарований и томлюсь, когда их нет. А нет их иногда просто потому, что устаешь.

Об этом — тоже откладываю. Это — старая моя болезнь, искание экстаза. Мне о многом хочется поговорить с Вами — хоть письменно. Как только прочитаю книгу, напишу много. Вы, вероятно, уже знаете, что во вчерашнем литер(атурном) приложении к газете «День» есть несколько приветственных слов Вашей книге (в «Хронике», без подписи) — только очень нескладно написано. Я держу экз(амены) благополучно, осталось 2⁹.

Мои дамы благодарят за привет и посылают Вам новый. Всего хорошего!

Преданный Вам Бор. Эйхенбаум.

Р. С. Вы «потеряли связь с живыми интересами жизни и души человеческой»? Я не совсем понимаю. В чем мое преимущество? Только в том, что у меня есть дочь — так ли?

Крестовский проспект., д. 13, кв. 2.
27 октября 1913, СПб.

Дорогой Виктор Максимович!

Только сегодня я могу сказать, что Schirmunski's-Periode моей жизни (или, по крайней мере, первая его фаза) закончен. Я «проштудировал» Вашу книгу и написал о ней заметку (не рецензию, а нечто большее), которую завтра же отнесу в «Заветы». Не могу, конечно, быть уверен, что напечатают, но надеюсь (правом на Вашу книгу я заручился раньше). Весь период от окончания экзаменов до сегодняшнего дня был тесно связан с Вашей книгой. Я читал, перечитывал, возражал, соглашался, опять читал и т. д. Трудно передать в письме то, что я написал в заметке. Важно сказать Вам главное — что Ваше отношение к жизни, Ваше «пламенное приятие» ее¹⁰ мне родственно и близко. Помню, что революция была тяжела мне, главным

образом, необходимостью отрицания. Мне было невыносимо это, как и невыносимо стало потом дробление на поэзию и прозу. Только этим летом я почувствовал, что перешагнул через эту кажущуюся бездну и что мир для меня абсолютно-реален и абсолютно-поэтичен. Поэтому-то я, должно быть, так и увлекся Жаммом, для которого нетруден переход от собаки к Богу, и Клоделем, который в каком-то пламенном синтезе сочетает добро и зло, ненависть и любовь, ужас и покой¹¹. Потому-то я так глубоко рад нашему сближению с Вами.

В заметке своей я не возражаю Вам, п. ч. во всем крупном схожусь совершенно, а в мелочах не компетентен. Но я позволил себе в двух местах сделать своего рода дополнения, чтобы связать Ваши мысли с моими. Я не буду рассказывать об этом в письме — Вы прочтете в заметке, а если она почему-либо не будет напечатана, — я пошлю ее Вам. Кстати, знаете ли Вы, что в «Русской мысли» о Вашей книге будет писать Люб. Яковл.? И имели ли Вы удовольствие прочитать какой-то нелепый бред бедного К. Ф. Тиандера (литер. прилож. к газ. «День» от 21-X), который боится мистицизма как огня¹²?

От печати перехожу к жизни. Экзамены я выдержал блистательно — все «весьма». В связи с этим событием у меня явились новые планы. Моя мечта — соединить работу журнальную с научной. Если мне удалось до некоторой степени войти в журнальную работу, то зато для научной я совсем не нахожу времени — и это очень беспокоило меня. Я стал думать о магистерских экзаменах, не рассчитывая на возможность «остаться при унив(ерсит)ете». Сегодня я был у проф. Бороздина (я писал у него рефераты в первые годы университетской жизни) и заговорил с ним о магистерских экз. Он предложил мне «остаться», так как при дипломе I степ. и при «печатных трудах» я имею полное право на это, и он готов рекомендовать меня в факультетском собрании. Я никогда прежде не задумывался об этом, и теперь, когда я так соскучился по науке, мне хочется воспользоваться этим правом. Мне будет открыт доступ в библиотеку, я заново сближусь с университетом. Я чувствую, что не буду «уходить в науку» от современности, но, полюбив современность, буду идти от нее в прошлое и укреплять, утверждать. Вот почему так радуется это неожиданное событие. На днях пойду еще посоветоваться и узнать о некоторых формальностях к Фед. Алекс(андровичу)¹³ — и тогда решу окончательно. Если — да, то надо суметь устроить на год свои материальные дела так, чтобы оставалось время на научную работу. Может быть, Вы мне посоветуете что-нибудь относительно магист. экз., научной работы и проч. И вообще — как Вы относитесь к такому шагу

с моей стороны? Вы очень порадовали меня известием о Клоделе «ex cathedra» — завидно мне стало. Здесь каждую книжку надо выписывать, ждать по 2—3 недели. Магазины совсем не следят: Жамма совсем нет, Клоделя — тоже. У меня сейчас много литературной работы — и мелкой (рецензии), и более крупной: в «Сев(ерных) зап(исках)» я буду давать обзоры иностранных журн., туда же готовлю статью о Жамме, а в «Русск. мысль» напишу, должно быть, для двухстолбцового отдела заметку о Герэне, Жамме и Клоделе — итог моих увлечений¹⁴.

Марии Исид(оровны) я очень давно не видел — так был завален работой, что не показывался никуда. В деле «Каролины» я причастен только тем, что одобрял Мар. Исид. и советовал ей поскорее снестись с Люб. Яковл. Статья ее будет напечатана, а потом, вероятно, и «Aucassin» пойдет — Люб. Яковл. очень понравился перевод¹⁵. Все мы понемногу пробираемся через «selva selvaggia» — дай нам Бог всего хорошего!

В письме Вашем много искренней теплоты, за которую горячо жму руку. И много грусти, хотя светлой. Вы — в безвоздушном пространстве, а я едва успеваю переводить дыхание — так насыщен кругом воздух. Скоро, я думаю, мы сравняемся — и наши барометры будут показывать ту величину давления, которая требуется в физике. Пока будем утешаться тем, что Ваше безвоздушие и моя насыщенность дают в сумме ту же величину, какая была бы при нормальном распределении. Как видите, я не лишен математических познаний. Вот что еще: вчера я послал бандеролью Вашу статью о театре¹⁶ и прямо забыл о том, что нужно было послать заказной, а не простой. Теперь боюсь, что она пропадет. Напишите мне хоть два слова открыткой, как только получите ее или это письмо. Статью о театре пишите — Люб. Яковл., конечно, не подумает обидеться, а Софья Исак(овна)¹⁷ будет счастлива. Желаю Вам сил и счастья, Рая Бор. шлет сердечный привет, а Олечка головкой кивает — научилась.

Ваш Б. Эйхенбаум.

У кого Вы теперь работаете?

Воскресение, 16-го ноября¹⁸

Дорогой Борис Михайлович!

Спасибо Вам большое за письмо. Спасибо также за отзыв о моей книге. Я буду ждать с нетерпением появления Вашей рецензии, потому что мне очень интересно подробнее узнать Ваше

мнение. В каком номере можно ожидать появления Вашей статьи? Представьте себе, что в тех же «Заветах» уже месяц тому назад обещала мне свой отзыв Зин. Венгерова, которая, заинтересовавшись книгой, просила у меня экземпляр для просмотра. Но, по-видимому, книга ее не настолько заинтересовала, как она думала по заглавию, п(отому) что она обещала написать и в «Речи», однако, по-видимому, не напишет ни там, ни тут. Я очень рад, во всяком случае, что будет заметка именно от Вас, п. что по Вашему письму я полагаю, что Вы подойдете к самому «сердцу» вопроса.

Я очень рад, что Вы остаетесь при Университете; конечно, Вы должны принять это предложение, п. что оно значительно облегчит Вам магистерский экзамен и будет иметь значение для всякой деятельности Вашей — педагогической ли, журнальной или научной. Что касается науки, то мне кажется, что она всего более нуждается в свежих и современных людях и точках зрения, в индивидуальных путях, чтобы не оконечить и не превратиться в неудачное подражание математическим и естественно-историческим дисциплинам. Особенно в области русской литературы так много осталось неразработанного, столько интересного и живого материала! (Не забудьте представить, когда Вас будут оставлять, свидетельство о благонадежности и о том, что вы здоровы (Sic!).

Еще раз сердечно поздравляю Вас с таким успешным окончанием Университета и желаю успеха на новом пути!

Недавно я прочел «L'Otage» Клоделя — Вы должны непременно ознакомиться с этой вещью. Она похожа на «L'apponce faite...», но такая мучительная, трагическая, тяжелая вещь, наполненная таким отречением! — страшно реакционная, но с безнадежным чувством, как будто сказка никогда не вернется, не придет на землю. Мне кажется, это очень важная вещь для понимания Клоделя, он открывается со стороны совсем новой — напоминающей безнадежно тяжелые места Достоевского («Бунт») и некоторых французов-реакционеров («Les diaboliques» Barbier d'Aurévilly или «Lá bas» Гюисманса). Мне кажется даже, что Вы отчасти измените свой взгляд на Клоделя... Все-таки «Благовещение» это единственная вещь!

Всего хорошего, дорогой Борис Михайлович. Вашим сердечный привет. Посылку получил и очень Вам благодарен.

Преданный Вам В. Ж.

Дорогой Виктор Максимович!

Я этот раз несколько задержал ответ — много было работы и много хлопот. Один вечер я провел у Фед. Алекс. — он встретил меня не только сочувственно, но прямо ласково, очень одобрил мое намерение, дал всевозможные практические указания и почти взял с меня слово, что на два года я отдамся исключительно науке, т. е. сумею бросить всю постороннюю работу. Самое «оставление» еще не вполне решено — Шляпкин должен предложить меня факультету, причем Ф. А. будет поддерживать, а произойдет это недели через две. Вы своим письмом тоже поддерживали меня — я начинаю серьезно мечтать о научной работе. Мне ведь никогда не удавалось заниматься хорошо, много. И столько у меня пробелов! У меня есть, по крайней мере, на первое время (хотя я думаю, что это будет надолго) план работы: я займусь русской литературой XVIII в. и, прежде всего, обращусь к изучению ее связи с западными литературами. У нас ничего не сделано в этом отношении или, если кое-что сделано, то не литературно. Мне кажется, что я таким образом сумею оживить многое, сумею найти живое творчество и по-новому оценить и Сумарокова, и Тредьяковского, и, тем более, Державина, а дальше видится мне — Жуковский, а еще дальше — Тютчев. По пути я, наверно, приду к новым темам и новым заключениям. Не то чтобы у меня была тема — «западные влияния в русской литературе»; я хочу проследить внутренние *соотношения* между ними — по крайней мере, в XVIII в. Мне кажется, что именно с этого должен я начать, чтобы, с одной стороны, не разбросаться, а с другой — не уйти в какой-нибудь вопросик или в одного писателя. Мне хочется сейчас пойти больше вширь, чем вглубь, — это и необходимо на первых порах. Как вы думаете?

Заметка о вашей книге будет в ноябрьской книжке «Заветов»¹⁹, а выйдет эта книжка недели через две. Заметку пришлось сильно сократить — даже настолько, что я колебался, оставить ли ее. Она будет теперь гораздо безличнее — обычный прием редакторов в наших журналах. Ей придали информационный характер — пусть она, по крайней мере, сослужит пользу Вашей книге, а Вам она ничего интересного не скажет. Имейте в виду, что я там в одном месте пускаюсь в рассуждение о «пресловутой» связи романтизма с реакцией — здесь содержится как бы ответ позорной по своей бессмысленности заметке Тиандера. Я поставил и фамилию его, но редактор сказал, что о такой бездарности лучше не упоминать. Я надеюсь еще вернуться в раз-

говоре или письме к Вашей книге, но немного позже, когда пройдут волнения и хлопоты. Кстати, у меня в карточках есть указания на 3 работы по немецкому романтизму — знаете ли Вы их? 1) Ludwig Nonch Schelling u. die Philosophie der Romantik, Berlin, 1859. 2) Johannes Bobeth «Die Zeitschriften der Romantik», 1913. 3) Jean Thorel — статья о связи франц. романтизма с немецк. романтизмом в журн. «Les Entretiens politiques et littéraires», какой № — не знаю.

Теперь — о Клоделе. Ужасно грустно, что я не могу прочитать всего Клоделя — негде достать. Я еще и од его не читал. Содержание «L'Otage» я знаю — там есть и Людовик XVIII, и Александр I, и папа. Там — мечты о папстве и монархии. По прежним его пьесам можно было предполагать, что он — «реакционер», но какое это глубокое, какое почти святое реакционерство. Недаром Кёвр в «La Ville» говорит так много о «чувстве Музыки», которое мешает ему быть недовольным. И еще одно — заметили ли Вы, как необычайно хороши у Клоделя старцы: Anne Vergors в «L'Annonce», Lambert в «La Ville».

Здесь опять — романтизм и реакция. Это — глубокое явление. Ведь и в Тютчеве, и в Достоевском оно повторяется. Вы думаете, что прочитав «L'Otage», я перемену свой взгляд на Клоделя. У меня, собственно, не взгляд был — я просто почувствовал огромную силу, я отдался, увлекся и рассказал об этом. Сегодня я вычитал, что в одном из последних №№ журн. «Revue de Jeunesse» Клодель рассказывает о своем обращении в католичество после периода неверия. Интересно, что самое сильное влияние оказал на него Rimbaud своими «Illuminations» и «Une saison en Enfer». Интересно было бы прочитать этот рассказ об обращении.

Я теперь, пока не выяснится мое положение, занимаюсь слегка разным. Мечтаю об отдыхе, т. е. о спокойной работе целый день. Ф. А. прав, что только таким образом я смогу что-нибудь сделать. Но как это осуществить — еще не знаю.

Вы не пишете о себе — у кого Вы работаете и пр. Верно, пишете об этом другим — и скучно повторять. Что сейчас в немецкой литературе? У нас, напр., приехал Бальмонт, прочитал лекцию об «Океании», после лекции поехал по приглашению в «Бродячую собаку», а там он кого-то побил и его побили... В газетах был протест с подписями Сологуба и мн. др.²⁰ Вычитал я еще в газете, что возобновляются собрания Академии в «Аполлоне».

Уже поздно, устал. У нас тишина — на Крестовском. Сегодня еще тише — звезды есть.

Жму Вам крепко руку. Рая Бор. шлет Вам привет, а Олечка, может быть, видит во сне.

Ваш Бор. Эйхенбаум.

30 декабря 1913 г.
СПб.

Дорогой Виктор Максимович!

Я долго молчал, п. ч. очень сейчас тяжелы мои обстоятельства, и много душевной энергии уходит на поддержание в себе бодрости. В унив-те до сих пор ничего еще не решилось — проф. Шляпкин систематически не приезжает на заседания, а без него вопрос не может быть решен. Фед. Ал. уверяет меня, что оставление состоится²¹ — надо только набраться терпения. Вот я и набираюсь, да только плохо. Пока не решится это дело, я не могу взяться за работу, п. ч. нет времени. У Лемке я больше не служу²², т. ч. и материально трудно — у меня нет ничего, кроме журнальной работы. В середине января будет опять заседание, на котором, может быть, вопрос разрешится — тогда я съезжу в Москву и постараюсь обеспечить себя хоть на год, чтобы отдаться работе. Мне немного стыдно за свою заметку в «Заветах» — я хотел сказать гораздо больше и гораздо горячее. Остатки у меня не сохранились — я там говорил о романтическом характере всякого художественного творчества. Кое-что в этом смысле удалось мне сказать в последней книжке «Северных записок» — посмотрите в ней, если журнал этот доходит до Вас, мой «обзор иностр. журн.» Там Вы и себя найдете в примечании²³. Не знаю, написала ли Люб. Яковл. — я думаю, что в декабрьской книжке есть, п. ч. она определенно готовила заметку к этой книжке, а я забыл спросить ее, успела ли она, и книжки еще не видел²⁴. В январской будет статья Мар. Исид. о Каролине, а в двухстолбцовом отд. — моя заметка о новом московском журнале «София». Для «Сев. зап.» я собираюсь написать статью о Демеле, а потом — о Жамме²⁵. Меня очень радует, что Вы так стремитесь к журналам и так охотно пишете — так ужасна эта молчаливость наших профессоров, так слаба их связь с современностью, так уныла их научная деятельность. А здесь совершается какое-то взаимное оплодотворение. Заметка Ваша в «Русской мысли»²⁶ очень хороша, я читал ее раньше — спасибо за оттиск. Я читаю сейчас Замотина — вышло новое издание, о котором буду писать рецензию²⁷, и мне очень помогает все, что я прочитал у Вас. Сам я не скоро еще доберусь до романтиков. Кстати, я еще не ответил Вам по вопросу

о XVIII в. Тот перерыв традиции, о котором Вы пишете мне в прошлом письме, больше всего меня и интересует, но он ведь совершался исподволь, задолго до Жуковского. Ермил Костров, Петров (который знаком был с Ленцем), Карамзин, Каменев, Анна Турчанинова — все они подготавливали этот перерыв, отводя русскую литературу от увлечения французским классицизмом. И меня интересует не столько западный XVIII в., сколько русский — и даже только русский. Все это ведь не только не оценено, но даже не изучено. А мне думается, что путем углубленного анализа удастся найти своеобразную русскую традицию, которая все время оплодотворялась западными влияниями и привела нашу литературу к Жуковскому и Тютчеву. Очень заманчивым кажется многое заново оценить — хотя бы удивительного Державина. О нем есть статья в журнале «София» — несколько бестолковая, но интересная в самой своей основе. Державин «фантазирует о мире», как выражается автор (Б. Грифцов). Меня обрадовала эта статья — я почувствовал, что у меня интерес к русскому XVIII в. — не случайный, что это — наш насущный вопрос²⁸. Жуковского мы теперь уже не можем понять без Карамзинской эпохи, а в ней сплелось все, чем жил конец XVIII в. Ведь и в масонстве надо выяснить, насколько оно питалось Западом и насколько было здесь русское старое «предание». Я вот только еще не знаю, как себя ограничить, чтобы остановиться сперва на одном, не слишком широком явлении. Думаю начать с Третьяковского, одного из самых образованных людей того времени.

Рождество мы проводим тихо. Все время стоят лютые морозы, т. ч. почти никуда и не выходим. Я занят текущей работой для журналов, а в остальное время, хотя такого почти не остается, немного занимаюсь. Оля здорова. Если Вы достанете декабрьск. кн. «Сев. зап.», то найдете и ее в обзоре²⁹. Она теперь полюбила картинки и разбирается в них — я недавно подарил ей первую книжку. Рая шлет Вам сердечный привет. Будьте и Вы счастливы в новом году! Ваш Б. Эйхенбаум.

31-го дек. Я еще хочу прибавить о реакции. Мне хотелось здесь, главным образом, возразить Тиандеру, который строил на этой связи главное свое обвинение. В черновике у меня и была сноска на заметку Тиандера, но Разумник-Иванов нашел, что Тиандер — величина слишком ничтожная, чтобы с ним полемизировать³⁰. А по существу-то я все-таки думаю, что в самом романтизме реакция появляется не непосредственно, не неизбежно. Он аполитичен, и реакционность его является, главным образом, как отрицание существующего социального порядка во имя Царство Божие. Это — реакционность совсем особая, и потому

можно себе представить романтическое движение вне реакционных наклонностей. Во всяком случае невозможно считать романтизм *причиной* реакции или ее следствием, как это делает Тиандер. Против этого-то я и возражал.

Еще раз приветствую Вас с Новым Годом и желаю счастья: «Wer glücklich ist — verdient's zu sein»* (Демель). Кстати, что Вы думаете о Демеле? Мне он представляется настоящим «декадентом», в котором рассудок все время давит бушующие чувства. Поэтому — «mein allzu lautes Herz»**, а вместе с тем — бесконечные и весьма рассудительные Sprüche***, которых не знает цельный поэт. Демель нам уже чужд.

Ваш Бор. Эйхенбаум.

31 октября 1915 г.

Дорогой Виктор Максимович!

Я так спешил вчера, что не мог сказать Вам о своем впечатлении, поэтому хочу написать несколько слов. Я уверен, что вчерашняя аудитория не могла Вас в достаточной степени разогреть — меня самого очень раздражают барышни такой «породы», как вчерашняя эта волоокая специалистка. А я знаю по опыту, какое огромное значение для лектора имеет аудитория. Либо нужно, чтобы аудитория была совсем новая, незнакомая — тогда вдохновляет самая эта неизвестность, либо необходимо, чтобы эта аудитория была духовно близкая. Вот почему я уверен, что сегодня, в Университете, Вы прочитали свою лекцию с гораздо большим воодушевлением, чем вчера.

Другое, что я почувствовал — это то, что многие из сказанных Вами вчера слов уже как будто отзвучали в Вашей душе, потухли, покрылись легким слоем пепла...

Конечно, это — лекция, не проповедь. Но слова сами по себе — о бесконечном, о Боге, о природе — слова такие, которые должны каждый раз рождаться заново, а Вы их вчера точно вспомнили... Я сам так остро, так сильно пережил Вашу книгу, что, кажется мне, особенно чуток к Вашим интонациям. И вот вчерашние *интонации* были не те, которые у Вас в книге, а *слова* — те же. Поэтому было у меня чувство разлада где-то в глубине, а на поверхности это отразилось в том, что лекция вышла не очень стройной, не очень центрированной. Конечноими словами, о зерне истины и о заблуждении, Вы как-то

* Кто счастлив, — тот заслужил это.

** Мое чересчур звонкое сердце.

*** Изречения (нем.). — Ред.

не сомкнули ее — она вышла волнистой и как-то прервалась, а не закончилась.

И все это, или почти все, произошло так, может быть, оттого, что от аудитории не шли к Вам те токи, которые должны бы были Вас вдохновить. Не было тех лиц, тех глаз, которые нужны лектору. В Университете это будет совсем иначе.

Итак, Виктор Максимович, 31 октября 1940-го года мы, люди двадцатых годов, будем чествовать двадцатипятилетие Вашей деятельности, вспоминать книгу Вашу, вспоминать репетицию лекции и провозглашать тосты. И если для всех этим днем будет 31 октября, то для нас, «немногих», этим днем будет 30-е. Это надо запомнить.

Жму крепко Вашу руку. Рая Бор. шлет сердечный привет.
Ваш Бор. Эйхенбаум.

Нет ли у Вас библиографической книжечки Шляпкина «История русской словесности»? Если есть — захватите ее, пожалуйста, с собой к Алексею Александровичу³¹. Мне она нужна для магистерских экзаменов.

30 апр. 1916 г.

Когда бы нам увидеться с тобой, милый «большой Витя» (так называет тебя Оля³²)? Мне хотелось бы побывать у тебя с Раяй Бор. — когда это можно? После 5-го они собираются на дачу — т. е. семья моя. А ты когда уезжаешь? После прошлого заседания Неофил(ологического) об(щества) я не успел тебе сказать, как возмутила меня выходка А. Я-ча и какое нехорошее чувство осталось от мелочно-победоносного тона Ал. Ал-ча³³. Наука была во всем этом как-то не при чем. Знаешь ли ты, что 8-го или 9-го будет защищать диссертацию С. Л. Франк? Это, вероятно, будет очень интересно. Я очень увлекаюсь его книгой³⁴.

Напиши мне открыточку — когда можно нам увидеться. Я теперь свободнее, да и ты, верно, тоже. Р. Б. шлет привет. Жму твою руку.

Твой Бор. Эйхенбаум.

8 Рождест., 21, кв. 17

1 июня 1916.

Отцвела черемуха,
Кончились кукушки.
У лесного омута
Собрались старушки.

Помахали ручками,
Поплевали в дно.
Стало вдруг под тучками
На земле темно.
На кроватках розовых
Испугались дети.
Из лесов березовых
Дует черный ветер.
И несутся кучами
Злые вещуны.
На земле под тучами
Шевелятся сны.

Юр. Алекс(андрович)³⁵ приехал в понедельник, а сегодня уехал. Приедет, кажется, еще. Приезжай тоже, Витя. Тебя все зовут — вплоть до Сани³⁶, хотя мы будем скоро чинить расправу над ним и Лелей за дурное поведение в лодке. Посылаю тебе свежее стихотворение — пиши на меня пародию. Всего хорошего. Р. Б. шлет привет.

Твой Бор. Эйхенбаум.

9 июля 1916 г.

Милый Витя. Я получил твою открытку, но до сих пор не собрался написать тебе. В конце июня я получил радостное известие от Федора Александровича: мне назначена стипендия на год. Произошло это помимо Шляпкина — Игнатъев, после разговора с Ф. А., сделал на моем деле надпись — «выдать»³⁷. Можешь себе представить мою радость! Я отказался от уроков в Выб(оргском) коммерч(еском) учил(ище), хотя мне и очень жалко, и вообще возьму не больше 15—16 часов в неделю. Так выйдет, что я буду занят не больше 2—3 часов в день уроками — это, при некотором уже опыте, не будет совсем меня утомлять. Я уже довольно ревностно занимаюсь, и есть у меня намерение в феврале приступить к экзаменам. Сейчас работаю по русск. литер., по языку и по Шиллеру. Достал интересную французскую книгу — V. Basch «La poétique de Schiller». Она вся посвящена трактату о наивной и сентим(ентальной) поэзии.

В июне работал над статьей о Державине и отправил ее Маковскому для «Аполлона». Она вышла порядочная — не меньше печатного листа, а может быть, и немного больше. Хочу «обидеть» «Русскую мысль» за ее бесстрастное отношение — там мне обещали 8 страничек и не могли сказать наверно, пойдет ли

она в августовской книжке. Правда, Маковский, конечно, может ее отвергнуть, хотя бы из-за размера — тогда придется послать в «Русск. мысль». В последней книжке «Сев. зап.» читал твою рецензию о стихах Вл. Соловьева и рецензию Коти (дебют?) о Савонароле³⁸. Твоя рецензия показала мне слишком «жирмунской» — слишком в тоне твоей книги, в ее выражениях. Точно писал не ты, у которого должны уже быть иные слова, а неподвижный поклонник твоей книги. Напрасно, по-моему, ты Айхенвальда называешь «тонким ценителем» — это, право, слишком большая похвала для него³⁹. Прочитал я и статьи А. А. Смирнова о Шекспире в двух изданиях — в «Летописи» и в «Сев. зап.»⁴⁰ Искал свежих слов, но не нашел.

В часы досуга читаю по эстетике. Прочитал книгу Христиансена «Философия искусства». Хорошая работа — она мне много дала и многое подтвердила.

Погода у нас все время чудесная — жары доходили до 40 градусов. Стихи продолжают меня обступать — если бы не лень, я списал бы тебе, но лучше покажу при свидании. Я надеюсь, что ты в августе еще приедешь к нам — очень хотел бы. Получил недавно письмо от Вас. Гиппиуса. Он женат, тяготеет канцелярской работой и пишет стихи⁴¹. Интересная у меня переписка с Люб. Яковл. по эстетическим вопросам. Ю. Алекс. уехал в Галицию к отцу.

Напиши мне из Крыма — я не задержу ответа. Р. Б. шлет тебе привет и очень зовет тебя к нам в августе. На днях она пошлет прошение на Бестужевские курсы. Ребята наши здоровы и очень веселы. Витя стал много говорить.

Жму твою руку и жду письма.

Твой Бор. Эйхенбаум.

Саня часто тебя вспоминает. Он много читает, но прихварывает.

Ст. Териоки Финл. ж. д.

Дер. Пухтула, д(ом) Мориссон.

28 июля 1916 г.

Милый Витя. Спасибо тебе за дружеское письмо, за одобряющие строки. Иногда бывает страшно думать, что на мне теперь такая большая нравственная ответственность — особенно перед Федором Александровичем. В некоторые дни я чувствую большую тревогу — так сложна историко-литературная работа, так страшно запутаны ее направления и принципы. Но правда — надежда меня не покидает, что кое-что сделать удастся. Эта зима — решительная для меня.

Статья о Державине принята в «Аполлон» и будет напечатана в августовской книжке. Я, как и ты, мало надеялся на это, но в «Русскую мысль» отдавать не хотелось, а больше некуда. Вышло очень эффектно — вместо ответа я прямо получил корректуру. Не изменили ни одного слова — это после «Северных записок» кажется трогательным. И потом — какой очаровательный шрифт! Чувствуешь, что попал в аристократический орган.

Кузмина я непременно почитаю зимой — я, действительно, мало его знаю. Но все-таки — не преувеличиваешь ли ты его значение и так ли уж связана с ним Ахматова? Тебе, в твоих поисках «чистой радости»⁴², он, конечно, должен давать много — он часто близок к той «идиллии» в высоком смысле этого слова, о которой мечтал Шиллер, как идеале «сентиментальной» поэзии. Я теперь читаю очень интересную книгу — переписку Шиллера с В. Гумбольдтом. Там много есть и о Шлегелях. Я решил расширить свою магистерскую тему по зап. литер. — присоединить к вопросу о драмах Шиллера второго периода его эстетику. Такая тема становится интересной уже по отношению не только к Шиллеру, но и вообще — связь теории искусства с практикой, сознательного со сверхсознательным. Кстати, о статье А. А. Смирнова. Я после твоего отзыва посмотрел ее еще раз внимательно — да, я, пожалуй, был не совсем прав. Но она удивительно бледно написана, и самая ее тема не углублена, а как-то задевает Шекспира поверхностно. И не нужно, по-моему, делить на сознательное и подсознательное (лучше было бы — сверхсознательное, п. ч. сфера подсознательная кажется более примитивной), а просто говорить о конкретном, вне рассудочного. В самой постановке вопроса, в терминологии, в стиле есть что-то скучное. И потом, в начале, где речь идет о том, что художника надо отделять от человека, — это значит слишком просто решать этот сложный и очень важный вопрос. Слишком легко обращается Смирнов и с термином «переживать», понимая его чересчур прямо. Есть «переживание» и есть «представление переживания», которые сходятся. Тут надо судить очень осторожно и тонко.

Ты спрашиваешь меня, почему я не читаю Фолькельта, Липпса и др., а читаю старинные трактаты. Я определенно не хочу сейчас читать эстетики психологического направления, п. ч. они чужды мне в самой своей основе. Я обращусь к ним позже, когда яснее определю свои основания. Меня интересует сейчас в эстетике все, что касается ее связи с гносеологией, а этого у Фолькельта и у Липпса не найти, п. ч. они исходят из принятого догматически положения о «вчувствовании». Недавно я прочитал блестящую работу Райнова об эстетике Канта (в «Вопро-

сах теории и псих(ологии) творчества», т. VI), а теперь читаю эстетику Кона (Jonas Kohn) 1900 г. Потом буду читать Канта, Гегеля, Шопенгауэра, Шеллинга, а потом уже посмотрю Фолькельта и Липпса. Не знаешь ли ты Дессуара? Стоит ли его читать? В этом году будет, кажется, семинарий по эстетике у Сеземана⁴³ — я собираюсь там поработать (об уроках я уже написал ему — спасибо за адрес).

Но ты не думай, что я все время свое отдаю этому — нет, этим я занимаюсь только по вечерам, после всего другого. Днем я теперь работаю по русск. яз., по русск. литер. и по Шиллеру. Работа по языку меня тоже очень увлекает — я думаю обработать 2—3 интересных синтаксических вопроса, соприкасающихся с семантикой, как вопрос о предлогах, о безличных предложениях. Осенью пойду беседовать с Шахматовым и выясню точно свои вопросы и объем работы⁴⁴.

Вчера, между прочим, посмотрел последний сборник Бальмонта — «Ясень». Боже мой, какой трезвон! В каком он рабском подчинении у слова! По Гете есть 3 степени в искусстве — *Nachahmung*, *Manier*, *Stil*. Бальмонт, во всяком случае, не выше второй⁴⁵.

Ты пишешь, что хотел бы узнать о моих эстетических размышлениях. Это очень трудно сделать в письме — гораздо лучше в беседе. Основу моих размышлений ты знаешь — она близка к тому, что утверждает Франк. Я не хочу останавливаться на «вчувствовании», п. ч. художественное творчество для меня — не просто психологический акт. Интересную фразу нашел я в статье Аничкова (безобразной по легкомысленному отношению к слову) — «Обзор эстетических учений»⁴⁶, значения которой он, вероятно, сам не вполне понимает: «Весьма возможно, что в своем последнем развитии эстетика, как учение о *cognitio sensitiva*, какой она была провозглашена еще Баумгартеном, и к чему вернул ее Коген, и окажется когда-нибудь составляющей самую первую часть научно построенной теории познания». Мне кажется, что в этом направлении и должна теперь идти работа.

Зимой думаю заняться переводами Жуковского. Нашел я указание на одну книгу, которую надо непременно найти — она, по-видимому, должна мне очень помочь: *Willamowitz-Möllendorf* «*Was ist übersetzen?*» (1900 г.). Потом надо посмотреть у Новалиса и у Августа Шлегеля — Веселовский кратко говорит об их понимании перевода. Не встречал ли ты у них и не поможешь ли найти?

Интересует меня очень твоя статья о Гиперборейцах. Но вот как ты все-таки соединишь к ним Ахматову? Она больше, чем кружок, чем направление. У нее — свой путь. Я надеюсь,

что зимой она издаст новый свой сборник — «Белая стая». Тогда я, воспользовавшись тем, что у меня о ней написано, постараюсь напечатать статью⁴⁷.

Сане я прочитал твой совет — он просил передать, что успеет смириться, когда станет приват-доцентом. Правда, не безедкости? Хотя сказано это было с полным добродушием, и вообще он очень хороший мальчик. Теперь у нас живет его брат — очень серьезный и, кажется, очень талантливый лингвист⁴⁸.

Жму твою руку. Ты еще успеешь написать мне сюда. Р. Б. шлет сердечный привет. Всего хорошего.

Твой Бор. Эйхенбаум.

24 сент. 1916.

Витя, я хочу поделиться с тобой одним своим впечатлением, которое и тебе может быть близким. Я недавно прочитал интересную книгу Гильдебранда⁴⁹ (помнишь — я показывал ее тебе, когда ты у меня был?), а сегодня разыскал статью некоего Рилия, в которой точка зрения Гильдебранда развита по отношению к поэзии. Статья эта необыкновенно интересна и может внести в наши постоянные с тобой беседы кое-что новое. Ее заглавие — «Bemerkungen zu dem • Problem der Form in der Dichtkunst». Она напечатана в «Vierteljahrsschrift f. d. wissenschaftl. Philosophie», 1897, № 3 (В. XXI) и 1898, № 1 (В. XXII). Она так меня увлекает, что я думаю ее перевести. Там много замечательного. В ближайшие недели будешь читать меня в газетах: в «Речи» о Светлане, в «Бирж. вед.» — о звуках стиха⁵⁰. Начал работать у Сеземана. Жму твою руку. Твой Бор. Эйхенбаум.

Р. Б. шлет привет. Она очень довольна твоей лекцией и подробно мне ее рассказала.

3 ноября 1916 г.⁵¹

Милый Витя. Я не «возражал» тебе — 1) потому что не хотел тебя мучить, а 2) потому что мне нужно сказать тебе по поводу твоей работы что-то интимно большое, о чем в зале, рядом с «возражениями» Когана и орнаментальными выдумками Чудовского, говорить было бы странно и бесполезно. Лучше в письме, хотя и то не знаю, удастся ли сказать то, что носится в мыслях.

Впечатление у меня создалось такое: у тебя хорошо вышел Мандельштам и совсем не удалась Ахматова, чего я как-то не заметил, когда ты читал мне отрывком⁵². Странно — ты даже читал Ахматову совсем внешне, насилуя интонацию ее стиха. Особенно я почувствовал это, когда ты читал «Настоящую нежность не спугаешь». Строчку — «Ты напрасно бережно кутаешь» — ты прочитал с такой интонацией, что она приняла нужную тебе форму «грациозной causerie». Но боже мой — какая же это causerie!⁵³ И вот тут для меня вскрылось какое-то большое противоречие — не внешнее, не логическое, а противоречие замысла, самого существа твоего доклада. Ты признал в поэзии Ахматовой «вечные элементы», но решил не говорить о них, а взять в Ахматовой только то, что характерно для направления. В этом есть что-то, меня угнетающее. Я понял бы твой метод, если бы ты совсем не говорил о «вечных элементах», — и возражал бы против него. Но этим признанием ты меня обезоружил, чтобы вслед за тем вызвать новый приступ волнения. Как же обойти такое важное, если оно есть? А если обойти — как можно быть уверенным, что кажущаяся тебе «causerie» есть на самом деле, при свете этих «вечных элементов», тоже causerie, а не иное что-нибудь?

Я не хочу говорить о малостях, о которых говорил Радлов. Но у тебя не было любви к слову и чутья слова по отношению к этим поэтам. Ты смотрел на слова так, как они написаны, и потому решился сказать, что в военных стихах Гумилева есть большое религиозное чувство. Я не знаю, есть ли у него это чувство, но слова его придуманы, преувеличены, взяты большие нарочно, п. ч. душа не подсказала малых, подлинных⁵⁴. А в малых словах Ахматовой ты почувствовал только эпиграмматичность и causerie.

Это так для меня важно, что твоя работа стала возбуждать во мне не просто *возражения*, а какое-то своеобразное негодование. Я почувствовал руку классификатора, учуял какую-то «априорность» метода, которая интересовала тебя сама по себе и угасила непосредственное чувство. А это сознание стало угнетать меня, п. ч. больше всего я ценю в людях и в тебе именно непосредственность.

Но больше того — мне стало казаться странным и несовместимым с тобой твое стремление к схеме ради ее самой. Я не почувствовал, что эта твоя работа — часть твоего жизненного дела. В ней было уменье, техника, но не было подлинного духа. Иначе ты не мог бы пройти мимо «вечных элементов» Ахматовой из соображений стройности схемы. Иначе говоря — не было большой веры в то, что эти элементы, действительно, есть, п. ч.

иначе, если ты их чувствовал, они захватили бы тебя и не позволили бы произвести над Ахматовой *такую* работу — да и вообще, может быть, изменили бы весь план, весь замысел. Слова о «вечных элементах» оставались словами и присутствием своим противоречили, в моих глазах, всей конструкции твоей статьи. Ты точно сказал — пусть они себе остаются вечными, а меня больше интересует то, что легче укладывается в *мою* схему. И вот это чувство — что ты не отдаешься чутью, что ты строишь дом, а не храм — смутило меня. Сейчас так нужно, чтобы в каждом слове говорил *дух*, а не *я*, не мое *уменьье*, чтобы каждая работа была жизненным делом! Я не умею тебе это хорошо передать — но мне сейчас необыкновенно странно видеть просто «историка литературы», который просто работает, применяя свое уменьье то к той, то к другой области. Я говорю *сейчас*, п. ч. *так* я чувствую на себе войну. Твое заключение не убедило меня в том, что ты *духом* писал свою работу, — оно дало право голоса Когану, что истинно оскорбило меня. Он обвинил тебя в эстетстве, п. ч. он сам — настоящий «эстет». Для него искусство — отражение, и я совершенно не понимаю, как он в такие дни может разглядывать «отражения», не глядя на самый предмет. Это — действительно эстетство⁵⁵. Но он почуял родственный себе тон в твоём заключении, где ты говоришь о «провинции и деревне» и о «национальной поэзии». Поэзия — всегда поэзия, будь она о городе или деревне. Некрасов и не больше и не «национальнее» Ахматовой, п. ч. он говорит о мужиках. Тут в твоей эстетике открылась для меня трещина, идущая, вероятно, от психологизма. И это тоже меня испугало. Во всем этом был какой-то холодок «априорной» рассудочности.

Я так люблю тебя, что не могу относиться к твоим работам только с точки зрения уменья, техники. Поэтому я не мог возражать, но решил сказать тебе все, не скрывая и не смягчая. Мы сейчас, больше чем всегда, должны строго судить друг друга. Дело нашего поколения — *общее*, а не каждого из нас в отдельности. Поэтому я думаю, что письмо мое не огорчит тебя, — я этого не хочу. Я не почувствовал всего этого тогда, когда ты читал дома, вероятно, потому, что меня сначала, вне целого, заинтересовала конструкция, схема. Но тем резче я почувствовал теперь целое, замысел.

Жму крепко твою руку. Ясно ли сказал я свою мысль?

Твой Боря.

Спасибо тебе за теплый отчет о моем докладе⁵⁶. Но не напишешь ли тоже по существу?

14 ноября 1916 г.

Милый Витя. Письмо твое прочитал и очень хочу с тобой увидеться, чтобы о нем поговорить. Но это возможно будет только как-нибудь после 21-го, до этого времени я буду очень занят. Мне нужно будет «произносить» в женской гимназии речь о Карамзине — надо подготовиться⁵⁷. Сегодня у меня был Виктор Борисович Шкловский и просил передать тебе от его имени, что в пятницу 18 ноября в Привале (в 9 час.) будут читаться доклады по теории поэтического языка — он, Л. П. Якубинский и Поливанов.

Относительно *causegic* у Ахматовой я очень протестую и огорчен твоим суждением о ней. А поэма «У самого моря»? А «Дал ты мне молодость трудную»? Вот это-то я и чувствовал, что ты о «вечных элементах» сказал в виде комплимента. Но можно ли это? «Настоящую нежность» я искренне чувствую *большой* и глубокой вещью. Мне довольно слова — «спутаешь». И потом — «и она тиха». Тут женщина во весь рост. Поэт может говорить *малые* слова, но мы должны в них чувствовать большие, если только они — поэзия. Ну, поговорим обо всем.

Твой Б. Э.

Ты очень дружески возражал — вроде как Лосский Франку на диспуте⁵⁸. Спасибо.

31 марта 1917 г.

Милый Витя. Хочу поблагодарить тебя за вчерашнее твоё замечание о Лире. Я еще раз посмотрел это место и должен признать, что выразился неправильно. Изменил я его так: «Характерно, что во всей этой трагедии он обращает внимание на ее завязку и рассматривает ее не с точки зрения индивидуальной трагедии Лира, где это легкомыслие можно считать внутренне обоснованным, но с точки зрения отвлеченных законов трагического искусства: завязка не должна основываться на вине или ошибке»⁵⁹. Сегодня мне сказала Мария Исидоровна, что Фед. Алекс. одобряет мой план — прочесть это после Пасхи в Неофилол. общ-ве. Сегодня я кончил теоретическую часть и примусь теперь за трагедию. Наконец и я получу крещение в Неофилол. общ-ве! Но проверка выходит — ниже всякой критики с точки зрения, напр., Шляпкина.

Жму твою руку. Привет от Р. Б.
Твой Б. Эйхенбаум.

Милый Витя. Приходится писать на такой дамской бумаге — другой не оказалось. Мы еще в Шувалове — через неделю думаем тронуться. Последнее время я систематически не работаю, а занимаюсь больше свободным чтением, да немного — Жуковским. Занялся Маяковским и собрал для статьи материал. Знаешь — подготавливаются интересные выводы, т. ч., кажется, из этого что-то выйдет. Все расположится вокруг центральной темы «я». «Я — весь боль и ушиб» и т. д.⁶⁰ Отсюда — к словам, к метафорам, к синтаксису. Я без такого «моста» не умею работать. Купил я как-то в Питере 3 немецкие диссертации по «Stiluntersuchung» (1910 и 1911 гг.) о Бюргере, Шамиссо и Флобере. Первые две — трогательное выполнение всей схемы Эльстера (его ученики) — без всякой критики, без всяких «от себя». Мне это очень полезно — нечто вроде семинария у Эльстера⁶¹. Но до чего же, по существу, бедно! И я понимаю, отчего. Оттого что нет никакого X'а и никакой гипотезы, а ведь без этого нет науки. В нашей науке X — это то *третье*, что не есть ни форма, ни содержание и к раскрытию которого мы *должны стремиться*. Гипотеза — что в звуках, в ритме, в приемах сказывается это третье. Параллель между «формой» и «содержанием» указывает только на то, что на самом деле они не параллельны, а исходят из точки этого третьего, что не есть ни мысль просто, ни звук просто. Укрепила меня еще больше в этом статья Андрея Белого в только что вышедшем сборнике «Скифы». Ты постарайся скорее достать его — это очень интересно, хотя и безумно хаотично. Тут достается и эстетам, и символистам, и немного футуристам. Белый положительно становится великим человеком наших дней, а эпоха В. Иванова отошла в вечность⁶².

У меня изменился план работы по Жуковскому. Теперь биографический элемент будет совсем внутри, а не отдельно. Первая часть — школа Жуковского и традиционные элементы его стиля; вторая — обзорение и классификация приемов, им установленных и разработанных; третья — приведение этой классификации в *систему* (это уже искание X'а) при помощи статей, писем и т. д. Немецкие диссертации эти смешны тем, что они удовлетворяются обзорением — т. е. прямо на готовую схему механически переносят творчество. Истинно-ремесленное занятие! Ведь все дело в том, чтобы суметь эту простую сумму приемов и особенностей возвести к единству.

Имели мы переписку с Юр. Алекс. и потом — свидание. Я напал на него за ту открытку и еще больше за следующее письмо. Определилась суть нашего расхождения⁶³: он полагает, что

мыслить теперь не надо, а надо утвердиться на элементарных истинах (государство, национальность) и бороться за них. Я доказывал ему, что призвание настоящей интеллигенции (в отличие от «интеллигентов») — всегда честно *мыслить*, а теперь — особенно. Поэтому, думаю я, настоящая интеллигенция не может и не должна быть партийной. Он понял меня, но возражал слабо. На этом мы и расстались пока.

Напиши о себе и о других. Как Наталья Владимировна?⁶⁴ Передай ей привет от меня. Пиши уже по городскому адресу: 8 Рождественская 21, кв. 9. Р. Б. шлет тебе сердечный привет. Мы очень часто тебя вспоминаем — то по поводу меда наверху, то по другим поводам. Как твое здоровье?

Целую тебя. Твой Б. Эйхенбаум.

В записках Смирновой сказано, что Жуковский много раз видел Брентано в первую свою поездку, т. е. в 1820 или в 1821 г.⁶⁵ Вспоминаем и без всяких поводов. Р. Э.

25 окт. 1917 г. Петроград.

Милый Витя. Давно уже хочу писать тебе, но сначала мешал экзамен (я очень волновался, но сдал с честью — экзаменовали и Кадлубовский, и Шляпкин), а теперь — такие события идут у нас, что трудно сосредоточиться на письме. Уже больше недели печать трубила о готовящемся выступлении большевиков, но вместо выступления — новый переворот: большевики у власти, Керенский куда-то исчез (поговаривают, что уехал в Ставку), в городе — грозная тишина. На улицах пусто, всюду патрули, охрана. Занятий в школах сегодня не было. Говорят, что сейчас идет стрельба на Дворцовом мосту — будто бы женский батальон и «ударники» стоят за «прежнее» правительство. Но газеты уже не поспевают за событиями — и потому начинают слухи. Во всяком случае — начинается что-то новое. Как говорят, большевики принимают все меры, чтобы не допустить беспорядков, погромов и грабежей. Ответственность на них — огромная, и трудно себе представить, чтобы они с ней справились. Да и неизвестно, удастся ли им укрепиться — как будет вести себя Керенский и Ставка. Одним словом, «туман, безвестность впереди»...⁶⁶

От этих строк можно и к Белому перейти. Читал ты его статью в «Скифах»? Доклад в Пушкинском общ-ве был развитием и обоснованием того, что там сказано о ритме. Путь его

от «Символизма» — правильный. Он отвергает понимание ритма как системы эонических строк и ищет теперь способа графически запечатлеть весь «ритмический жест» *целого* стих-ия. Но способ его графики, по-моему, ошибочный. Он берет формулу $\frac{n-1}{n}$, где под n разумеется число строчек, т. е. величина определенная, арифметическая, а 1 есть совершенно условный знак, никакого реально-количественного значения не имеющий. Между тем Белый, подставляя под n число, производит вычитание и делит, хотя не имеет на это права. При помощи этой формулы и системы координат он наносит точки и, соединив их, получает чертеж «ритмического жеста». При этом его увлечение и его *символизация* этих получающихся линий доходит до того, что он ставит в связь подъем линии кверху с подъемом настроения или возвышенностью темы в стих-ии. Интересно, что его сейчас больше всего увлекает именно эта параллельность, совпадение «смысла» с ритмом, но тут я тоже не могу согласиться. Если хочешь — я в следующем письме могу написать тебе подробнее (у меня даже есть некоторые чертежи стих-й). Сейчас как-то трудно. Лучше всего было, когда он читал Тютчева и интерпретировал. Я был очень взволнован — он минунами кажется прямо гениальным⁶⁷. Но метод его кажется мне ложным. И его стремление найти определенную «знаменательность» в ритме и в звуках никуда не ведет. Посмотри его статью в сборнике клуба московских писателей «Ветвь» (новость) — о поэзии Блока. Как он там бьется и мечется между смыслом и осмыслением звуков! Или в «Скифах» эта страница о «шипенье»⁶⁸.

Наконец — повесть личного характера. Я, в конце концов, приглашен на Раевские курсы. В воскресенье, по совету Фед. Алекс., нанес визит Сиповскому и побеседовал с ним. Удивительно наивный человек — какой-то трогательный дилетантизм мысли. Он будет вести семинарий по «литературным направлениям», а я решил устроить семинарий (который будет, по смыслу, просеминарием) по вопросам исследования литературы. Дам ряд тем из разных писателей — в порядке вопросов изучения. В первой группе будут темы, касающиеся изучения тематики, композиции, сюжета, идейных элементов, личных элементов и проч. Во второй — стилистика. Это будет мне нелегко, но зато интересно и полезно. В субботу (если не замрет жизнь) будет первая беседа с курсистками. Вчера я был на курсах для беседы с Фед. Алекс. — видел там Недзвецкую (кажется, так ее фамилия?)⁶⁹, слышал, что и Котя будет там читать. Психологию читает Сеземан.

Работы ужасно много — еще ведь экзамен, и нелегкий, а тут — лекции в Лутугинском университете, лекции на Курсах выразительного чтения и т. д. и т. д. И все это — на фоне «перманентной» революции.

С продовольствием стало хуже — хлеб ужасный и мало. Утром приходится убегать голодным, а вчера мне, во время разговора, стало почти дурно, но странно разрешилось — я сильно чихнул, и тошнота прошла. Плохо и в других отношениях — вода то и дело не идет, электричество утром не горит совсем (и в школе), а потом горит от 5 ч. веч. до 1 ч. ночи, да и в этот промежуток иногда тухнет. Керосина и свечей не достать.

Ну, Витя, милый, а как ты в Саратове? Я жду известий. Кое-что из области твоего быта знаю от Алекс. Яковл.⁷⁰ — мне еще не удалось навестить ее, но по телефону мы говорили. Слышал, что работы у тебя там очень много, что ты секретарь фак-ета. Как Франк? Что Пиксанов?

Целую тебя и думаю, что тебе хорошо. Рая Бор. шлет дружеский привет. Дети здоровы. Сегодня вечером вдруг потухло электричество — они оба заревели.

Всего хорошего!

Твой Боря.

26 окт. Зимний Дворец ночью был взят — министры арестованы. В том числе — и Александр Вас. Ливеровский⁷¹. В «Новой жизни», в отделе последних известий, есть, между прочим, сообщение, что в 1 ч. ночи в одну частную квартиру «влетел», проломив стену, орудийный снаряд весом в 2 пуда и упал на письменный стол, не взорвавшись. А на улицах бабы так же продают яблоки, так же ходят трамваи и люди. Но тишина — грозная. Ходят слухи, что идут 2 дивизии, что первые эшелоны уже в Луге... Сегодня спешно уезжали члены французского и английского посольства. Кадеты перешли на нелегальное положение — редакция «Речи», как я только что слышал, занята большевиками.

28 окт. Последние новости — Керенский в Гатчине и идет на Петроград. Вчерашний день прошел на улицах спокойно. Отправляю, Витя, тебе письмо — пиши о себе. Тут мы собирались маленькой компанией у Алексея Васильевича и слушали рассказ о поездке и о Самаре⁷². Видел Котю и узнал от него, что ты в декабре думаешь читать доклад в Неофилолог. общ. Что-то будет в декабре?

Раевские курсы пока закрыты — сегодня я должен был выступить первый раз.

Жму твою руку

Твой Боря.

24 ноября 1917.

Спасибо, Витя, за письмо. Не сразу ответил тебе, п. ч. очень занят. Мне чуть было не пришлось совершенно заменить Сиповского на Раевских курсах — он внезапно уехал к своей семье на юг, и Фед. Алекс. просил меня читать вместо него общий курс! Я уговорил Фед. Ал-ча отложить это до января, чтобы мне хоть на Рождестве подготовиться, если уж это окажется необходимым, а он зато поставил мне условие — чтобы я 2-го декабря сдал последний экзамен и постарался бы в декабре же прочитать пробные лекции. Пришлось усиленно взяться за русский и церк.-слав. языки.

Получил ли ты то мое письмо, в котором я писал о докладе А. Белого — это как-то не видно из твоего письма. У Кадлубовского экзамен мой прошел совсем хорошо — участвовал и Шляпкин, но вел себя очень дружелюбно, а после экзамена даже говорил комплименты. «Я, говорит, вижу теперь, что вы основательно работаете». Я ответил ехидно — это, мол, мне стипендия помогла.

Начал вчера занятия на Курсах. Пока идет несколько беспорядочно. Приходит человек 40 — со всех курсов, а кто будет действительно работать — еще не выяснилось. Думал я заняться с ними вопросами формального исследования, но времени мало, народу пока много — это в широком объеме не удастся. Поэтому мы займемся лирикой первой половины XIX-го века (Жуковский — Фет), причем работа пойдет по вопросам: тематика, стилистика, метрика, композиция. Многие вопросы меня сейчас затрудняют — как жаль, что мы не видимся! Буду советоваться с Котей. Я был у него недавно. Он читал мне работу о «Мцыри» — очень интересно! Послезавтра он будет у меня, а может быть — и Александр Алекс.⁷³ придет.

Увидимся ли мы в декабре? Я боюсь, что в это время опять разыграются события. Узел все затягивается. Твою просьбу относительно «Речи» я пока не исполнил. В течение трех недель она не выходила совсем, а теперь все выходят № 1 — то «Свободная речь», то «Наша речь», то «Век», а то и совсем не выйдет. Каждый день можно ожидать, что она будет совсем закрыта, т. е. просто реквизируется типография. «День» выходит

теперь под названием «Ночь» — небывалое, кажется, название в истории прессы.

Так много дела, что твоих я за все время успел повидать только один раз. Телефоны действуют плохо, т. ч. и сговориться трудно. Зайду к ним как-нибудь после Курсов.

Читаю сейчас интересную книгу Сиверса — «Rhythmisch-melodische Studien». Но по основным вопросам нахожу пока мало. А между тем все больше и больше думаю, особенно после доклада Белого и его статьи в «Скифах», что знаменательность ритма и фонетики должна исследоваться в собственных пределах — не обращаясь к логическому смыслу, а имея в основе только общий X, как исходное единство. Если верна теория «синкретизма»⁷⁴, то ведь, может быть, в ритме и в фонетике мы имеем элементы движений и мимики? Как ты думаешь? Ведь звук слова не есть только слуховое, но и артикуляционное представление («фонема» Бодуэна). Ведь в ритме скрывается жест.

Что-то будет осенью? Если мне действительно удастся в декабре закончить все свои формальные дела, т. ч. в январе я уже буду утверждён, то, пожалуй, осенью и удастся попасть куда-нибудь в провинцию? Только уж тогда мы совсем разведемся по разным углам.

Буду ждать или письма, или тебя самого. Время будет теперь очень тревожное — я уверен в этом. В будущий вторник — Учредительное Собрание... Никаких надежд у меня с ним не связано.

Жму твою руку. Рая Бор. шлет привет. Дети здоровы — живут в детской особым мирком. У них и няни теперь нет — все стали самостоятельными.

Твой Бор. Эйхенбаум.

Шлю привет дорогому Виктору Максимовичу.

Р. Э.

2.II. 1918.

Милый Боря!

Давно собираюсь тебе написать, но в этом полугодии я страшно занят, т. к. два раза в неделю читаю новый для меня курс, немецкую литературу, Гёте, Sturm u(nd) Drang, романтизм.

Как Вы живете в Петрограде в это ужасное время? Чем ты занят? Какой выход нашел из трудного положения?

В Саратове по-прежнему хорошо. Работы очень много. На днях я читал публичную лекцию о современной поэзии — сим-

волизм и новейшие течения. Не рассчитал время, читал больше трех часов. Для символистов я собрал новые стилистические данные — поэтика иносказаний, метафора, на примерах у Блока, кроме того Брюсовский материал. Во второй части лекции — Кузмин, Анненский, Ахматова. Народу было очень много — человек 600. Саратов начинает привыкать к стилистике. Одна из моих лучших учениц готовит для литературного кружка доклад о соединительных частицах у Ахматовой!!

Не можешь ли ты, милый Боря, узнать для меня у Вл. Вас. Гиппиуса адреса Василия Васильевича и сообщить мне его как можно скорее. Одно издательство собирается поручить мне перевод Новалиса, и я хотел бы взять у Васи «Гимны к Ночи»⁷⁵.

Из Перми я получил письмо от Казанского, что там на весну конкурс по новой русской литературе, но, кажется, они имеют в виду Верховского. Одновременно я получил письмо из Томска от С. И. Гессена, что по весне они открывают кафедру новой русской литературы, и что они и Гвоздев тоже (!) очень хотели бы пригласить тебя. Я написал Гессену твой адрес и горячо подерживаю эту мысль.

У нас по романистике, по всей вероятности, будет Григорий Леонидович Лозинский.

Еще одна просьба, милый Боря! Если «Речь» до сих пор не напечатала моей Ахматовой⁷⁶, я просил бы тебя зайти в редакцию и взять статью обратно. Я же люблю, когда статьи без толку валяются в редакциях.

Моя диссертация, м. б., будет скоро напечатана в Записках Сар(атовского) унив(ерситета). Дай Бог, чтобы так! А то уж очень неприятно писать без надежды на печатание!

Какие ужасные события! Смерть Каледина⁷⁷ это для меня конец России — теперь остается только немецкое вмешательство, которое будет.

Всего хорошего, милый Боря. Пиши почаще. Рае Борисовне поклон и деток целую.

Твой В. Жирмунский.

2 марта
17 февр. 1918 г.

Милый Витя. У меня столько накопилось сказать тебе, что не знаю, в каком порядке. Все, правда, о своих делах, но сейчас в этом есть какая-то особая прелесть — что все-таки продолжаешь свое дело и даже увлекаешься. Со времени твоего отъезда я присел за мелодику. Нашел прекрасную литературу

и написал большую статью для «Мелоса»*. Читал ее в виде доклада в Пушкинском кружке, а потом вздумал, не прочитать ли на эту тему пробную лекцию, чтобы не работать над чем-нибудь для меня неинтересным. Федор Александр. приехал ко мне — я ему прочитал, и он одобрил. Я подал прошение — тема была принята, и я сегодня читал в факультете. Читал сорок минут — всё до конца. Многие слушали с большим вниманием — особенно Щерба, Шахматов, Гревс, Зелинский, Хилинский и Лапшин. Даже Петров слушал и не болтал. После лекции Ф. А. предложил высказаться, но решили перенести лекцию и обсуждение в Неофилологич. общество. 26 февраля (по старому стилю) я буду там читать.

Вот это главное. Теперь я кончил все свои университетские дела. Между прочим, сегодня же читал пробную лекцию Григ. Леон. Лозинский — он сказал мне, что в Саратов едет не он, а Батюшков. А я уж позавидовал — Лозинский мне очень нравится.

В Томск мне не хотелось бы. Очень уж далеко! Да и компания мне не по душе. В Пермь я писал Кржевскому, но ответа не получил.

На Раевских курсах я теперь читаю и общий курс — «Поэтика русской сентиментально-романтической школы (Карамзин и Жуковский)». Собирается 30—40 человек. В семинарии работа идет недурно — работают с увлечением. Каждый раз по 2—3 доклада, и без «красноречия». Особенно хорошо прошел вопрос о словаре — был интересный доклад о словаре Пушкина.

Еще не все. Читал я на Раевских курсах публичную лекцию об Ахматовой (в пользу кассы взаимопомощи). Соединил стилистику с тематикой. Твой фельетон напечатан в «Нашем веке» недели две назад (во вторник). Очень хорошо, хотя я и не вполне согласен. Я боюсь этих торжественных слов у Ахматовой — осиянный, несказанный и т. д. Их ведь нужно употреблять очень осторожно. Влад. Вас. Гиппиусу, как и требуется, твоя статья не понравилась. Кстати, во второй книге «Мелоса» напечатана его статья — «Предчувствия». Там есть о логосе и мелосе. Интересно, характерно (для тебя — очень ценно), но сумбурно, с неприятным надрывом á la Мережковский. Меня очень интересует, что выйдет у твоей ученицы из работы о соединительных частицах у Ахматовой. Я сам замечал необыкновенное количество и важность «а», но какие могут быть выводы? Разве что — лишнее указание на капризность и разговорность стиля? Или еще что-нибудь?⁷⁸

* Новый музыкально-литературный орган.

А жизнь становится все сложнее. Теперь уж просто не знаешь, что будет на другой день. Сидим не то в осаде, не то нет. Брат пошел в партизанский отряд, а большевики все-таки хотят заключить мир. Петербуржцы теперь уже ко всему привыкли — ничем не удивить. Только когда надо условиться о деле или свидании — прибавляют «если немцы не придут».

Материально мы кое-как тянемся. На Раевских курсах я буду теперь получать 100 рублей, да взял частный урок (каждый день, кроме субботы, по 2 часа), за который получаю 250 р. Итого в общем выходит рублей 700, но и этого не вполне хватает. Устаю очень — в день 6—7 часов уроков, из которых 3 раза в неделю лекции, а один — семинарий. Аппетит от такой работы развивается ужасный, а хлеба мы совсем не едим — весь приходится отдавать детям.

Где-то будем летом? Надо было бы всем нам съехаться в Лебяжье и устроить колонию. То-то было бы хорошо!

Очень радуюсь, что диссертация твоя пристраивается так хорошо. О Василии Вас. узнаю во вторник и дам тебе знать через Александру Яковлевну. Знаешь ли, что у него умер ребенок? И вообще — в Киеве он за последнее время перенес много тяжелого. Были слухи, что он ранен при стрельбе, но это не оправдывается.

Тебя ужаснуло самоубийство Каледина, а меня привело в полный ужас убийство Шингарева и Кокошкина⁷⁹. Это, по-моему, был несомненный признак, что революция разлагается и морально гибнет. На эту тему я писал фельетон, который был напечатан (ты ужаснешься) в газете брата — в «Голосе труда»⁸⁰. Но мне именно этого хотелось.

Ну, прощай, милый Витя. Рая Бор. шлет тебе сердечный привет. Пиши чаще, хотя это и разорительно теперь. Что Пиксанов? Какую он линию ведет? Окончательно ли отказался от «культуры»?

Жму твою руку.

Твой Б. Эйхенбаум.

Марта 12/27 февр. 1918 г.

Задержал письмо, чтобы послать тебе, Витя, сразу все, что тебе интересно. От Васи Гиппиуса я получил письмо. Его адрес — Киев, Бибиковский бульвар, Управление Р. О. Красного Креста. Но попадет ли теперь твое письмо? Что такое теперь Киев и чей он? Васино письмо помечено 4/17 февраля, — получил я его не по почте, а оказией.

Вчера я выступал в Неофилологич. общ-ве с докладом — «О мелодике лирического стиха». Повторил в полном виде то,

что читал в факультете. Был, так сказать, мой юбилей. Собралась очень почтенная аудитория — Щерба, Шахматов, Бодуэн, Кадлубовский, Гревс, Карсавин, Адрианов, Лавров и т. д., вплоть до чудного Чудовского. Много и очень интересно говорил Щерба, но по существу почти не возражал. Говорил Бодуэн, но всякие посторонние вещи. Чудовский жеманился. Петров говорил, как всегда, дикости — вроде того, что «так и Вольтер думал». Ужасно радуется моим успехам Федор Алекс. — как отец. Это совсем трогательно.

Знаешь ли ты, Витя, труды Сарана (Saran, ученик Сиверса) по стиху? У него есть замечательная книга — «Deutsche Verslehre». Читал ли ты ее? Собираюсь заняться фонетикой и поработать под руководством Щербы.

Но как жалко, Витя, что тебя вчера не было, и как, вообще, жаль, что тебя нет! Мне так хотелось бы многим с тобой поделиться!

А Гревс тоже сказал мне вчера, что меня собираются звать в Томск. Что-то будет?

Крепко тебя целую.

Твой Бор. Эйхенбаум.

5(18).IV.1918 г.

Милый Боря!

Я получил оба твоих письма и очень рад был прочесть о твоих успехах. Жалею, что не знаю ничего о направлении твоей работы, ты сам об этом ничего не пишешь — что именно установлено тобой в мелодике лирического стиха, области, казавшейся мне всегда заманчивой и интуитивно понятной, но труднодоступной для такого исследования?

Я сам, к сожалению, не могу поделиться с тобой такой же творческой работой, т. к. в это полугодие ушел всецело в преподавание — курс требовал от меня неразделенного времени и внимания. За это полугодие я успел прочитать очень подробно эпоху бури и натиска, творчество молодого Гете и Шиллера и развитие Гете в классическую пору. Я очень рад был опять вернуться к своим немцам, и в частности Гете доставил мне много наслаждения — я разбираю на лекциях не только отдельные драмы, но и отдельные стихи. С учениками, вернее ученицами, было тоже очень хорошо, и я отметил несколько серьезных докладов: о сравнениях у Байрона, о поэтической технике «Книги Песен» Гейне, о трех типах байронических поэм.

В будущем году я думаю с избранными читать и подробно разбирать драмы и лирику Гете в молодости в связи с поэтич. теориями Sturm und Drang'a — без рефератов, диалогически, на основании заранее подготовленного материала. А как общий курс я задумал: историю эпоса и романа для одного года, историю драмы и лирики для следующего.

Самостоятельная работа была у меня только одна — доклад в нашем «Философско-историческом обществе» о юношеской поэзии Байрона, который представляет начало задуманной книги о Б<айро>не. Но времени, времени так мало! Не успеваешь ничего изготовить, время проходит, замыслы стареют и уже становятся чуждыми душе. У меня об Ахматовой и о Блоке были любопытные идеи, но некогда работать и записывать их. К сожалению, провинция в этом смысле не облегчение, ты увидишь это в Томске. Очень рад за тебя, что ты устроился, но жалею, что тебя получил Томск, а не Саратов. Пиксанов — совершеннейший *примитив*. Он хороший начетчик, знаток текстов и библиографии, но — с полным отсутствием культурных и философских идей и эстетического чутья. Странно, что при таких неутешительных природных данных можно быть, тем не менее, известным и маститым исследователем.

Не можешь ли, Боря, помочь мне воздействовать на Александру Павл. Татаринovu? Представь себе, что посланная ею в Москву рукопись моего Брюсова •ником не получена — ни Н. А. Струве, ни типографией, ни конторой⁸¹. Узнай, пожалуйста, кому и когда она ее послала. Может быть, надо сделать заявление на почтамт? К тому же, она сказала маме, что статья будет напечатана неизвестно когда и неведомо, будет ли вообще, а г-жа Струве и Франк обещали мне, что она пойдет взамен пролежавшей два года статьи о «романтич(еском) индивидуализме», возможно скорым образом, быть может в *феврале*. Напиши мне сюда, когда собираешься ехать. Сердечный привет Рае Борисовне. Всего хорошего. Твой В. Ж.

24 апр. н. ст. 1918 г.

Милый Витя. Пишу наспех несколько слов — пользуюсь новой оказией. Из письма твоего домой узнал, что мое, отправленное по почте, ты получил и собираешься мне писать.

Жду от тебя — давно ты не писал. У меня особенных событий нет. Жду ответа из Томска — 28 апр. там кончается конкурс. Пока хлопочу насчет книг — кое-что покупаю, из Академии получу даром.

Оттисков в «Мелосе» не дают, но Алекс. Яковл. купила номер и, кажется, пошлет тебе. Следующий номер (с моей статьей) выйдет, может быть, до лета, а может быть — и позже⁸². В печатном деле — некоторое оживление. Вышел № 1 журнала (левых с. р.) «Наш путь» — вроде прежних «Заветов». Там напечатана поэма Блока — «Двенадцать» и статья его «Интеллигенция и революция». Будут опять выходить «Известия Академии наук» — Шахматов предложил мне напечатать там статью о мелодике, но я, к сожалению (п. ч. пришлось всячески обжурналить) уже связал себя с «Мелосом».

Не знаешь ли, что за поэт такой (современник Гете) Heltzen? Помнишь, я показывал тебе летом стих-ие Жуковского, написанное трехстишиями — «Имя где для тебя? Не сильно смертных искусство...» и т. д. («К ней», 1810 г.)? Оно считается оригинальным. Я удивлялся сходству по строфе с Гетевским «Gegenwart», а теперь нашел подлинник, который принадлежит Heltzen'у — какому-то третьестепенному поэту.

Ужасно хочется спокойно поработать — здесь совсем не удается.

Когда-то мы увидимся теперь? Я к тому времени, пожалуй, уже совсем полысею.

Целую тебя и жду письма. Р. Б. шлет привет.

Твой Боря

Получил грустное письмо от Марии Исидоровны. Она очень не удовлетворена своей работой в Самаре и жалуется на одиночество⁸³.

1918. 29 VII

Милый Боря!

Прости, что я так давно тебе не писал. Но от тебя также я давно уже не имел никаких вестей. Предполагаю, что ты все еще в Петрограде, ввиду прекращения сношений с Сибирью. Очень беспокоюсь за тебя, т. к. думаю, что жить в Петербурге совсем невозможно, а ты, наверно, уже избран в Томске? Есть ли оттуда какие-нибудь известия? Один из наших профессоров, юрист Темберг, уехал туда еще до восстания, но теперь застрял и не может вернуться и писем от него нет.

Что ты делаешь? Занят ли какой-нибудь работой? Хотелось бы скорее увидеть твою статью о мелодике лирического стиха. Как жаль, что ты отдал ее не в академическое издание! Отчего ты не напишешь мне некоторых из своих положений?

Этим летом я усиленно работаю над книгой о поэтике Байрона (докторской диссертацией), где я хочу рассмотреть отношение Байрона к поэтической традиции английского сентиментализма и романтизма: 1. Генезис его лирического стиля по юношеским стихам; 2. «Чайльд-Гарольд» и описательная поэма XVIII века; 3. Лирическая поэма Байрона и ее происхождение из поэмы-баллады Кольриджа и Вальтера Скотта; 4. Байронический герой и герой «страшных романов». I глава составляла, в общей форме, предмет моего доклада в основном здесь при университете, под председательством Франка, философско-историческом обществе, а за лето я закончу детальную разработку этой главы. Теперь приступаю к большому экскурсу, который у меня выделился из темы моей книги, и отчасти благодаря работам в семинарии, — о «байронических поэмах» Пушкина⁸⁴. Думается, что вопрос о влиянии Байрона на Пушкина должен быть перенесен, как весь вопрос о влиянии поэта на поэта, из области мировоззрения и психологии человека-Пушкина в область художественного воздействия, главным образом в смысле особенностей формы лирической поэмы, воспринятых Пушкиным у Байрона. Кстати, перечитывая «Кавказского пленника» в Венгеровском издании, я нашел, что Пушкин *сам* ссылается в примечаниях на то место «Послания Воейкову», о котором ты всегда говорил. Еще одна конъектура: «Как ныне собирается вещей Олег...» — помнишь наш спор об этом «как ныне»? Мне кажется, я разгадал, в чем дело. В пушкинском словоупотреблении это «как» = «когда», и предложение «Как ныне...» могло бы читаться как придаточное предложение времени — «Когда собирается вещей Олег, он обрекает их села...» или «Собираясь отомстить, он обрек...». Эта конъектура основана на аналогичном употреблении союза «как» в «Бахчисарайском фонтане»: «Раскинув легкие власы, Как идут пленницы молодые Купаться в жаркие часы... Забав их сторож неотлучный, Он тут». Возможно ли такое объяснение?

Моя диссертация уже в печати и напечатано 3 листа — всего будет 16 листов, но очень больших (по 50 000 букв). Печатается в «Известиях Саратовского университета», но книга будет иметь издателя, московского Сахарова, издателя франковской «Души человека» и др.⁸⁵ Надеюсь, что к концу сентября книга будет готова. Это обстоятельство задерживает меня теперь в Саратове, хотя мне абсолютно необходимо съездить в Петербург для подготовки курса будущего года, и, может быть, я все-таки выберусь туда в августе, и тогда мы увидимся.

Ты знаешь, конечно, что Котя конкурирует к нам в Саратов. К сожалению, говорят, он уехал в Одессу, а между тем по-

явился очень опасный для него конкурент, московский романист Н. С. Арсеньев, имеющий целый ряд ученых трудов (больших статей), главным образом по истории мистической поэзии в средние века и о Платоновской академии во Флоренции. О нем отовсюду приходят прекрасные отзывы, ему всего 28 лет, его очень выдвигает Франк. Из-за всего этого я нахожусь в чрезвычайно трудном положении, и как раз с Котиком теперь нет возможности списаться!! По совести говоря, я предпочел бы, помимо личных симпатий к Котику, специалиста по истории стиля — специалисту по мистике и религиозной философии. Но боюсь, что Арсеньев соберет в факультете больше голосов, ввиду явного преимущества по числу научных трудов⁸⁶.

Милый Боря, был бы очень рад получить от тебя весточку. Рае Борисовне шлю сердечный привет и целую деток. Хотелось бы еще увидеть тебя в августе, до отъезда в Сибирь. Думаю, что все мы покидаем Петербург на несколько лет. Я, лично за себя, думаю, что проживу довольно долго в Саратове, и рад тому, что это такой оживленный и интеллигентный город и что работа в университете за прошлый год прошла оживленно и необычно плодотворно. Всего хорошего, мой дорогой друг.

Твой В. Жирмунский.

P.S. Был бы тебе очень благодарен за список новых книг во всех областях философско-исторических наук, особенно новых стихов. Вышел ли сборник Кузмина?

P.S. Мой адрес — прежний. Я живу на даче, но два раза в неделю бываю у себя в городе. Сообщи мне, пожалуйста, если увидишь что-нибудь по моей специальности (немецкое или английское) в кооперативе «Petropolis».

8 Рождественская, 21, кв. 9.

5 августа 1918 г.
СПб.

Милый Витя. Получил твое письмо — и так обрадовался ему, что сейчас же сажусь писать ответ. Не писал долго, п. ч. поджидал тебя (Алекс. Яковл. говорила, что ты будешь в июле), и при этом все надеялся получить что-нибудь из Томска и выяснить свою судьбу. Теперь на это надежды никакой и, вероятно, надолго. Поступаю так, как будто Томская кафедра мне приснилась — начинаю устраиваться на зиму здесь. Думаю о зиме, конечно, с ужасом. Не говоря уже о голоде, холоде, темноте, до-

машнем настроении и пр. — ясно, что работать для себя (ради чего я решил ехать в Томск) будет невозможно — весь день придется отдавать заработку. Так и лето прошло — занимался сам урывками, среди сотни других дел и забот. Дороговизна такая, что нам в месяц, чтобы не голодать, надо иметь около трех тысяч (!), а что будет зимой — не знаю. Представляешь себе, какое здесь у нас настроение! Живем одним днем, стараясь по возможности не думать о будущем.

Зарабатываю я все лето и до сих пор литературным трудом — сотрудничаю в издании русских классиков при Комиссариате. Рад хоть тому, что работа по специальности, а то ведь Сеземан, напр., служит в каком-то Архиве по политическим делам — и так многие. В моей работе есть много полезного для меня и интересного. Сейчас идет подготовка однотомного Лермонтова (для школы), причем делается заново проверка текста, т. к. академическое издание оказалось небрежным и прямо недобросовестным. Пока мы имеем дело со старопечатными текстами, а надеемся обратиться и к рукописям — есть сомнительные места, которые можно разрешить только по рукописям. Между прочим, недели через 2—3 в Саратов, вероятно, поедет Серг. Игн. Бернштейн (помнишь в Шувалове?) за ящиком с рукописями Лермонтова, который (т. е. ящик) хранится в подвалах вашего Унив-ета; если ты будешь еще в Саратове — окажи ему содействие — у него будет разрешение от Академии и официальная бумага от Комиссариата.

В Комиссариате я имею дело только с одним человеком — моим товарищем по Унив-ету, занимавшимся одно время на романо-герм. отделении: Халабаев. Не помнишь ли его? Он состоит секретарем издательского отдела — он же и привлек меня к этой работе. Политики в этом деле нет никакой, т. ч. я ничем и ни с чем не связан. Для некоторых изданий пишу предисловия — написал к «Запискам охотника», к сборнику народных рассказов Толстого и др. Сейчас готовлю вступительную статью о Толстом для полного собрания художественных произведений⁸⁷. Такого же рода работу делает там А. Л. Слонимский — он сотрудничает сейчас по изданию однотомника Пушкина. Как у нас плохо с текстами! Представь себе, что академическое издание Лермонтова настолько недобросовестно, что пользоваться им в научной работе *нельзя*. Не говоря о совершенно произвольной и часто нелепой или искажающей пунктуации — масса ошибок в словах, полное непонимание стиха и т. д. Посмотри сам хотя бы автограф стих-ия «Слышу ли голос твой» (приведен в академич. изд. во II т.) и сверь с тем, что дано в печати. Посмотри тоже «Они любили друг друга» — увидишь, что в

рукописи «с тоской», а в печати — «с тоскою», только потому, что так оно печаталось прежде. И таких ошибок, иногда еще более серьезных тысячи! Выходит, что однотомное комиссариатское издание будет по тексту более «научным», чем академическое⁸⁸.

Так много надо и хочется сказать тебе, что и не знаю, как быть. О мелодике? Трудно ведь так, в двух словах, передать тебе, а когда выйдет — совсем не знаю. Теоретическая часть статьи основана на гипотезе, что есть стихи, организуемым началом которых служит интонация, причем в Sprechvers'e она иная, чем в обыкновенной практической речи, — получается не простая смена интонаций, а *система интонирования*, которая служит композиционным фактором. В части практической я подвергал подробному анализу два стихотворения Жуковского — «Весеннее чувство» и «Близость весны». Над этим вопросом надо работать дальше, вооружась более точными наблюдениями над ритмом. У нас тут сейчас, несмотря на все, устроилась секция Пушкинского Об-ства по изучению русского стиха. Пока — очень маленькая: Бонди, Брик, Бернштейн, Чудовский, Якубинский и я. Было 2 собрания — мы пока занимаемся вопросом о ритме. Выработана целая программа, охватывающая ритм, мелодику и инструментовку⁸⁹. По теории стиха я, вообще, много работал в этом году. Хорошо познакомился со школой Сиверса и Сарана — последнего особенно «*durchaus studiert mit heissem Bemühen*»*. Знаешь ли ты две его основательные книги: «*Der Rhythmus des französischen Verses*» (1904) и «*Deutsche Verslehre*» (1907)? Это очень интересные работы.

Постепенно уясняется будущая работа о Жуковском. Это не будет монография о Жуковском вообще, а скорее, — исследование о стихе Жуковского: его происхождении, развитии и дальнейших судьбах. Все больше и больше прихожу к убеждению, что линия Жуковского есть — что к ней относится не только Тютчев, но в значительной степени и Лермонтов. В самом деле — какая странная вещь относить Лермонтова к школе Пушкина! Паузные ритмы, анакрузы («Русалка» ведь только один из многих случаев) — где это у Пушкина? А четырехстопный ямб Лермонтова — разве он похож на пушкинский? Я даже начинаю думать, что в смысле стиха Пушкин завершил какое-то движение (некоторые стороны которого есть и в Жуковском), а Лермонтов, Тютчев, Фет ведут другую линию, которая теряется в 70-ых и 80-ых годах, а потом возрождается.

* Изучал с горячим рвением (нем.). (Цитата из «Фауста». — Ред.)

С твоей конъектурой «Песни о вешем Олеге» я не соглашусь. В «Бахчис. фронт.» — согласование времен: «идут — он тут», а ведь там — совсем другое: «собирается — обрек он». При твоём толковании выходит очень нескладный синтаксис, да и «ныне» остаётся не при чём. Нет, я все-таки думаю, что это «как ныне» — такого же типа, как в «Борисе Годунове» песня Варлаама: «Как во городе было во Казани» (Или: «Как собирався Илья во поле гуляти»).

Очень радует меня, что ты так много и хорошо работаешь. Книга о Байроне, конечно, очень нужна. Жалко только, что ты не коснешься стиха, а касаться этого, вероятно, все-таки трудно не в сфере родного языка? Сейчас читаю большое исследование P. Vergier — «Essai sur les principes de la Métrique Anglaise» (1909). Меня интересует общая часть — «Théorie du Rythme», а тебе она, может быть, пригодится и в работе над Байроном? Впрочем — впечатление, по крайней мере в области ритма, неважное. Он понимает ритм так, что пуговицы, расположенные на жилете, составляют ритм, п. ч. между ними одинаковые промежутки. Это — какое-то мертвое, «статическое» понимание ритма, а мы теперь в секции очень работаем над «динамическим» пониманием (особенно интересно в этом направлении говорил Брик — способный он и живой человек).

Фу! Просто захлебываюсь, и рука уж едва пишет. О книгах? Вышла диссертация И. А. Ильина* «Философия Гегеля» (изд. Сахарова). Гумилев вдруг разразился или разродился целой тройней: сборник «Костер», поэма «Мик» и «Фарфоровый павильон» (китайские стихи). Кроме того, отдельным оттиском вышла напечатанная в «Аполлоне» поэма «Дитя Аллаха». Я еще не успел прочитать. В Petropolis'e после покупки библиотеки Вальтера, из которой многое пошло тебе, ничего для тебя интересного нет. Между прочим — я купил себе в Книжной лавке писателей (там торгуют Кузмин и Юркун) Gundolf'a — «Shakespeare und der deutsche Geist» тоже из библиотеки Вальтера — книга, о которой ты мне давно говорил.

Вот тебе целый обзор. Как мне будет досадно, если Котя не попадет! Он перед отъездом был у меня и очень надеялся на Саратов. А Мария Исидоровна? Алексей Вас. уехал в Самару и пропал. Что с ними будет — не знаю. Люди теперь проваливаются. Знаешь ли, что ужасное несчастье в семье Никольских? Брат Юрия Алекс. (Сережа) был убит еще в январе в Екатеринославе — и только теперь я узнал об этом из газеты, а Юр. Ал. в июне жил в Москве, тоже ничего не знал, и только недавно поехал с отцом разыскивать⁹⁰. От него нет писем и не знаю, когда придет.

Твое письмо — совсем спокойное. Неужели у вас в Саратове так хорошо? А я все волнуюсь, что и до Саратова докатится новый фронт. Приезжай к нам — мы совсем одинокие! Я, говорят, еще поседел и полысел, да и ногами иной раз с трудом шевелю. Если скоро не приедешь — смотри, встретит тебя маленький облезлый старичок, в котором ты с трудом узнаешь своего друга.

Очень хочется, милый Витя, побыть с тобой, повидать тебя. Теперь часто думаешь — как мало ценили мы прошлогоднюю тихую рабочую жизнь в Шувалове!⁹¹ Я ни разу и за городом не был этим летом — точно лета просто не было. Пролетело быстро, а теперь надвигается новое трудное мрачное время. Никаких надежд не только на отдых, но даже на возможность спокойной работы — от всяких планов приходится отказываться и с завистью смотреть на хорошие книги, с болью терять хорошие мысли, которые не ждут, а исчезают, если их не ловишь, не реализуешь.

Только одно — что всё в движении. Не знаю, удастся ли еще сохранить силы для своего творчества. Мозг утомлен ужасно. Однако — жаловаться довольно. Ждем тебя. Рая Бор. шлет нежный привет и тоже очень хочет тебя видеть. Ребята довольно благополучны — изредка прихварывают, но в общем держатся. Просидели все лето в комнатах. Целую тебя и жду.

Твой Б. Эйхенбаум.

Не удивляйся, что пишу на такой хорошей бумаге. Это признак бедности — когда вместо пиджака начинаешь ходить дома во фраке.

1918. 5.IX.

Милый Боря! Во время нашего телефонного разговора я забыл тебя попросить, чтобы ты непременно принес ко мне рукопись твоей статьи о мелодике, которую я хочу, наконец, услышать. Кроме того, я имею некоторый план, правда — не вполне реальный, относительно ее напечатания в ближайшем будущем, о котором расскажу при встрече. Я хотел бы также очень, чтобы ты захватил рукопись в Саратов и прочел ее в первом заседании нашего философско-исторического общества⁹², как знатный гость из далекой страны. Для Франка это будет интересно, для Пиксанова — полезно, а для моих учеников такое чтение должно иметь громадное воспитательное значение. Во всяком случае, принеси с собой рукопись в субботу.

Твой В. Ж.

Милый Витя!

Прежде всего — о папиросах. Я заходил на почту, и мне сказали определенно, что посылать папиросы нельзя. Мне ужасно жалко тебя, но как же быть? Спичек у нас нет — будем получать по карточкам: одну коробку на карточку.

Теперь о себе. Я уже писал в открытках Семену Львовичу и Николаю Васильевичу⁹³ (получились ли они?), что с Филологич. инст. ничего не вышло. Фед. Алекс. считал, что с Нижним у меня окончательно решено⁹⁴, и потому, *вместо меня*, выбрали С. А. Адрианова. Я не ропщу на судьбу, п. ч. все-таки думаю, что это было бы несколько чересчур. Положение мое пока совершенно неопределенное. Я, оказывается, отчислен уже из состава приват-доцентов и помечен «ушедшим в Томск». Сегодня я подал в факультет прошение об обратном включении ввиду невозможности ехать в Томск. От Нижнего я совершенно отказался, послав телеграмму, что должен остаться в Петербурге. Все здесь считают меня уехавшим, т. ч. мне приходится чуть не каждому встречному заявлять о том, что я здесь. Надеюсь, что со второго полугодия как-нибудь устроится, а пока работаю в Комиссариате и в гимназии Гуревича. Занят я с утра до 4 час., а вечер уходит на литературную работу. Сейчас продолжаю Толстого — пишу главу о «Войне и мире» и об «Анне Карениной». После этого будет другая ббольшая работа — Фед. Алекс. пригласил меня в издание западных писателей и хочет прежде всего поручить мне редакцию издания Шиллера и статью к нему. Работы, как видишь, без конца — для себя остаются только ночные часы (11—2). Все-таки как-то успеваю заниматься английским. Читаю сейчас очень интересную книгу, которая и тебе пригодилась бы, если ты ее не знаешь: Mark N. Liddell. An Introduction to the scientific Study of English Poetry (being Prolegomena to a Science of English Prosody). London, 1902. Очень живая и основательная книга — в духе нашего метода. О Лемане я вкратце писал тебе из Москвы. Он испытывал некоторые затруднения в связи с национализацией книжного дела, но надеялся устроить издательство на кооперативных началах и таким путем сохранить его. Обещал прислать мне сюда деньги на выкуп мелодики, но до сих пор не прислал⁹⁵. Я все это время так был занят приведением в новый порядок нашей домашней жизни, что почти никого не видел. Мельком говорил с Бонди и обещал подробнее рассказать ему — он, конечно, готов участвовать. Брика еще не видел — думаю на днях у него побывать. Он теперь занял какой-то официальный пост в отделе по учету

художественных ценностей. Сегодня в «Книжном углу» встретил Н. С. Гумилева — он в какой-то экзотической северной шубе, очень важен и самоуверен. Заведует отделом английской поэзии в этом Горьковском издательстве зап. лит. и ищет «предисловцев».

У Фед. Ал-ча я был два раза. Университетская реформа остается пока только на бумаге — дело настолько сложно, что временно все остается в прежнем положении. От деканства он уходит — слишком много работы в Фил. институте. Кадлубовского нет и никто его не ожидает — очевидно, он где-нибудь устроился. В конце этой недели я опять буду у Фед. Алекс. и спрошу его о диссертациях.

Ну вот ответы на твои вопросы. Твое письмо очень нежное — и мне стало грустно, что мы не вместе. Я не решался ближе подойти к тебе в Саратове, п. ч. душевное твое состояние было сложное. Но осталось чувство очень дружеское, очень нежное.

Об Анне Осиповне⁹⁶ думаю с умилением — как она живет? Получила ли она мое письмо и бандероль? Я буду писать ей.

Мы страшно мерзли и сидели без дров, т. ч. несколько дней от холода нельзя было заниматься. Теперь достали немного дров. Настроение у меня, несмотря на неопределенность положения и перегруженность работой, довольно хорошее — я очень рад, что в конце концов остался здесь, а общее положение тоже внушает мне надежды. Во всяком случае — ясный перелом и переход к чему-то другому.

У твоих я был — Александра Яковлевна грустная. Жалуюсь, что ты редко пишешь. Из твоих денег я потратил 325 руб. (в Москве жизнь была ужасно дорога), т. ч. отдал пока Ал. Як-не 350 р., а остальное буду возвращать частями.

Ребята мои здоровы, но страдают от холода. Питаются пока крупой, которую я благополучно довез. У них теперь период филологический: с утра до вечера пишут буквы. Я передал Оле твой «тихий» поцелуй, а она в благодарность собственноручно напишет в конце этого письма твое имя. Рая Бор. шлет тебе нежный привет и очень тронута твоей припиской о детях. Часто мы вспоминаем с ней нашу жизнь в Шувалове.

Вот, Витя, еще книга, которой я сейчас с интересом занимаюсь: Dibelius W. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im XVIII u. zu Anfang des XIX. Jahrhunderts. 2 Bde. Berlin, 1910. Знаешь ли ты ее? Необходимо еще приобрести тебе новую книжку Брюсова — «Опыты». В ней — теоретическая статья о русском стихе и образцы всяких фокусов с примечаниями. Здесь ее уже трудно купить — легче, конечно, в Москве, где она издана. Но все-таки я сейчас напишу открытку

Алекс. Як-не об этой книжке — если ты получишь два экз., то, конечно, кому-нибудь (хотя бы Пиксанову) она пригодится.

Будь здоров, милый Витя, пиши мне почаще — я буду аккуратен. Очень радуюсь, что так хорошо идет твоя работа в Унив-ете. А я буду, очевидно, читать вступительную лекцию лысым и седым.

Целую тебя. Сердечный привет Анне Осиповне.

Твой Боря⁹⁷.

9 февр. 1919.

Милый Витя! Давно я не писал тебе, потому что все надеялся на скорое свидание. Потом услышал от Федотова об участии вашего милого дома, а на днях был у Алекс. Яковл. (получил твою книгу) и теперь уже потерял надежду на твой скорый приезд.

Правда, помимо всего этого — трудно теперь писать письма! Такой темп жизни, такая скачка мыслей и настроений, а главное — такое отсутствие планов и надежд, что для письма как будто и материала нет. Я уже окончательно лишен какой бы то ни было возможности работать сосредоточенно, планомерно. С раннего утра и до поздней ночи — чередование разных спешных занятий. Ни одной книги не удается прочитать спокойно. Зарабатывать приходится одному — а это сейчас значит до 6-ти тысяч в месяц!

Для издательства Горького («Всемирная литература») редактирую Шиллера и, между прочим, сам перевожу «Пикколомини». Дальше последуют Liliencron, Droste-Hülshoff, Lenau, Köpfer (вместе с Arndt'ом и Schenkendorff'ом) и, может быть, Жан-Поль. Для французского отдела взял только Töpfer'a — того самого, о котором говорю в статье о Толстом. Между прочим — «Смерть Валленштейна» существует в прекрасном переводе Каролины Павловой («Вестн(ик) Евр(опы)» 1868 г.), которого до сих пор почему-то нигде не перепечатавали. Он украсит издание. «Заговор Фиеско» я беру в старинном переводе Кетчера (1830 г.) — это тоже приятно. Переводы Вейнберга и К⁰ в Брокгаузовском издании ужасно плохи! Предстоит писать и большую статью о Шиллере⁹⁸ — это будет, значит, такая же мука (конечно — и наслаждение), как с Толстым.

О Толстом осталось написать последнюю главу. После этого надо браться за такую же большую статью о Лермонтове! Сюда же внедряется переделка работы о мелодике для Лемана — я взял рукопись из «Мелоса» и должен теперь скорее сделать.

Писал я Леману и о Толстом — предлагал ему сделать из этой статьи книжку; он ответил полным согласием.

Сверх всего этого я согласился читать лекции по «всеобщей литературе» (пока только 2 ч. в неделю) в новом Педагогическом институте на Выборгской стороне. Это хорошо хоть тем, что я исползую часть работы вдвойне, не разбрасываясь — буду читать там в этом полугодии «Sturm u. Drang — Gete — Шиллер». Благодаря этому прочитаю многое такое, чего не мог бы читать бескорыстно. Готовлюсь к первой лекции — прочитал «Ugolino», «Julius v. Tarent», «Sturm u. Drang», «Zwillinge»⁹⁹, прочитал книжку Э. Шмидта («Lenz u. Klinger») и т. д.

Наконец — еще одно. Есть здесь учреждение, именуемое «Институтом Живого Слова». Там, по инициативе Щербы, образовалась компания по изучению мелодии речи, в которую я приглашен — и мне поручено составление библиографии. Прибавь ко всему этому ежедневные 3 часа в Издательском отделе Комиссариата и работу в гимназии, которая сейчас очень сложна, — вот моя жизнь! Что будет с моим бедным мозгом после такой зимы — не знаю. Надеюсь только на то, что давно привык к тренировке, но Боже мой! — как хочется сейчас взяться за свою работу и как страшно думать, что если придется так жить еще несколько лет, то ничего не сделаешь!

Ты, прочитавши все это, не удивишься и не обидишься, что я еще не читал твоей книги и потому ничего не пишу о ней. Надо дожидаться хоть какой-нибудь передышки. Продавалась здесь немецкая библиотека — я очень хлопотал, чтобы владелец ее подождал тебя, но теперь он уже в «Петрополисе» и значительная часть уже продана. Правда, для тебя лично там было бы, вероятно, не так уж много интересного, но для Унив-ета она была бы полезна. Ну, дорогой Витя, целую тебя и с нетерпением жду или письма или тебя самого. Р. Б. шлет привет.

Твой Боря.

Прилагаю письмо для Анны Осиповны — не знаю ее адреса. Попроси ее скорее написать мне или сообщи мне ее адрес. Как она устроилась?

16 авг. 1919 г.
Петербург.

Милый Витя! На нас вдруг обрушилось ужасное несчастье. В конце июля я заболел дизентерией, скоро после меня — и дети. Оля поправилась, а Витя умер вчера в больнице, промучившись две недели и превратившись за это время в скелет.

Такая тоска, что в Петербурге оставаться невозможно — надо бежать и начинать как-то заново жизнь. Есть у меня предложения в Кострому и в Самару. Я с радостью поехал бы в Самару, но смущает меня, что туда приглашают в Педагогический институт по западной литературе — это все-таки неприятно, хотя мои работы и не связаны именно с *национальной* литературой.

Хотелось бы очень быть с тобой. Здесь ходят слухи, что ты не приедешь? Правда ли это? Если правда — то что у вас сейчас вообще в Саратове? Крепко ли сидит Пиксанов? Нет ли чего-нибудь нового?

Напиши мне поскорее. Мне вдруг пришло в голову — нет ли возможности устроиться в Саратове. Если нет — поеду, вероятно, в Самару. Здесь не хватает энергии — с Витей оторвался какой-то кусок жизни. За пять лет его жизни я сделал много — почти все. Теперь такое чувство — как будто сердце обескровлено. Тоска — неподвижная, давящая.

Целую тебя. Рая шлет привет — она совершенно замучилась. Целый месяц не спала, а эти две недели бросалась от отчаяния к надежде. И наконец — тяжелая агония, с криком, с ручками то обнимающими, то хватающими воздух...

Твой Боря.

19/X.1921.

Дорогой мой Витя! Я тоже думал написать тебе письмо, и не сделал это сейчас же только потому, что голова очень занята срочной работой — выступлением в Вольфиле и на вечере Ахматовой¹⁰⁰. Но хоть бегло, сжато — напишу, не откладывая.

Рецензия моя, конечно, оказалась только поводом для нашего разговора — причина глубже. И дело здесь идет не о дружбе, которая у нас, думаю, тоже, прочна, а о *veritas*. Меня давно беспокоит в тебе что-то, что я не могу точно определить, но что в рецензии, точно помимо воли, прорвалось.

Ты напоминаешь мне всю историю нашей работы и доказываешь, что роль Опояза незначительна. О себе я говорю прямо: я понял, что значит формальный метод, только тогда, когда стал работать в Опоязе. Думаю, что мы говорим немного о разных вещах. Одно дело — *изучение формы*, другое дело — *формальный метод* как принцип. Конечно, форму мы изучаем давно, независимо от Опояза. Конечно, здесь и Веселовский и даже Петров. Все романо-германское отделение, вообще говоря, учило нас уметь подходить к вопросам формы — не говоря о громад-

ной научной литературе, которой мы давно занимаемся. Но, Витя, это — совсем другое дело! За этим всегда стояло сознание, что это — *внешняя* форма, за которой стоит другое, и что об этом другом, в конце концов, и надо говорить. Это сознание мешало работе, расшатывало ее.

Сблизившись с Опязом, я иначе стал мыслить самое понятие «формы». Возникли совсем новые проблемы, новые понятия, новое их соотношение. И тут-то мы и стали с тобой расходиться. Вспомни — как ты не соглашался с понятием «мотивировки», как ожесточенно возражал ты против основных тезисов Шкловского. Одно мне особенно памятно. Я приехал в Саратов с «Тристрамом Шенди», намереваясь читать его по-английски. Ты мне сказал тогда, что я неудачно выбрал — что это скучный роман, которого невозможно дочитать до конца. Сравни с этим то, что ты стал думать и говорить о Стерне после работы Шкловского¹⁰¹.

Для меня несомненно, что Опяз, и в частности — Шкловский, сыграли в твоей научной работе очень большую роль. Но с другой стороны, ты не пережил никакого перелома — это верно, и здесь-то мы с тобой и разошлись. Ты принял, усвоил кое-что, прибавив это к тому, что ты сам прежде думал и делал. И вот это-то твое сопротивление, это желание сохранить свое прошлое, свою самостоятельность пугает меня в тебе и вызывает иногда раздражение. Я — несколько фанатик и, может быть, этим тоже иногда раздражаю тебя. Но тут ничего не делаешь — и меня пугает, что в тебе мало фанатизма. Ты говорил летом, что тебе трудно писать о «чувстве жизни» Блока, — и это было для меня симптоматично. Но ты заставляешь себя писать так, потому что как будто не хочешь пережить перелом. Вышло так, что изучение формы присоединилось у тебя ко всему другому, — это и чувствуется в книге. Она этим обесположена. В ней нет заостренности тех научных проблем, о которых ты говоришь, — она теплая, а не горячая. Вот этой «теплоты», я, именно как друг твой, боюсь, а между тем все больше чувствую ее в тебе.

Вячеслав Иванов, Белый, кружок Гвоздева и т. д. и т. д. — это не было «формальным методом». Символизм и не мог его поставить — это противоречило бы всей его сущности. Я сам некоторое время сопротивлялся тезисам Опяза, но потом почувствовал их органическую силу. Моя статья о «Шинели» Гоголя — вот момент перелома. И только с этих пор я считаю начало работы по «формальному» методу. Ведь когда я писал о Державине и выступал на съезде¹⁰², я еще мечтал о построении метода на основе философии Лосского и Франка. Это был просто интерес к вопросам формы. Мне пришлось потом от многого от-

казаться, на многом поставить крест — это не так легко совершилось. И роль Шкловского здесь — огромная. Вот почему твоя «история» меня не убеждает — по крайней мере по отношению к себе. Твой путь — иной, но я, на правах постоянной дружбы (которая не только хвалит, но и судит), и говорю тебе, что он кажется мне опасным. Боюсь, как бы ни привел он тебя к схематизму и к бесстрастию. Мне неясен теперь основной напор (интенция, как говорит Казанский) твоей работы. Ты отошел от «мистики», но что-то от нее сохранил. Ты борешься с Оползком, но не настолько сильно, чтобы это ощущалось как органически-самостоятельное. И вот это меня беспокоит.

Я, Витя, друзей не забываю — и рецензия моя, право, должна тебе доказать это. Ведь не понимаешь же ты «дружбу» как неизменное взаимное одобрение! А я, видя весь путь твоего научного развития, думаю, что сейчас для тебя — самый серьезный момент. И книга твоя меня в этом убеждает. Перед тобой — дилемма: перелом или академическое бесстрашие. Я, может быть, говорю очень прямо — но, Витя, поверь, меня это мучает, а не просто беспокоит. Я *хотел* написать рецензию иначе, но не мог, не вышло — именно потому, что я говорю о *твоей* работе.

Вот главное, что нужно было тебе сказать. Это назрело у меня еще летом, но я все не решался просто заговорить с тобой об этом. Поэтому у тебя получилось ощущение неожиданности. Это — моя вина, в которой и сознаюсь. Но хорошо, что так или иначе это обнаружилось. Теперь мне легче будет с тобой говорить. Привет Тане.

Твой Боря.

Вспомни еще, как мы летом разошлись в оценке работы Петровского о новелле¹⁰³. Тебе такие работы нравятся, а я их боюсь, как боюсь «верноподданных» учеников.

16.VI.1923.

Дорогой Боря, мне сообщил сегодня А. А. Кроленко, что изд. «Academia» выкупило у А. М. Сахарова книги Томашевского и твою¹⁰⁴, и намерено приступить к печатанию в самом ближайшем будущем. Поэтому, если ты находишь нужным что-нибудь прибавить к сборнику, советую тебе зайти к Кроленке поскорее. Он принимает в издательстве (в магазине на Литейном); от 5 1/2 — 6 час. веч. ежедневно (тел. 138-98).

Пользуюсь случаем сообщить тебе, что, по представлению Щербы, ты перечислен на Э. Л. О.¹⁰⁵ и, как прежний приват-доцент, без баллотировки восстановлен в звании преподавателя.

Ближайшее заседание Э. Л. О. (последнее) состоится в субботу 30 июня в 2 час. в лектории, а перед этим, *по всей вероятности, в 1 ч. дня* заседания предметных комиссий по вопросу о распределении занятий на будущий год. Вероятно, по обычной небрежности канцелярии, ты, на первых порах, не будешь получать повесток, но в твоих интересах было бы, мне кажется, прийти 30-го на оба заседания, чтобы участвовать в распределении занятий и сохранить за собой часы.

Сердечный привет Рае!

В. Жирмунский.

⟨2 декабря 1946 г.⟩

Дорогой Борис Михайлович!

Я только сегодня приехал из Москвы, сразу услышал о твоём горе, но о похоронах узнал слишком поздно — час тому назад Вы уже уехали на кладбище. Мне очень тяжело, что я не мог проводить Раю Борисовну. Крепко жму твою руку, мой дорогой, старый друг, будь мужествен, помни, что все мы тебя любим и хотели бы быть с тобой в этот тяжелый час твоей жизни.

Твой В. Жирмунский.

Приложение

Р. Б. Эйхенбаум — В. М. Жирмунскому

⟨Вторая пол. октября 1921 г.⟩

Витя, милый, у меня осталось тяжелое чувство после вашего разговора с Борей. Вы мне слишком дороги для того, чтобы отнестись к этому равнодушно. Мне было плохо, и я не могла остаться ночевать, чтобы дать вам возможность договориться и понять др. друга. Да кроме того я знаю, что с Борей говорить трудно, он как-то не умеет, именно в разговоре, ясно высказать свою мысль, и вызвал бы, может быть, у вас лишнее раздражение.

Я не имею права вдаваться во все детали ваших разногласий. Я — даже не «дилетант» в филологии, а просто никогда ни серьезно, ни несерьезно ею не занималась. Но то, что я с 16 лет расту и развиваюсь вместе с Борей¹⁰⁶ и до некоторой степени иду с ним в ногу, и то, что у меня есть в этой области некоторая интуиция, дает мне возможность немного разобраться в ваших

расхождении и вообще в том, что происходит сейчас в вашем, довольно тесном, кругу.

Вы с болью, Витя, говорили прошлый раз об «отношении к вам «Опояза». Но дело в том, что «отношения» этого сейчас нет, да и «Опояза» тоже нет. Шкловский сейчас как-то отошел от «науки», его, по-видимому, увлек журнализм, и ко всем острым вопросам он относится сейчас несколько равнодушно. Ни Якубинский, ни Выгодский к Опоязу не принадлежат органически, и ни Боря, ни все остальные не чувствуют с ними связи. Значит, остается Тынянов и Боря. Тынянов — очень талантливый и милый человек, но он как-то еще не установился, и мне по крайней мере кажется, что он не совсем искренен. Мне самой не раз приходилось слышать от него о вас самые лестные отзывы, а иногда, наоборот, как будто и отрицательные. И я затрудняюсь, Витя, сказать, когда он был искренен.

Остается Боря. Здесь все обстоит сложнее. Боря любит вас, и как человека, и как друга, и как близкого, до сих пор, ученого. До сих пор ваша научная работа шла как-то по одному пути. Вспомните, как давно вы знакомы и с какой симпатией до сих пор следили др. за другом. Ваше расхождение, значительное расхождение, стало намечаться еще в прошлом году, даже как-то неожиданно для меня. Я помню, как зимой прошлого года я резко отрицательно отнеслась к докладу Е. С. Кулябко. Боря со мной, по-видимому, не соглашался тогда. А уже весной он мне раз сказал: «Да, доклад Кулябко — лучший пример того, что так работать, как работает и учит работать Витя, — нельзя».

Летом вы стали расходиться сильнее. Помните, как вы различно отнеслись к работе Петровского о новелле Мопассана. Боря все чаще стал говорить, что вы идете, с его точки зрения, не по тому пути, по которому нужно, что у вас нет ясных методологических принципов и т. д.

Теперь наступил, очевидно, самый острый момент. Вышло много ваших работ.

Вы говорили Боре последний раз, что он совершенно игнорирует те достоинства, те достижения, кот. сделаны вами и имеются в ваших работах. Это не так, Витя. Если бы ему пришлось писать о Виноградове, Гвоздеве или вообще о человеке, ему далеко, он бы, вероятно, так и сделал. Были бы стереотипные фразы об «интересном факте», многих достоинствах, кое-каких недочетах и т. д. и т. п. О вас он не может так писать. Он с болью следит за вами, и ему кажется, что вы работаете совсем не так, как нужно, с его точки зрения. Когда он находит в вашей работе ошибку, неточность, он в ней видит подтверждение своих мыслей и относит все это к неправильным методологическим

приемам. Он пишет о вашей работе в целом, потому что это целое, именно целое, для него важнее всего. Ему кажется также и в статье о Блоке, что те метафоры, которые он считает метафорами, у вас появляются оттого, что один из принципов вашей работы — схематичность, сглаженность и т. д. Вот почему, Витя, он пишет и говорит о ваших работах именно так. Может быть, здесь есть некоторый фанатизм, но он свойственен натуре Бори, именно он дает ему большой научный пафос, и протестовать против него я не могу. Для меня был только вопрос — выступать ли Боре в печати, делать ли эти разногласия достоянием всех? Я — скептик, мне дороже ваша дружба, чем что-либо другое. Боря смотрит на свою работу как на дело, имеющее общечеловеческое знание. Он глубоко убежден в правоте своих методов и корней и считает необходимым дать возможность и вашим и его ученикам и не ученикам разобраться свободно и свободно решить, кто прав. Это настолько органично в нем, что я своего влияния употребить не хотела. Я не знаю, Витя, объяснит ли вам хоть что-нибудь мое письмо. Мне бы хотелось повстречаться с вами, но как устроить, не знаю. Верю, что ваша дружба не пострадает от всех этих «ученых» расхождений. Слишком она прочна и крепка.

Целую вас всех троих¹⁰⁷.

Рая.

В. М. Жирмунский — В. Б. Шкловскому

Комарово, 6.IX.70.

Дорогой Виктор Борисович!

Благодарю тебя за книгу, которую я прочитал сразу же, как только мне ее привезли из Ленинграда. Читал я ее с дружеским чувством, как книгу близкого мне с юношеских лет (несмотря на прошедшие годы и расхождения) человека. Я рад был убедиться, что ты в полной творческой «форме» и что в книге твоей много значительного и, как всегда, интересного — и старого (пересмотренного) и нового — как по темам, так и по их решению. Биографический тон, который пронизывает у тебя теперь не только воспоминания о людях, но и теоретические рассуждения, кажется мне вполне уместным — не только по твоему возрасту, но и по твоему положению в истории нашей литературы и культуры. Вообще книга мне очень нравится и кажется мне нужной и своевременной. Думаю, что так будут судить о ней и более молодые читатели.

Я прежде всего и особенно внимательно прочитал те разделы, которые больше всего были мне интересны по содержанию, — о Б. М. Эйхенбауме, Ю. Тынянове, Р. Якобсоне и Бахтине.

Глава об Эйхенбауме очень трогательна и душевна и написана почти «пастельными» тонами. Это — хороший памятник, лучшего, я думаю, не будет, хотя будут другие, более казенные и с подобающей научной полнотой. В частности, они скажут яснее и о том, сколь многим Б. М. обязан твоему идейному влиянию. Ты говоришь об этом с подобающей скромностью: «У него впереди была светлая и внятная судьба. Я ему испортил жизнь, введя его в спор». Я до сих пор ясно помню, как в конце лета 1918 г. Б. М. приехал ко мне в Саратов¹⁰⁸, совершенно взбудораженный и как бы взорванный изнутри обилием новых идей, исходящих от тебя, которые он в то время воспринял буквально как откровение. «Он был человеком вежливо-крайних убеждений» — это замечательно точно. Но то, о чем ты умалчиваешь, вероятно, сознательно, была особая женственная пассивность натуры Б. М., вследствие которой он становился фанатиком «крайних убеждений», зароненных в его сознание воздействием умственной активности духовно близкого ему человека. Так было в «доисторический период» его литературной деятельности с моим влиянием («немецкий романтизм» и «современная мистика»): маленький след этого этапа сохранился в его первой — замечательной статье о Державине, исключенной, к сожалению, из собрания его статей о поэзии вследствие содержащейся в ней и связанной с этим кругом мыслей ссылки на С. Л. Франка (совершенно излишней!). Так было потом при решающей для его идейного развития встрече с тобой, и еще раз при встрече с Ю. Н. Тыняновым.

Я всегда изумлялся тому, как сочеталась в творчестве Б. М. эта женская «пассивность» с чрезвычайной яркостью и содержательностью его собственных идей. Возможно, что его оригинальные замыслы были более обращены к конкретной «интерпретации» (как теперь принято говорить на Западе), а опорой для этой интерпретации он брал из общих исходных положений, овладевавших его сознанием под влиянием его друзей, по складу ума «теоретиков», идей и общих положений, в которые он веровал фанатически — как в свои.

Первая книга Б. М. о Лермонтове мне не понравилась тогда, не нравится и сейчас (как, по-видимому, и тебе). Установка на молодого, незрелого Лермонтова выдвинула на первый план «заимствования» из русских и европейских писателей и из своих собственных произведений (всякого рода «центоны»), которые

трудно было включить в перспективу новой поэтики и т. наз. «формального метода».

Статья о «Шинели» — остается, ее историческая роль огромная, несмотря на односторонность, в настоящее время для всех (кроме некоторых зарубежных структуралистов) очевидную. Я бы даже вместо «несмотря» сказал бы «благодаря».

В статье о Тынянове меня особенно взволновало описание нашего Университета («коридор Петровских коллегий» — в поэме А. А.¹⁰⁹). Хочу только тебе сказать (на всякий случай!), что память о фактах у тебя неточная, вероятно — вследствие того, что структурный момент подчиняет себе факты. Вместо многих примеров я приведу один, стр. 164—165: «Читали лекции Виктор Владимирович Виноградов и Виктор Максимович Жирмунский, будущие академики». Эта конструкция нарушается тем фактом, что В. В. был моложе тебя, и в то время, когда ты учился в Университете, он был студентом Историко-филологического института. Лекции он стал читать значительно позднее, причём сперва у нас — в Институте Истории Искусств.

Пишу об этом только потому, что ты сейчас остался единственным свидетелем славной истории ОПОЯЗа. Роман Якобсон искажает эту историю сознательно, воссоздавая ее в зарубежных изданиях по образу и подобию своему: вначале будто бы был Московский Лингвистический кружок, который в 1914 г. получил благословение... от самого Шахматова; а потом в 1916—1917 гг. появился ОПОЯЗ. Ко мне часто обращаются «историком» дней нашей юности, желающие установить точные факты, советские и заграничные, но я был, и то не всегда, скорее сторонним свидетелем. Я обыкновенно отсылаю таких «историков» к тебе, говоря им, что ты — единственный, кто *все* может знать *точно*. Но твои воспоминания («Жили-были») содержат, вследствие той же «конструктивности», ряд фактических неточностей. Не следует ли тебе все-таки (вопреки твоим вкусам и привычкам) составить хронологический перечень фактов, событий и лиц, своего рода «труды и дни» ОПОЯЗа, чтобы сохранить эти драгоценные сведения, которые скоро забудутся, в памяти истории? Это мог бы сделать под твою диктовку для вечности (которая начнется завтра) твой ученик или друг.

В главе о Тынянове удивительно сплетены события жизни (нашей общей) с изложением его идей и его трагической личной судьбы. Не могу скрыть от тебя, что Тынянова я и сейчас не люблю, как не любил в то время. Что он меня очень не любил, это ты хорошо знаешь. Думаю, что инициатива взаимного отталкивания исходила больше от него. Мы были родственники — может быть, в этом была отдаленная причина? Его романы —

высокое и неоспоримое искусство, но они всегда казались мне мертворожденными («восковыми персонами») — хотя и безупречными формально, кроме м. б. очень трогательного «Кюхли». До сих пор не могу понять, в чем значение его книги о стихе, хотя я настоял на ее опубликовании и положил на это много личных усилий, встретив сопротивление в издательстве. Роль «архаистов» в развитии русской поэзии времен Пушкина и в поэзии самого Пушкина, Тютчева, Грибоедова представляется мне сильно преувеличенной, и я до сих пор не знаю, существовали ли вообще «архаисты» (кроме Кюхельбекера и Катенина). (С этим была связана и необходимость переименования книги). Мне кажется, что в основе всей концепции «архаистов» лежит известная статья Кюхельбекера, очень интересная и глубокая, но не создавшая заметного поворота в поэзии Пушкина и его современников.

Может быть, мне не следовало писать тебе так прямо о моей оценке работы человека, который был тебе так близок и дорог? Если так — прости, но в нашем возрасте стоит быть правдивым — в конце концов это вроде предсмертной исповеди.

Твоя статья о Романе Якобсоне мне очень понравилась своей аргументацией. Ты в сущности говоришь, что в любовных стихах Пушкина главное не поэзия грамматики, а поэзия любви. Сказано это не без иронии, и ученым иногда стоит напоминать о простых вещах.

О Бахтине тоже очень хорошо. Не «народное смеховое творчество» вообще, в котором тонет исторический Рабле, а «смеховое творчество» в определенной исторической функции (сравнение с Аристофаном очень поучительно). Критиковать Бахтина трудно, если учитывать страшные условия его биографии, но ты это делаешь с достоинством и в «академическом» тоне. За универсализацию, имеющую совершенно безобразный характер, его не хочется бранить: это — увлечение «первооткрывателя», тебе тоже хорошо известное, но, конечно, было бы страшно, при других внешних обстоятельствах, если бы вслед за Бахтиным его поклонники стали во всех периодах мировой литературы открывать «народное смеховое творчество».

Критика Проппа (стр. 203—222) меня не очень убедила. По-видимому, его книги требуют более развернутой критики. Ты, по-моему, без оснований смотришь на его работу сверху вниз, м. б. потому, что первый писал на сходные темы.

Очень понравился мне экскурс о Шекспире (стр. 149—156). Вот и все — пока. И так вышло очень большое письмо, почти что отзыв о диссертации! Мне это сейчас очень нелегко. Я весь этот год «не в форме», не могу собраться, сосредоточиться, не

хочется работать, писать (что со мной никогда не бывало). Недавно мы хоронили Проппа. Похороны были в Университете, скромные (начальство вообще не пришло!), но очень теплые и дружеские. Я никогда не был близок Проппу. Он был тоже фанатиком своей веры, «человеком вежливо-крайних убеждений», и хотя я «открыл» его и напечатал его книгу, я часто с ним полемизировал (в частности и в печати), а он это «терпел» из чувства благодарности и уважения, но не очень любил. Я рад его мировому успеху¹⁰, хотя смеюсь про себя, когда читаю в американских изданиях, что Пропп был одним из ведущих представителей группы «русских формалистов». С этой точки зрения твой отклик на его труды представляет полезный исторический корректив.

Я рад, что побеседовал с тобой. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В этот день Ж. выступил с докладом «Иенский романтизм и мистика жизни» (Записки Неофилологического общества при имп. С.-Петербургском ун-те. 1914, вып. VII, с. 71).
- ² Меньше чем через год в СЗ (1914, № 1) появилась статья Ж. «Театр в Берлине (Письмо из Германии)», в которой была дана высокая оценка театра Макса Рейнгардта (см. в его кн.: Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981, с. 99—105).
- ³ Ж. напечатал в РМв (1913, 29 апр., № 136) некрологическое «Письмо из Берлига» о проф. Э. Шмидте, у которого он занимался немецкой литературой.
- ⁴ В драме Г. фон Гофманстала «Безумец и смерть».
- ⁵ Р. Б. Эйхенбаум (урожд. Броуде) и О. Б. Эйхенбаум — жена и дочь Э.
- ⁶ «Немецкий романтизм и современная мистика» (СПб., 1914).
- ⁷ Студентом, в апр. — мае 1906 г. Э. подрабатывал у своего двоюродного брата историка М. К. Лемке, который служил управляющим типографией и складом в книгоизд-ве М. Стасюлевича. В 1911 г. после смерти последнего Э. разбирал его архив, находившийся в руках Лемке; см. его заметку о 5-м томе издания (под ред. Лемке) «М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке»: РМв, 1913, 26 мая, № 162.
- ⁸ Обсужденное творчества французского драматурга связано было со статьей Э. «О мистериях Поля Клоделя» (СЗ, 1913, № 9). Еще ранее он выступил пропагандистом его искусства в обзорах французской литературы и театра: «На фоне тусклых романов ярко выделяется пьеса Клоделя, недавно поставленная в парижском Théâtre de l'Œuvre, — «Благовещение» (...). Этот писатель еще очень мало известен у нас — когда-то писал о нем М. Волошин» (РМв, 1913, 28 февр., № 78; имеются в виду перевод и статьи Волошина в «Аполлоне», 1910, № 9; 1911, № 7). В номере от 5 марта Э. подробно писал о постановке «Благовещения». «На днях должен выйти № «Сев. зап.» с моей статьей о Клоделе, — сообщал он родителям 18 сент. 1913 г. — Недавно в «Речи» был фельетон о нем, и вообще,

- видимо, этой зимой в Петербурге будет говорить об этом писателе» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 282; фельетон — В. Ирецкого (В. Я. Гликмана) в «Речи» за 13 сент.).
- ⁹ Э. закончил университетский курс весной 1913 г., экзамены держал осенью 1913 г., последний был сдан 14 окт.
- ¹⁰ Цитата из книги Ж. Ту же цитату Э. приводит в заметке, о которой здесь идет речь (опубл.: Заветы, 1913, № 12), и в других своих статьях этого времени (см. ОЛ, с. 294, 8, 302).
- ¹¹ Весь этот пассаж сходен с последовавшим вскоре печатным выступлением Э., часть которого носила характер литературной декларации (СЗ, 1913, № 12, с. 194; ОЛ, с. 7—8).
- ¹² Об этих и других рецензиях на книгу Ж. см. ОЛ, с. 481—483.
- ¹³ Ф. А. Браун, декан факультета, германист; ценил Э. и оказывал ему поддержку.
- ¹⁴ Эти статьи не появились в указ. журналах. Ранее Э. поместил в РМв (19 мая, № 156 и 20 июля, № 216) заметки «Франсис Жамм» и «Стихи и проза Жамма» (рец. на одноименное изд. — М., 1913). См. также его рец. на сб. переводов И. Эренбурга «Поэты Франции» (СЗ, 1914, № 7).
- ¹⁵ Речь идет о статье М. И. Ливеровской «Каролина Шеллинг» и ее переводе со старофранцузского «Окассен и Николетт» (РМ, 1914, № 1 и 3). Ж. рецензировал этот перевод — СЗ, 1914, № 4. С Ливеровской, ученицей Ф. А. Брауна, одной из наиболее ярких личностей среди романо-германцев Петербургского ун-та, Э. был дружен с 1910 г. «Стала прямо богиней нашего отделения», — писал он о ней родителям 30 янв. 1911 г. (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 280). Биографические данные см.: *Белодубровский Е. Б., Ливерская М. И.* Дантовские чтения 1976. М., 1976, с. 119—131.
- ¹⁶ Возможно, речь идет о заметке для РМв, отвергнутой Л. Я. Гуревич (см. письмо от 18 марта).
- ¹⁷ См. прим. 2. Л. Я. Гуревич заведовала лит. отделом РМ, С. И. Чацкина — издатель СЗ. О намерении написать статью о театре Ж. сообщал Гуревич в письме от 30 окт.
- ¹⁸ Дата — по новому стилю (3 ноября по старому стилю).
- ¹⁹ Рец. была опубликована в декабрьском номере.
- ²⁰ Об этом эпизоде см.: *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки». — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985, с. 215.
- ²¹ Оно состоялось в феврале 1914 г. (формально утверждено в авг. 1914 г.).
- ²² После работы с архивом Стасюлевича (см. прим. 7) Э. с весны 1912 г. участвовал в предпринятом М. К. Лемке издании полного собрания сочинений Герцена, в частности переведил с французского.
- ²³ См. прим. 11; упоминаемая ссылка — на статью Ж., указ. в прим. 26.
- ²⁴ Рец. Л. Я. Гуревич на кн. Ж. появилась позже — РМ, 1914, № 4.
- ²⁵ Эти статьи Э. опубл.: РМ, 1914, № 1 (перепечатано: ОЛ, с. 300—305); СЗ, 1914, № 3; см. также прим. 14.
- ²⁶ «Современная литература о немецком романтизме» в № 11 за 1913 г.
- ²⁷ Рец. на кн. И. И. Замотина «Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе» (СПб. — М., 1913) — РМ, 1914, № 6.
- ²⁸ Ср. о статье Б. Грифцова в рец. Э. на «Софию» в письме к Л. Я. Гуревич от 15 дек. 1913 г. (ОЛ, с. 304, 485).
- ²⁹ СЗ, 1913, № 12, с. 193—194.
- ³⁰ Э. поясняет мысль, высказанную в рец. на книгу Ж. Р. В. Иванов-Разумник — редактор «Заветов» (Э. познакомился с ним в сент. 1912 г. у Лемке).
- ³¹ А. А. Гвоздев.

- ³² У которой был младший брат Внтя, упоминаемый в нескольких следующих письмах.
- ³³ Вероятно, речь идет об Андрее Яковлевиче Левинсоне и Алексее Александровиче Гвоздеве. Отношения Ж. и Э. с Гвоздевым не были дружескими (ср. упоминание Гвоздева в письме Ж. от 2 февр. 1918 г.). Можно предположить, что в данном случае речь идет о споре вокруг работы Гвоздева «Сказочный театр К. Гоцци и комическая опера Лесажа», вошедшей впоследствии в его кн. «Из истории театра и драмы» (Пг., 1923), где указано (с. 52), что она была прочитана в виде доклада весной 1916 г. в Неофилологическом обществе (то же: Зеленая птичка, I. Пг., 1922, с. 225). С трагеткой Гвоздевым творчества итальянского драматурга («Общественная сатира К. Гоцци» — СЗ, 1915, № 10; статья была продолжением полемики, начатой Гвоздевым в 1914 г., когда он оспорил перевод комедии «Зеленая птичка», выполненный В. Мейерхольдом, К. Вогаком и В. Соловьевым) Ж. полемизировал статьей «Карло Гоцци — политик или художник?» (Любовь к трем апельсинам, 1916, № 2—3). Если столкновение, о котором пишет Э., связано с работами Гвоздева, то другой темой споров в Неофилологическом обществе могли быть также статьи последнего о Шекспире (Современная иллюстрация, 1916, № 3) и Сервантесе (СЗ, 1916, № 4—5).
- ³⁴ О книге С. Л. Франка «Предмет знания» (Пг., 1915), которая была представлена в качестве диссертации (защита состоялась 15 мая), Э. писал отцу 26 апр. 1916 г.: «Эта книга дает мне чрезвычайно много для собственной работы, одна из тех книг, которыми определяются периоды в моих размышлениях и работах. Хорошо еще то, что я знаком с автором, — он заведует литературным отделом в «Русской мысли». Книга эта сильно омолодотворила мою работу (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 285). Как раз в это время Э. активно предлагал Франку реорганизовать лит. отдел «Русской мысли». 13 апр. он сообщил Ю. А. Никольскому: «Франку написал, напоминая ему наш Рождественский разговор, что мартовская книжка «РМ» никуда не годится. Подробно написал о каждом стихотворении, убеждая его, что таких вещей печатать нельзя. Пишу, что необходимы экстренные меры. Предлагаю теперь же, в конце апреля, устроить собрание сотрудников литерат. отдела, причем вопросы определить заранее, чтобы было нечто вроде докладов и их обсуждения. Прошу убедить в этом Струве». 11 апр. Э. писал тому же адресату, что Ж., посетивший его в этот день, «тоже возмущается» мартовским номером журнала (ГПБ, ф. 1160). Об Э. и Франке см. также ВЛ, с. 135.
- ³⁵ Ю. А. Никольский.
- ³⁶ И. И. Бернштейн (впоследствии литератор А. Ивич).
- ³⁷ Хлопоты о назначении стипендии, которому содействовал Ф. А. Браун и противодействовал И. А. Шляпкин (о его мотивах см. ПТФ, с. 95), велись еще с 1915 г. П. Н. Игнатьев — министр просвещения. Прошение о магистерских экзаменах Э. подал 30 янв. 1917 г.
- ³⁸ Рец. К. В. Мочульского на кн.: *Виллари П. Джироламо Савонарола и его время*. Пер. Д. Н. Березжкова. Ред. А. Л. Вольнского [СПб.] 1913. — СЗ, 1916, № 4—5. Заметка Э. об этом изд.: РМв, 1913, 17 марта.
- ³⁹ Ранее Э. резко критиковал кн. Ю. Айхенвальда «Пушкин» (Русская школа, 1916, № 4). Об отношении его к деятельности этого критика см. ОЛ, с. 486—487.
- ⁴⁰ «Творец души» (Летопись, 1916, № 4) и «Тайный голос Шекспира» (СЗ, 1916, № 4—5). В следующем письме идет речь о статье в СЗ.
- ⁴¹ В. В. Гиппиус был женат на Феодоре Ив. Мальковой; будучи призван в армию, находился в Киеве, где служил в Красном Кресте. Дружил с Э. со студенческих лет, был крестным отцом его сына Виктора.

- ⁴² См. статью Ж. «Комедия чистой радости. („Кот в сапогах" Людвиг Тика, 1797 г.)» — Любовь к трем апельсинам, 1916, № 1; здесь же — перевод комедии, выполненный Вас. Гиппиусом. (Статья Ж. вошла в его кн., указ. в прим. 2.)
- ⁴³ Ж. был другом В. Э. Сеземана, тогда приват-доцента Петроградского ун-та, впоследствии профессора в Каунасе и Вильнюсе. Сведения о нем содержатся в заметке Ж., предпосланной сборнику работ на литовском яз.: *Sezemanas V. Estetika*. Vilnius, 1970. Среди прочего Ж. отмечал, что «из современных книг по эстетике он чаще всего ссылался на «Философию искусства» Бродера Христиансена, незадолго до этого переведенную на русский язык (СПб., 1911), в особенности на его учение о «доминанте» и о роли «дифференциальных ощущений» в развитии искусства — понятия, которые были подхвачены в теории литературы того времени (Ю. Н. Тынянов)». Ср. отношение Э. к этой книге, выраженное в письме от 9 июля 1916 г. (ср. также «Сквозь литературу», с. 10; ВЛ, с. 144). Термин «доминанта» употреблял и сам Ж.; но позднее он полемизировал с применением этого понятия у опоязовцев (ВТЛ, с. 355—356), подход которых был обобщен в 30-х годах в статье Якобсона «Доминанта».
- ⁴⁴ Вопросы для магистерского экзамена Э. предполагал обсудить еще весной — об этом говорится в его письме А. А. Шахматову от 15 дек. 1915 г. Э. тогда писал: «Я сделал, как Вы мне посоветовали, — сосредоточился на синтаксических вопросах по книге Овс(янико)—Куликовского» — и называл интересующие его темы: «вопрос о «внутренней форме» имен существительных в русском языке, в связи с этим об имени существительном как особой форме мысли»; вопросы о «бессубъектных» предложениях и о «влиянии предлогов на склонение имен существительных». Здесь же сообщалось о чтении Бреая (ЛЮ ААН, ф. 134, оп. 3, № 1740; см. также ОЛ, с. 14).
- ⁴⁵ Имеется в виду статья Гете «Простое подражание природе, манера, стиль». Сходная оценка Бальмонта — в рец. Э. на «Поэзию как волшебство» (РМ, 1916, № 3; ОЛ).
- ⁴⁶ *Аничков Е.* Очерк развития эстетических течений. — Вопросы теории и психологии творчества. Т. 6. Харьков, 1915. Из современных эстетиков здесь назван, в частности, М. Дессуар, упомянутый выше в этом письме.
- ⁴⁷ Статья об Ахматовой была написана Э. летом 1915 г., но напечатать ее не удалось ни тогда, ни впоследствии (см. ОЛ, с. 499).
- ⁴⁸ С. И. Бернштейн.
- ⁴⁹ Вероятно, речь идет о кн. *Hildebrand A.* Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, 1893; русск. пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., 1913.
- ⁵⁰ Статья «Муза — Светлана» (написанная в связи с выходом двухтомной биографии А. А. Воейковой: *Соловьев П. В.* История одной жизни. Пг., 1915—1916) появилась в «Речи» 3 окт.: «К вопросу о звуках стиха» — рец. на первый «Сборник по теории поэтического языка» — в «Биржевых ведомостях» 7 окт. (рец. вошла в ОЛ, с. 326—329).
- ⁵¹ В этот же день в «Биржевых ведомостях» появился неподписанный отчет Э. о прочитанном в Неофилологическом обществе 31 окт. докладе Ж., обсуждаемом в данном письме. Отчет содержал подробное изложение доклада и в заключение сообщал: «В прениях больше всего указывали на одностороннее толкование поэзии Ахматовой, а также на чрезмерную общность признаков, положенных в основу схемы».
- ⁵² Видимо, об этом чтении, происходившем у Ж. 31 авг., Э. писал 1 сент. Никольскому: «Викт. Макс. читал мне главы из своей статьи. Очень интересно, очень тонко, очень объективно» (ГПБ, ф. 1160).

⁵³ Этого слова нет в печатном тексте доклада — статье «Преодолевшие символизм» (РМ, 1916, № 12).

⁵⁴ Э. варьирует, усиливая негативную оценку, мысль, высказанную в его рец. на «Колчан» (РМ, 1916, № 2).

⁵⁵ Ср. эту же мысль в опоязовском контексте — в полемике с тем же П. С. Коганом и В. Л. Львовым-Рогачевским (в кн. Э.: Литература. Л., 1927, с. 281, 282; ср. ОЛ, с. 393). О полемике Э. с Коганом в 1913—1916 гг. см. ОЛ, с. 186. Комментируемый пассаж письма (и следующая фраза) подразумевает тот факт, что Коган рецензировал книгу Жирмунского с общественнической точки зрения (см. там же). «Оскорбительность» в том, что заключение доклада было использовано принципиальным противником.

⁵⁶ Доклад «Поэтика Державина» был прочитан Э. 29 окт. 1916 г. на заседании университетского Пушкинского кружка, посвященном 100-летию со дня смерти Державина. Неподписанный отчет Ж.: Бнржевые ведомости, 1916, 1 ноября, с. 7

⁵⁷ Накануне Э. писал Л. Я. Гуревич: «Работаю с Карамзиным. Открываются совсем неизвестные вещи». 18 ноября ей же: «Меня очень увлек Карамзин — как он до сих пор не понят! Ничего не сделано! Я уже написал о нем фельетон, хотя совсем не в газетном духе. 1 декабря (150 лет со дня рождения) он, вероятно, будет напечатан в «Бирж. вед.» (ЦГАЛИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 201); статья была помещена в газете 2 дек.; см. в его кн.: О прозе. О поэзии. Л., 1986. 22 ноября Э. сообщил отцу, что 17-го «устроил дома целый карамзинский вечер — в компании друзей», 21-го читал актовую речь о Карамзине в женской гимназии (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 285). 2 окт. 1919 г. Э. заключил договор с изд-вом Гржебина на кн. «Карамзин, его жизнь и литературная деятельность» (5 л., к 1 мая 1920 г.; там же, ед. хр. 726). Книга не была написана.

⁵⁸ Речь идет о диспуте на защите диссертации С. Л. Франка (см. прим. 34).

⁵⁹ См. статью Э. «Трагедии Шиллера в свете его теории трагического» («Сквозь литературу», с. 90), куда фраза вошла именно в этой редакции.

⁶⁰ Эта тема отсутствует в обеих опубл. статьях Э. о Маяковском (1918, 1940).

⁶¹ *Elster E. Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd 2. Stilistik. Halle a. Saale, 1911.* Русск. издание: *Бургхардт О.* Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Эльстера). Киев, 1915.

⁶² Ср. О Вяч. Иванове — ОЛ, 296—297, 475—476, о Белом — ОЛ, 325, 495—497. Упоминаемая выше статья Белого — «Жезл Аарона» (Скифы, 1. Пг., 1917).

⁶³ Возможно, речь идет об открытке Никольского к Ж. от 18 июля 1917 г.; она во всяком случае имеет прямое отношение к расхождению, о котором пишет Э.: «Виктор Максимович, что же это такое?? Как Вы это нашего Бориса Михайловича не уберегли? Ведь прямо большевиком смотрит... И война-то вся из-за рынков, и социальную, почти что, ему революцию завтра приготовь. Господи, святые угодники! Нет, не уберегли Вы, не уберегли. Пошел кувшин по воду ходить... Сидел бы над своим Жуковским. Ноготок увяз — всей птичке пропасть. А впрочем, все между нами. Глубоко огорченный друг».

Приписка сбоку: «А этого бы его брата обратно бы в Америку! А? Только между нами». Приписка сверху, в рамке «печатными» буквами: «Волею Божьей Борис Эйхенбаум, — умученный безвременно погиб в борьбе с анархистом». (Хранится у Н. А. Жирмунской.)

Старший брат Э. — Всеволод Волин, анархист, вернувшийся летом 1917 г. из эмиграции (см. ВЛ, с. 157). 3 июля 1917 г. Э. писал о нем Никольскому: «Когда он рассказывает о своей жизни за последние годы — это совершенно фантастично. У него дьявольская энергия и мощь страшная» (ГПБ, ф. 1160). Позиция Ж., несомненно, ближе к Никольскому,

чем к Э. (см. письмо от 2 февр. 1918 г.). Ср. в этой связи выдержки из писем Никольского к Л. Я. Гуревич — Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 473, 479.

⁶⁴ Жена А. А. Гвоздева, урожд. Шумкова.

⁶⁵ Эту ссылку на запiski А. О. Смирновой Ж. ввел в свою кн., указ. в прим. 85 (с. 38, особ. паг.).

⁶⁶ Цитата — из стих. Тютчева «Из края в край...» (пер. из Гейне).

⁶⁷ Доклад Белого «О ритмическом жесте» состоялся 14 окт. 1917 г. (Ежегодник РОПД на 1979 г. Л., 1981, с. 54, прим. 85; ср. с. 52—53) и произвел огромное впечатление не только на Э. 15 окт. Ю. Г. Оксман писал жене: «(...) это было нечто поразительное, незабываемое никогда — доклад назывался «О ритмическом жесте» (но по существу был вдохновеннейшей импровизацией о мистической сущности лирического творчества).

В течение полутора часов он держал всех на такой высоте духовного подъема, какой я никогда не испытывал. Рассказать об этом в письме все-таки невозможно (...).» (Цит. по копиям, предоставленным А. П. Оксман). 24 окт. 1917 г. А. А. Смирнов писал к Ж.: «В Пушк. кружке был чудесный доклад А. Белого «О ритмическом жесте». Там очень конкретное построение, предложенное им для объективного определения ритмического богатства, по-моему, совершенно иллюзорно, но ему предшествовала превосходная предпосылка (...) между прочим о тождестве формы и содержания, кот., однако, он понимает несколько иначе, чем мне хотелось бы».

К. В. Мочульский также писал к Ж. (16 окт.) о «блестящем заседании» (письма Смирнова хранятся у Н. А. Жирмунской, Мочульского — РОПД).

⁶⁸ Э. печатно полемизировал с попытками «осмысления звуков» в этих статьях Белого — см. ОЛ, с. 382—383, 511—512 (там же о реакции Белого на его возражения).

⁶⁹ Вероятно, О. К. Недзвецкая, о которой см. «Лит. наследство», т. 92, кн. 3, с. 501, прим. 1.

⁷⁰ А. Я. Жирмунская (урожд. Малкиель) — мать Ж.

⁷¹ Министр путей сообщения в последнем составе Временного правительства. Вскоре был освобожден. Впоследствии член ВСНХ, профессор ЛИИЖТА. Деверь М. И. Ливеровской.

⁷² В Самаре осенью 1917 г. начала преподавать М. И. Ливеровская; ее муж А. В. Ливеровский — врач, лечил детей Э.

⁷³ А. А. Смирнов.

⁷⁴ К вопросу о синкретизме см. «Сквозь литературу», с. 210, ОЛ, с. 389.

⁷⁵ Письмом от 24 мая 1919 г. Ж. предлагал самому В. В. Гиппиусу перевести «Гимны к Ночи» и «Духовные стихи» Новалиса для изд-ва «Всемирная литература». Издание не состоялось.

⁷⁶ Рец. на «Белую стаю» (возможно, ее же имеет в виду Э. в письме от 24 ноября 1917 г., говоря о «просьбе относительно «Речи»). О публикации ее (Наш век, 1918, 30 янв.) Э. сообщает 2 марта.

⁷⁷ Генерал А. М. Каледин, атаман Войска Донского, покончил с собой 29 янв. (11 февр.) 1918 г.

⁷⁸ См. ВТЛ, с. 332—336, где Ж. высказывается, в частности, по поводу наблюдений на эту тему в кн. Э. «Анна Ахматова».

⁷⁹ Видные деятели кадетской партии А. И. Шингарев и Ф. Ф. Кокоскин, находившиеся под арестом, были убиты матросами в Марининской больнице в Петрограде 7 янв. 1918 г.

⁸⁰ «Мысли о революции». — Голос труда, 1918, 16 (29) янв., № 5 (29). В этой статье, трактуя революцию как «мистерию творческой борьбы», требующую «мысли, самой широкой и свободной» (ср. о разногласиях с Никольским в письме от 10 авг. 1917 г.), «веры, самой смелой и безудержной», и окруженную «ореолом почти религиозного Абсолюта» (так суж-

дено было осуществляться переходу от Абсолютного к политике, о чем Э. думал еще до революции в религиозно-философских категориях, — см. с. 243), — Э. полемизировал с братом (не называя его), который 9 (22) янв. в той же газете осудил убийство Шингарева и Кокошкнна как эксцесс, выгодный врагам революции. «Это — вовсе не эксцесс, — писал Э. — Такому убийству — гнусному ночному нападению на заключенных — оправданий нет. Их кровь запятнала революцию. Мы должны сказать это, если еще сохранились в нас человеческие чувства».

- ⁸¹ Вероятно, речь идет о части книги «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1917, изд. — 1922). Ж. называет хорошо знакомого адресату секретаря редакции РМ Татаринову и жену редактора П. Б. Струве — Нину Александровну (по политическим обстоятельствам — не его самого, активного деятеля белого движения). Около этого времени РМ прекратилась. Упоминаемая далее другая статья Ж. также не была напечатана; в статье Ж. «Жизнь и творчество Байрона» (в кн.: *Байрон Д. Драммы*. Пб. — М., 1922) одна из глав называется «Романтический индивидуализм».
- ⁸² «Мелос» не продолжался, статья Э. не была опубликована.
- ⁸³ Эти сведения корректируют характеристику пребывания Ливеровской в Самаре, данную в статье, указ. в прим. 15.
- ⁸⁴ Этот экскурс лег в основу книги «Байрон и Пушкин» (1924, тогда же защищена как докт. дисс.); работа о Байроне осталась незавершенной (см.: *Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы*. Л., 1978, с. 9).
- ⁸⁵ Магистерская диссертация Ж. «Религиозное отречение в истории романтизма» вышла в указ. саратовском издании (1918, № 1), а также: М., издание С. И. Сахарова, 1919. Книга С. Л. Франка «Душа человека. Опыт введения в философскую психологию» — Пг., изд. С. И. Сахарова и Г. А. Лемана, 1917.
- ⁸⁶ Н. С. Арсеньев стал профессором Саратовского ун-та (1918—1920). Рецензировал книгу Ж., указ. в прим. 85. Научные известия Акад. центра НКП. Сб. 2. М., 1922, с. 268—269.
- ⁸⁷ Первое из названных изданий НКП (в литературно-издательский отдел которого Э. был приглашен в апреле), вышло в 1918, второе только в 1922 г.; очерк «Творчество Л. Н. Толстого» был помещен в отд. изд. «Детства. Отрочества. Юности», 1922. Дневниковые записи о работе над ним: *Вопр. лит-ры*, 1978, № 3.
- ⁸⁸ Ср. дневниковые записи: ОЛ, с. 468—469.
- ⁸⁹ Согласно дневнику Э., первое заседание, на котором он «излагал теорию Сиверса», состоялось 24 или 25 июля, второе — 1 авг. («я докладывал о теории ритма у Сарана»), третье — 12 авг. (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245); о четвертом заседании 19 авг. см. ОЛ, с. 533 (дневник за 1918 г. обрывается на 25 авг.).
- ⁹⁰ С. А. Никольский учился в Выборгском коммерческом училище, где преподавал Э. (см. письмо от 9 июля 1916 г.), писал стихи. Его гибель могла ассоциироваться с убийством Шингарева и Кокошкина: «(...) умучен, раненый, в больнице, как «буржуй», — писал Э. в некрологе, начинавшемся словами: «Смерть, смерть и смерть... Самодержавие смерти — вот теперь действительная форма нашей государственной жизни. С каждым человеком надо прощаться так, как будто видишь его в последний раз. Иначе расквасишь потом, что так легко, «до свиданья», пожал его руку. Люди исчезают, потом через полгода, узнаешь из газеты, что умер, убит...» (*Наш век*, 1918, 28 (15) июля, № 129 (153)).
- ⁹¹ В дневнике Э. имеется следующая запись под 25 июня 1917 г.: «Шува-лово. Много говорили с В. М. Жирмунским. Романтизм — космический, национально-исторический и индивидуалистический (основа — мистицизм).

- Политика сочетается разно. Может быть и либералом (Байрон, Гюго, Уланд). О еврейском уме — аналитический и органический, традиционно-связанный с ветхозаветным (религиозный)» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 244).
- ⁹² Первое — в начавшемся академическом году. Председателем общества был С. Л. Франк, он же декан факультета. О докладе Э. см. во вступительной статье.
- ⁹³ С. Л. Франк и Н. В. Болдырев (приват-доцент Саратовского ун-та по философии права).
- ⁹⁴ В архиве Э. имеется уведомление от 16 окт. 1918 г. об избрании его профессором Нижегородского ун-та.
- ⁹⁵ Переговоры с издателем Г. А. Леманом об издании работ Э. и Ж. велись и позднее. В письме к Э. от 25 дек. 1918 г. Леман упоминает работы о мелодике и о Толстом, а также статью Ж. (заглавие не указано; ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 725). Ср. письмо Э. от 9 февр. 1919 г.
- ⁹⁶ Неустановленное лицо.
- ⁹⁷ Приписка детской рукой: «Витя». Приписка Р. Б. Эйхенбаум: «Рано начались мои мучения — Оля плохо спала, все мечтая о том, как она напишет „дяде Вите письмо”».
- ⁹⁸ Большинство этих издательских замыслов не было осуществлено. Э. участвовал в отдельных изданиях «Разбойников» (1919) и «Вильгельма Телля» (1922). Его перевод «Пикколомини» был опубликован в 1936—1937 гг. (о нем см.: *Эткинд Е. Фридрих Шиллер в творчестве Б. М. Эйхенбаума.* — *Revue des études slaves*, 1985, t. 57, f. 1).
- ⁹⁹ Драмы Г-В. Герстенберга, И.-А. Лейзевнца, Ф. Клингера.
- ¹⁰⁰ Э. выступал на вечерах Ахматовой 21 окт. и 12 нояб. 1921 г. (ОЛ, с. 501).
- ¹⁰¹ Ср. об этом эпизоде: *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М.; Берлин, 1923, с. 326—327; см. также ОЛ, с. 392, 445; рец. Ж. на работу Шкловского — *Начала*, 1921, № 1.
- ¹⁰² Первый Всероссийский съезд преподавателей русского языка (Москва, 27 дек. 1916 — 4 янв. 1917). См. статью Э. «Кто победил на съезде?» (Биржевые ведомости, 1917, 22 янв.)
- ¹⁰³ *Петровский М.* Композиция новеллы у Мопассана. — *Начала*, 1921, № 1.
- ¹⁰⁴ «Русское стихосложение» Б. В. Томашевского и «Сквозь литературу» Э. (вышли в 1923 и 1924 гг.).
- ¹⁰⁵ Этнолого-лингвистическое отделение факультета общественных наук (одного из двух факультетов, к которым был сведен состав ун-та в 1920 г.).
- ¹⁰⁶ Т. е. с 1905 г.; Р. Б. и Б. М. поженились в 1911 г.
- ¹⁰⁷ В 1920 г. Ж. женился на Т. Н. Яковлевой. Сын Алексей родился 15 окт. 1921 г. (крестным отцом был Э.); ныне академик, директор Института биологии моря во Владивостоке.
- ¹⁰⁸ В октябре (см. с. 248).
- ¹⁰⁹ В «Поэме без героя» Ахматовой.
- ¹¹⁰ См. статью Е. М. Мелетинского «Структурно-типологическое изучение сказки» — в кн.: *Пропл В. Я.* Морфология сказки. М., 1969.

* * *

Комментаторы благодарят за ценные сведения и помощь в работе Н. В. Гиппиуса, А. А. Ливеровского, К. А. Кумпан, А. В. Лаврова, В. Н. Сажина, Р. Д. Тименчика, М. Ш. Файнштейна.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
--------------------------	---

I. Творчество Ю. Н. Тынянова. Теория и история литературы. Киноведение

<i>Левинтон Г. А.</i> Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара»	6
<i>Гаспаров М. Л.</i> Первочтение и перечтение: к тыняновскому пониманию успешности стихотворной речи	15
<i>Золян С. Т.</i> «Я» поэтического текста: семантика и прагматика (к про- блеме лирического героя)	24
<i>Лотман Ю. М.</i> Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 г.)	29
<i>Душечкина Е. В.</i> Автохарактеристика «Цыган»: святочный сюжет в полемическом контексте	50
<i>Осват А. Л.</i> «Олегов щит» у Пушкина и Тютчева (1829 г.)	61
<i>Иванов Вяч. Вс.</i> Пастернак и ОПОЯЗ	70
<i>Марков В. А.</i> Моделирование литературной эволюции в свете идей Ю. Н. Тынянова	83
<i>Гудков Л. Д.</i> Понятие и метафоры истории у Тынянова и опоязовцев	91
<i>Ямпольский М. Б.</i> «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗА	109
<i>Цивьян Ю. Г.</i> Движение «на» и движение «мимо» в раннем кино	120
<i>Чудакова М. О.</i> Заметки неусердного кинозрителя на полях статьи Ю. Г. Цивьяна. Примечания к «Заметкам»	139

II. Русская литература и культура XX века

<i>Миц З. Г.</i> «Новые романтики» (К проблеме русского пресимволизма)	144
<i>Тименчик Р. Д.</i> Тынянов и «литературная культура» 1910-х годов	159
<i>Богомолов Н. А.</i> К изучению поэзии второй половины 1910-х годов	174
<i>Тоддес Е. А.</i> Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандель- штама 20-х годов. В приложении — О. Мандельштам. «Пшеница человеческая»	184
<i>Гинзбург Л. Я.</i> «И заодно с правопорядком...»	218

<i>Чудакова М. О.</i> М. Булгаков и опоязовская критика (Заметки к проблеме построения истории отечественной литературы XX века)	231
<i>Дубин Б. В.</i> Литературный текст и социальный контекст	236

III. Сообщения. Публикации

<i>Приедитис А. В.</i> Опоязовская филология и развитие эстетической мысли в Латвии в 1920-е годы	250
Переписка Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского. Публикация Н. А. Жирмунской и О. В. Эйхенбаум. Вступительная статья Е. А. Тоддеса. Примечания Н. А. Жирмунской и Е. А. Тоддеса	256