

83
П886



Л. В. ПУМПЯНСКИЙ

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

СОБРАНИЕ ТРУДОВ
ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

ОДА «ПАМЯТНИК»

ТЮТЧЕВ И БАРОККО

БАЛЛАДНЫЙ СТРАХ
И ФИЛОСОФИЯ СМЕХА

ДОСТОЕВСКИЙ И АНТИЧНОСТЬ

ЦИВИЛИЗАЦИЯ СИМВОЛИЗМА





ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



Л. В. ПУМПЯНСКИЙ

83
1185

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

СОБРАНИЕ ТРУДОВ
ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2000

ББК 83.3(2Рос=Рус)
П 88

ISBN 5-7859-0092-0



*Издание осуществлено при поддержке
Института «Открытое общество» (Фонд Сороса)
в рамках конкурса «Пушкинист»*

Ответственный редактор: А. П. Чудаков

Составление: Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев

Вступительная статья, подготовка текста и примечания: Н. И. Николаев

Пумпянский Л. В.

П 88 **Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чудаков; Сост.: Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев; Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. И. Николаева. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 864 с. — (Язык. Семиотика. Культура).**

ISBN 5-7859-0092-0

Сборник трудов известного отечественного литературоведа и мыслителя Л. В. Пумпянского (1891–1940) содержит оригинальную концепцию возникновения и развития русской классической литературной традиции, получившей всеобъемлющее воплощение в творчестве А. С. Пушкина. Наряду со статьями, посвященными анализу произведений А. С. Пушкина, в сборнике представлены работы Л. В. Пумпянского, раскрывающие пушкинские тенденции русского классицизма, и исследования о творчестве Тютчева, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, показывающие определяющее воздействие пушкинского классицизма и пушкинского тематизма на всю последующую историю русской литературы. Не опубликованные ранее материалы составляют более половины объема всей рукописи. Сборник работ Л. В. Пумпянского составлен при участии вдовы ученого Е. М. Иссерлин (1906–1994) и подготовлен Н. И. Николаевым.

ББК 83.3(2Рос=Рус)

© Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев. Составление, 2000

© Н. И. Николаев. Вступительная статья, подготовка текста, примечания, 2000

© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995

© В. П. Коршудов. Оформление серии, 1995

Лев Васильевич Пумпянский

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Собрание трудов по истории русской литературы

Издатель А. Кошелев

Корректор М. Н. Григорян

Подписано в печать 20.06.2000. Формат 70х100 1/16.

Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилл.

Усл. п. л. 69,66. Заказ № 366

Издательство «Языки русской культуры».

129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071804 от 03.07.96.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета в ППП «Типография «Наука». 121099, Москва, Шубинский пер., 6

Внимание зарубежных покупателей!

За пределами России и стран СНГ данное издание распространяется только в специальном экспортном исполнении — с **зеленой полосой** под данным текстом. **Распространение издания без зеленой полосы не является законным.**

Право на распространение этого издания за рубежом, кроме издательства «Языки русской культуры» (fax: 095 246-20-20 для M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), имеет только датская книготорговая фирма G•E•C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk).

Содержание

Энциклопедия гипотез (<i>вступительная статья</i>)	7	
К истории русского классицизма (1923—1924)	30	651
«Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века (1939)	158	671
Об оде А. Пушкина «Памятник» (1923)	197	679
Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина (1923)	210	689
Поэзия Ф. И. Тютчева (1928)	220	697
Гоголь (1922—1923)	257	706
Стиховая речь Лермонтова (1939)	343	722
Статьи о Тургеневе (1929—1930)	381	729
Романы Тургенева и роман «Накануне» (<i>Историко-литературный очерк</i>)	381	
«Отцы и дети» (<i>Историко-литературный очерк</i>)	403	
Тургенев-новеллист	427	
Группа «таинственных повестей»	448	
«Дым» (<i>Историко-литературный очерк</i>)	464	
«Новь» (<i>Историко-литературный очерк</i>)	482	
Тургенев и Флобер	489	
Достоевский и античность (1922)	506	743
Памяти В. Я. Брюсова (1924)	530	765
О поэзии В. Иванова: мотив гарантий (1925)	538	768
Русская история 1905—1917 гг. в поэзии Блока (1925)	541	771
О «Незнакомке» А. А. Блока (1925)	546	774
Основная ошибка романа «Зависть» (1931)	551	776
Приложение	558	
Достоевский как трагический поэт (1919)	558	781
Краткий доклад на диспуте о Достоевском (1919)	562	789
Смысл поэзии Пушкина (1919)	564	791
Опыт построения релятивистической действительности по «Ревизору» (1919)	576	806

Петербург Пушкина и Достоевского (1922)	590	811
О «Медном всаднике», о Петербурге, о его символе (1925)	595	821
Лермонтов (1922).	599	824
Примечания	649	
Указатель литературы	833	
Указатель имен	849	

Энциклопедия гипотез

Научную деятельность Л. В. Пумпянского отличает важная особенность — поразительное теоретическое единство его работ. И если частные наблюдения, содержащиеся в его трудах, настолько органически вошли в обиход отечественного литературоведения, что порой при их упоминании даже и не осознается, кем и когда они были высказаны, то теоретические взгляды Л. В. Пумпянского оказались вне поля зрения истории филологической науки. Более того, не возникало даже необходимости уяснить, что объединяло его работы и на основе каких принципов, и сопрягаются ли вообще выводы его статей о Тургеневе и работ о Ломоносове, исследования о Тютчеве и книги «Достоевский и античность». Между тем в работах Л. В. Пумпянского был выдвинут целый ряд плодотворных предположений и гипотез, касающихся как общего характера литературного развития, так и конкретных историко-литературных проблем. Так, именно Л. В. Пумпянский впервые поставил вопрос о барочном характере русской силлабической поэзии XVII в. Его наблюдения об особенностях эпического стиля Тредиаковского — наличие в тексте «Тилемахиды» прямых античных поэтических реминисценций — лишь недавно получили блестящее подтверждение. Подтвердилась и его гипотеза об итальянских связях Кантемира, и его предположение о том, что инвектива Тютчева «Не то, что мните вы, природа...» должна иметь определенный адресат в современной ему эпохе и т. д. Менее всего следует оценивать эти гипотезы как счастливые находки специалиста по данному вопросу или как результат применения особого метода исследования, характеризующегося редким сочетанием интуитивного постижения исторического процесса и необычайной учености и потому недоступного для подражания. Сама возможность этих предположений предусмотрена теоретическим принципом, нигде явно не сформулированным, но лежащим в основе каждого из исследований Л. В. Пумпянского, идет ли речь о творчестве Пушкина или Джеймса Джойса, Гоголя или Марселя Пруста, Олеси или Томаса Манна. Этот принцип, касающийся общих закономерностей русской и европейских литератур, обозначается понятием «классическая традиция».

Лев Васильевич Пумпянский родился 5 февраля 1891 г. в Вильно¹. Отца, химика по образованию и роду занятий, он лишился в возрасте семи лет. Его мать с малых лет воспитывалась во Франции, а после возвращения в Россию многие годы преподавала французский язык в разных женских учебных заведениях. Французский язык Л. В. Пумпянский усвоил с самого раннего детства и сохранял пристрастие к французской культуре и литературе на протяжении всей своей жизни. После смерти отца они с матерью жили очень скромно. Позднее, еще учась в гимназии, Л. В. Пумпянский начал заниматься репетиторством. Л. В. Пумпянский учился в 1-ой Виленской гимназии имени Александра I, которую окончил в 1910 г. Тогда же сложился гимназический кружок, в который, помимо Пумпянского, входили Лопатто и Кобеко, его сверстники, и несколько более юные братья Бахтины — Николай и Михаил. Поэзия, философия и античность были основными предметами обсуждения в кружке, который собирался зимними вечерами то у Лопатто, то у Пумпянского. Именно в эти годы Н. Бахтин увлекается «Рождением трагедии» Ф. Ницше и трилогией Д. С. Мережковского, а Пумпянский — философией В. Соловьева. Греческий язык к тому времени уже не входил в обязательную программу, однако участники кружка с энтузиазмом изучали его факультативно. К этому виленскому периоду относятся и первые поэтические опыты М. И. Лопатто и Н. М. Бахтина². Несомненно, что и Л. В. Пумпянский подобно своим друзьям тоже тогда писал стихи, хотя никаких упоминаний об этом не сохранилось. Однако вряд ли эти стихи Пумпянского, если судить по тем нескольким случайно сохранившимся образцам его поэтического творчества конца 1910-х—начала 1920-х гг.^{2а}, выходили из круга привычных тем и стихотворных приемов символистской поэзии, чем, собственно говоря, они и отличались от безусловно оригинальных произведений Лопатто и Н. Бахтина, как можно судить даже из того относительно небольшого числа известных нам их поэтических текстов, и это не случайно. Символистская культура, как бы к ней ни относились отдельные члены кружка — Лопатто с известной долей скепсиса, Пумпянский и братья Бахтины с явным предпочтением, — определяла его поэтическую и идейную атмосферу. Быть может, никто из

¹ Эта дата рождения Л. В. Пумпянского дается в соответствии с семейной традицией, отразившейся и в печатном некрологе (Пумпянский Л. В. 1941: 548). В его студенческом деле зафиксирована иная дата — 17 января 1891 г., по старому стилю (ЦГИА СПб, ф. 14, д. 61407).

² Эджертон 1990: 225, 232—234; Бахтин Н. 1963: 2—3.

^{2а} См., например: Кузнецов 1996: 29; Николаев 1997б: 118.

членов кружка не оказался более стойким приверженцем символизма, чем Л. В. Пумпянский, несмотря на то что и его символистские воззрения во второй половине 1920-х гг. претерпели известную ревизию. Недаром в 1924—1925 гг. в серии статей, посвященных ведущим представителям символизма, он сформулировал представление о символистской поэтической цивилизации конца XIX—начала XX в. Отзвуки поэтического и критического творчества Вяч. Иванова, Брюсова, Мережковского, Сологуба, Розанова ощущаются в трудах самого Л. В. Пумпянского на протяжении многих лет, и особенно ясно в невельских работах 1919 г. Так например, все ранние работы Л. В. Пумпянского о Пушкине пронизаны той символистской традицией истолкования пушкинского творчества, о которой Брюсов писал в 1924 г.: «символисты могли привести немало доказательств в защиту своей родословной. набросок „В начале жизни...“ заключает поразительную аналогию с идеями Ницше: противоположение Аполлона и Диониса. „Гимн чуме“ — вполне в духе настроений, господствовавших среди символистов („Все, все, что гибелью грозит...“ и т. д.)»³. Наконец, уже в эти виленские годы, судя по воспоминаниям М. И. Лопатто, Л. В. Пумпянского отличала та необычайная эрудиция, о которой как о наиболее характерной черте его личности говорил и М. М. Бахтин⁴.

22 декабря 1911 г. Л. В. Пумпянский принял в Вильно крещение по православному обряду. Свое отчество он получил по имени восприемника В. А. Новочадова⁵. Василий Алексеевич Новочадов, преподаватель древних языков 1-ой Виленской гимназии, по прозвищу Зевс, окончил Историко-филологический институт в Петербурге. Именно ему Л. В. Пумпянский обязан своим превосходным знанием латинского и греческого языков. Судя по некоторым воспоминаниям, обращение Л. В. Пумпянского в православие явилось результатом преодоления глубокого духовного кризиса.

К этому времени относится и первый нам известный собственно филологический замысел Л. В. Пумпянского — создание словаря русских рифм. С начала 1912 г. он живет уже в Петербурге, откуда и посылает 18 января письмо В. Я. Брюсову с изложением этого замысла:

³ Брюсов 1929: 277.

⁴ Эджертон 1990: 232; Дувакин, Бахтин 1996: 196, 231.

⁵ Имя Л. В. Пумпянского до его изменения в соответствии с обрядом — Лейб Меерович Пумпян (ЦГИА СПб, ф. 14, д. 61407). Фамилия Пумпянский достаточно распространенная. Л. В. Пумпянскому неоднократно приписывались работы искусствоведа Л. Пумпянского, напечатанные в «Аполлоне» и изданиях Пролеткульта.

«М(илостивый) Г(осударь) Валерий Яковлевич, собирая, материалы для составления словаря русских рифм, я беру на себя смелость обратиться к Вам за нижеследующей справкой.

По некоторым фразам сборника „Далекie и близкие“ можно, показалось мне, заключить, что подобным трудом заняты Вы (либо кто иной под Вашим руководством). В этом случае издание моего Словаря (который я к маю надеюсь подготовить к печати), теряет, естественно, всякий смысл, и мне остается, сложив оружие, переслать Вам собранные материалы и некоторые соображения об общем плане Словаря, в надежде быть — хоть немного — полезен Вам. С другой стороны, если мое предположение неверно, мне было бы чрезвычайно желательно представить на Ваше усмотрение основные начала, на которых я строю громоздкое здание Словаря.

В том или ином случае покорнейше прошу не отказать в ответе по прилагаемому адресу (...)⁶.

Все знаменательно в этом письме и многое предвещает: и универсальность замысла, и его стиховедческий характер, и обращение к мэтру символистской науки о стихе. К сожалению, никаких иных сведений о судьбе этого замысла не имеется. Ответное письмо Брюсова, если оно и было, не сохранилось. Но можно предположить, зная исключительную трудоспособность А. В. Пумпянского, что значительная часть материалов им уже была собрана.

Осенью 1912 г. А. В. Пумпянский поступает в Петербургский университет, где занимается на романо-германском отделении историко-филологического факультета. В эти годы он живет частными уроками, посещает лекции в университете, принимает участие в деятельности студенческого романо-германского кружка, чьи заседания проходили под руководством профессора Д. К. Петрова. В 1915 г. А. В. Пумпянский сделал в кружке два доклада — «„Les Misérables“ В. Гюго как центральное произведение французского романтизма» и «„Le rouge et le noir“ Стендаля»⁷. Как не случайно его первая работа о русской литературе посвящена вопросам стиховедения, столь же не случайно его первые исследования по истории западноевропейских литератур оказались связаны с творчеством французских писателей первой половины XIX в. В своих последующих трудах почти во всех случаях историко-литературных сопоставлений, а такие сопоставления являются непременной чертой научного стиля и научного метода А. В. Пумпянского, он постоянно ссылается на Гюго и Стендаля.

⁶ РГБ, ф. 386, 99, 46.

⁷ Отчет 1915: 188, 235.

К 1913 г. почти все виленские гимназические приятели оказались в Петербурге и в Петербургском университете и, сойдясь вновь, создали домашний кружок «Омфалос», на собраниях которого сочинялись и исполнялись пародии на современную поэзию. По воспоминаниям М. М. Бахтина, собраниям кружка было свойственно «веселое критическое отношение ко всем явлениям жизни и современной культуры»⁸. Несомненно, что и А. В. Пумпянский, как и остальные члены кружка, занимался сочинением пародий. Однако все сохранившиеся пародии или хотя бы упоминания о них связаны с именами наиболее плодовитых кружковцев — Н. М. Бахтина, возглавлявшего «Омфалос», и М. И. Лопатто⁹. Собрания «Омфалоса» с их веселостью не прошли даром для А. В. Пумпянского и М. М. Бахтина и сказались в их оригинальном подходе к теории смеха и комического. Так, первые статьи М. М. Бахтина, напечатанные под именами его друзей П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова в 1925—1926 гг., — «Ученый сальеризм», «По ту сторону социального», «Социологизм без социологии» — представляют собой нечто «омфалическое»: ученые памфлеты.

В Первую мировую войну А. В. Пумпянский, не закончив университетского курса, поступает на военную службу, скорее всего в начале 1916 г. Его примеру уже осенью 1916 г. последовал и Н. М. Бахтин, записавшийся добровольцем в армию¹⁰. Годы военной службы позволяют понять тот особый интерес, который А. В. Пумпянский проявлял на протяжении всей жизни к мировой войне, относясь к ней как к крупнейшему событию новейшей истории. В начале 1920-х гг. им был написан ряд работ, в которых разбирался ход военных действий 1914—1918 гг. и были проанализированы политические итоги войны¹¹. За 1920—1930-е гг. в его библиотеке сложилась обширная коллекция отечественных и иностранных изданий, освещающих различные аспекты истории Первой мировой войны, вплоть до анализа конкретных военных операций. Соответственно, в его неизданной книге о современной западной литературе (1930 г.) немалое место было уделено рассмотрению произведений о войне.

Военная служба А. В. Пумпянского проходила по крайней мере с весны 1916 г. в течение почти двух лет в городе Невеле Витебской губер-

⁸ Дувакин, Бахтин 1996: 54.

⁹ Эджертон 1990; Дувакин, Бахтин 1996: 50—55.

¹⁰ Бахтин Н. 1963: 5.

¹¹ Об одной из таких работ А. В. Пумпянского говорится в его письме М. И. Кагану 23 марта 1923 г. (Каган Ю. 1992а: 73). Речь идет о работе «О социологическом интересе мировой войны 1914—1919 гг.: Опыт философского анализа» (1923; Архив А. В. Пумпянского).

нии. Здесь в свободное время, как и прежде в Петрограде, он давал частные уроки, стал вхож в дома местной интеллигенции. В доме доктора В. Г. Юдина он познакомился с юной Марией Юдиной, будущей знаменитой пианисткой, учившейся в Петрограде в консерватории. Именно тогда завязались длившиеся целое десятилетие их мучительные, с разговорами и примирениями, отношения. По мнению друзей, посвященных в подробности, эти отношения были скорее родом духовной дружбы, сопровождавшейся, однако, сильнейшими переживаниями. Влияние Л. В. Пумпянского в те годы на становление личности М. В. Юдиной было велико. Он, в частности, был одним из тех, кто способствовал ее обращению в православие¹².

После демобилизации Л. В. Пумпянский остался в Невеле. В начале лета 1918 г. из Петрограда по его приглашению в Невель приехал М. М. Бахтин. Тогда же возвратился из Германии, где он был интернирован со времени начала военных действий, невельский уроженец, философ М. И. Каган, ученик Г. Когена и П. Наторпа, стоявших во главе неокантианской Марбургской школы. Так составилось ядро Невельского кружка, в собраниях которого в 1918—1919 гг. принимали также участие М. В. Юдина, Б. М. Зубакин, В. Н. Волошинов и другие. Возникшая в процессе этих дискуссий Невельская школа философии, при всей неоднородности своих источников — от неокантианства и «философии жизни» до феноменологии и позднего символизма, — характеризуется не столько единством философского метода, сколько единой постановкой ряда теоретических проблем. Все основные содержательные концепции ее ведущих представителей — М. М. Бахтина, М. И. Кагана и Л. В. Пумпянского — возникли и получили первоначальное оформление в этот Невельский период.

Члены Невельского кружка занимались преподаванием в местных учебных заведениях, их имена постоянно встречаются в хронике культурной жизни послереволюционного Невеля. Они пользовались авторитетом у новых властей и уважением в невельском обществе. Однако ни в тематике, ни в содержании своих публичных выступлений они не делали никаких уступок победившей пролетарской идеологии. Подобное поведение порой вызывало резкие нападки со стороны их официозных оппонентов, как об этом свидетельствуют отчеты в невельской газете «Молот».

Зиму 1918—1919 гг. Л. В. Пумпянский провел в качестве переводчика в войсковых отрядах, которые занимали территорию, освобождавшуюся

¹² Дувакин, Бахтин 1996: 227—244, 246.

от немецких войск после заключения перемирия на Западном фронте и ноябрьской революции 1918 г. в Германии¹³. С этими отрядами он добрался к концу зимы до Риги.

По возвращении в Невель в начале весны 1919 г. А. В. Пумпянский вновь обратился к преподавательской деятельности, в частности к чтению обширных историко-культурных лекционных курсов, к публичным выступлениям и к дружеским дискуссиям в Невельском кружке. Архив А. В. Пумпянского содержит материалы начиная с весны 1919 г. И только с этого времени, несмотря на множество архивных лакун, можно судить об эволюции взглядов А. В. Пумпянского не гадательно, а достаточно определено.

Важнейшим этапом в истории Невельской школы стали занятия в летние месяцы 1919 г., посвященные проблемам нравственной философии. Общий смысл этих обсуждений А. В. Пумпянский в июле 1919 г. изложил — в типично «омфалическом» вкусе — в виде пародийного заглавия некоей книги: «Краткая повесть о том, как „я“, не положив „я“, не умело даже положить „не-я“, стало самозванцем, и что из этого вышло. Повесть Алексея Оглоблева, 2-ое изд., цена 7 р. 50 к. (по воен. вр.)». Сам А. В. Пумпянский в эти летние месяцы 1919 г. прочитал в кружке доклады «Достоевский как трагический поэт», «Краткий доклад на диспуте о Достоевском», «Опыт построения релятивистической действительности по „Ревизору“», «Эпохи „Гамлета“», «Смысл поэзии Пушкина», о «Федре» Расина. И хотя, на первый взгляд, судя по манере изложения и легкоузнаваемым «общим местам», эти доклады еще не выходят за пределы символистского литературоведения и эссеистики, в каждом из них представлена та или иная грань возникавшей в непрерывных дискуссиях новой проблематики нравственной философии.

А. В. Михайлов, проинципально отметив наличие теоретического подтекста в историко-литературных работах А. В. Пумпянского, однако, свел способ его проявления к особому моменту исследовательской стратегии и тактики — «к тому внутреннему моменту, который одного исследователя от общих идей влечет в глубину материала, между тем как другой производит общие, хорошо работающие идеи, не имея возможности (и даже желания) досконально подкрепить их анализом материала; примерно так сложилось отношение, ставшее уже фактом истории нашей науки между А. В. Пумпянским и М. М. Бахтиным, — можно думать, что у первого был большой запас идей и способность их производить, при нежела-

¹³ Там же: 235—236.

нии высказывать их в общем виде, тогда как второй сосредоточился на общем. В работах Л. В. Пумпянского общее просвечивает как потенция и направляющий смысл. Между тем степень известности каждого соответствует тому, как каждый поставил себя в науке»¹⁴. Суждение А. В. Михайлова опровергается хотя бы таким фактом: все названные невельские выступления Л. В. Пумпянского, ставшие зерном таких его будущих исследований, как доклад «Достоевский и античность», книга о Гоголе, серия работ о Пушкине, были инспирированы М. М. Бахтиным: оба доклада о Достоевском были непосредственным откликом на первое изложение М. М. Бахтиным своей нравственной философии, а остальные выступления явились оригинальной разработкой положений сделанного в июле 1919 г. доклада М. М. Бахтина о монументальной эпохе символов. Новое понимание символа и его судеб, предложенное в докладе М. М. Бахтина, стало у Л. В. Пумпянского основой периодизации истории русской литературы, которой он придерживался до середины 1920-х гг. В то же время ряд «общих» идей Л. В. Пумпянского, например изложенных в книге о Гоголе, был усвоен и учтен М. М. Бахтиным в его последующих теоретических построениях, в частности в труде о Рабле. Таким образом, вопреки мнению А. В. Михайлова, дело заключается не в характере проявления теоретической способности обоих исследователей, а в ее применении к разным областям исследования.

Тогда же в наброске к докладу «Опыт построения релятивистической действительности по „Ревизору“» Л. В. Пумпянским была сформулирована исследовательская установка, которой он постоянно придерживался,—преимущественное изучение центральных произведений каждой эпохи и творчества ведущих ее писателей: «Очевидно, что явления ничего не скажут, а нужно предварительно логическим анализом вывести истинно-переменные из общего ряда, довести их мыслительным путем до их пределов, а там вчитаться в те творения, которые оперируют пределами... т. е. в творения поэзии. Да, ничто столько не скажет о России, как „Медный всадник“, „Мертвые души“ или „Ревизор“ (откуда никак не следует, что не нужно изучать положительных данных...)». Эту установку он имел в виду в 1923 г., когда писал в работе «К истории русского классицизма» о «той „большой“ истории литературы (...), которая безбоязненно проводит линии от гения к гению, от Аристофана к Мольеру, Фонвизину, Гоголю. Реальность такой литературы лучше всего подтверждается историей этой триады». Таким образом, Л. В. Пумпянский единичность исто-

¹⁴ Михайлов 1989: 55.

рического явления не объяснял совокупностью социологических факторов, а бытие художественного произведения не выводил из совокупности литературных фактов эпохи, подобно формалистам, усвоившим такой подход к изучению литературы в Пушкинском семинаре С. А. Венгерова. Напротив, только великое творение — и здесь отчетливо видна романтическая генеалогия этого представления — позволяет понять происхождение рядового произведения каждой эпохи. Поэтому анализ второстепенных явлений, а такие анализы у Л. В. Пумпянского имелись: русские романы 1760—1780-х гг., одическая продукция последней четверти XVIII—первой четверти XIX вв., западная массовая беллетристика последней трети XIX—первой трети XX вв.—никогда в отличие от представителей формального метода и таких близко стоявших к нему ученых, как В. В. Виноградов и В. М. Жирмунский, не становится у него основой изучения закономерностей литературного процесса.

В августе 1919 г. Л. В. Пумпянский переехал в Витебск и преподавал там до октября 1920 г. В Витебске, который в те годы переживал расцвет культурной и художественной жизни, его лекции и курсы пользовались большой популярностью. У него появились ученики, среди них — И. И. Соллертинский, будущий известный музыковед¹⁵. Возможно, не последнюю роль в выборе его занятий сыграло увлечение Л. В. Пумпянского в этот период философией музыки. Невельские друзья неоднократно наезжали в Витебск и выступали с публичными лекциями. Л. В. Пумпянский, со своей стороны, также не раз навещал их в Невеле. К осени 1920 г. невельское сообщество окончательно распалось: все разъехались по разным городам. М. М. Бахтин перебрался в Витебск.

Оказавшись в октябре 1920 г. в Петрограде, Л. В. Пумпянский посещает собрания религиозного кружка А. А. Мейера, давнего знакомого М. М. Бахтина, учительствует в бывшем Тенишевском училище, читает лекции и ведет специальные курсы в Вольной Философской ассоциации (Вольфила). В это время, примерно в 1920 г., приобретает окончательный вид его концепция исторического развития русской литературы.

В начале 1920-х гг. в своих курсах истории русской литературы Л. В. Пумпянский неоднократно говорил о методологическом кризисе в сфере гуманитарных наук, о невозможности следовать прежним историко-литературным построениям. В историографии обычно называются совсем другие причины этого кризиса. Вернее поэтому обратиться к мнениям современников. В 1910-е гг. А. М. Евлахов, ученик академика

¹⁵ Михеева 1988: 24, 27—29.

А. Н. Веселовского, в своем труде «Введение в философию художественного творчества» (Ч. 3. 1917) показал, сам, правда, настаивая на необходимости применения психологического метода, что выход из этого кризиса связан с решением проблемы соотношения филологического, культурно-исторического, сравнительно-исторического и эволюционного методов. Самой известной попыткой преодоления этих теоретических затруднений явился русский формализм. Не менее радикальное решение этой проблемы, с не меньшим, чем у формалистов, антипсихологизмом и вниманием к художественным особенностям текста, было дано представителями Невельской школы философии. Однако их работы тогда опубликованы не были и остались без последствий. И даже книга Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность» (1922; доклад 2 октября 1921 г.), по сути дела, манифест нового направления теоретической мысли, не произвела впечатления, подобного первым сборникам ОПОЯЗ'а, и вообще не была замечена. Причина этого, возможно, заключалась в том, что новаторство формалистов с самого начала было тесно связано с такими авангардистскими поэтическими течениями предреволюционного и революционного времени, как футуризм и акмеизм, тогда как новизна идей Л. В. Пумпянского и его друзей могла восприниматься лишь как частичная ревизия ряда положений прежней символистской культуры.

Во-первых, в отличие от опоязовцев, обратившихся к «Поэтике» А. Н. Веселовского при изобретении терминологического аппарата формального метода, Л. В. Пумпянский, исходивший из далеко не бесспорной для 1910-х гг. предпосылки о русской литературе XVIII—начала XX вв. как завершающем звене античной традиции, использует при анализе русских литературных текстов этого периода методы классической филологии, разработанные при изучении сочинений древних авторов. Такое применение без каких-либо особых обоснований этих методов также в то время было не только далеко не бесспорным, но и совершенно необычным. В классической филологии Л. В. Пумпянский видел образец для построения национальных филологий, а в качестве одного из воплощений ее методов в русской филологии называл академические издания русских авторов, появившиеся в 1910-е гг. Наиболее ярким примером использования этих методов в работах Л. В. Пумпянского, хотя они определяют характер всего его творчества, является статья «Об оде А. Пушкина „Памятник“» (1923), а также корпус его помет первой половины 1920-х гг. в изданиях Ломоносова и Державина. Его специальные занятия классическими авторами, особенно Вергилием и Горацием, продолжавшиеся до середины 1920-х гг., в немалой степени способствовали ус-

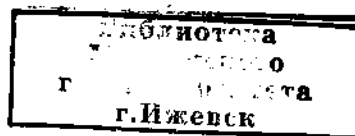
пешному перенесению этих методов на материал русской литературы. Соответственно, в архиве А. В. Пумпянского в виде итога этих занятий наряду с тремя курсами истории русского классицизма (1921—1922 гг., 1923 г., 1923—1924 гг.) сохранились и два варианта задуманной еще в Невеле и Витебске «Истории античной культуры, преимущественно литературной» (1921—1922 и 1924 гг.). Вместе с тем общий филологический подход был осложнен, прежде всего в сфере анализа стиха, символистским литературоведением (А. Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов). Так например, А. В. Пумпянским органически были усвоены суждение А. Белого, что «не существует теории ритма, как не существует теории инструментовки», поставленная им задача создания словарей к каждому поэту, а также высокая оценка статьи Вяч. Иванова о «Цыганах» («подлинный критический шедевр») и книги А. Н. Веселовского о Жуковском как образца исследования индивидуального стиля поэта¹⁶.

Во-вторых, развитие европейской литературы А. В. Пумпянский рассматривал с позиций исторической поэтики. Эта историческая поэтика, нигде у него должным образом так и не сформулированная, возникла помимо А. Н. Веселовского, на основе ряда идей символистской культуры и была не той абстрактной моделью всякого развития поэтических форм из некоего гипотетического первобытного синкретизма, извлеченной из фольклорно-этнографических построений А. Н. Веселовского, а представляла собой конкретную поэтику исторических литературных образований, охватывающих период от эпического оформления индоевропейского мифа о страждущем божестве, который предопределил, по утверждению А. В. Пумпянского, характер античной культуры, до начала XX столетия. Это то литературное единство европейской культуры, заданное античностью, которое С. С. Аверинцев определил понятием «рефлективный традиционализм»¹⁷. Недаром первые наброски такой исторической поэтики возникли у А. В. Пумпянского в 1920 г. при чтении Вергилиевой «Энеиды». Подобный подход предполагал новое понимание античности: это не только античность как предмет классической филологии, классического образования, классических древностей, и даже не мистериальная античность в более новом восприятии Ф. Ницше и Вяч. Иванова, и, конечно, менее всего чужая и недоступная античность самых новейших интерпретаций начала XX в., это та античность, которая присутствует в произведениях Пушкина и Достоевского. Речь идет не о стили-

¹⁶ Белый 1910: 284, 599, 284—285.

¹⁷ Аверинцев 1981: 3.

880243



зации и имитации античных образцов, но о непрерывности традиции и ее воплощении на определенном историко-литературном пространстве.

Это новое понимание античности связано с идеей Третьего Возрождения, высказанной в 1900-е гг. Ф. Ф. Зелинским, Вяч. Ивановым и И. Ф. Анненским, полагавшими, что вслед за романским и германским должно наступить русское (славянское) Возрождение¹⁸. Для Л. В. Пумпянского, Н. М. и М. М. Бахтиных идея Третьего Возрождения была подосновой их философского, эстетического и историко-литературного творчества, историософским принципом оценки прошлого, настоящего и будущего России и Европы. Судя по некоторым свидетельствам, в Петербурге в первой половине 1910-х гг. среди виленских друзей эта идея была одной из главных тем обсуждения¹⁹. Однако если Н. М. Бахтин не только остался до последних дней жизни приверженцем этой идеи, но и в 1920—1930-е гг., в эмиграции, придал ей оригинальное расширительное толкование²⁰, то у Л. В. Пумпянского и М. М. Бахтина в конце 1910-х—начале 1920-х гг. она претерпела глубокую трансформацию.

Л. В. Пумпянский обратил представление о грядущем русском Возрождении в прошлое и, признав основанную Петром Первым неоклассическую цивилизацию последних двух столетий русской истории производной от европейского Ренессанса, превратил идею Третьего Возрождения в методологический принцип изучения русской литературы XVIII—начала XX вв. Бесспорно, это было революционное в своем роде деяние в сфере теоретической мысли, поскольку сами глашатаи идеи Третьего Возрождения, и Ф. Ф. Зелинский, и Вяч. Иванов, и И. Ф. Анненский, казалось бы, со знанием дела, ибо были филологами-классиками, неоднократно высказывали отрицательные суждения по поводу классического характера новой русской литературы. В докладе «О нравственном и умственном состоянии современной России», прочитанном в Вольфиле 2 апреля 1922 г., Л. В. Пумпянский решительно отнес в прошлое три сферы, которые по замыслу его теоретиков должны были стать гуманистическими, образовательными и эстетическими основаниями нового Возрождения,—правительство, университет, поэзию. В тезисах к докладу он говорит о конце классической поэтической цивилизации, эпилогом которой была символическая поэзия, о наступлении писательства как следствия постренессансной, реформационной эпохи и о современной

¹⁸ Хоружий 1994: 52—56; Николаев 1997а.

¹⁹ Эджертон 1990: 222, 225, 228.

²⁰ Бахтин Н. 1963: 5, 44—45; Бахтин Н. 1995: 115—116, 137—140.

поэзии с ее вульгарным лиризмом как промежуточном явлении между ними²¹. Напомним, что вульгарный лиризм и был главным предметом «омфалических» шуток и пародий.

Те устойчивые тенденции новой русской литературы, которые были заданы ей с момента ее возникновения, объясняются, по мнению Л. В. Пумпянского, ее принадлежностью единой европейской литературной традиции. Поэтому классическая литературная традиция и рассматривается им как структурообразующий принцип истории русской литературы. Этот принцип несет на себе не только теоретико-объяснительную функцию, но и номинативную, так как указывает, насколько характер русской классической литературной традиции связан с историческими особенностями русского классицизма.

Классицизм Л. В. Пумпянский в 1921 г. определял как «движение в заимствованных формах, отсутствие формального творчества». Именно в пределах оды, первого в полной мере усвоенного классического жанра новой русской литературы, и был создан стиль, т. е., по словам Л. В. Пумпянского, «традиция поэтической речи». Таким образом, эта помнящая о своем одическом рождении «традиция поэтической речи» была изначально классична и предопределила в русской литературе представление о классическом идеале и классическом совершенстве навсегда.

Историческая поэтика таких литератур основана на предпосылке, что их единство заключается в воспроизведении того или иного набора «общих мест», выявление которых и представляет собой результат их изучения²². И действительно, в исследованиях Л. В. Пумпянского изучение национальной топики русской классической литературы связано с выявлением устойчивых элементов на всех уровнях текста (темы, поэтические формулы, сюжеты, стихотворные размеры и т. д.). И хотя историческая поэтика Л. В. Пумпянского построена на иных основаниях, его подход к изучению «общих мест» почти неотличим от методологических установок А. Н. Веселовского: «К общим местам относятся формулы: вещей сновидений, похвальбы, проклятия, типические описания битвы; все это нередко тормозит развитие, но принадлежит к условностям народной поэтики. Условность классических и псевдоклассических жанров не отличается по существу»²³. Эта условность европейской классической литературы, согласно А. Н. Веселовскому, вызвана тем обстоятельством,

²¹ Белоус 1994: 157.

²² Аверинцев 1981: 7.

²³ Веселовский 1940: 361.

что ее развитие было предопределено посторонними литературными образцами²⁴.

Если классицизм не существует вне устойчивых элементов, от переосмысления и новых сочетаний которых и проистекают уловимые изменения в литературном развитии, то выявление топки реализма как внеусловной литературы (речь идет о разных типах условности; Л. В. Пумпянский никогда не подвергал сомнению общую условность всех эстетических построений), по мнению многих, представляется почти неразрешимой задачей. Однако Л. В. Пумпянский фактически подошел к ее решению, показав, что реализм XIX в. имеет классическое происхождение, поскольку и основной принцип классицизма — исчерпывающее деление — также предполагает расчленяющий анализ современности. Так, помимо изложенного уже в книге «Достоевский и античность» тезиса о тематической зависимости русской литературы второй половины XIX в. от творчества старших классиков, Л. В. Пумпянский в конце 1920-х гг. в статьях о Тургеневе установил систему «общих мест» тургеневского романа, воспроизводящих, в частности, ряд особенностей пушкинского классицизма. Подобное применение к исследованию прозы категорий классического (и романтического), причем в том их понимании, которое у Л. В. Пумпянского сложилось на основе доклада М. М. Бахтина 1919 г. о монументальной эпохе символов, с одной стороны, бесспорно отличается от использования формалистами сказа, пародии и иных лингвостилистических понятий, изобретенных для описания аномальных прозаических текстов (эти понятия, впрочем, с необходимыми уточнениями были приняты и Л. В. Пумпянским, и М. М. Бахтиным), хотя, с другой стороны, и порождает очевидный теоретический парадокс при характеристике творчества отдельных писателей. В книге о Гоголе (1922 г.) Л. В. Пумпянский утверждает, что проза в поэтической цивилизации зарождается в комической сфере. Действительно, затем в той же книге он вполне последовательно вскрывает романтические истоки релятивистического мира гоголевской прозы. Однако проза Пушкина и Лермонтова, вернее ее классичность, обусловлена другим источником — интеллектуальной веселостью классицизма и классического мышления.

В-третьих, Л. В. Пумпянский подверг пересмотру принцип историко-литературных сопоставлений, которые ограничивались, как правило, фиксацией тех или иных влияний и заимствований в произведениях русской литературы XVIII—XIX вв. и были, тем не менее, в литературовед-

²⁴ Там же: 60.

нии конца XIX—начала XX в. одним из наиболее распространенных способов анализа текста. Общей нестрогости такого сравнительно-исторического подхода, не исключающего, однако, получения ряда ценнейших и верных наблюдений, Л. В. Пумпянский противопоставил понятие формальной рецепции, которая могла относиться ко всем уровням текста, в том числе и к уровню содержания (тематике). Поэтому его указания на определенные влияния и заимствования, на первый взгляд не выпадающие из круга наблюдений прежних исследователей, носят существенно иной характер. К тому же, если в 1920-е гг. в подобных указаниях у Л. В. Пумпянского по большей части речь идет о типологических сопоставлениях, то в 1930-е гг., напротив, о реальных историко-литературных преобразованиях.

В-четвертых, проблема исторических судеб жанров, обоснованная в эволюционной концепции Ф. Брюнетьера, возникшей в конце XIX в. и все еще актуальной в 1910-е гг., у Л. В. Пумпянского вылилась в представление об особой генологии русской литературы XVIII—XX вв.: волны рецепций тех или иных жанров и привели к возникновению такой жанровой системы, которая не совпадает с их обязательным набором в нормативной теоретической поэтике. Отсюда проистекал преимущественный интерес Л. В. Пумпянского к определению жанра литературных памятников—оды, баллады, стансов, а также внимание к выяснению жанровых трансформаций, например в произведениях Гоголя и Достоевского. Подобный переход от жестко заданной системы историко-литературных категорий к более гибкому рассмотрению литературного процесса стал возможен лишь в последние десятилетия. Например, А. В. Михайлов неоднократно указывал на то, сколь индивидуальный характер в пределах каждой из национальных литератур приобретают такие течения и направления, как классицизм, барокко, сентиментализм, романтизм.

Концепция истории русской литературы Л. В. Пумпянского оказалась настолько теоретически законченной, что впоследствии уже не изменялась, а лишь подвергалась дополнениям и уточнениям со стороны ее создателя. К сожалению, эта концепция не получила систематического оформления, так что судить о ней можно лишь по высказываниям Л. В. Пумпянского, рассеянным по всем его работам. Но даже в своей незавершенности по результатам изучения исторической топики она сравнима с выводами знаменитого исследования Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» (1947). Вместе с тем литературная теория, лежащая в основе этой концепции, недогматична и открыта. Недаром выражением этой открытости стал тезис Л. В. Пумпянского

ского о принципиальном энциклопедизме гипотез как наиболее адекватном способе постижения поэтических явлений.

Независимая позиция, которой Л. В. Пумпянский придерживался в Вольфиле, постепенно становилась все более несовместимой с ее деятельностью, и весной 1922 г. он покидает Вольфилу. М. В. Юдина, И. И. Соллертинский и П. Н. Медведев, другой его витебский знакомый, составляли в это время его ближайшее окружение. Кратковременное воссоздание Невельского кружка с его докладами и обсуждениями произошло зимой 1922—1923 гг., когда из Москвы в Петроград ненадолго приезжал М. И. Каган. Именно тогда к кружку присоединились индолог М. И. Тубянский и биолог И. И. Канаев.

Но подлинное возобновление деятельности Невельской школы наступило весной 1924 г., после возвращения в Ленинград из Витебска М. М. Бахтина. Выступления М. М. Бахтина 1924—1925 гг., записанные Л. В. Пумпянским, дают представление о тематике заседаний кружка и об общем направлении дискуссий тех лет²⁵. В эти годы (1924—1926) Л. В. Пумпянский вновь глубоко пережил и усвоил, как некогда в Невеле, новые философские и эстетические идеи М. М. Бахтина. В работах этого времени и самого Л. В. Пумпянского, и М. М. Бахтина происходит окончательный отрыв от метафизических традиций отечественной и европейской философии²⁶.

Первый, культурно-философский, период деятельности Л. В. Пумпянского, начавшийся в Невеле, закончился к 1927 г. Около 1927 г. он, прежде резко отрицательно относившийся к установившемуся режиму²⁷, переходит на марксистские социологические позиции. Неожиданность и удивительность этого поступка Л. В. Пумпянского как для ближайших друзей²⁸, так и для окружающих была столь велика, что до нас дошли легендарные рассказы об этом событии, в которых подчеркнута сознательность его выбора²⁹. Например, согласно одному из таких рассказов, он разослал своим друзьям письма с объявлением о своем новом мировоззрении.

Весь драматизм этого поступка отражен в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» (1928). Почти все участники занятий Невельского кружка в Ленинграде в 1924—1926 гг. послужили прототипами героев романа. В

²⁵ Бахтин 1992.

²⁶ Пумпянский 1995: 75—86; Николаев 1995: 65—71.

²⁷ Чуковский 1989: 190.

²⁸ Дувакин, Бахтин 1996: 231.

²⁹ Чуковский 1989: 190—191.

фигуре Тептелкина, одного из главных героев, по свидетельству современников, были запечатлены занятия, философские и литературные идеи, подробности биографии А. В. Пумпянского, вплоть до его отношений с М. В. Юдиной³⁰. Вагинов воспроизвел в романе даже внешний вид его рукописей и отметил такую существенную подробность его историко-литературных занятий, как сопоставление поэзии А. Шенье и Пушкина³¹.

Однако нет большей ошибки, чем считать, что Тептелкин и есть А. В. Пумпянский. Участник «омфалических» застолий, обладавший огромной энергией мысли А. В. Пумпянский и неприкаянный, элегический Тептелкин — разные люди. В образе Тептелкина сказалась основная особенность поэтики вагиновского романа, отмеченная М. М. Бахтиным: «с одной стороны — детализация мелкая, тончайшие оттенки, а с другой стороны — необычайная широта горизонта, почти космическая. И вот это своеобразие раскрывается и в Тептелкине»³². Из черт бытового и умственного уклада А. В. Пумпянского Вагинов соткал совсем иной образ. В этом несовпадении и заключался особый, понятный только друзьям, комический эффект романа. У героя романа с его прототипом была только одна действительно общая черта, также отмеченная М. М. Бахтиным, — трагизм: «Так как я был близким другом Пумпянского, то и одеяло это мне было хорошо известно, и вообще все это было известно, и все это довольно точно воспроизведено. И в то же время сила, глубина и трагизм Пумпянского нашли отражение. Вообще это совершенно своеобразная, я бы сказал, в литературе трагедия — вот можно так это назвать — трагедия смешного человека. Смешного человека. Трагедия чудака, но только не в стиле Достоевского, а в ином стиле несколько»³³.

С поэтом К. Вагиновым А. В. Пумпянский познакомился, скорее всего, в конце 1922 г. и поддерживал с ним теснейшее общение. Вагинов посещал и заседания Невельского кружка, возобновленные после приезда М. М. Бахтина. В архиве А. В. Пумпянского сохранилось несколько его набросков о творчестве поэта. В 1926 г., сразу после выхода нового сборника стихотворений Вагинова, А. В. Пумпянский сделал доклад о его поэзии. Более того, от него, несомненно, Вагинов узнал и имя Тептелкин как обозначение чего-то крайне негативного. В автобиографической заметке 1923 г. «Нечто о 9 веснах!» А. В. Пумпянский писал о петроградской весне 1921 г.: «Негодяи Теп(телкины) уже появились в моей жиз-

³⁰ Вагинов 1991: 545—546; Дувакин, Бахтин 1996: 194—198.

³¹ Вагинов 1991: 38, 94.

³² Дувакин, Бахтин 1996: 197.

³³ Там же: 197—198.

ни». Однако, несмотря на дружескую близость с Л. В. Пумпянским, Вагинов все же наделил всем своим знанием его личности гротескную фигуру чудака Тептелкина, отказывающегося от своих прежних идеалов и переходящего на службу к существующему режиму. К тому же журнальный вариант романа появился осенью 1927 г. (Звезда. 1927. №10), когда Л. В. Пумпянский действительно совершил переход к новому периоду своей деятельности и с той же осени 1927 г. стал активно заниматься лекционной работой. После появления романа Л. В. Пумпянский разорвал всякое общение с Вагиновым.

К текстам второго, социологического, периода деятельности Л. В. Пумпянского относятся: предисловие к однотомнику «Сочинений» Пушкина (1928 г.), статьи о Тургеневе (1929—1930 гг.), неизданная книга «Литература современного Запада и Америки. 1920—1929» (1930 г.), наброски публичных лекций о современной советской и иностранной литературе.

Позиция Л. В. Пумпянского в этот период не совпадала ни с одним из тех направлений русской мысли 1920-х гг., которые от первоначальной враждебности к новому режиму перешли к той или иной форме его приятия. К тому же идеологи этих направлений, до какой бы степени признания нового порядка они ни доходили, не меняли своих взглядов на марксистские, как это случилось с Л. В. Пумпянским. В этой необычной перемене и заключался драматический характер его поступка. Но драматичен даже не столько сам переход Л. В. Пумпянского к марксизму и социологизму, драматично действительно полное отречение от важнейших предпосылок своей прежней философии культуры, в рамках которой посредством переосмысления идеи Третьего Возрождения и родилась его концепция истории русской литературы.

По необычности перехода на другой идеологический язык позиция Л. В. Пумпянского сопоставима лишь со статьями и книгами М. М. Бахтина, изданными во второй половине 1920-х гг. под именами его друзей, и социологическими разделами вышедшей под его именем книги «Проблемы творчества Достоевского» (1929 г.). И если М. М. Бахтин отход от прежней своей философии, сужение и изменение ее проблематики переживал как предательство³⁴, то Л. В. Пумпянский с не меньшей обреченностью воспринимал свое отречение, особенно на первых порах, лишь как следствие сознательного выбора новой идеологии. В этом и заключался трагизм Л. В. Пумпянского, раскрытый в романе К. Вагинова. Но каковы бы ни были воля и намерения Л. В. Пумпянского в стремлении

³⁴ Бочаров 1993а: 83.

говорить на новом языке и внести рациональный смысл в воцарившуюся идеологию, они с неумолимостью расплаты вели его к двоемыслию, которое стало для него свершившимся фактом после (недолгого, правда) ареста в ноябре 1928 г. по делу кружка «Воскресение» А. А. Мейера³⁵.

Феномен двойного сознания, присущий той части оставшейся в России интеллигенции, которая, признав невозможность прежнего культурного творчества, пыталась в болезненном компромиссе сохранить хоть какую-то меру независимости мысли в пределах нового идеологического языка, проявился уже в статьях Л. В. Пумпянского о Тургеневе, где он явно подчеркнуто присоединяется к положениям только что, в середине 1929 г., вышедшей книги М. М. Бахтина о Достоевском, несмотря на то, а скорее всего, именно потому, что ее автор находился под следствием, и где наиболее расхожие стереотипы официальной риторики соседствуют с рассуждениями, изложенными, насколько это возможно, свободно, без всякой примеси марксизма и социологизма. Подобно тому как у М. М. Бахтина социологический метод в работах второй половины 1920-х гг. вовсе не воспроизводил общепринятой марксистской идеологии, за исключением нескольких дежурных цитат и обязательных положений, и представлял собой самостоятельную его разработку, так и у Л. В. Пумпянского социологическая интерпретация культурных явлений во многом не совпадала с утвердившимися оценками. Недаром в течение второго периода Л. В. Пумпянский предпочитал ссылаться именно на эти работы М. М. Бахтина и следовать их выводам.

Кроме того, в новой позиции Л. В. Пумпянского явно присутствовал и культурно-просветительский мотив, свойственный в те годы многим представителям русской интеллигенции. В предисловии к «Сочинениям» Пушкина он доказывал совместимость русской классической литературы с новой пролетарской культурой, а несколько позднее предостерегал от рабского копирования романной техники XIX в. и полемически настаивал на необходимости усвоения художественного опыта Джойса и Пруста.

Социологизм этих лет не помешал Л. В. Пумпянскому продолжить исследование исторической поэтики русской литературы, особенно ярко — в статьях о Тургеневе, и, более того, применить принципы исторической поэтики к изучению советской литературы. В статье «Основная ошибка романа „Зависть“» (1931 г.) Л. В. Пумпянский, анализируя современный роман Ю. Олеси, обнаружил в нем все основные темы Достоевского, о которых он писал в книге «Достоевский и античность». Достижение этих

³⁵ Анциферов 1992: 327.

результатов в области исторической поэтики во второй период деятельности Л. В. Пумпянского доказывает (вероятно, это было ясно и самому Л. В. Пумпянскому), что историческая топика относится к тому формально-содержательному уровню, выявление которого не связано с теми или иными историософскими или идеологическими его интерпретациями. Несомненно, однако, что для Л. В. Пумпянского совокупность отдельных наблюдений обретала единство в обоснованной им концепции.

К 1932 г. стала ясной несовместимость даже социологических трудов Л. В. Пумпянского со все более унифицируемой официальной идеологией. В 1930 г. ему было отказано в издании книги «Литература современного Запада и Америки» под предлогом необходимой переработки всей книги, а также ряда других работ. Последней попыткой обращения к современным темам была заявка 1932 г. написание большой книги о Дж. Джойсе, блестящим знатоком творчества которого был Л. В. Пумпянский. Но и она не удалась.

После 1932 г. в третий, академический, период своей деятельности Л. В. Пумпянский больше не обращается к современным темам, не участвует напрямую в идеологической жизни и отходит в своих работах от жестких социологических оценок. В этот период, в отличие от предшествующего, ему не пришлось отказываться от основных методологических предпосылок своей литературной концепции. И методы классической филологии, и историческая поэтика, и теория последовательных влияний и рецепций, и даже особое понимание категорий классического и романтического оказались вполне совместимыми с академическим литературоведением, не противоречили ему и, на поверхностный взгляд, во многом совпадали с его принципами.

Если не всем представителям формального метода, как известно, удалось с равным успехом обратиться к академической науке, то Л. В. Пумпянский, напротив, не только не отрекся от своей литературной теории, но и продолжил изучение национальной топика русской литературы, и в 1930-е гг. воспроизвел в академической манере почти все свои работы предыдущего десятилетия о Кантемире, Тредиаковском, Ломоносове, Радищеве, Пушкине, Лермонтове, Тургеневе. Наиболее важным теоретическим результатом, достигнутым им в эти годы, было более глубокое представление о формульном характере постоянных элементов русской классической литературной традиции.

Во второй половине 1930-х гг. Л. В. Пумпянский написал ряд обширных разделов, частично опубликованных, для академических историй русской, немецкой и французской литератур.

В 1934 г. Л. В. Пумпянский стал профессором Ленинградской консерватории, а с 1936 г. до последних дней жизни был профессором кафедры истории русской литературы Ленинградского университета. После женьитьбы в 1930 г. он отдалился от круга прежних друзей и в 1930-е гг. поддерживал близкие отношения с музыковедом И. И. Соллертинским, переводчиком Дж. Джойса В. О. Стеничем, историками литературы Б. М. Эйхенбаумом и Б. М. Энгельгардтом, литераторами Н. С. Тихоновым и К. И. Чуковским, чтецами-декламаторами, музыкантами-исполнителями.

Л. В. Пумпянский скончался после тяжелой болезни 6 июля 1940 г. За годы своей лекционной работы с конца 1920-х гг. он прочитал тысячи публичных лекций, и его имя было широко известно. Как выступления Л. В. Пумпянского в центральной лектории, так и его учебные курсы в университете имели необычайную популярность и посещались десятками и сотнями слушателей, сохранивших в течение нескольких десятилетий память о его лекторском даре. О его смерти было сообщено по ленинградскому радио.

Посмертная судьба творческого наследия Л. В. Пумпянского не менее драматична, чем его собственная жизнь. Намеченный к изданию сборник его работ так и не был подготовлен из-за начавшейся войны. В конце 1940-х гг., в эпоху борьбы с «космополитизмом», его статьи о Тургеневе подверглись критическому разгрому. И, доживи он до тех лет, его вполне мог ожидать трагический удел Б. М. Эйхенбаума, отстраненного от преподавательской и научной деятельности. Наступившее затем забвение не прервалось и в годы «оттепели», когда были изданы в том или ином виде исследования почти всех известных ученых первой трети XX в. и произошло «второе рождение» русского формализма. Даже его труды о русской литературе XVIII в., составляющие большую часть его печатных работ, в историографических обзорах 1960-х гг. не рассматривались как нечто целое, обладавшее единством замысла, и его имя называлось лишь в перечне исследователей, занимавшихся изучением этого периода. Тогда как, например, изложению концепции его младшего коллеги Г. А. Гуковского отводилось в таких обзорах значительное место. Между тем сам Г. А. Гуковский, прослушавший в начале 1920-х гг. лекционные курсы Л. В. Пумпянского, исключительно высоко ценил его ученость. В начале 1930-х гг. он привлек Л. В. Пумпянского к работе группы по изучению XVIII в. в Пушкинском Доме; скорее всего, при его содействии Л. В. Пумпянский стал профессором филологического факуль-

тета Ленинградского университета, где читал, правда, курс истории русской литературы второй половины XIX в.; в учебнике Г. А. Гуковского «Русская литература XVIII века» (1939) главы о Кантемире и Тредиаковском принадлежат А. В. Пумпянскому; он же собирался составить перед самой войной сборник статей А. В. Пумпянского.

Только стараниями неутомимого противника официальной науки Ю. Г. Оксмана, хорошо знавшего А. В. Пумпянского, он попал в словник Краткой литературной энциклопедии³⁶. Тогда же, не получив официальной поддержки, окончилась неудачей еще одна попытка издания его трудов.

Неожиданное возрождение интереса к А. В. Пумпянскому произошло в начале 1970-х гг. из иных источников. С одной стороны, получило распространение предание, числившее его прототипом главного героя романа К. Вагинова «Козлиная песнь», а с другой стороны, в те же годы, в пору всеобщего признания идей М. М. Бахтина, выяснилось, что в 1920-е гг. он входил в ближайшее бахтинское окружение. Сам М. М. Бахтин, как никто другой, много сделал для привлечения внимания к личности и творчеству А. В. Пумпянского. В начале 1970-х гг. он неоднократно призывал собеседников обратиться к трудам А. В. Пумпянского и к материалам его архива. В 1973 г. в беседах с В. Д. Дувакиным он вновь и вновь задерживает свой рассказ на именах А. В. Пумпянского и другого своего друга — К. Вагинова, почитая их несправедливо забытыми³⁷.

Только в 1970—1980-е гг. появилась возможность публикации, с неизбежными купюрами, ранних работ из архива А. В. Пумпянского. При чем по мере появления в печати в эти же годы ранних работ М. М. Бахтина стало ясно, почему даже поздние труды А. В. Пумпянского не укладывались в рамки привычной классификации историко-литературных исследований. В их основе лежала совсем иная система ценностей, иной философский и эстетический подтекст. Также стало ясно, что работы А. В. Пумпянского 1930-х гг., в которых он вынужден считаться с идеологическими запретами и стереотипами, являлись дальнейшим развитием и детализацией высказанных им ранее, в 1920-е гг., положений. Совершенно очевидно, что эти труды 1930-х гг., в частности по истории литературы XVIII в., до сих пор сохранившие полноту актуальной научной проблематики, заслуживают переиздания в виде отдельного сборника.

В свою очередь, ранние историко-литературные работы А. В. Пумпянского, общий контекст которых, определяемый его обширными ра-

³⁶ Тименчик 1971. К сожалению, в статье неверно указан год рождения А. В. Пумпянского.

³⁷ Дувакин, Бахтин 1996.

зысканиями во всех областях гуманитарного знания, настолько необычен и сложен, что лишь с трудом поддается адекватному воссозданию и истолкованию, оказались, при всем богатстве изложенных в них идей, концептивными и в большинстве случаев незавершенными. Поэтому, хотя опубликованные при жизни Л. В. Пумпянского труды и заключают в себе теоретическое единство, его подлинная концепция истории русской литературы XVIII—XX вв. может быть представлена в виде особой последовательности или совокупности неизданных и изданных при его жизни работ (эту цель и преследует настоящее издание).

В этой концепции открывается другая, прежде неведомая, литература, в каждом слове, стихе и периоде которой видится ее древнее происхождение. Это — последняя поистине «античная» классическая литература, за концом которой следует, как писал Л. В. Пумпянский в книге «Достоевский и античность», безлитературное, т. е. неклассическое, состояние Европы. Подобно тому как Ренессанс гибнет в тщетной попытке воплотить античность, русский неоклассицизм, по словам Л. В. Пумпянского в той же книге «Достоевский и античность», «гибнет, потому, что сострадание и страх в нем глубоко несовместны». Эту несовместность (а значит, и недостижимость аристотелевой формулы трагедии) в «Медном всаднике», главном произведении русского классицизма, Л. В. Пумпянский в статье 1939 г. о пушкинской поэме определил как неразрешимое противоречие между сеющим ужас величием неоклассической цивилизации и праведным бунтом Евгения. Но сострадание к малым мира сего, прозвучавшее уже у Ломоносова, разрослось в литературу любви и милости Толстого и Достоевского, ознаменовав тем самым отрицание неоклассической цивилизации и выход за ее пределы. Не случайно в середине 1930-х гг. статью «Ломоносов и немецкая школа разума» он завершает не без сочувствия ломоносовскими стихами, в которых заключена стоическая мораль, вдохновлявшая творцов неоклассической цивилизации:

Вотще готовит гнев Юоны
Энею смерть среди валов,
Премудрость! чрез твои законы
Он выше рока и богов³⁸.

³⁸ Пумпянский 1983 б: 43—44.

К истории русского классицизма

I

1. Русская литература есть одна из литератур, происшедших от рецепции античности; ближайшая ей в этом отношении параллель — французская и новонемецкая литература. Тип развития таких литератур: *la découverte de l'antiquité, la formation de l'idéal classique*¹, его разложение и переход к новым, еще не высказавшимся формам литературы; для последних у нас не может еще быть полной перспективы; быть может, близкое будущее покажет, что классицизм был вступительной фазой европейских литератур, имеющей, быть может, только педагогическое значение, и только английский роман XVIII века начинает внеусловный век; тогда русский роман получает совершенно иное значение, Достоевский и Л. Толстой предстанут как основатели литературы любви и милости, и соответственно этому в совершенно ином свете предстанет классицизм. Однако пока мы можем еще уединить тот литературный круг, в центре которого Пушкин (а не будущий русский роман).

С необыкновенной парадигматичностью нормальные фазы этого классицизма представлены во французской литературе: восторг обретения (чувство пробуждения после долгой ночи, наконец наставшее утро), образование элиминирующего идеала (ограничительная деятельность в лексикологии, стиле и поэтике), долгое его господство (связанное со сложившимся абсолютистским обществом), шумное падение (главное событие, случившееся с новоевропейской литературой), переход к еще не закончившейся эпохе свободы и безусловной литературы. Все это сводится к созданию абсолютного идеала и релятивизации его: таков нормальный путь развития литературы, сложившейся из исповедания абсолютной ценности античного идеала. Ясно, что отношение к античности есть душа такой литературы. Литература, находящаяся в известном отношении к не своей абсолютной ценности — классична; не классична релятивированная литература. Из этих обеих половин новоевропейской литературы доступна исследованию только первая, потому что то, что начато Ричардсоном, г-жой де Сталь, Руссо, В. Скоттом, а тем более Геббелем, Достоевским и Л. Толстым, — не имеет еще исторического контекста, без чего суд

невозможен, а возможны лишь провизорные суждения. Между тем научное знание о судьбах рецептированного классического идеала в новой Европе возможно вполне,—то же, следовательно, и о старшей русской литературе. Итак, она есть часть Ренессанса; с точки зрения русской истории она есть плод дела Петра Великого, но надо помнить, что «европеизация» мало объясняет это дело: главное в нем есть то, что Россия вступила в круг народов, уже (и притом недавно) рецептировавших античность; уже (и притом очень недавно, только что) признавших Париж духовной метрополией (в Германии Ронсар переводится уже в 1620 г.; тогда же завязывается род общеевропейской литературы: «Buch von der deutschen Poeterei» Опица 1624 г.²; введение оды, дидактической поэмы, эпиграммы, пасторали..., романа французского типа; во всей образованной Германии необыкновенный восторг — конец царства Knittelvers³, начало ученой поэзии). Таким образом, еще до Петра Великого сложился общеевропейский идеал, в который вступала страна за страной (Германия, Голландия, скандинавские страны), в истории каждой литературы есть эта знаменательная дата вступления в общий закон. Замечательно, как романские страны опередили северные; последние поэтому получили классицизацию как романизацию (так что в них произойдет потом побочный процесс отделения от «Welsch»⁴ ради чистого и истинного античного классицизма). Быть может, через наибольшее число преломлений получила классический идеал Россия; так ода Ломоносова есть античное произведение — чрез Малерба — Буало — немцев (Гюнтера...).

2. То, что совершилось около 1730 г., будет сопутствовать всей истории русской литературы; быть может, вся она может быть представлена как ряд духовных волн, идущих с Запада и на русской почве претерпевающих исключительно интересную эстетическую судьбу. Это дает русской литературе совершенно особое место и есть, вероятно, ее характеристикум. 1) Несколько волн рецептов: а. ода (и ее особая судьба до Державина), б. баллада (не нашедшая национальных судеб), в. поэма (до «Медного всадника»), г. комедия (до «Ревизора»), д. авантюрный роман (до «Мертвых душ»), е. новый роман (до Достоевского и Л. Толстого), ж. новая немецкая лирика (до Фета...); последним из этих явлений была волна французского символизма. Эта формальная рецептивность есть главная черта русской литературы. 2) Исключительный дар совершенствования каждой формальной темы; возможно измерить громадный пройденный путь ее прототипа на Западе до позднего, зрелого плода в России, заканчивающего целую традицию, которая — в иных случаях — только здесь и получает свой полный смысл (например, линия Мёрике — Фет,

Ж. Санд — Достоевский, бельгийский и французский символизм — В. Иванов). Эстетически совершить (завершить) есть, по-видимому, особый дар русского гения; с этим связан особый дар значительности (вследствие чего так многое в западной литературе кажется нам недостаточным, несерьезным) и образной краткости (особенно в лирике и комедии), с чем связано отвержение ряда западных поэтов (Ламартин, В. Гюго, ее французской *poésie oratoire*⁵). 3) Бросается в глаза отсутствие театра (трагедии) и, напротив, исключительный дар к комедии (и раблезианского и классического типа). 4) С этим ли в связи отсутствие центрального национального стиха (четырёхстопный ямб, *heroic line*, *alexandrin*⁶ — три основных русских стиха, представляют у нас три великие чужие культуры), 5) в связи ли тоже с отсутствием трагической сцены гипертрофированное развитие чистой лирики и романа? 6) Наконец, с этим же ли в связи особая русская постановка вопроса о самооправдании литературы? Этот вопрос стал национально-эстетическим вопросом в русской литературе. Что бы ни говорили, этот вопрос не решен и, надо надеяться, и не будет решен в России; в глубине, русское сознание не перестает видеть в литературе общественную функцию и, следовательно, подчиняет ее высшей цели всякого общества — социальной правде. Именно это требование и разрушило русский классицизм (основанный на отношении слова к сущему); в младшей русской литературе слово одинаково относится и к сущему и к должному. Это настолько бросается в глаза со стороны, что у немецкого экспрессионизма новая ориентация на социально должном совпала с новой ориентацией на русской литературе. Да, нигде так серьезно, как в России, не ставилась эта тема и теоретически (в знаменитых печатных спорах) и биографически (две половины жизни лучших русских писателей: Гоголя, Л. Толстого, Лескова, А. Блока, Достоевского, В. Иванова). Эта черта показывает провизорное значение классического совершенства для русской литературы. Все это делает русскую литературу одною из самых трудных для понимания.

3. Для объяснения ее у нас есть очень несовершенное орудие, называемое история литературы; ее прошлое и в особенности происхождение — очень сложно (Французская революция, Наполеон, литературный космополитизм, романтизм, новая филология, ориенталистика и прочее). Новое историческое знание начинает реформу прежней *histoire littéraire*, *histoire de la littérature*⁷ риторического типа (Барант, Вильмен⁸). В Германии научное движение, приведшее к сложению компендиума (Ю. Шмидт⁹); отзвуки этого типа истории литературы в России; но у нас это осложнено заменой истории литературы историей общественной мысли, или даже

общества (политики), или даже революционной интеллигенции. Между тем новая университетская культура создает новый тип: монография; из Германии монографическое исследование победоносно обходит всю Европу и всюду перестраивает историю литературы (русский пример — известные монографии Сакулина). Но с расцветом монографии совпадает рождение отовсюду новых требований и новых тем; происхождение этого кризиса очень сложно; вероятно, решающим было то новое понимание символа, мифа и поэтического слова, которое связано с *Völkerpsychologie*, «Рождением трагедии...»¹⁰, символистской поэзией 1870—1890-х годов; кроме того, великий синкретизм наук, требования смежных наук. Все это, слившись, привело к плодотворному кризису, который нами сейчас и переживается. Не только старый комpendиум, но и университетская монография не представляются уже нам последним словом о литературном явлении. Понято, что решающая монография, возможно, будет еще не скоро, что истинно научная история литературы еще предстоит.

1) Ряд философских трудностей: что такое стих? стиль? отношение поэзии (слова) к реальности, к должному; что такое творчество? и пр. 2) Социологическая тема: литература как социальное явление; связь с экономической, политической жизнью; социология успеха, славы; публика и пр. 3) Исторические вопросы: предварительная история стилей, тем, сюжета; история художественной фантазии; история литературных идей, общественных идей; история публики и пр.; история отдельных видов (лирики, романа...), отдельных сфер (например, страшного). 4) Литература как явление языка: история и теория национальной метафоры, эпитета, рифмы, ритма и пр.

Вот, приблизительно, что нужно, чтобы в будущем создать историю литературы, пока же возможна некоторая новая *histoire littéraire* (к которой приходится вернуться после 100 лет иллюзии!), связанная лишь рядом предварительных суждений по всем этим вопросам и рядом провизорных обобщений. Цель — достигнуть наиболее научного из возможных ныне суждений. Принципиальный энциклопедизм гипотез, быть может перемена метода от писателя до писателя; монографическое уединение писателя, большее, чем следовало бы в законченной «истории литературы»; скорее энциклопедия проблем, связанных с каждым моментом литературы, чем действительная ее история¹¹.

4. С чего начать? Теоретически говоря, «с рецепции первоначального мифа, лежащего в основе Ренессанса». Тогда — около 1480 г., когда не только чрез христианство, но и независимо от него, заметна окцидентализация русской словесности. Но это было бы педантизмом, потому что

не Ренессанс и не Реформация, а только католическое возрождение серьезно отозвались в русской культуре. Русский классицизм связан с иезуитами (1540 г., в 1565 г. они являются в Польшу и Литву, Стефан Баторий видит в них важную помощь в предстоящей борьбе с турками; Уния 1596 г.). Что хотели иезуиты? дать Европе утерянное ею религиозное и умственное единство; для этого надо было учесть невозвратно совершившийся факт обретения античности; иезуиты не только совпали с обществом в исповедании античности, но умели узурпировать образовательную связь между обществом и безусловным источником знания. Это были долейбниц(евские) времена, в области внерелигиозной Европа была едина, Муз не было иных, кроме тех Пиерид; все, что было внушено не ими, было без цены и варварство. Овладеть Европой можно было только овладев источником и руслами этой великой рецепции античности. Гибкое учение о естественном свете разума позволило иезуитам сделать это; признано было, что природное познание Бога есть особый свойственный всякой разумной твари путь к Нему; что оно одно недостаточно, что в этом и была вина древних, но что в этой недостаточной области древние — вечный образец. Просвещенный и даже изящно просвещенный разум должен отличать христианина среди этого мира теоретической лжи, соблазнов, лжеучений и др. Сложилась одна из самых замечательных образовательных систем; из двух элементов: старого, догуманистического, так называемого схоластического образования (которое было, конечно, прямым наследником позднего римского) и усвоенного от гуманистов нового; собственно, это было искусное слияние двух волн античности, очень ранней и очень недавней; богословские предметы, конечно, приближались к схоластическим, но римские поэты и прозаики, реторика, поэтика, логика и т. д. преподавались методами, которые были лучше и педагогичнее, чем гуманистические; не прерывавшаяся никогда традиция школы вступила в важную фазу. Отличительная черта иезуитской школьной культуры — то, что действительно школа стоит в центре культуры; вокруг школы вырастает литература 1) школьно-педагогическая (учебники, тексты древних), 2) богословско-полемиическая (например, сочинения Скарги во время спора вокруг Собора 1596 г.), 3) богословско-гомилетическая, догматическая и иные, 4) политическая, 5) поэтическая (латинские поэмы, сборники латинских элегических дистихов, попытки алкеевой и сапфической строф; школьные драмы и стихи на национальных языках). Так как вся эта литература имела прочный центр — школу, то все движение представляло громадную силу; это была явная попытка организовать литературу самое, дать ей единое направление. Конечно, Польша и бед-

ная юго-западная Русь были периферией этой культуры, но благодаря поразительному единству иезуитизма, в Луцке, Бресте, Киеве, Вильно — преподавалось то же и так же, как в Милане, Тулузе, Вене. Перед такой объединенной силой Русь не устояла! Итак, первые всходы русского классицизма связаны с тем, что иезуитизм дал такую могущественную организацию концепции Муз, т. е. концепции абсолютной парадигматичности того, что было внушено Музами древним; это была, конечно, идея и гуманистов, но вольные гуманистические общины (вокруг университетов и типографий) никогда бы не были в силах создать на Руси что-либо большее, чем частные влияния...

Внешняя история классического движения на Руси известна: школа Богоявленского церковного братства, преобразование ее в 1631 г. в «Киево-Могилянскую» академию (в 1701 г. Киевская Академия), сразу перевес латинского образования над греческим (как было в братских школах, устраиваемых большей частью учеными греками) и риторических наук над умозрительным богословием. Почти все ее преподаватели сами учились во Львове, Риме, Париже. Самарин прямо говорит об эпохе католического влияния на православную церковь*, причем католическим было уже само обрабатывание богословия как науки, «мысль облечь церковное учение в форму системы». Не менее чужим был и союзник систематического богословия — латинский язык, его реторика и пр. Однако это чужое создало первую эпоху классической русской литературы: эпоху силлабики.

Вся эта литература (полемиическая, гомилетическая) имеет пока еще чисто местное значение, но вот в 1649 г. знаменитый вызов малороссов в Москву; они составляют в Москве литературный кружок, который становится литературным центром Москвы; история борьбы против малороссийского влияния известна; упреками их в папизме и — самое важное для нас — в том, что их науки идут от древних еллинов (еще Лаврентию Зизанию говорили: «те статьи из книги Астрология, а та книга Астрология взята от волхвов еллинских и идолослужителей»)¹². Епифаний Славинецкий любил греческий язык, греческую патристику, но Симеон Полоцкий даже не знал греческого языка вовсе. Восточные патриархи (иерусалимский патриарх Досифей в 1686 г.) тоже были против малороссиян. В результате оппозиции Московская Академия была поручена не малороссиянам, а Лихудам; но и на греков смотрели не многим милостивее; новое образование было все равно непобедимо, и в 1700 г. «еллино-греческое училище» стало «славяно-латинской академией», а протектором ее — Сте-

* Самарин Ю. Ф. Сочинения. М., 1880. Т. 5. С. 20—21.

фан Яворский, человек совершенно киевского склада ума и образования, лекции на латинском языке, сочинения — тоже; Цицерон, Квинтилиан, учебники реторики иезуитов.

Но силлабика московская началась еще раньше этой латинизации Академии, как только Симеон Полоцкий появился в Москве (1664 г.); «Вертоград», «Рифмологион» и особенно «Псалтирь»; в предисловии к «Псалтири» он говорит, что псалмы и по-еврейски суть стихи, что они переведены греческими, латинскими стихами, польскими (Кохановский), что в самой Москве поют польские псалмы за неимением русских и т. д. Историческое значение «Псалтири» Симеона Полоцкого — известно; не было ни одного русского поэта, до Пушкина, который не продолжил бы традицию русского псалмопевчества, начатую Симеоном Полоцким.

Пример: (праведный)

Будет бо яко древо / при водах сажденно,
Еже даст во время си / плод свой неизменно.
Лист его не отпадет, / и все еже деет,
По желанию сердца / оногo успеет.
Не тако нечестивый, / ибо исчезает
Яко прах, его же ветр / с земли развеает¹³.

Просодически, это те же стихи, что у Кантемира, до преобразования: цезура не требует обязательного мужского ударения перед собой. Польский дух стихов ясен из отсутствия мужских окончаний. Происхождение стиха: польская рецепция французского alexandrin. Итак, вот наш первый александрийский стих! Еще надо отметить незамысловатость рифм (тоже польская нетребовательность в этом отношении): -аю, -аешь, -ати, -аем, -ите, -авша и т. д.

5. Так как Кантемиров стих уже сложился, то мы можем поставить общий вопрос о силлабике и помимо вопроса о Кантемире самом; действительно, одно шире другого; силлабика обнимает, быть может, целый век (1631 г. основание Киевской Академии — 1734 г. реформа Тредиаковского; но вирши писались и при Константине Острожском еще!) и с точки зрения истории стиха на Кантемира надо смотреть не как на родоначальника новой русской литературы, а как на завершителя силлабического ее периода. Предстоит полный пересмотр вопроса, когда найдется отважный, талантливыи ученый...; надо будет пересмотреть историю польского стиха и в особенности первые шаги русской силлабики¹⁴.

Основной вопрос таков: совершена ли была ошибка или, напротив, следующее поколение, порвавшее с силлабикой, оставило неиспользованный богатый просодический мир, которому, быть может, предстоит

возродиться в будущей русской литературе? Ошиблись ли малороссияне? ошиблось ли поколение Анны Иоанновны? никто не ошибся? или вовсе и не было в 1734 г. реформы и русский стих представляет непрерывное развитие одного принципа «силлабо-тонического»?

Школьная точка зрения известна; отстаивать ее нет научной возможности; но научная точка зрения еще не установлена, за крайней трудностью вопроса. Чтобы распутать взаимоотношение силлабики и тоники, нужна общая теория всякого стихосложения, и притом не ограниченная европейскими языками, а знающая действительно все системы (китайскую, японскую, санскритскую, монгольскую, армянскую и т. д.): этого еще отдаленно нет; поэтому пока возможны только ограниченные эмпирические наблюдения и размышления. Итак, могло ли быть будущее у русского силлабического стиха? В польской форме, конечно, нет; но само развитие будущего тонического стиха обнаружило его способность почти вплотную подойти к просодической сфере силлабики, чем косвенно оправдывается дело Киевской культуры. В этом отношении особенно замечательны судьбы русского александрийского стиха; его наличность в тех же приблизительно видах поэзии, что и во французской литературе, свидетельствует... что пропасти... нет: в обеих литературах александрийский стих употребляется в старой трагедии—старой дидактической и пасторальной поэзии—в антологической поэзии (А. Шенье)—в стихотворениях типа «у русского царя в чертогах...»: самый зрелый тип александрийского стиха и у французов и у нас (Пушкин, кн. Вяземский, В. Гюго). Случай же непараллелизма (например, отсутствие в русской поэзии XIX в. длинной поэмы александрийским стихом или театра александрийским стихом и т. д.) объясняются только тем, что другая, еще более могущественная традиция (Шекспир...) перебила путь этой; но там, где у нас он применяется, мы в точности совпадаем с французами—можно ли при таких условиях говорить о двух мирах просодии? Кроме того, разве не брат и сестра четырехстопный ямб и octosyllabique, пятистопный и décasyllabique¹⁵? На четырехстопном ямбе это не так различимо, потому что он есть прежде всего немецкий стих (а в поэмах Пушкина и Лермонтова—английский), но и в нем иногда французские звуки, напоминающие стансы Вольтера. На пятистопном же ямбе можно видеть пределы приближения и отдаления от французского типа, стоит сравнить стих «Бакунинских» элегий Пушкина или «Я не рожден святыню славословить...» (также «Мой дар убог, и голос мой не громок... и как нашел я друга в поколеньи, / читателя найду в потомстве я» Е. Боратынского) со стихом «Бориса Годунова», «Моцарта и Сальери» и т. д.: один почти французский,

другой почти английский. Итак, у нас два пятистопных ямба. С другой стороны, в XIX в. и во французском стихе произошло... в «Contemplations»¹⁶ есть стихи, приближающиеся к тоническим. Так две ветви, разделившиеся около 1730-х гг., шли почти параллельно и иногда сливались. Однако процесс сближения разделившихся далеко не закончился — ибо где у нас переводы Расина, Ламартина, В. Гюго? Между тем, переводы суть лучший показатель внутреннего родства стихотворных систем — между тем едва попробуешь переводить «Femmes savantes»¹⁷ александрийским стихом, как сразу покажется, что это улучшенный стиль комедий Сумарокова; очевидно, главное дело слияния еще впереди.

Как бы то ни было, резкий разрыв с силлабикой польско-французского типа был тогда спасительным и решающим делом; не только по просодическим основаниям, а и потому, что этот разрыв был заодно приближением к немецким, английским, голландским формам французского классицизма и отдалением от него самого, а без этого приближения к просодии северных народов немисливо представить будущий расцвет чудесной английской поэмы на русской почве (т. е. и «Евгения Онегина» — а следовательно, и весь будущий роман); пока, однако, дело идет только о немецкой оде, которая станет нам ближе ее французского прототипа (так что Ронсар и Малерб останутся нам чужды). Вообще, переворот 1735—1739 гг. есть поворот от романской поэзии к северной. Только при Пушкине выяснится, что силлабика может быть повторена русским стихом, только не механически, а лучше, иначе. Но отсюда ясна и роль старой силлабики: она есть механическое предвосхищение этой большей, чем у всех других языков, амплитуды русского стиха. Уклонения в соседнюю просодическую сферу были во всех литературах, но нигде оно не развилось в целую долгую эпоху. Ср., например, киевлян с Баифом или попытками французов XIX в. писать ямбические, анапестические, амфибрахические стихи: там только курьез, у нас же и курьез и большая литературная эпоха. Интересен общий вопрос о просодических *tâtonnements*¹⁸, происходящих от тенденции всякого Ренессанса повторить возрождаемое с величайшей точностью; но там ученый педантизм, у нас же — отчасти это, но, главным образом, иное. Ошибка (*si faute y est*)¹⁹ киевлян, Славяно-Латинской Академии и, наконец, Кантемира есть то же в русской литературе, что метрические стихи Плеяды во французской, ибо польско-иезуитская форма гуманизма была для нашего Востока как раз то же, что тексты древних для французов, — однако из общего и нам и им недоразумения мы вышли с большей честью, чем они: о Кантемире надо говорить серьезно.

II

1. Итак, вместо десятилетий педантического курьеза у нас эпоха серьезной поэтической культуры, связанной — как всегда все серьезное в культуре — с главным фактом политической истории Московского государства: необходимостью заново начинать новый тип жизни. В последнем счете объясняется возможность этого явления особой амплитудой русского стиха. Так, французский стих знает одну только систему, немецкий — три («балладную» и Knittelvers — «тоническую» — антикизирующую Клопштока и Платена), русский — по крайней мере пять (народный стих — «тонический» — антикизирующий — англо-немецкий балладный — киевская силлабика, не говоря уже о недавно заимствованных типах «свободного» стиха и пр.). Перед нами, следовательно, явление, если вдуматься, гораздо более русское, чем польское; вообще, все, с чем соприкасался русский стих, окрашивало его; рецептивный характер русской литературы сказался прежде всего на нем самом; не было ни одного литературного влияния, которое не стало бы заодно их внутренним изменением русского стиха; лучшие примеры: 1) два пятистопных ямба: «Гавриилиады» и «Моцарта и Сальери», 2) по крайней мере, два александрийских стиха: Сумарокова и Пушкина, 3) усвоение русским стихом «на старости лет» англо-немецкого «балладного стиха» — в годы первых русских символистов, 4) поразительно быстрое усвоение всех типов свободного стиха и футуристического стиха. Я думаю, что тогда в западной Руси произошло то же, именно первое, проявление этой способности универсальной рецепции. В 1730-е же годы другая волна (немецкая) столкнулась с первой и почти сразу ее победила.

Впрочем, была попытка отпора: Кантемир не сдался, и есть памятник сопротивления: работа, которую он производит в Лондоне, чтобы возродить силлабический стих (VI сатира пишется уже исправленным стихом в 1738 г.; она, действительно, звучит много чище: I, 138* ср. с V сатирой (I, 256) 1737 г.; громадное различие от введения правила обязательного ударения на 7-ом (или 5-ом) и на предпоследнем (=12-ом) слоге, так что каждое полустишие имеет по одному, своему центральному ударению, между тем как до 1738 г. ударение первого полустишия могло быть и на 6-ом слоге, что делало цезуру невнятной; ср. еще 2-ой стих I сатиры в первой (1729 г.) и второй (конец 1737 г.) редакции:

* Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. СПб., 1867—1868. Т. 1—2. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Покойся, если хочешь / прожить жизнь без скуки (I, 190)
 Покойся, не понуждай / к перу мои руки (I, 9)*.

Отчетливость цезуры и обязательная не-хореичность первого полустишия делает новый стих менее польским и более французским (где тоже первое полустишие бежит влиться в цезуру). В этой новой форме (частично тонической) силлабический стих еще несколько лет устоял в борьбе; в 1742 г. Кантемир даже написал трактат («Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских», напечатанное только в 1744 г. в Санкт-Петербурге при «Посланиях» Горация). Итак, у нас есть четыре теоретических «исповеди»: Третьяковского 1735 г.—Ломоносова 1739 г. и 1743 г.—Кантемира 1742 г.—Сумарокова и др. 1743 г.²⁰, из которых три касаются основного в вопросе о системе стихосложения, а одна о предпочтительном метре... Этого достаточно, чтобы оценить громадное внимание эпохи к теоретическим вопросам. Замечательно, что потом надолго замолкнет этот теоретический интерес (замечательные мысли Радищева — случайное явление, и притом постороннего человека)²¹: доказательство того, как верно решило аннинское поколение центральный вопрос! (у Пушкина размышления «Домика в Коломне» касаются техники, а не системы). Итак, перед нами эпоха теоретически взволнованная — и уж этим родственная нам. Иные из их мыслей только мы и поняли (особенно Радищева), потому что мы совпали с ними в громадном интересе к той же теме.

Мысли Кантемира таковы. Есть три рода стихосложения: 1) метрическое (хоть не употреблявшийся доселе, но...) — §§ 1—3; 2) свободное (силлабическое без рифм, итальянского типа) — §§ 4—5; 3) рифмованное (его обычные) — §§ 6—7, имеющие много видов, по числу слогов и типу дозволенных окончаний — §§ 25—65. Интересна теория рифм — §§ 8—18; он заметил, например, что возможны сверхдактилические рифмы — § 8, предпочтительность богатой рифмы — § 13, первый пытался создать теорию рифмы не зрительной, а фонетической (водка — глотка, сыто — влито, известный — тесный, волны — полный). Теория рифмы — его преимущество над другими.

Увы! эта кодификация запоздала. Все же она памятник состоявшегося компромисса — следовательно, бывшей борьбы — следовательно, серьезности силлабической эпохи русской поэзии. Но кроме просодии (которую можно кодифицировать) есть стихотворная техника (которую изложить нельзя); вопрос о сравнительной серьезности Кантемирова стиха

* Успеху силлабической просодии, впрочем, параллелен и успех стиха.

может быть решен только оценкой его техники. Когда она плоха, то плоха механической безритменностью, случайностью падения обязательного ударения, случайностью переноса (который, кстати, узаконен в трактате — § 22), например, II сатира ст. 266 и след.; но III сатира ст. 12—20 показывает, что силлабический стих может дать немало: 1) «небо блистает — огнями»: образцовый enjambement; 2) все цезуры прекрасны; еще III сатира ст. 31, 43 и след.; VI (кроме прекрасного начала) ст. 33 и след. — надо бы исследовать те случаи, когда кроме просодической цезуры есть в стихе и синтаксическая; так III сатира ст. 85; тогда образуется как бы двумя тире выделенный отрезок между обеих цезур; иногда после пяти-шести таких — замедленных — стихов вдруг река разливается широкими стихами, в которых обе цезуры совпадают вполне, что образует настоящий ритмический период.

Несправедливо было бы настаивать, насколько все же это неизмеримо далеко от стихотворного искусства Буало, — но напомнить надо. См., например, в конце IX сатиры: «Cotin... fend...»²² (после *fend* надо остановиться: волна слушателей опять смыкается, после того как она была короткое время прорезана; после нового усилия второе полустиише *roug alleg à sa chaîге* не затруднено, и *Cotin* беспрепятственно добирается до кафедры!). Буало, научась своему делу у Вергилия, случайных стихов вообще не писал. Но Буало (если забыть даже громадную разницу дарований) действовал на нормальной просодической почве, Кантемир же — на чужой; если это помнить, то достигнутое им покажется немаловажным (и достойным подробного исследования)²³.

В рифмике Кантемир также достиг немало: III сатира ст. 247—250, 377—378 и весь вообще конец III сатиры; во всяком случае это явно не то, что убогая грамматическая рифма малороссиян; поощряя комическую рифму, сатира очень удобна для развития рифмики, в особенности для искания неожиданной рифмы.

2. В таком же отношении к Буало и его сатирическое дарование. Для восстановления перспективы надо помнить, как недавно еще был Буало, как он царил над умами в Германии, Голландии, Скандинавии! Казалось, что достигнуто совершенство и сатиры и стиха. Но еще вернее станет перспектива, если представить ясно, как Буало понимал римскую сатиру: большой город — вот что он увидел у римлян, т. е. поэтику 1) *embarras de... Rome*, 2) *ridicules* и *travers*²⁴. Большие же города тождественны и через 1500 лет; тождество усиливалось родственностью политической обстановки: монархической (так французы века Буало понимали век Августа), только что закончилась гражданская война, блистательное междуна-

родное положение, родственность между Августом и Людовиком XIV — и многое другое. В основе литературного отношения французов к веку Августа лежала эта — разве неверная? — политическая концепция. Главное было очень верно: после века смут — век политического спокойствия и *travers*; отсюда — неполитическая сатира, которая все же указывает на факт отсутствия серьезной политики. Приблизительно такое же тождество увидели и подражатели Буало: Петербург и Париж; три города сатиры! Иллюзия Кантемира, что можно перелагать Буало на русские нравы, основана была на действительно важной исторической истине: Петербург был действительно то же, что Рим и Париж, ошибка же была в том, что это тождество надо было не механически показать, а, скажем, так, как *Exegi monumentum*²⁵ могло стать русской темой, или даже так, как римское чувство власти над громадной частью земли... в «Потемкинском празднике» Державина 1791 г. Все же от Кантемира можно датировать глубокое сознание всего русского XVIII века внутреннего тождества всех трех монархий, особенно их столиц и — в данном случае человеческих *travers*, их наполняющих. «Мы стали в один ряд с теми, кто имеет общие в сем людям смешные свойства», «политически мы созданы, здание выстроено, этим кончилось специфическое, и нет в нас отныне ничего, кроме того, что есть во всех». Отсюда ясно, что так называемый «реализм» этих сатир возник из того, что прямо противоположно наблюдательности, именно из тысячелетней традиции характерологии, в последнем счете происхождения перипатетического и стоического (вообще, классификация человеческих характеров, свойств, *travers* — была одною из тем прикладной греческой моральной философии), у Кантемира нет ни одной сатирической черты (кроме, конечно, исторических намеков и пр.), которая не покрывалась бы соответствующей литературной и культурной традицией. Собственно, эти сатиры гораздо больше относятся к «истории сатиры гораццианского типа», чем к «истории русской литературы».

Хороший пример его метода: ср. II сатиру (начало) с III сатирой Буало, «*a-t-on par quelque édit réformé la cuisine?*»²⁶ = «цугом ли запрещено ездить...», «*plus pâle qu'un rentier...*»²⁷ = «как тот, кто чин патриарш...» И так, в переводе на язык других подробностей, те же *travers*, те же цели у людей; это элементарно, но это элементарная форма не чего-либо иного, а только классицизма; первые шаги всякого другого движения начались бы с прямо обратного, с искания черт периферийного, классицизм же старается прежде всего найти центральное направление, примкнуть к традиции наиболее древней, наиболее очищенной от случайного. Буало же дает ему ряд приемов стиля; собственно, все, что он пишет, есть сти-

листический перевод (непрерывный). Афористический стих—II сатира ст. 82, 107—108, 235, III сатира ст. 233—234; классическая детализация—II сатира ст. 83 и след. (ср., например, начало X сатиры у Буало, где детализируется 1) вопрос о деньгах, потом сейчас же 2) радости брака; это было законченным, зрелым приемом, который Кантемиру оставалось только перенести готовым...). Но особенно важен тот особый «реализм» старой сатиры, который мы выше отличили от того, который свойствен роману XIX в. (и который был любимым словом целого столетия). См. II сатира ст. 7, 27—28, 169 и след. и т. д. Как понять происхождение такой, на первый взгляд, наблюдательности? Я думаю, что сама легкость, с которой, в колыбели литературы, первый ее писатель называет такую бездну предметов, показывает, что улица эта—римская. «Видел» когда-то Гораций, Кантемир же подыскивает примеры к классически установленному и передаваемому как незыблемое обобщению; реализм XIX в. ничего не знает, всему учится, производит громадную предварительную работу «физиологической» литературы и все же не решается построить свою характерологию; мнимый «реализм» Кантемира знает все заранее, получил все богатство античности и оперирует им, разлагая жизнь на ряд примеров; вполне последовательно он сохраняет имена Клеарх, Хрисипп и т. д.: новая страна изучается испытанными методами. Тут важное отличие от Буало (кроме безмерной разницы дарований), в котором современная критика отмечает мечтательность, *un flâneur, un vaî parisien*²⁸; его VI сатира (несмотря на явные преувеличения, вызванные типичным для классицизма искусством полного уединения темы) полна элементов действительности и заново продуманного противоречия между мечтательным поэтом и большим городом; подражание манере Горация совпало у Буало с собственной гораціанской наблюдательностью. Этого тона задумчивости (благодаря которому каждая сатира Буало есть как бы досада пробужденного окружающими глупостями от сна), конечно, нет у Кантемира, например, Клеарх—III сатира ст. 63 и след.—воспоминание об императорском Риме, патронате, клиентеле. Польза для русской литературы была в этом разве от введения бытовых слов—но это не надо смешивать с действительной смелостью в словоупотреблении (которая появится у Державина).

Книжным воспоминаниям принадлежит и вся галерея *ridicules* III сатиры (Менандр—ст. 85 и след.—один из лучших, но и он создан теофрастовой традицией, а не размышлениями над великой загадкой характера заново встревоженного воображения и задумчивости); это только поздний плод гения перипатетизма и императорского Рима. Собст-

венно, все сатиры Кантемира суть un tissu de citations, de réminiscences, de leçons bien apprises²⁹.

Но тема о «плохих поэтах» не могла быть перенесена! Cotin, l'abbé de Pure, Chapelain, Quinault, les victimes de Boileau, les ennemis de Racine³⁰ и пр. Этого в Петербурге, увы! нет (однако III сатира ст. 196). «Плохие поэты» заменяются обскурантами, так что сатира I = Satire IX (1667), и литературный спор становится политическим 1729 г.; кажется, ни одна сатира Буало не имела прямого политического значения, т. е. не стала историческим событием; между тем I сатира Кантемира есть, прежде всего, важное историческое событие; надо, чтобы понять ее, начать не с нее, а событий времени, потом, зная все их подробности, перейти к ней, тогда раскроется весь ее смысл. Зато есть les amis de Boileau³¹; конечно, единственным, кто мог заменить их, был Феофан (сатира III = Satire II: rare et fa-teux esprit...³²). Итак, аннинское поколение не знает еще литературы как социального элемента; типичная для развитой литературной жизни война настоящих поэтов с бездарными (как у нас потом Пушкин и др.—Булгарин...), источник бесчисленных эпиграмм, анекдотов, всего, что дает литературной истории такую прелесть и занимательность. Это важный вывод.

Надо выделить VI сатиру (1738) за ее происхождение не только от сатир Горация, но и от лирического идеала Горациевых од; она дала верный тон всему XVIII в., римский императорский идеал просвещенного мудреца стал и его идеалом. В Риме он был сложного происхождения (греческие философские школы, политика и otium, finire labores³³, окончание гражданских войн,—короче, греческая моральная философия, римский народный характер и монархическая политика); новой Европе он передан был вследствие громадного авторитета всего, что было в Августов век, и сразу осложнился христианством; приходилось либо молчать о христианстве (так у Кантемира), либо искусственно отождествлять, стирая различия (отчасти и у Кантемира—VI сатира ст. 155 и след). Как I сатиру надо прочесть только после изучения событий 1729 г., так VI—после внимательного изучения биографии Кантемира, типа его жизни, трудов и пр. Без сомнения, идеология просвещенного, истинно благонамеренного вельможи основана Кантемиром; он был первый, кто пытался 1) жить горациански, 2) сочетать в своей жизни горацианскую парадигму с евангельским учением. Быть может, этот чистый, благонамеренный человек гораздо больше принадлежит истории русской культуры, чем его сатиры—истории русской литературы.

Мнимая законченность, мудрость, старческие черты лжесовершенства были главным недостатком этой горацианской заключительной фазы русской силлабической культуры; она быстро исчерпалась, потому что слиш-

ком мудра была полученными даром стихом, литературной формой, техникой, темами и пр. Но уже тогда в Петербурге найден был новый путь.

3. Вторая эпоха русского классицизма: создание и развитие чистой оды и классического театра (чисто расинианского).

Из биографии Тредиаковского надо выделить: Славяно-греко-латинская академия в Москве (1723) (сам Тредиаковский потом говорит о ней как о центре силлабического стихосложения; автобиографическое значение I, 774—775³⁴); хотя он ушел из Академии уже в 1725 г. и уже в 1726 г. был за границей, но силлабические стихи занимают в его жизни 10-летний период. Список главных силлабических произведений: две трагедии «Язон» и «Тит» (I, 778), «Элегия на смерть Петра Великого» (попала в «Езду в остров Любви» — 3, 737), знаменитая «Песенка» (3, 769); потом за границей «Гроза в Гааге», «Стихи похвальные Парижу», «Стихи похвальные России», ряд французских стихотворений; по возвращении в 1730 г. стихотворения, о которых он сам говорит в т. I, 783—784. Сейчас же по приезде «Езда в остров Любви», к которой присоединены..., это, таким образом, сборник его силлабических стихотворений; историко-культурное значение книги; новые принципы перевода (точность, уважение к тексту и пр.); успех и новизна книги! Несколько силлабических од на официальные темы, в том числе (июль 1734 г.) Гданская еще силлабическая (переделанная уже потом, с устранением имени Бирона и т. д.), одна из жертв Намюрской оды³⁴! Сентябрь 1734 г.—ода новому начальнику Академии наук Корфу — первый известный пример тонического стиха³⁵. Его собственное самосознание (I, 764) — сразу после сентябрьской оды в печати несколько хорейческих стихотворений; в 1735 г. известный трактат (перепечатан у Куника)³⁵. Необходимая отчетливая постановка вопроса; §§ 1—9 образец экспозиции вопроса; вся I глава — бессмертная заслуга Тредиаковского, она напоминает манифест новой литературной школы; вообще, трактаты были в духе ученого Ренессанса. В конце 1739 г. (но не зная Хотинской оды Ломоносова) Сумароков пишет две оды, в которых подражает тоническому стиху Тредиаковского: итак, и Ломоносов и Сумароков одновременно (хотя Ломоносов еще в 1738 г. ... Фенелонову оду) поняли Тредиаковского; в 1743 г. спор трех стихотворений — первый интересный эпизод русской *histoire littéraire*.

Особенно замечательным покажется трактат, если поставить его в ряд всей серии.

³⁴ Тредиаковский В. К. Сочинения. СПб., 1849. Т. 1—3. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³⁵ Пекарский П. П. История Академии наук. СПб., 1873. Т. II. С. 48.

III

1. Рождение четырехстопного ямба хронологически вовсе не совпадает с рождением тоники; отрезок в 5 лет между тем и другим. Дважды (в 1734 и в 1739) была рождена тоника, что не оставляет ни малейшего сомнения в том, что, не будь Тредиаковского, ее самостоятельно через немецкий стих открыл бы Ломоносов³⁶. Эти странные пять лет русской поэзии были эпохой безграничного влияния одного Тредиаковского. Чем он заменил *grand vers*³⁷ силлабики? Прежде всего, замечательно, что он не исходит из немецкой тоники³⁸. В интересном письме к Штелину (октябрь 1736 г.) он объясняет дело так: заметив, что силлабический стих есть «прозаическая строчка», он, заимствовав NB греческие и латинские двусложные стопы, разделил 13 на 6 и остаток (1) сделал «слогом-цезурой». Пример такого странного стиха — I, 41 и след. Потом он это называл «хореическим гексаметром», но, собственно, здесь 6½ стоп, а в четных парах ровно 7. Чтобы понять происхождение этого стиха, надо разделить вопрос: происхождение разрыва с силлабикой — одно, первая попытка его заменить — другое. Относительно первого Тредиаковский положительно утверждает, что он усвоил тонику от народной поэзии; пусть это — ошибочное понимание народной поэзии, но факт сознательного отвержения иностранного стиха и возвращения к русскому — несомненен. Другое дело, почему хорей, и тем более в таком странном виде. I, 785 — три основания, из них первые два — совершенно вздорны, а третье (иллирийские стихи) следовало бы проверить и исследовать; — итак, быть может, западно-славянское (происхождение)? Третий вопрос о форме хореического гексаметра решается, кажется, желанием Тредиаковского (наивным) сполна заменить все 13 слогов старого стиха.

Что «хореический гексаметр» есть, собственно, тот же силлабический стих, видно из того, что 1) настоящие силлабические стихи, даже докантемировы, можно кое-как прочесть «по-тредиаковски», например, Симеона Полоцкого перевод псалма LIII (= Псалтирь, С. 459³⁹): приблизительно 1/3 стихов вполне «по-тредиаковски»; 2) обратно: стихи Тредиаковского можно прочесть силлабически. Вероятно, было в конце 1730-х гг. немало промежуточных, неопределенных стихов (не таковы ли стихи Витынского 1739 г.?). Все это бросает тень на тоничность стиха Тредиаковского (до 1739 г., потому что потом он уже был сам увлечен ломоно-

³⁶ Пекарский П. П. История Академии наук. Т. II. С. 76.

³⁷ Сочинения М. В. Ломоносова. СПб.: Изд. Академии наук, 1891. Т. 1, примечания. С. 36.

совским потоком). Не есть ли его стих 1735—1739 гг. замечательная попытка реформировать силлабический стих в пределах силлабического же стиха? параллельная известным исправлениям Кантемира? Не поставить ли так вопрос: теоретически поняв тонику, он был бессилен сделать (до Ломоносова) что-либо большее, чем тонизировать силлабику? Если от хороших тринадцатисложных стихов Симеона Полоцкого перейти сразу к первым «хореическим гексаметрам» Тредиаковского, получается впечатление упорядочения, не больше. Чтобы стих «Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен» стал из Кантемирова — стихом Тредиаковского, нужна всего одна натяжка (в слове «малым»); и так почти всегда. Здесь нужен свежий воздух, вопрос нужно перерешить, нужно исследование всего силлабического периода, от самой Острожской Библии; только тогда можно будет понять Тредиаковского.

Главные памятники этого направления, кроме од самого Тредиаковского, «эпиникон» Витынского на ту же Хотинскую победу, что...⁴⁰! (причем, интересно, что он называет Тредиаковского *meus, ut ingenue fatear, has in re Magister*⁴¹), первые оды Сумарокова 1739 г. (у Куника)⁴² и ломоносовская Фенелонова 1738 г. Очень важно, что Тредиаковский вовсе не отвергает ямба; по его теории (несколько раз высказываемой) характер стопы безразличен (например, I, 785), так что он допускал, на одинаковых правах, и ямбический гексаметр (ср. чередование их в переводе «*Art roétique*»⁴³). Это приводит нас к решающему выводу: реформа Тредиаковского была непозитического происхождения, потому что в ритмическом воображении поэта сложился бы сначала ямба (или хорей), а уж потом он подыскал бы ему оправдание в системе тоники. Колебаться между ямбом и хореем, или уравнивать их, или признавать их равные права можно только ритмически незаинтересованному человеку, потому что права их равны только арифметически, исторически же и ритмически они совершенно неравны. Вот почему механическая их равноправность у Тредиаковского гораздо больше говорит против него, чем самые плохие его стихи.

Я не знаю, чем объясняется загадка превосходства ямба над хореем, но факт победоносного преобладания одинаково характерен для английского, немецкого, скандинавского, голландского... стиха; всякий, кто не понял этого тогда, когда это надо было понять, и кто логическое равноправие смешал с историческим и поэтическим, тот, очевидно, исходил не из нового, уже родившегося в душе, а из мысли о замене старого; совер-

⁴⁰ Пекарский П. П. История Академии наук. Т. II. С. 76.

шенно естественно было, если так, делить на части («стопы») силлабический стих, считая, очевидно, второстепенным вопрос, какова будет эта стопа модально, между тем как в определенном, недвусмысленном выборе модальности и было все дело. Вот почему годы 1734—1739 поэтически ничего не подготовили, а Хотинская ода есть все же творение, как и полагается, из ничего.

2. Но большая теоретическая «широта» позиции Тредиаковского привела к созданию ряда интереснейших трактатов, в которых тоже все верно (конечно, сообразно времени), но которые ничего не основали прочного (между тем как «Грамматика» Ломоносова основала русскую науку о языке). Лучший из них (после «Нового и краткого способа» 1735 г.) — «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», но интересны все.

В августе 1745 г., при вступлении в число академиков, латинская речь «De eloquentia», в декабре 1745 г. напечатана — «О витийстве», теоретически и по содержанию, самое слабое из его рассуждений; интересно в другой связи: для истории латинского периода и синтаксиса в русской прозе.

В 1747 г. написан, напечатан в 1748 г., «Разговор об орфографии», самое неудобочитаемое из его теоретических сочинений, потому что хотел подражать манере гуманистов и Эразма. Эта книга была роковой для Тредиаковского: легенда произошла главным образом от нее.

В 1749 г. — суждение о диссертации Миллера; окончена «Аргенида».

В 1750 г. «Тресотиниус» Сумарокова, новый удар для Тредиаковского.

В 1752 г. — собрание сочинений (вероятно, по примеру Ломоносова); все силлабические оды здесь уже переделаны в тонические; трактат 1735 г. — в сильно измененном виде, счет слогов играет уже меньшую роль; большое предисловие, с вечным доказательством превосходства хорей над ямбом; «Art poétique» поочередно то «ямбическим гексаметром», то «хореическим», Ars poetica Горация прозою; «О начале поэзии» (в духе и западных рассуждений на эту тему, где «как могло бы быть» заменяло «как было»; теория «жрецов» была тогда общим местом; но очень интересно примечание о русских песнях — I, 194—195: итак, «мужицкие песни» как выродившееся потомство «жреческих» — это уже самостоятельное развитие ходячей теории); Эзоповы басни «ямбическим» и «хореическим гексаметром», из них I (=I, 254) против Ломоносова; отрывки из «Аргениды» — для примера — всеми видами гексаметра: ямбическим (=александрийский стих), хореическим, дактило-хореическим, анапестоямбическим и т. д.; «Рассуждение о комедии» (дельная краткая история от древнеаттической...); оды, рассуждения об оде и т. д. У Смирдина все

это: I, 1—578, в том же порядке, что и представляет весь первый период деятельности Тредиаковского.

Между тем все время он без перерыва переводит Роллена!

В 1755 г. начинаются при Академии наук «Ежемесячные сочинения», в июньской книге замечательный трактат Тредиаковского (одна из лучших его работ) «О древнем, среднем и новом стихотворении российском». «Богослужители» — естественные слагатели стихов; все эти стихи пропали, истреблены христианством; они были тонические, преимущественно хорейские (!), без рифм; все это доказывается нашими простонародными стихами, которые суть «подлинный список» жреческих, оставлены они были церковью из пренебрежения к «увеселительным песням» и так уцелели. Христианство на 600 лет лишило нас «богочтительного стихотворства», оставалось только «двоюродное родство» его, церковные греческие песнопения были переведены прозой, что заставило вовсе забыть стихосложение. Так было до Острожской Библии 1581 г., где появилась рифма. Отступление о происхождении рифмы: христианская поэзия хотела отличаться от античной, готические народы страстно любили созвучие и пр. Этот новый вид стиха перешел и в Малую и в Великую Русь, где держался в 1663—1735 гг.; это и есть 72 года среднего стихосложения. Но Тредиаковский знает и про опыт метрического стихосложения Мелетия Смотрицкого (1619) и подробно его анализирует; главный довод Тредиаковского: искусственность деления русских гласных на долгие и краткие. После этого отступления подробно — и прекрасно — рассказывается история среднего стихосложения в России, это лучшая часть трактата; в Великороссии он считает Симеона Полоцкого первым, называет его «Псалтирь» (1680 г.) и «Вертоград»; потом Максимович и другие малороссияне; потом великороссы: Сильвестр Медведев, Карион Истомин, Ф. Поликарпов, Магницкий, Ив. Ильинский, кн. А. Кантемир, Буслаев, себя самого; о всех говорит с большим уважением, жалеет, что такие одаренные люди не знали правильного стихосложения. Затем переходит к рассказу о произведенном им изменении, подробно объясняет свою систему. Так как, кроме рифмы, в ней все подобно «древнему» стихосложению, то называть ее надо скорее «возобновленной», чем «новой». В заключении интересная критика трактата Кантемира 1744 г. (I, 795—796), очень ясное понимание того, что это подновление уже исчерпанного принципа. Весь трактат поражает богатством материала, твердой рукой⁴⁴.

Все 50-е гг. непрерывная война с Сумароковым и др. и с Академией самой. В 1761—1766 гг. — печатаются 15 томов «Римской истории» Ролле-

на. Между тем в 1765 г. уже готова «Тилемахида», напечатана — тт. I—II, 1766 г.—с «Предъяснением об ироической пииме», переведенным из обычного Discours sur le roÿme érique⁴⁵, однако с важными добавлениями 1) о своих предшественниках; он называет два прозаических перевода и один рифмованный, ямбический; 2) в защиту безрифменного гекзаметра, очень интересными (2, XLVII—XLVIII); сам Фенелон только за неспособностью французской речи писал прозой, для нас это необязательно — замечательная, собственно, верная мысль: 9, LXIII. Общеизвестный анекдот о Екатерине II пошел от «Словаря...» митроп. Евгения (1846 г.)⁴⁶; но от 60-х гг. доньше параллельно нелепым насмешкам идет ряд отзывов людей, возмущенных несправедливостью и глупостью неблагодарных людей.

В 1767 г. «История о римских императорах», 4 тома, Кревьера (ученика Роллена). В 1769 г. Трелиаковский умер. В 1773 г. напечатаны «Три рассуждения о трех главнейших древностях российских», на которые С. Соловьев установил совершенно верную точку зрения: нелепые этимологии были в духе времени, рюгенское же происхождение варягов было серьезной теорией. В 1775 г. напечатана «Дендамия» (1750).

3. Все трактаты по словесным вопросам делятся на 1) трактаты о поэтических родах; они имели громадное образовательное значение для публики; 2) самостоятельные исследования, особенно 1735 и 1755 гг., которые можно считать подвигом мысли. Новому направлению свойственна несправедливость к предшествующему, — но здесь и этого нет: если не считать неизбежной тогда ошибки о народной поэзии, исторический обзор «среднего стихосложения» поражает уважением к этим людям, осведомленностью. Губит Трелиаковского в последнем счете то, что в бедной России помнятся все его труды, а в ту пору европейской эрудиции $\frac{1}{4}$ эрудированной работы было ученым вздором; если бы он был итальянским, голландским, немецким эрудитом, он был бы один из ста эрудитов данного поколения и, конечно, запомнилось бы только небольшое ценное и замечательное. Пересадим мысленно Трелиаковского на его почву общеевропейской гуманистической эрудиции, вообразим большинство его плохих рассуждений по-латыни, а небольшое замечательное — на народном языке — и довольно будет этой простой и обязательной справедливости, чтобы он был спасен. Что было бы с памятью Эразма, даже Рейхлина, если бы помнилось все!

С поэзией его дело и труднее и легче. Труднее — потому что неравноценность стихов изумительна: комически плохие (силлабика и большинство «хореических гексаметров»), гладкие и ненужные (оды и пр.), очень

хорошие (значительная часть гекзаметров «Телемака»); с этим в связи поразительная амплитуда оценки (от общеизвестных насмешек до Радищева). Легче — потому что основатель русского гекзаметра входит в — увы, ненаписанную — историю его, и соотечественники лучшего из неоевропейских гекзаметра могли бы без труда простым сравнением с гекзаметром Жуковского 1849 г. убедиться, что это тот же стих, что русский гекзаметр Тредиаковского, как гекзаметр, ничем не хуже Дельвига и Жуковского; во всяком случае это κοινὴ⁴⁷ гекзаметрической мелодии. 1) Надо убедить Россию, что совершена грубая ошибка в оценке; см., например, Т. 2, С. 5, 7, 11, 13, 18, 36, 37, 61... — то же делает Введенский в 1849 г.⁴⁸ NB и намекает на «новейший» гекзаметр (т. е. Жуковского — «Одиссея» как раз 1849 г.), который ничем не лучше; 2) надо выяснить традицию серьезной оценки «Тилемахиды» от современников, через Радищева*, митроп. Евгения**, Пушкина, Введенского; но выше всех, конечно, статья Радищева; 3) надо детальной работой метрического и ритмического анализа показать, что гекзаметр Тредиаковского ничем не отличается от гекзаметра XIX в.; эту работу надо поставить точно: классифицировать все типы цезур, соотношений метрических и синтаксических единиц, аллитераций и пр. и сравнить процентные отношения; 4) что вопреки известным словам Гнедича, его стих прямым образом происходит от Тредиаковского; 5) вопрос о гомеризации Фенелона; прав ли был Тредиаковский, возвратив его прозу ее первоисточнику? Нужно сравнить каждый стих с оригиналом и определить приемы переложения в стихи, а также степень участия гомеровских и вергилианских реминисценций. Одним словом, надо подтвердить похвалу Пушкина. 6) Очень важный вопрос о происхождении его гекзаметра: из подражания гомеровым и латинским или из собственного учения о разных типах «гексаметра» через постепенную элиминацию менее подходящих (хотя и равноправных теоретически)? Скорее второе. Недаром первая половина его поэтической деятельности занята «хореическим гексаметром» (и иными: «Аргенида»), а во второй — только дактило-хореическим. Если это подтвердится, то перспектива установится такая: антиямбическая ошибка Тредиаковского в 1730-е гг. была *felix culpa*⁴⁹, ибо через 30 лет привела к созданию эпического гекзаметра. 7) Наконец, происхождение и история приискорбного предрассудка о «Тилемахиде» (и Тредиаковском вообще). Эти 7 задач — тема для немалой книги; написать ее прямой долг русской культуры⁵⁰.

* Радищев А. Н. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 2. С. 162 и след.

** Пекарский П. П. История Академии наук. Т. II. С. 85.

4. Ломоносов начал таким же отношением к поэтической системе Тредиаковского, как Тредиаковский к силлабике; «Новый и краткий способ» был им взят за границу, и, вероятно, он написал не одну оду четырехстопным хореем, а может, писал их «хореическим гексаметром»; в книжке Тредиаковского (в I изд. NB) для примера есть перевод из Фенелона, ода же, которую перевел Ломоносов прилагалась ко всякому изданию «Телемака». Надо помнить, что всего лет 20, как «Télémaque» появился (1717) и как относилась вся эпоха к Фенелону! Вообще для пятилетия Тредиаковского Фенелон так же типичен, как Буало для Кантемира. Один выбор оды Фенелона говорит о том, что это — произведение школы Тредиаковского. Этим и интересна находка этой оды в 1854 г.

Как приступить к объяснению оды 1739 г.? Удивление, благодарность перед гениальным творением, создавшим не только четырехстопный ямба, но и весь его метрический, синтаксический, фразеологический аппарат.

Хотин был взят в августе 1739 г., в сентябре об этом извещается саксонское правительство, и известие попало в немецкие газеты, где и вычитал его Ломоносов (во Фрейбурге), вероятно, из «Hallische Zeitung»; неверно мнение о всеобщем восторге академиков и пр., ода не была напечатана, а «хореические гексаметры» Витынского...^{*} — вероятно, вследствие вражды школы Тредиаковского; напечатана только в Собрании сочинений 1751 г.

«Günther's Gedichte»⁵¹ 1735 г. была в библиотеке Ломоносова, это был поэт тогдашнего молодого поколения.

При чтении Хотинской оды поражает «исторический резонанс» каждого стиха, почти каждый звучит по-пушкински:

Ст. 7. «И с шумом вниз с холмов стремится» — пушкинская манера начинать стих с того слова, которое дает ему фонетическую ноту; таких стихов-«водопадов» у Пушкина очень много; у Ломоносова в одном стихе 4 каскада, 4 однотипных фонетических усилия; вообще стих усилия — один из самых прекрасных в русском четырехстопном ямбе, равно как и все типы преодоления фонетической среды, прорыва, выхода на свободное поприще; поэтому так хороши у классиков стихи падения, обвала, рушения и т. д. — или же всего, замедляющего эти типы движения («и Терека могущий вал»).

Ст. 8. «Лавровы вьются там венцы» — напротив, не объединен; видится громадная равнина, и в нескольких центрах ее движение и шум; аллитерация.

^{*} Сочинения М. В. Ломоносова. СПб.: Изд. Академии наук, 1891. Т. 1, примеч. С. 36.

Ст. 10. «Далече дым в полях курится» — в связи с этим окрашен заунывной фонетикой дали, простора, неопределенного горизонта. Неотразимые воспоминания о «Полтаве» («далече» и курящиеся огни).

Ст. 49. «Среди врагов, среди болот» — пушкинский пэонического склада, точно двуделенный, настолько точно, что он (и все такие стихи у Пушкина) кажется уже гипотетическим полюсом русского стиха; когда такой, собственно двухстопный стих — в конце периода, он замыкает его наглухо; в середине (или перед самым концом) такой стих страшно выделяет себя, как бы двумя тире.

Ст. 71—74.

Скрывает луч свой в волны день,
Оставив бой ночным пожарам;
Мурза упал на долгу тень;
Взят купно свет и дух Татарам

— все пушкинское: слова, протяжные женские рифмы, соотношение предложений, трудноуловимая заунывность, близкая «Цыганам».

Ст. 91—94.

Не сей ли при Донских струях
Рассыпал вредны Россам стены?
И Персы в жаждущих степях
Не сим ли пали пораженны?

— это уже первые шаги мужающего отрока: с поразительным искусством вопросительное ударение, 1) сначала при *activum* и потом при *passivum*, 2) сначала сразу, потом к концу грамматической фразы. Это уже будущее изумительное искусство русских поэтов заставлять светоносное словечко перебегать по ряду стихов, светиться то здесь, то там, создавая пиршество умственным очам.

Ст. 131—134.

Шумит с ручьями бор и дол:
Победа, Росская победа!
Но враг, что от меча ушел,
Бойтся собственного следа

— снова звуки «Полтавы», и не только из-за слова «победа», а потому, что у Ломоносова тот же батальный переход от понятий к понятиям грамматически безупречный, на деле же мнимый. В самом деле, что означает это «но»? где тут действительное противоположение? Напротив, с победой бегство побежденного связано не противоположением, а соединением.

тельно. Это пушкинизм, смелый даже у Пушкина, гениальный для Ломоносова (ср. знаменитое «но дважды ангел вострубит»).

Еще пушкинизмы: ст. 13 (недоразумение Гершензона о гераклитизме Пушкина! ⁵²), 93 (у Пушкина буквально так же: «природа жаждущих степей»), образ Петра и все с ним связанное: ст. 88 («лик его ужасен»), 98—99 (вот рождение того топота, следовательно, здесь звуковое зарождение «Медного всадника»), 101—104 (где, кстати, и типично пушкинские рифмы и синтаксис).

Аллитерированные стихи (кроме вышеразобранных): 225, 226, 248, 249, 4, 175...

Метрические разновидности четырехстопного ямба: 243—244, 269—270, 4, 11.

Движение патетического носителя синтаксической силы: 151—154, 221—224. Зарождение будущих особенностей ломоносовой поэтики: географические имена — 218—220, географическое величие России — 238, 273.

5. Чтобы понять происхождение гениального дела 1739 г., надо вообразить ту первую минуту, когда восторг перед Западом вдруг (взрыв) перешел в восторг перед собой, как западной страной. Это было второе откровение в новой истории русского народа: 1) есть Европа, и ее величие неоспоримо, как солнце, 2) есть величие России, и притом то же. Следовательно, одним восторгом можно исповедать и Европу и Россию! Это назовем «послепетровым» откровением («вторым» откровением) русского народа. Именно с ним, т. е. с восторженным исповеданием себя, связано пробуждение ритма в языковом сознании. Более могущественного открытия никогда не переживал русский народ; оно сразу разделило («не мир, но меч») на разумеющих (ведущих) и подчиненных. Без сомнения, с этим разделением связано рождение оды правящих, первое песнопевчество. Вот почему в России произошел *генпоуеаи* ⁵³ оды, которая (рожденная на Западе когда-то восторгом, аналогичным русскому, по пропорции: Европа к античности, что Россия к Европе) на Западе действительно изнашивалась; но это было неважно; хоть и в изношенной форме, она хранила на дне уголек восторга; вдруг он попал к русским — и зажег пожар. Что чем осветилось, ода ли судьбой России или Россия одою? Такие явления происходят мгновенно и слитно. Русские поняли себя: они уже сорок лет знали, что стремятся к величию, но вдруг, на этом пути к величию, понято собственное величие — это была решающая в истории культуры минута, потому что минута постигнутого величия себя есть уже минута Муз. А первый признак присутствия Муз — стиль. В Хотинской оде

впервые есть стиль, и это важнее всего вышеразбиравшегося. Стиль есть черта, отделяющая искусство от реальности, ободок недоступности вокруг сцены искусства; иными словами, стиль есть дереализация. Стихи без стиля — вирши; читая их, непонятно, для чего они писаны; они всегда не больше как отчет о предмете; только вместе со стилем является различие; свет заливает сцену, все становится живо, отлично одно от другого. В Хотинской оде почти все словосочетания суть явления стиля, т. е. сочетание, сохраняя сполна богатство мысли сочетавшихся слов, приобретает еще новое богатство, принадлежавшее сочетанию самому и до него в словах самих не бывшее: ст. 1, 2, 3, 4, 20, 26, 93, 119, 121, 134, 137, 150... Когда слова, меняясь лучами, неожиданно озаряют друг друга разноцветным, каждому свойственным, пламенем, тогда есть стиль — и только тогда, т. е. слова вступили в самостоятельные разумные отношения, формально не данные в реальности (по содержанию они могут быть даны, хотя бы начально; могут и вовсе не быть — это дело различия литературных школ).

Итак, в оде 1739 г. родился стиль. Но какой? ввиду формальной независимости соотношения слов от соотношения предметов, стилей может быть много. Каков же стиль, свойственный первой фазе русского классицизма? Это предмет следующей лекции. Теперь итоги значения этой оды:

1) Решительный разрыв с «пятилетием хорая», установление ямба — и четырехстопного — как центрального стиха русской поэзии (и почти единственного стиха оды). Ямб этот рожден, как Паллада, в полном метрическом вооружении, так что остается только разработка...; то же и о типической его фонетике.

2) Установлена типическая фразеология; первые типы сочетания существительных с прилагательными, существительных с глаголами и т. д.; первые шаги в поэтическом синтаксисе, т. е. в труднейшем вопросе о соотношении единиц стихотворных и синтаксических.

3) Введена знаменитая (французско-немецкая) 10-строчная строфа с определенным сочетанием рифм: ее ждут на русской почве бессмертные судьбы!

4) Совершен литературный переворот: от французской поэтической культуры — к немецкой; последствия этого — неисчислимы; в сравнении с этим литературным переломом ничтожен тот перелом к тонике, который совершил Тредиаковский, потому что там не было богатой историко-культурной почвы, это было верное теоретическое дело, не больше. Отныне же — северные литературы — вот семья, куда мы входим.

5) Установлена главная тема новой оды: прославление величия, достигнутого Россией в откровении нового самопознания; проложены и первые пути прославления: Петр, «в труд избранный наш народ», географическое величие России.

6) Но высший дар Муз — стиль: беспредметный, вневещный, чисто словесный, психологически не осложненный стиль чистой оды.

IV

1. Самая неудачная из од после 1739 г. заключает ряд мест, писанных не пером, а стилем; ода VIII* (I, 56)⁵⁴, типичная «средняя» почти вся писана уже выработавшимся прекрасным языком, составленным из одних из языка, а не из реальности почерпанных сочетаний. Для стиля — ст. 59—60, для инструментовки — ст. 121—124 (то же для синтаксиса), метрики — ст. 69 и пр. ... К началу 40-х гг. то, что мы называем ломоносовским стилем, вполне выработано. Общая его черта — отсутствие психологической качественности; чувственный материал, конечно, есть, но он есть знак мыслей, и вся ода стремится только мыслить, в чем выражается ее преимущественно песенный характер; иностранные учителя русской оды могли быть ею в этом отношении довольны. Происхождение этой исключительной связи поэзии с мыслью в неоевропейском классицизме очень сложно; надо помнить про картезианство и вообще про новую постановку темы первенствующей серьезности знания; новый классицизм был поэзией поколений, которые преимущественно стремились к ясному познанию и совершили первую попытку построить научную цивилизацию. Для оды, во всяком случае, невозможна была никакая иная тема, кроме мысли; следовательно, ее стиль должен был стать тканью системы означений. Конечно, впоследствии произойдет неизбежный процесс опредмечивания знака, но тогда станет невозможной ода сама; так, ода Державина, принявшая новые элементы (происходящие не из чистого восторга, а из вдохновенного созерцания — природы), воспитает их не для себя, а чтобы передать «Евгению Онегину» (так, Очаковская осень — осени в «Евгении Онегине», «На счастье» — шуточные строфы «Евгения Онегина» и пр.); удержаться же в своей замкнутой сфере ода может, оставаясь лишь делом восторженного разума и чувственные элементы превращая в значащие. По-

*Здесь и далее в тексте номера поэтических произведений М. В. Ломоносова даются по изд.: Сочинения М. В. Ломоносова с объяснительными примечаниями акад. М. И. Сухомятинова, т. I — СПб., 1891, т. II — СПб., 1893. В скобках указаны том и страница.

этому поэзия Ломоносова свободна от необходимости установления равновесия между поэтом и предметностью; только после-державинское поколение (Жуковский) испытает этот кризис, из которого выведет русскую культуру Пушкин восстановлением классицизма, обогащенного, но с вечными чертами благородного происхождения от того восторга, который был нашим «дионисическим движением». Поэт же, равновесие между которым и предметностью дано, есть до-критический поэт, т. е. певец, т. е. безмянный — в принципе — носитель восторга. Высшая цель такого певца — провидеть, раскрыть судьбы, наставлять народы: во всяком случае «роман между душой и миром» не есть его тема. Торжество поэзии Ломоносова — не «изображение природы» (между тем как высшие звуки романтической поэзии были исторгнуты природою), а пророчески восторженный бред о судьбах государств и тронов. Природа же входила в классическую оду в наиболее словесном своем аспекте, т. е. при наименьшем участии «наблюдения заново», иначе: при наибольшем доверии к великой и непрерывной (в принципе) традиции авторитетнейшего из наблюдений: античного; ода не начинает сызнова этой работы; видели и описали — другие, они посчитались с великой опасностью реализации художества и создали методы непрерывной дереализации (поэтика); художество основано, и вопроса о границе непосредственного соприкосновения его с реальностью подымать больше не надо. Если взять наиболее общую форму словесного выражения природного предмета — миф, можно сказать, что (ломоносовская) ода есть момент в истории развития мифа (или мифологического термина). В пределе механического оцепенения это приводит к (общезвестному) злоупотреблению мифологическими именами, вообще же это есть отношение к предмету через уже существующее слово. Когда произошло великое романтическое движение (т. е. опыт перестроения поэзии на явлении самом), это перестало быть понятно и показалось ложным; но если тут ложь, то ложь слова самого, у которого оказываются свои задачи, свои направления и — главное — свои систематические силы, независимые от целей и сил системы предметов. Однако если неверно называть век оды «ложным», то так же неверно было и эту несправедливую оценку считать сплошь «ложной»; если поколение Жуковского, Пушкина, Тургенева... было недовольно «псевдоклассицизмом», то само это недовольство есть тоже исторический факт, который надо объяснить и перед которым до-пушкинский классицизм виноват; его вина в том, что созданное не им слово он не подверг испытанию психологического кризиса; что он был ниже порога главной трудности классической поэзии; что он был не-пушкинским, не-фетовским классицизм-

мом; что он был догматичен. Это верно; Ломоносов представляет строго догматическую эпоху истории русского классицизма. Но догматизм в поэзии — не то, что в философии; для последующих (высококритических) эпох (зрелых для вдохновения и всего, что только из вдохновения и рождается: сюжета, трагедии, концепции природы) ранний догматизм (восторга) навсегда остается регулятивом; в некоторые завершающие минуты поэты будут обращаться к нему и ставить себя в число звеньев его традиции; так Пушкин свой подвиг создания байронической поэмы, В. Скоттова романа, разбойничьей повести, «Евгения Онегина» и пр. — прославит звуками державинского «Памятника». Именно «Памятника», не себе только, но и XVIII веку!

2. Один из лучших способов испытать, словесного или психологического происхождения поэтическая система, — анализ изображения природы. В одах 40-х гг. (за исключениями, о которых особо) природа есть либо 1) аллегория (худший случай), либо 2) аллегорическая декорация (лучший). XVI, 9 (I, 124)⁵⁵: из связи оды видно, что это не «геологический пейзаж», а аллегория «правления временщиков»! Этот карикатурный случай полезен, чтобы, пользуясь промахом, подглядеть в этом поколении один из его секретов. Сейчас же за этим надо прочесть XV, 5 и след. (I, 115)⁵⁶, одно из лучших мест у Ломоносова; его происхождение — век оперы, пасторали, пасторальной декорации; всякое слово объяснимо историей бывшей поэзии. Идиллия составляет всегда у Ломоносова один из пределов идеологии обычной оды; идиллические слова все тогда имели всем понятное значение, так что ода в описательных строфах говорила на совершенно условном языке. Этим и объясняется *index rerum, colorum*⁵⁷. Всем известно, до чего это может дойти в карикатурной форме; меньше думают, до чего может дойти противоположная система: рождение слова вне истории его (вернее: стремление к этому, потому что на деле все, что есть в словесности, объяснимо только ею), из истории личности поэта. Великие классики этой системы знали, как она опасна; так Фет (громадный материал его знания, все богатство прямого отношения к природе — он сознательно классицизирует по направлению к Горацию и Державину); но «беспринципный лиризм» — вот смешное этой поэтической системы! оправдать каждый стих ценностью своей личности — изъять его из истории литературы — быть самому его творцом *Minerva invita, non afflante*⁵⁸, не призвав, одним словом, Муз. Став на такую почву, можно быть только интересным, потому что большее, без Муз, недоступно. Но очевидно, насколько постоянное исхождение от себя представляет менее ценный тип жизни, чем чистое песнопевчество старых классиков.

XVIII век был воспитан в психологическом бескорыстии, т. е. в не-лиризме. Этим объясняется преобладание композиционного интереса над всеми иными, партикулярными, подавляемыми непрерывным, как поток, тематическим стремлением. Что значит само слово «воспеть»? Помнить предмет больше себя, не все выписать заглавие оды (ср., кстати, культуру заглавия этих людей), ничего не расценивать вне центрального соотношения. Если исключить явно слабые места, клише одического пейзажа, природа у Ломоносова принадлежит великому веку, когда, истинно, люди были гуманистами, и зрение их было открыто только к истории, не к природе; природа подчинена истории, представленной в оде тематизмом, и превращается в ряд означений; это высший тип символизма («символизм классиков»), достижимый только восторженным забвением и себя и природы. Замечательно, что первая ода Ломоносова, поразившая современников (Хотинскую не знали, конечно), была ода 1742 г. (X—I, 86)⁵⁹; ее знаменитое тогда начало есть аллегорический идиллический пейзаж; тут, верно, был ряд ассоциаций, который для нас ускользнул: на троне женщина, верноподданность сливается поэтом с куртуазностью, с легкой влюбленностью, с пасторальными чувствами; ее воцарение — весна, отсюда: царство временщиков — зима, буря и пр. (даже у Державина в 1801 г.: «умолк рев Норда сиповатый...»). Вся трудность понимания для нас старой оды мы можем измерить именно этим служебным положением природы. Восторг есть ветер, проносящийся, не задевая природы.

Дело для нас не в природе самой, она только пробный камень, чтобы убедиться, что действительно было такое племя людей, qui p'ont rien vu, qui ont tout appris⁶⁰; взамен отсутствовавшего зрения они развили все силы интеллектуального постижения; каждый их эпитет, глагол, сравнение... — плод особого пути интеллектуального знания. В оде 1747 г. видно будет, чего может достигнуть такое особое знание. Но еще лучше это видно будет на Пушкине!

3. Итак, устранив психологический «роман» души и природы, мы определили силу ломоносовского стиля как интеллектуальную; следовательно, центр его поэзии — заранее можно сказать — какая-то система важных идей. Только тот ничего не поймет в ней, кто отделит ее от всей поэтики Ломоносова, потому что она не предшествовала ей и не рядом с ней стояла, а была ее результатом — и притом не сразу давшимся. Ломоносов был великий мыслитель; все темы, поставленные им, приобрели вечное значение. Мысли же людей классического века были (кроме богословия) об одном: о государстве. Судьбы и назначение России, общие судьбы народов и монархов — вот что занимало людей, которые сами ви-

дела рождение нового государства и были детьми политического деяния. *La politique des classiques*⁶¹ — это особая тема для всех неоевропейских литератур. В России же глубоко политическое происхождение всего первого поколения ямбической поэзии навсегда связало будущую русскую поэзию с политическими проблемами высшего типа и дает, например, поэзии Пушкина все ее значение (не политических тем у Пушкина почти нет). «Историографическая задумчивость», мышление избранными важными мыслями дали русской оде силу понять — то, что так трудно понять, — почему Гораций связал судьбу оды с судьбой государства: русский XVIII век многократно повторил «Памятник» (Ломоносов, Державин, Капнист, не считая второстепенных), но, помимо точного повторения, он непрерывно повторял одическую тему неразрывности поэзии и государства (что совершенно параллельно непрерывному утверждению неразрывности поэзии и природы у романтиков). В частности, именно в оде рождено размышление о судьбах русского государства (так что и в этом смысле «Медный всадник» связан с одой). При этом главная черта русских политических размышлений — их загадочность — здесь есть уже («Медный всадник» — чем не Сивиллина книга?). Что делать, загадочно само русское государство — последнее в цепи античных, первое в цепи других, неведомых, принадлежащих будущему; территория законченного по чистоте классицизма, объяснимого только античным, — но и родина текстов, которым, по-видимому, суждено стать классическими для будущих, еще не рожденных народов.

Система мыслей Ломоносова такова: 1) так как государство и мусическая жизнь разумны, то нет двух их типов, оригинал должен быть один. Он и есть таков; образец единственный — античность; лучшее, что может сделать современное государство, — сравняться в славе с Римской империей, а в мудрости своих граждан — с Афинами. 2) После печального долгого забвения западные народы прозрели и устремились этим путем, устыдившись веков варварства; признав несравненное и недостижимое (парадигматическое) величие древних, они достигли и собственного величия. 3) Россия позже других отказалась от «готического варварства», но дурное прошлое ей в укор не в большей степени, чем западным народам: ошибка была ведь и в их истории. Отказ от дурного прошлого — дело Петра — есть то же, что их Ренессанс. Однажды совершив, Россия ничем не меньше других и на одинаковых правах (бывшей у всех ошибки — бывшего у всех прозрения) принадлежит миру реставрированной античности. Это приравнение Петра западному Ренессансу есть одна из самых глубоких идей XVIII века; потом почти забытая и ныне мало кому

привычная; легко подслушали мы у старой оды обоготворение Петра и пр.— и действительно, она (и Ломоносов) считает Петра величайшим из людей (потому что он сделал о д и н — то, что там целое поколение; потому что ему пришлось все создать заново и пр.), но главное — не в этом, а в понимании того, что по исторической категории он принадлежит веку Ренессанса и конквисты; что он последний (и величайший) из реставраторов античности. Даже Пушкин потерял понимание этого (по причинам, о которых в будущем), и потому, в известном смысле, Ломоносов глубже, чем Пушкин, понимал Петра (впрочем, бессознательно, «Медный всадник» есть Сивиллино вещание о том же). Не потому, что они были ближе по времени — а потому что они были восторженны, а не вдохновенны. 4) Отныне Россия находится в прямом отношении ко всемирному источнику просвещения — древним^{*}; науки, начавшись там, ныне принадлежат ей; «Музы нашли в России приют», страницы нашли гостеприимное царство. 5) Но, признав единственность и непререкаемую общезначимость древних, Россия достигла собственного величия: Музы прославят гостеприимную страну. Россия, через них, сможет продолжать всемирное дело единого просвещения, применить его начала к исследованию того, что ей вручено: необъятной территории, рек, руд, гор. «Широкое открыто поле — где Музам бег свой простирать». Тут Ломоносов (ода XXI, 19 и след.— I, 151—152⁶²) нашел слова, затмевающие всю западноевропейскую оду. Призвание России найдено: единую всемирную форму применить к материалу, неведомому грекам; создать великую Грецию. 6) Призвание это прежде всего географическое: исследовать земной шар до конца, закончить дело Гамы и Колумба («Петр Великий», I, ст. 148 и след.— II, 188—189). «Колумбы российские... на восток — и наша досягнет в Америку держава» — тут решающее слово: «на восток», т. е. прямо противоположно испанцам и португальцам! Идя на восток, встретиться в той же Америке, куда те (первые поднятые Музами от сна) плыли на запад: опоясать земной шар и тем закончить первую фазу исполнения дела реставрации Муз. Боже, какое воображение! какие мысли были у этого века! Что за век! Античность дала принципы, западноевропейцы первые... теперь русские доканчивают. 7) За окончанием географических открытий — завершение внутреннего дела цивилизации. «Собственные Платоны и Невтоны». Но важнее еще новая концепция: Россия, последняя получившая, становится первой зачинательницей но-

^{*} Как сочетать это с христианством, вопрос общий, не для одной только России, и решение Ломоносова будет приблизительно то же, что общеевропейское.

вой жизни тех народов, пробуждение которых еще не настало, совершить которое — дело России. Так закончится обратное шествие цивилизации на Восток (известная концепция самого Петра Великого).

4. Вся эта система сложилась приблизительно двадцать лет (1739—1760/61, дата «Петра Великого»); сначала только «в труд избранный наш народ», без более точного определения этого труда; замечательно, что эти слова повторены: V, 12 и 18 (I, 36 и 38)⁶⁵; явственно, что здесь не только гордость победы, но гордость сознания себя лучшим, более ценным для всемирного дела. Но скоро присоединяются и первые элементы системы. Уже в 1741 г. (IV, 16—I, 29⁶⁴) является Ахав и русские (естественно, после войны с турками!) доходят до священных мест (тема, которая потом у Петрова...; тоже одна из умерших тем!), там же Китай, Тигр, Инд чуют приход русских. Особенно важна ода IX⁶⁵, где в строфе 27 (I, 81) является концепция России как царства Муз, а в 32 — «Японцы». Ода X⁶⁶: в строфе 28 (I, 95) очень важная концепция «малых сих» (основа и пушкинского «Памятника»), а в 29 — впервые «американские волны». XI, 8 (I, 103)⁶⁷: концепция повторения *atque iterum ad Troiam*⁶⁸..., а в 10 строфе очень интересное пророчество и ближневосточная политическая программа. Итак, войны с Турцией вводили русское воображение к историческим местам эллинизма, Помпея, Адриана⁶⁹, а географические открытия Беринга — к отдаленному будущему России и, через нее, Муз: Боже, какой век! Наконец, гениальная ода 1747 г. (XXI—I, 145), где собраны почти все эти элементы (в ней, кроме вышесказанных, очень важна 8 строфа: «с в о й меч в Петровых зря руках»: люди XVIII века не шутили мифологией! Боги для них были знаком единства разумной жизни).

Теперь, зная систему классической концепции истории, мы видим, что она неотделима от классической поэтики: и та и другая восходят к исповеданию единой истории, т. е. отрицают морфологичность произвольных культур; можно принять либо отвергнуть единое разумное, от этого зависит, жить ли всеобщим разумом или в варварской мнимой самостоятельности, но двух путей разума нет. До сих пор это вообще классицизм; однако надо ввести видовое отличие: то же, что и для поэтики: это догматический классицизм. Это чистосердечная политическая концепция. Сколько из этих семи пунктов допускает недоверие! быть может, все! Единственная авторитетность античности? Но гамлетизм ее оспаривает. Правильность Ренессанса? Но романтизм ее оспаривает. Петр? Но славянофилы и — что много важнее — «Медный всадник». Россия, как родина Муз, спорит сама с собою и в лице революционной партии хочет быть родиной не Муз, а социальной правды. И т. д. Нет ни одного пунк-

та, спор с которым не был бы великим и неотделимым от европейской культуры явлением. Всего этого не знает п е в е ц — не потому что не дождал (Пушкин тоже не дождал до революции, однако только о ней и думал), а потому что песнопевчество (одизм) чистосердечно. Зато критична — поэзия, ибо истекает из вдохновения (не восторга); она так же стремится сложиться в трагедию, как восторг — в оду; классицизм Пушкина есть критический (=трагический) классицизм. За правоту своего классицизма XVIII век венчался — одой, своей главной заслугой; за догматичность этого классицизма заплатил главной своей ошибкой: «поэмой».

Это была большая ошибка. Сфера восторженного догматизма — бессюжетна; восторг не есть то волнение, из которого возникает миф и сюжет! не из восторга возник трагический театр, не из восторга — эпос Востока и древних. Но естественным уделом всего классического Ренессанса было совершить эту ошибку; всюду он воспел своих вождей в гомерических и вергилианских поэмах, причем, естественно, ничего не было в этих поэмах, что не могло бы быть в обыкновенной оде. Так образовалась странная поэма Ренессанса, знак чистосердечия народов, признавших свой Ренессанс истинной реставрацией античности. Позднее только родилось недоверие, сомнение — поэма нового типа, колыбель нового сюжета, родина Татьяны... — но в пределах этой общей ошибки есть произведения от величайших («Энеида») до ничтожных (Шаплен⁷⁰ и др. даже «Генриада»). Ломоносовский «Петр Великий» насколько выше «Генриады» 1723 г.⁷¹ (ближайшая значительная ее предшественница, ближайший прототип). Неустраним, конечно, тот главный недостаток, что нет в ней ничего, что не было бы уже рассеяно в одах (а если не было, то могло бы быть), — но Ломоносову помог громадный исторический приоритет русской истории над французской: что Генрих IV в сравнении с Петром!

Однако литературно, формально ближе всего к Вольтеру, особенно плавание (только у Ломоносова оно дало незабвенные стихи о кормчем в Белом море — I песнь, ст. 149 и след., о беззакатном солнце — ст. 177 и след. и дворце морского царя — ст. 188 и след.). Эти описательные северные стихи составляют исключение в ломоносовской поэтике только словесного стиля, это, без сомнения, образы; интересно, что они близки к державинским, что показывает неслучайность его явления; еще интересно, что именно этого типа северные образы исчезли в позднейшей русской поэзии, что они были, без сомнения, биографически окрашены. Вообще же, стиль поэмы тот же, что в одах, т. е. *ne style cr  e* и *ne choses vues*⁷². Ср., например, ст. 45—46 с пушкинскими: «венчанный славой бесполезной — усталый Карл скользил над бездной». Как и в одах, Ломоно-

сов ищет не «эпитет-откровение» (главная цель будущих русских поэтов!), а наименее неверного, наименее обязывающего = наиболее применимого из словесных богатств единственной традиции. Так, в изучении «Петра Великого» надо различить: 1) общее ей с «Генриадой» и пр. Например, эпизодический рассказ Петра настоятелю — плод какой длинной истории одного недоразумения! 2) общее ей с ломоносовской же одой, 3) новое: полярный пейзаж, первое пробуждение психологического кризиса будущего русского стиха. Заключительное общее суждение: для поэмы нужна тема не призвания, а судеб; так как XVIII век не знает еще рока и судеб, то его поэма есть замаскированная арсеналом *machines*⁷³ (из которых каждая имеет длинную историю) ода; только после-екатерининская, вернее, после-наполеоновская Россия достигнет судеб, и тогда будет написана истинная «Петриада» — «Медный всадник». Странное дело! глубокое недоверие (собственно, революционная идеология) «прославит» лучше, чем прославление XVIII века. Так сильнее Дионис, нежели Аполлон и Музы.

5. Французская и немецкая поэзия завещала Ломоносову второй тип оды: богословская ода. Происхождение ее — французский XVI век, перевод Св. Писания, псалмов протестантами, протестантская среда; кажется, только от них перешло это к католикам. Парафраза псалмов становится новой большой ветвью поэзии; Малерб стал и здесь законодателем, бесчисленные немецкие подражания, причем на немецкой почве эта волна (парафраза псалмов во исполнение полноты новой поэтики) слилась с лютеранской гимнологией (которая Малерба не дождалась!). Если справедливо было в политической оде отдать первенство русским (ибо всюду ода умерла и только у нас она целиком влила свою метрику, строфику, лексикологию... в поэзию Пушкина: очевидно, у нас и для нас ода совсем не то, что оды Силезской школы⁷⁴), то в богословской оде это не так: русские не создали гимнологии, равной лютеранской, это могло произойти только там, где была Реформация. Однако на первом месте после протестантских стран стоит русская религиозная поэзия; язык псалмов дал в русском поэтическом языке особую поэтику, ясно различимую от общелитературной, но так же ясно отличимую от церковного языка. Это не церковный язык, между тем как Симеон Полоцкий старался держаться возможно ближе церковного языка: у него не было литературной традиции, кроме польской. Довольно прочитать любой ломоносовский псалом, чтобы убедиться в его происхождении через перерыв силлабической традиции.

1743 г.— знаменитый «спор стихотворцев»^{*}. Если сравнить (Симеона Полоцкого), Тредиаковского, Сумарокова с Ломоносовым, то, помимо всего спора о стопе, ясно будет, что все, кроме Ломоносова, не обладают ясной поэтической целью, а переводят как придется (хотя большей частью хорошо); поэтому вся их работа не оставила серьезного следа в русской поэзии, меж тем как Ломоносов... У Ломоносова: 1) обязательная охватная рифмика; начало строфы мужское, что сразу производит неожиданностью (для XVIII в. много большею, чем для нас) впечатление иного мира поэзии, 2) иной синтаксис, предел которого — полное отсутствие придаточных предложений (XII, 7, 8, 9⁷⁵ — I, 107), так что строфа либо 1+1+1+1 либо 2+2 и т. д. Из других псалмов надо заметить XXII⁷⁶, строфу 2 (I, 153), подготовляющую будущие державинские громы; XLII (I, 191) надо шаг за шагом сравнить с державинским переводом того же 103 псалма^{**}, чтобы понять совершившийся перелом от классицизма совпелу к классицизму же, не лирическому, *сгее*⁷⁷. LX, 3⁷⁸ (I, 295) надо понять для истории развития стансовой строфы, каждый стих которой падает как отдельный лист; так писан «Анчар» (который, стилистически, есть плод истории псалма в русской поэзии). Ни один язык, кроме русского, не мог до такого предела безнаказанно обнажать скелет языка и стиха, *le jeu de la syntaxe*⁷⁹, механизм словосложения; это и есть то, что у Пушкина так удивляло Мериме; только Мериме не знал, что русский ямб (религиозный) уже ломоносовский может быть переведен только на (христианскую) латынь.

V

1. Богословская ода поражает, прежде всего, глубочайшим отличием от того, казалось, должно быть ей особенно близко: от псалма. 1) Она уже не скелетообразна, 2) пользуется ученой строфой, 3) она не есть факт религии самой, а апология, т. е. факт истории религиозности, следовательно, часть истории культуры; вот почему ее судьбы в истории русской поэзии иные, сравнительно меньшие, и она гораздо более репрезентативна для лейбнизианской фазы образования, чем для русской поэзии самой, 4) в связи с этим ее фразеологическая связь с политическими одами очевидна (между тем главная черта псалмов — полное отличие, по всему, от политической оды), см. X⁸⁰, 10 и 18 (I, 89 и след.), что кажется ци-

^{*} Сочинения М. В. Ломоносова. СПб., 1891. Т. I. Примеч. С. 222 и след.

^{**} Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864. Т. I. С. 166, № XLIII.

татой из богословских од (хронологическая близость: 1742—1743 гг.: итак, сходство не случайно). Действительно, богословская ода близка к политической—европеизмом, общеевропейской идеологией (чем как раз далек был псалом); она могла бы выйти—без изменения единого слова—и из берлинских и эдинбургских академических кругов. Для истории русского европеизма обе оды 1743 г.⁸¹—одно из важнейших свидетельств; Ломоносов сказал в них действительно лучшее, что у него было в душе; но оно было исповеданием веры и целой группы людей XVIII века. Что это были за люди? Уже в первой половине XVII века новые важные факты стали слагать новый тип людей: новые научные знания. Вероятно, научный подъем XVII—XVIII вв. есть плод гуманизма—но во всяком случае не в виде прямой связи; тип людей, во всяком случае, он сложился совершенно иной; рядом с «ритором» (филологом) появляется «физик»; «прибор» начинает могущественное свое воздействие на человека; рождается homo mensur⁸². Когда это совершилось, гуманизм перерос себя, явилось нечто сверх филологической и поэтической реставрации античности, именно допрос природы. Образованные европейцы разделились; нейтральной территорией и риториков и испытателей была метафизика. Явился Лейбниц и сделал ее универсальным центром обеих распавшихся половин. В лейбницианстве стали возможны поэтому эрудиты, охватывающие и риторику и исследование, этим примирены были, временно, обе формации европейского образования. Ломоносов был именно одним из таких NB европейцев, соединивших на почве лейбницианской метафизики оба направления европейского образования. Только этим (а не «особенностью русской природы») объясняется его (очень относительный) энциклопедизм: все поколение стремилось к с и с т е м е наук, и каждый ученый работал одновременно в нескольких этажах здания—очевидно, век думал больше всего о здании, о завершении его и «торопил работу». Хоть форсированный, синтез был осуществлен, и вольфианство могло претендовать на роль «последней философии». Вот почему именно век «системы» вполне понял серьезность другой «системы»—именно религиозной. Отсюда идея «совпадения обеих», тождества обоих учений: это и есть центральная идеология лейбницианского века; именно ее схватывают обе оды 1743 г. Как последнее основание фразеологии политических од—филология риториков, так здесь—физика испытателей. Религиозность здесь опирается не на тексты (как в псалмах), а на материал науки; поэтому исторически значительность этих од ограничена 1) хронологически, потому что так вопрос ставился лишь в лейбницианский век, 2) академически, потому что эта постановка была для немногих. Читая 103 псалом

и т. д., — мы на одной из больших дорог русской поэзии, читая оды 1743 г., мы думаем о сети европейских академий, о веке Эйлера, и докантовом богословии — ряд иностранных ассоциаций. Без этих од погибла бы одна важная деталь русской культуры: участие России в общеевропейской науке и, следовательно, в общеевропейской системе отождествления — т. е. наличие и внеправославного типа религиозности. Вот путь ее пафоса: 1) идея предполагаемого (и возможного) спора между наукой и религией, 2) спор с этой идеей, 3) восстановление религиозной истины на основе точно тех же данных, на которых построено (гипотетическое) отрицание. Эти три момента определяют новый тип академической религиозности, объясняющийся, в последнем счете, новым местом физических наук в общей культуре. Борьба со скептицизмом принимает совершенно другой характер, чем, например, в XVII веке: не с дурной нравственностью (*libertinage*) надо бороться, а с возможностью внерелигиозного понимания природы, — но из глубины же научного мышления подымается и новая религиозность.

Этим происхождением богословской оды объясняется многое в ее фразеологии. Это фразеология — философской поэзии; вообще, эти две оды — первый ее памятник в русской поэзии; вообще, философская поэзия основана на громадном поэтическом резонансе философских решений; философский поэт (например, Вордсворт) есть философ, мыслящий преимущественно «заключениями» (пока еще он — философ) и падающий в их резонанс (тут он — поэт). Ломоносов вполне подходит под это определение; его помысление вселенной есть заключение целой жизни научного труда; вообще, за этим стихотворением стоит жизнь науки и — век науки. Нам трудно понять смелость чисто научной фразеологии этой оды, в которой перечислены восемь гипотез о происхождении северного сияния! А в «Утреннем размышлении» чисто научная картина огненного океана солнца. Ритм (а в связи с ним фонетика, лексикология и пр.) как будто тяготеет к двум пределам: сухая констатация (XIII, 3—I, 109⁸³), бессознательно происходящая от языка науки, и глубоко ритмическая взволнованная равнина звуков, по которой ходят волны, как холмы (XIV, 3—I, 111, после 2-й «констатирующей»⁸⁴). Каково будущее этой глубокой и важной поэзии? Державин воспринял целиком тип ломоносовских псалмов, но не мог понять вполне богословской оды, потому что век преимущественного значения академических физических наук тогда уже прошел, да сам Державин...: зато философско-религиозная ода у Державина приняла морально-философский характер («Бессмертие души», «Христос» — столь же значительны в этом роде, как ломоносовские — в

своем); приблизительно одновременно — мистико-религиозная ода Херакова. Религиозные оды Пушкина совершенно другого происхождения, старая же традиция представлена не им, а Языковым, Хомяковым, но тоже скорее державинская, чем ломоносовская, которая так и осталась (пока) эпизодом в истории русской культуры.

Надо еще заметить средний между псалмом и философской одой род: перевод из Иова (LXIV—I, 310⁸⁵); строфа 5 — пример стиля псалма, 7 — научной оды. Все же середина здесь не точная, она явно ближе к Библии, чем к вольфианской космологии.

2. Шуточный четырехстопный ямб создан Ломоносовым со всеми метрическими его особенностями: XXXI (I, 175⁸⁶); особенно от ст. 19 до конца и особенно блестящий конец кажутся написаны Пушкиным (даже есть пушкинское «господа»). В чем заключается этот явный пушкинизм? 1) В обращении к какой-то предполагающейся сочувствующей аудитории, к «своим людям», к умным, которые с полуслова поймут, 2) отсюда совершенно уверенный тон, имитирующий бесспорную явную правоту, 3) соответственно предрешенности дела, стих — ничего не решающий, тоже считающий все предрешенным, не повторяющий всей трудной работы создания стиха, а легкомысленно опирающийся на нее, одним словом, стих как «проценты на капитал». Именно таковы будут шуточные стихи Пушкина в «Евгении Онегине», именно потому так легок будет переход от них к серьезным: мотовство сына, богатство родителей — все равно, одна семья. Однако мне не ясно: 1) как могло образоваться в 1748 г. чисто пушкинское обращение к друзьям, «господа» и пр.; при Пушкине все это было действительно — но тогда? 2) в чем метрические особенности этого типа четырехстопного ямба?

Важный урок выделяется из этого примера: мы начинаем не с Ронсара, нам ничего не придется потом элиминировать; напротив, каждый шаг верен, и верность подтверждается историей его последствий; ни одного не основывающего шага. Только потому так быстро мы дошли до Пушкина; почти ни одного промаха, почти безошибочное развитие литературы — *cas unique*⁸⁷.

В такой же степени создан Ломоносовым и шуточный александрийский стих (XXXII—I, 177)⁸⁸ и много др.; но так как в том же направлении все равно шла вся сатира XVIII в. александрийским стихом (которая полна счастливых шуточных стихов), то здесь роль Ломоносова, быть может, уступает Сумарокову. Интересно заметить, как короткие стихи Крылова близки XXXI, а длинные — XXXII! Анализ показал бы ритмическое происхождение стихов басни XVIII в. и Крылова из смешения тех и других.

Анакреонтическая поэзия (в чистом виде, т. е. вне слияния с антологической поэзией) тоже основана Ломоносовым (хоть начата не им, а Кантемиром), но так как этот тип поэзии кончается Державиным (у Пушкина он уже анахронизм), то это малосущественная и чрезвычайно переоцененная сторона русской поэзии XVIII в. Анакреонтическая поэзия должна была появиться у нас, Россия должна была разделить общий удел того ряда ошибок... о личности Анакреонта... и той *mignardise*⁸⁹, которые, как необходимая и обязательная часть «настоящей» литературы, обошли всю Европу. До гениального дела А. Шенье это было неизбежно и для людей того времени равнялось антологии. Была, вероятно, громадная разница в отношении к анакреонтической поэзии елисаветинского и екатерининского века: тогда стали жить анакреонтически, пока этого еще нет; поэтому у Ломоносова только переводы из «Анакреона», нет еще самостоятельного стихотворства в его духе. Это громадное отличие! Вот почему историю анакреонтики в России надо будет связать с Державиным (и Львовым): тогда яснее представится и предшествующая его история. Пока же надо отметить создание коротких метров — XXV (I, 157)⁹⁰. Другая ветвь будущей антологической поэзии — идилия (вернее: декоративная пастораль, которая тогда называлась идилией); это была школа будущего типично антологического александрийского стиха. XLVIII (I, 198)⁹¹, начало; первые 2 стиха и Пушкин признал бы своими; сразу видно, как облегчена таким типом александрийского стиха будущая работа введения А. Шенье в русскую культуру.

3. Метрика Ломоносова знает все (даже самые редкие) типы четырехстопного ямба. Ускорение:

~~~~~ : Елисавет восставит нам (VI, ст. 94 — I, 49)<sup>92</sup>.

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~ Благословенное начало (XXXVIII, ст. 5 — I, 181)<sup>93</sup>; LIV,  
ст. 16 (I, 213)⁹⁴ NB

~~~~~  
~~~~~ Великолепными верьхами (LIV, ст. 131 — I, 217)<sup>95</sup>.

то же для замычки: XVI, ст. 144, 177 (I, 126, 127)⁹⁵.

Замедление:

~~~~~ : Дражайшая Петрова кровь (VIII, ст. 52 — I, 58)<sup>96</sup>.

~~~~~  
~~~~~ (самый редкий, конечно, тип): XV, ст. 49 (I, 115)<sup>97</sup>, XVII,  
ст. 123, 143 (I, 134, 135)<sup>98</sup>; XXI, ст. 54 (I, 146)<sup>99</sup> — для замычки.

\* Обращает внимание несомненная роль случайных обстоятельств в увеличении числа таких стихов: имена Елисавета, Екатерина, Елисаветиной и пр.! Стихи с «великолепный» надо бы выделывать — ради Державина и Пушкина!

Интересные группы: XV (I, 117, 119), XVI (I, 122), XXXVIII (I, 182), LIV (I, 216); собственно, нет строфы без интересных групп.

Ритмика... но что такое ритм! Если разуместь под ним рожденный заново метрический тип — рожденный из всей конъюнктуры фонетической, грамматической, тематической, лексикологической и т. д., то, говоря вообще, стихи Ломоносова тем отличаются от пушкинских, что одни принадлежат метрике, а другие ритмике; снова же вообще, метрика соответствует догматическому классицизму, как ритмика — критическому; если так говорить: ритм есть, вероятно, то, что Гёте разумеет под *es muss dunkel sein*<sup>100</sup>, то Ломоносов не темен, а Пушкин таинственен и темен. Или, по Гундольфу<sup>101</sup>: землетрясение — сейсмическая запись, — тогда Ломоносов есть преждесостоявшаяся метрическая запись будущего пушкинского ритма. Все это слова, конечно, но ритм — темен; что он, никто не знает, но все знают, что он есть как раз то, чего не было в оде XVIII в., и что вдруг все почувствовали в «Цыганах»! Однако отдельные стихи и у Ломоносова обладают — ритмом — но замечательно, что там, где это есть, перед нами — пушкинизм! Безусловно ритмичны: 1) почти все строфы псалмов, 2) обе гениальные богословские оды, 3) значительная часть стихов великой оды 1747 г., 4) отдельные стихи разных од. Один из лучших примеров — Ода из Иова — LXIV, 5—6 (I, 311). Быть может, можно выделить из нее такое понимание ритма: он есть *consensus in unum*<sup>102</sup> всего материала стиха; мир стиха с самим собой.

Р и ф м и к е русской Ломоносов дал верное, потом сознательно оправданное Пушкиным и Фетом направление: постоянно опираться на неисчерпаемый запас грамматической рифмы; не верить маньеризму, который собирается праздник сделать буднями; сохранить за неожиданной рифмой прелесть ее неожиданности. Иными словами, нет серьезных отличий между рифмикой Ломоносова и Пушкина, за исключением, конечно, того, что среди океана пушкинского ритма и рифма Пушкина звучит иначе — но это, строго говоря, не от нее зависит; как р и ф м ы пушкинские рифмы суть (усложненные временем и опытом 100 лет) ломоносовские.

Возьмем 1) знаменитую строфу, 2) любую типичную, из забытых всеми. XXI, 16 (I, 150)<sup>103</sup> — одна из лучших у Ломоносова — и что же? Из пяти рифм строфы, три — в творительном падеже, одна — глагол настоящего времени и только одна неграмматическая рифма, — но из самых обычных! Замечательно, что грандиозный перелом строфы («Но Бог меж льдыстыми горами... чудесами») построен на наивном творительном падеже! XXI, 21 (I, 151) — одна — глагол в настоящем времени, одна — гла-

гол возвратного залога, одна — в творительном падеже и две простейших и общеупотребительных неграмматических рифмы!

Таковы знаменитые строфы. Теперь — наудачу любую: XVI, 6 (I, 123)<sup>104</sup>. Тот же вывод.

Часто, однако, есть у Ломоносова красивые, неожиданные рифмы, из которых иные нами почти позабыты: I, 312, 313; II, 78, 99, 114<sup>105</sup>, но это скорее связано с тем, что он употребляет полузабытые нами слова; «Коперник — соперник» (II, 98), «прегла — избегла».

Общий вывод ясен: как метр Ломоносова остался неизменен у Пушкина, но изменился внутренне тем, что стал записью ритма, так методы рифмики точь-в-точь те же у Ломоносова и у Пушкина, но внутреннее изменение будет не менее громадно.

Строфика политической оды Ломоносова крайне важна — если ее завершением является строфа «Евгения Онегина»! Исходный пункт: одическая строфа — то начинающаяся с мужской рифмы, как у Гюнтера, 1739 г., то с женской, IV (I, 24)<sup>106</sup>, — но уже в 1742 г. известная ода X (I, 86)<sup>107</sup> держится иного порядка рифм, при котором середина строфы звучит уже по-онегински; есть и другие комбинации (XV—I, 114)<sup>108</sup>, но громадное большинство од держится исходной строфы, которая станет классической; в официальных случаях не только Державин, но Карамзин, старик Херасков и в 1831 г. (даже!) в «Бородинской годовщине» Пушкин — будут обращаться к ней как к строфе с известной исторической, официальной и поэтической репутацией. Она станет священна — и окаменеет; развитие пойдет не через нее, а чрез тип оды X (I, 86), который у Державина разветвится и вплотную подведет нас к «Евгению Онегину».

Псалмы писаны стансами, обычными и охватными. Богословские оды — «ученой строфой»; у Ломоносова она останется редким явлением, но у Державина самостоятельно придуманные строфы станут элементом громадной важности.

4. Из синтаксиса поэтического языка Ломоносова выделим три вопроса:

передача синтаксического пафоса: XVI, ст. 28—34 (I, 122)<sup>109</sup> (движение повелительных наклонений);

синтаксический параллелизм: VIII, ст. 121—124 (I, 60)<sup>110</sup>, XV, ст. 167—170 (I, 119)<sup>111</sup>, XVI, ст. 121—124 (I, 125), XVII, ст. 41—44 (I, 131)<sup>112</sup>;

синтаксическое распределение: I, 215, 185, 183, 182<sup>113</sup>;

период = строфа: XXI, 17 (I, 150)<sup>114</sup>, XVII, 10 (I, 133)\*.

\* Все эти четыре особенности достигнут у Державина величайшего совершенства, однако в направлении, предугазанном Ломоносовым; в переработке Державина этот



Лексикология Ломоносова слишком трудна. Поверхностное наблюдение может выделить то, что исчезло уже у Державина: 1. громадное число географических имен, притом двух групп: ближний Восток (Багдад, Тигр, Цейлон, Алепп, Крит...)—дальний Восток (Амур, Манчжуры, Хина, Америка, Японы и пр.). Историческое происхождение обеих групп понятно. У Державина исчезнет почти совершенно вторая группа, а первая преобразуется сообразно историческим событиям; 2. названия наук, научные термины... Особенно LIV, 20—22 (I, 219)<sup>115</sup>. Слово «металл» (LIV, ст. 45—I, 214) и названия металлов, руда и пр. Причины понятны. «Письмо о пользе стекла» — не в счет, потому что в дидактической научной поэзии этот словарь уместен всегда; 3. астрономический (и астрологический — XI, ст. 110—I, 104)<sup>116</sup> словарь. Происхождение понятно; 4. флот (особенно IX, 18—19—I, 75)<sup>117</sup> и пр.

Если исключить эти легко выделяющиеся элементы, то останется самое трудное — но пока нет сравнительного словаря классиков, выводы невозможны. Одно ясно: что все слова (предметные) распадутся на 1) сопвепус<sup>118</sup> (Зефир, весна, лазурь и пр.) и 2) «серьезные» (например, в богословских одах).

5. Зарождение державинской поэтики: IV, ст. 165 (I, 29)<sup>119</sup>; «Памятник» Горация — XXVII (I, 164)<sup>120</sup>; XV, ст. 171—172 (I, 119)<sup>121</sup>; XXVIII, ст. 4—5 (I, 165)<sup>122</sup>; XXXVIII, ст. 169—170 (I, 187)<sup>123\*</sup>. Итак, то звук, то выражение, то образ Державина — мелькают уже у Ломоносова.

Зарождение пушкинской поэтики: V, ст. 5 (I, 32)<sup>127</sup>, VIII (I, 58)<sup>128</sup>, XXI (I, 149)<sup>129</sup>; реминисценции Пушкина: V, ст. 51—61, 142, 167—168 (I, 34, 37, 38); X, ст. 13 (I, 86)<sup>130?</sup> (если да, то очень важно).

6. «Риторика» никак не идет в сравнение с бессмертной «Грамматикой»; есть две «Риторик» — рукописная 1744 г. и печатная 1748 г., более чем вдвое. Это компиляция по тем лучшим учебникам, которые тогда были; особенное сходство с курсами риторик московской Академии (сам Ломоносов слушал там ретику в 1732—34 гг. у Порфирия Крайского). Затем Н. Коссен (ум. 1651 г.), знаменитый парижский автор «De eloquentia sacra et humana»<sup>131</sup>, который сразу был сопричен к древним авторам; Готшед «Ausführliche Redekunst» 1736 г. (множество изданий в

---

поэтический синтаксис составит материал, от которого будет исходить Пушкин (у которого можно будет выделить полученное от синтаксиса XVIII в.).

\* Быть может, неточная рифма Ломоносова (IV, ст. 1 и 3—I, 28) повлияла на известную теорию рифм Державина? Вся ода XL (II, 168)<sup>124</sup> — прототип державинских од о добродетели, бессмертии и пр. В ней и подбор исторических имен иной, чем всегда у Ломоносова, и приближается к Державину; рифма «клики-лики»; VII, ст. 10 (II, 89)<sup>125</sup>, XVII, ст. 15—16 (II, 116)<sup>126</sup>.

1730—1740-е гг.)<sup>132</sup>. «Риторика» имела очень большой успех, сразу разошлась; современники очень переоценивали ее, потому что не знали, до какой степени она — перевод; особенно нравились (действительно прекрасные) переводы примеров (из древних), иные (Павлин из Плиния — Державин) сыграли значительную роль. Будилович выяснил вполне переводной характер «Ретирики», но он же показал самостоятельность расположения<sup>133</sup>; в общем, мнение Буслаева («более или менее лучшая русская риторика») справедливо и до сих пор. Только в последние десятилетия громадный переворот в понимании слова и пр., быть может, приведет к созданию новой, не-античной ретирики; но до сих пор она делала судьбы формальной логики; Ломоносов хорошо сделал, что в таком обдуманном порядке изложил результаты тысячелетней работы древних, иезуитов и вольфианцев; ново было уже это соединение французского и немецкого направлений; Готшед же был ум вольфианского типа, его «Риторика» совершенно параллельна вольфианской методической разработке всех наук. Определение ретирики — §§ 1—2; изобретение — §§ 3, 23, 24 и даже «таблица совоображения» — § 30; украшение — § 164; расположение — § 249, хрия — § 254 и восемь ее частей — § 258, союзы — § 325. Педагогическое значение этой книги общеизвестно; 150 лет почти школа была построена на ней<sup>134</sup>.

7. Три эпохи в оценке Ломоносова. Первая, начинаясь от современников, тянется до преподавания Мерзлякова (после чего старое отношение к Ломоносову становится курьезом, т. е. теряет историко-литературное значение). Дало тон этой эпохе уже елисаветинское поколение. Главная черта оценки: Ломоносов — великий поэт, основатель русской поэзии, освободивший ее от смешного ига педантизма Тредиаковского; на вопрос, в чем главная особенность его поэзии, лет 100 отвечали: *парение*, это стало неизбежным *lieu commun*<sup>135</sup>. Мы теперь можем оправдать его; «парение» есть, если вдуматься, слово элиминирующее, а не определяющее положительно; современники и XVIII век чувствовали, что стиль Ломоносова гораздо больше определяется разрывом с чувственной красотой; они видели, в нем почти нет следов общего психологического мира, и думали об орле, возносящемся над долом. Влилось сюда еще представление об особой нравственной строгости ломоносовской поэзии, о величии его тематики, о пророческом и жреческом характере его од. Так как это общее чувство современников было *в е р н о*, то в екатерининском поколении оно получило подтверждение: в Державине сразу увидели (и он сам увидел) иной *план* поэзии, низший, так что уже около 1784 г. Ломоносов стал классиком, которому Державин не дерзал вслед: *Pindarum*

quisquis studet aemulari<sup>136</sup>... (как теперь, скажем, показалось бы дерзостью писать лирическую поэму типа «Цыган» и пр.). Начинается эпоха сакрализации, результаты которой теряются в океане классов ретирики. Но у теоретиков конца XVIII в. растет и сознательное уважение; оно началось, кажется, Новиковым; его главный памятник — последняя глава «Путешествия» Радищева; вообще, люди сосредоточенные, религиозные, с философским направлением ума (как Радищев) высоко ценили Ломоносова — за сосредоточенность и абстрактность его поэзии. Если бы можно было восстановить, что пережили русские образованные люди над одними «богословскими» одами 1743 г.! К сожалению, испортил дело Шишков: он (совершенно оправданно упрекая современников в забвении Ломоносова) связал имя Ломоносова с направлением «Беседы» и своих трактатов; иногда его эстетические замечания были очень удачны (например, (о поэме) «Петр Великий»<sup>137</sup>), но *ragti pris*<sup>138</sup> восторгаться всем... Последними понимающими Ломоносова были классики александровской эпохи: Батюшков, вся «Беседа», петербуржцы оленинского круга и т. д. ... Мерзляков, быть может, Плетнев. На этом кончается история живой традиции понимания Ломоносова.

Вторая эпоха вводится известным письмом Пушкина из с. Михайловского<sup>139</sup>. Чем оно объясняется? Но ошибка (или несправедливая правота) Пушкина была подхвачена новой великой силой русской истории: демократической критикой. «Концепция Белинского»: Пушкин как результат усилий освободиться от ломоносовского классицизма и пр. Ошибочен не столько результат, сколько метод: ставить требование «реальности» (=неусловности) и применять его ко всему, даже к тому, что по определению условно (как, например, чистая форма классицизма). Вредной была также небрежность оценки, без предварительных работ, без классификационного материала, т. е. по одному общему впечатлению. Так установилась формула: великий человек, но слабый, «натянутый» поэт и пр. Тем более странно это мнение после Пушкина: до Пушкина могло бы быть оправдание: борьба за возможность будущего Пушкина (случай Лессинга), но после Пушкина? — «Но Белинский боролся за возможность будущего реального романа». — Этот роман возник бы все равно из «Евгения Онегина» и «Мертвых душ», верное отношение к старым классикам было безвредно, ода была явно законченным родом; неумение ее понять объясняется только тем, что Белинский не был национальным критиком, а (был) партийным критиком демократической интеллигенции, которая своим недоброжелательством охватила все связанное с русским государством. Удивительно (и делает честь Белинскому), что при таких услови-

ях он понял или, по крайней мере, благоговел перед Пушкиным. Во всяком случае, в печальной распре должного (идеала социальной правды) и великого Ломоносов был первой жертвой. К сожалению, ненормальность русской эстетической культуры привела к тому, что мнение Белинского (вместо того, чтоб остаться интересным, партийным (мнением)) стало основой русской школы, вследствие чего (безвкусное эстетически и неверное методически) деление литературы на «ложную» и (следовательно) истинную стало исходным пунктом взглядов русской интеллигенции в этой области (a dicto secundum quid — в борьбе за реализм 40-х гг. — ad dictum simpliciter<sup>140</sup>). Эта эпоха, чрез инерцию школы, еще долго не будет кончена! Ныне авторитет самых неверных взглядов Белинского поддержан аппаратом провинциальной советчины.

Однако уже к царствованию Александра II обозначился подъем академической науки в Петербурге (можно сказать, возрождение Петербургской Академии наук); начало научной работы над Ломоносовым (Будилович, Куник, Билярский, Пекарский), увенчанное изданием Сухомлинова 1891 г. Без сочувствия общества, в духовном одиночестве не меньшем, как если бы дело шло о манчжурском словаре XVI в., Академия сделала великое дело собрания всех материалов, нужных для научной постановки вопроса.

Третья эпоха связана с возрождением русского общества; так как возрождение от поэзии перешло к науке с некоторым опозданием, то научный ренессанс стал обозначаться лишь около 1908—1914 гг. и исследователи нового типа, взявшиеся за старых классиков, были молодые люди. Потом война и Революция сделали то, что громадная работа создания научной истории допушкинской русской литературы осталась фрагментарной. Все же достаточно было, чтобы поднялась резкая оппозиция Белинскому: как сам он когда-то приложил руку к тому, чтобы сделать великие имена одиозными, так ныне стало одиозно его собственное (не менее великое *malgré tout*<sup>141</sup>) имя. Вдруг стало ясно, что водораздел русской литературы не между Ломоносовым и Пушкиным, а между Симеоном Полоцким, Кантемиром, Тредиаковским — и Ломоносовым, что тут легла бездна, а от Ломоносова к Пушкину близко. Троица имен: Ломоносов, Державин, Пушкин все яснее слагается в особое созвездие. Но третья эпоха есть эпоха научной, университетской оценки, она предполагает ряд подготовительных работ: словарь языка, эпитетов, рифм, классификация и подсчет метров и пр.; затем ряд работ такого типа: связь Ломоносова с лейбницианской научной культурой. Еще более важные работы о связи русской оды с немецкой и пр.

Все же многое различимо уже сейчас: поэзия Ломоносова есть первое явление пушкинской, в ее восторженной, вследствие этого метрической и — в последнем результате — бессюжетной форме.

## VI

1. Чтобы понять историю оды между Ломоносовым и Державиным, надо начать с того, что сам Ломоносов, после 1747 г., остановился на выработанной манере; интересно, что оды его — реже; в 40-е гг. среди од попадаются и александрийские стихи и иное, теперь же среди александрийских стихов и другого попадаются оды. В оде 1752 г. заметно утомление, есть повторения (например, V, 12 (II, 83)<sup>142</sup> явно повторяет из оды 1747 г. ...); механизация установленных приемов, например синтаксический параллелизм — строфа 9; прозаическое построение оды: перечисление цариц и пр.; Ломоносов впадает в колею раз созданной фразеологии, например, строфа 20; *il force la voix*<sup>143</sup> — строфа 21. В эти годы он пишет замечательные александрийские стихи, послание Шувалову, скоро и «Петр Великий», оды же как будто по привычке и как можно реже. Вообще, чистая ода поразительно быстро нашла себя и закончилась; довольно было двух-трех великих примеров, чтобы создать ее до конца — так, очевидно, тесны были ее пределы. Законченное становится гладким, понятным; ода Ломоносова 50-х гг. теряет те черты вещей, пророческой речи, которыми она начала; самые важные темы (например, будущее России) трактованы легко, например XVIII, 17 (II, 123)<sup>144</sup>. Механизирован и пейзаж и все прочее.

Тут открывается поприще счастливого, легкого таланта Сумарокова. Как ни застыла ода Ломоносова в 50-е гг., она — до гладких общих мест Сумарокова. Сумароков начал подражанием тонике Тредиаковского, потом пошел за Ломоносовым; фоном его 30—40 од он навсегда остался; в Сумарокове всегда звучала вся совокупность фраз, метров, рифм и пр. Ломоносова.

---

<sup>142</sup> Однако Сумароков — не банальный версификатор; у него все черты громадного таланта, так что в более свободной цивилизации он был бы крупнейшим из второстепенных писателей. Лучшие его оды положительно написаны новым стилем. Например, ода IX (II, 45 и след.), XXI (II, 91), XXIV (= II, 101...). Это был настоящий, крупный писатель. Есть у Сумарокова *une certaine perfection de la médiocrité qui n'est pas sans être agréable*<sup>145</sup>.

<sup>145</sup> Здесь и далее в тексте ссылки на сочинения А. П. Сумарокова с указанием части и страницы даются по изданию: Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений, 2-е изд. М., 1787. Ч. I—X.

Ломоносовские темы: II, 18, 31, 42, 58—59, 65, 90, 61, 64.

Ломоносовская фразеология: II, 12, 15, 17; 48, 125\*.

Ломоносовские метры: II, 16, 18, 20, 25.

Этому материалу Сумароков дал гладкую куплетность—II, 8, 11, 57—58, 118..., за ловкостью которой можно, однако, легко подсмотреть прозаическое соединение мыслей и членов темы. Особенно в оде III (II, 19) на прусскую войну. Но эта общедоступность содействовала успеху. Однако был еще один новый элемент, который понравился: сентиментальный лиризм (всегда связанный с куплетной фонетикой и метрикой): II, 10, 11, 33... Сумароков взял его из своей же лирики (детальное исследование могло бы, вероятно, выяснить происхождение каждого мотива). Действительный основатель русской лирики, Сумароков в истории оды сыграл роль создателя оды упрощенной, но высоколитературной—для большой публики. Можно документально доказать, что современники это понимали: вплоть до Державина, говоря об оде, разумели одного Ломоносова, а Сумарокова всегда связывали с основанием театра. Никому бы в голову не пришло сказать, что он «начал подражать сумароковской оде». Между тем, все воспользовались сумароковским облегчением оды, и началось наводнение—над которым смеяться придется еще Пушкину. Однако нельзя смешивать с ними Сумарокова самого.

2. История бездарной оды XVIII в. еще не написана, громадный материал не исследован, нет даже каталога всех од. Если скучно подряд прочитать все оды Сумарокова, то каково... тысячи менее талантливых...! Между тем, важно все, что хоть немного поможет понять Пушкина. Нужна классификация привычных образов, оборотов речи, словаря..., нужно составить кривую их употребления, например, по десятилетиям. Тогда, вероятно, станут вполне понятны и выделяющиеся имена. Пока же они малопонятны, и надо очень долго вглядеться, чтобы найти отличия. Удобны для обозрения только те, чьи сочинения собраны, т. е. те, кто отличился в другой области (театр, поэма...); иными словами, Костров, В. Майков, Херасков—все люди высоковыдающиеся—тем замечательнее ничтожество их одических стрóf.

В начале 1760-х гг. появляется уже московская поэзия и московская ода. Ее (главным образом, Хераскова) можно отличить от петербургской: исчезает подавляющее сознание чудесных судеб России—типично петербургское отношение к Петру—звон могущественных ямбов. Появля-

---

\* NB не потому ли Пушкин осмеял в «Евгении Онегине» эти стихи Ломоносова, что они особенно часто повторялись?

ется благонамеренность мыслей (Херасков, VII, 65, 66, 79, 88—89...)\*, «похвальность стремлений», интимность тона (VII, 60, 93...), необычайное обилие приятных слов (VII, 63...), необычайная синтаксическая легкость (VII, 88) («пустой синтаксис», «мнимый синтаксис» скользящего по всему уму), объясняющаяся прозаическим ходом мыслей (VII, 91). Все же язык так правилен, все так благородно, так нетрудно (VII, 95), что в общем это — московская параллель к сумароковской оде. «Ничего слишком». Так быстро, в обеих столицах, ломоносовская строфа вошла в берега и «кончилась». Последнее основание этой судьбы — отсутствие ритма в оде Ломоносова самого.

3. Петров Василий Петрович, Московская духовная академия, преподавал в ней же ретиорику, греческий язык, очень образован; «Ода на карусель» 1766 г. — первый успех, в 1772 г. отправлен в Англию для образования, любовь к английскому морализму, к Аддисонову «Катону»; следы на всю жизнь пребывания в Англии; возвращение в Россию, в 1777 г. — «Потерянный Рай», в 1780 г. — «Энеида». «Сочинения» в 3-х ч. в 1811 г.\*\* И теперь еще, если после елисаветинских и ранних екатерининских од открыть Петрова, то новизна сразу бросается в глаза — современникам же, естественно, показалось, что родился новый Ломоносов\*\*\*. Ближайшая связь с Ломоносовым очевидна: 1, С. 3, 5, 6, 10, 44, 45... — то фразеология, то синтаксис, то метрика повторены ломоносовские; но в первой же оде 1766 г. сразу ясно и видовое отличие: 1) новая фонетика — 1, С. 3, 6, 21, 33, 38, 44, 45...; она, конечно, намечена у Ломоносова, но такое преобладание медных, трубных, громовых звуков — было ново. Этим Петров обманул всех, первое время казалось, что родился новый великий поэт — собственно, еще при Николае I Петрова называли в числе поэтов образцовых для школы (еще Гоголь...). Между тем, внимательное чтение ясно показывает, как несложна кузница этого циклопа; 2) совер-

\* Херасков М. М. Творения. М., 1796—1802. Т. I—XII. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

\*\* Петров В. П. Сочинения. 2-е изд. СПб., 1811. Ч. 1—3<sup>146</sup>. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием части и страницы.

\*\*\* Но литературная школа Сумарокова дружно недоброжелательна...; см. 19-ю басню В. Майкова (Майков В. И. Сочинения и переводы. СПб., 1867. С. 190—191); предисловие к «Елисею» (С. 298); песнь 1-я, ст. 101—126 (С. 301), ст. 470—508 (С. 310—311); приложение VI (Епистола Михаилу Матвеевичу Хераскову — С. 503). Сумароков, Новиков, Херасков, Майков и все их литературные друзья сразу, таким образом, почувствовали несерьезность нового направления. Этот дружный отпор показывает, что поэзия Петрова была только эпизодом, а сам он, несмотря на блестящий версификаторский талант, не был писателем по призванию, как Сумароков и его группа.

шенно новая рифма. Это делится на а) употребление почти одной богатой рифмы. В поэме на победы Румянцева целые страницы — одними богатыми рифмами: I, С. 209, 215, 239, так что благодаря *consonne d'appui*<sup>147</sup> простые глагольные рифмы кажутся новыми; то же в одах — I, С. 120—121; б) целый словарь неожиданных и интересных рифм: I, С. 3, 8, 12, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 47, 75, 125, 131, 165, 191... Вероятно, этой блестящей фонетикой и рифмикой объясняется то, что стихи Петрова так долго и прочно сидели в ушах нескольких поколений. Столько звону нельзя было так скоро забыть! Между тем, ничего прочного Петров не создал. 3) Значительное освежение лексикологии сотнями ученых слов и имен, притом самых звучных! I, С. 6, 7, 9, 15, 20, 23, 24, 33, 36, 107, 115, 146... — из этих слов многие суть *ἀπαξ λεγόμενα*<sup>148</sup> в русской поэзии! то же о многих исторических примерах. Итак, место ученой географии занимает ученая история — что очень интересно для понимания екатерининского века; создается также типично екатерининское предпочтение имен, связанных с великим примером нравственной доблести (Деций, Сократ, Регул и пр.): у каждой эпохи есть свой отличный запас общих мест; история создания этого запаса очень интересна. Конечно, этот переход от ломоносовской лексикологии к поэзии профессора риторики был падением и *Verflachung*<sup>149</sup>. 4) Вполне школой отзываются его странные латинизмы: I, С. 8, 10, 13; но иногда эти латинизмы удачны: I, С. 57. Впрочем, чем дальше, тем эти странности все больше исчезают. К сожалению, вместе с ними исчезает и все новое в поэзии Петрова. 5) Очень важен блестящий опыт обновления строфики; после нескольких од обычной строфой, в 1770 г. — грандиозная строфа Ж.-Б. Руссо; см. особенно I, С. 60, 62, 73, 86. Скоро Петров вернулся к обычной одической строфе, бросив разработку новой, но те, кто был молод около 1772 г., долго не забыли эти неслыханные звуки. 6) Вообще Петров связан с первой турецкой войной (как Державин со второй и промежуточным временем между обеими — 1774—1788 гг.). Он не создал ее идеологии, но он, без сомнения, объединил ею все поколение. Идеология эта связана с театром военных действий Румянцева: война в Молдавии была война в трояновых местах, и можно было надеяться, что русские войска дойдут и до греческих: это было основанием, которое позволило развить ломоносовский набросок этой темы в многократно повторяющуюся мысль о русских как отмстителях за стыд Греции — исполняющих долг благодарности за всю Европу: позднейшие из потомков исправляют ошибку темных времен. Уже в оде 1766 г. Пентесилея... (I, С. 7, 9). Это поразительное сознание себя точь-в-точь тем же, что были греки и римляне, питалось 1) теми же



основаниями, что и у Ломоносова — и есть обломок его идеологии, 2) сознанием все близящегося конца Турецкой империи, и следовательно... На этом именно основано отношение их к Пиндару: они поют тех же героев! См. конец оды «На карусель» (1, С. 17). Когда же началась война, Петров вспомнил отмщение за Византию (1, С. 47), но сейчас же и за древнюю Грецию (1, С. 49); он серьезно упрекает французов, предки которых когда-то были подданными Рима, что они втайне против России (1, С. 67)! Будет восстановлена Греция, олимпийские игры (1, С. 76...). Что же, если б была завоевана Морея, быть может, повторилась римская комедия восстановления Греции; отождествление Екатерины и Паллады, быть может, получило бы практические последствия. Державин прибавит еще «отмстить Крестовые походы» (про которые Петров, кажется, забыл), и поразительная концепция России, осуществляющей относительно античного Востока не исполненное Западной Европой, будет вполне закончена. Так совершился поворот идеи призвания России от Колумба к историческим задачам на ближнем Востоке. В поэзии русской эта новая концепция станет и державинской и оживится в последний раз у Пушкина в стихотворениях 1821 г. и т. д. (в которых надо видеть не только ветвь общеевропейского филэллинизма байроновской эпохи, но и результат истории и поэзии России XVIII века). 7) Замечательно, как быстро Петров теряет то новое, с чем он вступил; ко второй турецкой войне его оды уже мало чем отличаются от всех. Полезно сравнить его Очаковскую оду с державинской! то же Измаильскую (2, С. 76)! то же на смерть Потемкина (2, С. 100 и след). У него нет совершенно инсценированной фантастики (главного дара Державина), см. оду 1793 (2, С. 139), начало — ничего лучше не мог придумать! или начало оды 1795 г. (2, С. 160). Эти примеры, кстати, показывают, что Петров забыл совершенно старые свои рифмы, фонетику и пр. и совершенно слился с толпой авторов одических строф. Итак, он не понял Державина.

Но тут подошла гроза. События 1791, 1793, 1795 гг., французские дела и пр. вызвали такое количество од, что в 1795 г. «Чужой толк»<sup>150</sup>. Не надо, однако, думать, что Дмитриев убил ломоносовскую оду: а граф Хвостов? а «Беседа»? а сотни од наполеоновской эпохи? Еще в 1815 г. у Пушкина «Державин и Петров...»; мало того, в с. Михайловском — «Евгений Онегин», 4, XXXI—XXXIV: итак, ода еще не уступила поля, она продолжает для Пушкина оставаться представительницей того века («два века сосорить не хочу»). Приблизительно в то же время, в с. Михайловском, «Ода его сиятельству гр. Дм. Ив. Хвостову» 1825 г. Интересно сравнить методы войны Дмитриева и Пушкина, во всяком случае только в 1825 г.

литературно была добита ломоносовская ода и только с этого времени те, кто ею пишет, стоит бесповоротно вне литературы (про гр. Хвостова это нельзя сказать, он принадлежит русской литературе). Однако Пушкин показал еще в 1821 г. («Наполеон») путь к новой оде, причем не пренебрегал и старой строфикой: «Недвижный страж...» 1824 г., Мордвинову 1827 г., «Перед гробницею святой...» 1831 г., «Клеветникам России» 1831 г., «Бородинская годовщина» 1831 г., «Памятник» 1836 г. Пушкин сделал смешной старую оду, но Пушкин же спас ее бессмертную часть. Правда, спасенное им есть слияние Ломоносова с Державиным.

О Петрове же общее суждение: ему удалось искусственно обновить ломоносовскую оду, но меру себя он показал, не поняв Державина, вследствие чего именно ему, как знаменитости, суждено было довести оду до ничтожного ее упадка. Деятельность его делится резко на две эпохи, из которых первая имеет двусмысленную ценность, а вторая — никакой.

4. Державин в 1767 г. написал свою первую оду («Ода Екатерине II») и обнаружил, что ломоносовской поэтикой, без ломоносовского гения, он вполне владеет (строфа 9). Это годы безграничного благоговения перед Ломоносовым, о чем свидетельствуют интересные эпиграммы на Сумарокова<sup>151</sup>. Александрийским стихом ломоносовского типа он тоже владеет с полной свободой («На Петергоф», 1771 г.), а ода 1772 г. («Fragmentum») в иных строфах схватывает неподражаемую неожиданность ломоносовских стихов (строфа 1); в ней же (строфа 2) интересно упоминание имени Ломоносова. Других влияний не заметно; влияние Сумарокова исключено — см. эпиграммы, влияние Петрова было бы очень легко распознать, если б оно было. Итак, прав Державин, потом говоривший, что он начал с опытов «парения».

В 1774—1775 гг. в Саратовской губ., у образованных немцев... находит «Vermischte Gedichte»<sup>152</sup>, 1760 г. (= «Poésies diverses du philosophe de Sans-Souci» = «беспечный философ» Остолопова). Отсюда четыре Читалагайские оды в прозе, остальные четыре — в стихах, оригинальные; прозаические — малоинтересны, не без курьезных ошибок (фиал — Füssel и др.), но об оригинальных совершенно прав был Ив. Ив. Дмитриев: «Я всегда любил эти оды, ты уже и в них карабкался на Парнас»<sup>153</sup>, равно как и позднейшее его продуманное мнение в «Записках»<sup>154</sup>. Приступая к изучению V—VIII Читалагайских од, надо помнить, что замысел — возможно большее приближение к ломоносовскому типу оды; следовательно, там, где мы видим иное, новое, мы вправе предположить, что, мимо воли ученика, пробил себе путь его гений, неизвестный ему самому. Новое же мы увидим в первой же строфе V оды («Ода на великость»).

Есть одно постоянное правило ломоносовского синтаксиса: определительное предложение — после определяемого; обратное — дает затрудненную, темную, вещую речь, особенно если предшествующее придаточное самое имеет свое придаточное: это как раз мы и видим в 1-ой строфе. Четыре первых стиха — облако, стих 5-ый — просвет, потом опять тучи — и вдруг молния — «и стань среди моих стихов». Кажется, это первое новое важное слово в русской поэзии после оды 1747 г.; образ сходящей среди стихов Музы — совершенно нов. Итак, как в Хотинской оде Ломоносова, сразу новая фразеология, новый тип мышления — все ново. В конце 2-ой строфы цезура сечет последний слог — случай, кажется, небывалый у Ломоносова. В конце 3-ей строфы тот моральный пафос, который потом у Державина... 4-ая строфа — тот полный синтаксический параллелизм, который, правда, происходит от Ломоносова, но здесь уже близок к «Я телом в прахе истлеваю...» В 16-ой строфе первые четыре стиха ритмически параллельны через один, причем как глубоко отличны ритмы четных от нечетных! Читалагайская ода VI («Ода на знатность») должна быть внимательно изучена, ср. с одой «Вельможа» (1794 г.) — двадцать лет промежутка, а иные выражения можно было прямо перенести; если отделить субстрат обеих од, мы получим знаменательный текст, где уже будут 1) типично державинское презрение к злодейству (строфа 5), к ложной славе (строфа 6) — источник всей нравственной силы его будущей поэзии: 2) будущее постоянное противопоставление правды лжи: два мира для Державина — строфа 8-ая (почти те же слова, что общеизвестные в оде 1794 г.); 3) в связи с этим новый аппарат примеров и исторических имен (правда, предваренный Ломоносовым)\*; 4) полный разрыв с легким, гладким синтаксисом 50-х и 60-х гг. и новая работа над овладением им: строфа 1-ая, где снова центр фразы будет в конце группы, т. е. блеснет как свет из туч. Читалагайская ода VII («Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова») — единственная перенесенная Державиным...<sup>156</sup> — но не из-за особых заслуг (ее пришлось почти целиком переработать), а по личным причинам. Интересная теория — «и рифм в печальном слоге нет здесь» — строфа 3-я, быть может, частично оригинальна. XXXIII ода Сумарокова 1775 г.\*\* (т. е. как раз современная) тоже без рифм — но я не знаю, Сумароков ли придумал... или многие тогда... и насколько оригинально приурочение безрифменного (стиха) к «печальному слогу». Читалагайская ода VIII («Ода на день рождения ее величества»): интересен в 3-ей стро-

\* Ломоносов М. В. Соч. СПб., 1893. Т. II. С. 168 и след. (Перевод оды Руссо.)

\*\* Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений. М., 1787. Ч. II. С. 131—134.

фе совершенно новый образ, новая фонетика и вообще совершенно новый тип стиха с безбрежным зрительным горизонтом: «Плывущих синих, светлых гор».

Все вышеотмеченное — первые проблески основных элементов будущей поэзии Державина. Дмитриев был прав! В пределах литературной формы оды родился новый тип воображения, который приведет к великому литературному перевороту 1779 г.

## VII

I. В известной строфе «Памятника» два ряда слов: «что» и «как»:

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге  
О добродетелях Фелицы возгласить,  
В сердечной простоте беседовать о Боге  
И истину царям с улыбкой говорить.

Обычное чтение с ударением на первом, указание Галахова<sup>156</sup>; действительно, при обычной полной сознательности Державина, ряд «что» указывает на общее у него с Ломоносовым, «как» — на отличие; поэтому вся строфа чрезвычайно важна для понимания сознания Державиным своего же дела.

И вот, это сознание явно настаивает на отрицательном характере дела: очевидно, еще в 1796 г. Державин яснее всего помнил (как это всегда бывает) начальный подвиг и первое откровение: «в забавном... в сердечной простоте... с улыбкой», между тем как у Ломоносова...<sup>157</sup> Это редкая по точности (и историко-литературной верности) самооценка. Но то же он говорит в «Записках»: так как он чувствовал, что «парить» не в силах, то стал искать свой «особый путь»<sup>158</sup>. Тут нужно ввести ограничение в это «не в силах»: парить, как тысячи других, было даже слишком легко, но достигнуть Ломоносова было действительно невозможно. Только что чему предшествовало: сознание невозможности парить — или «особый путь»? Текст Читалагайских од как будто доказывает, что «особый путь» явился раньше сознательного отказа «парить», еще на пути «парения». Но в таких вопросах надо быть очень осторожным, потому что что знаем мы о степени участия сознательного решения в литературных переворотах? Во всяком случае, надо различать два момента: 1774—1775 гг. и следующие, когда новое приближается к бессознательному нарушению чисто ломоносовского замысла, и 1779 г. — когда оно приближается к вполне сознательному изменению направления русской литературы. К первому относятся Читалагайские оды и первые произведения в Петербурге до

1779 г. (если даже отбросить «Объявление любви», «Пламиде», «Всемиле», «Нине»; за ненадежностью хронологии, то «Петру Великому» 1776 г. имеет строфы, явно предвещающие будущий стиль Державина (строфа 8); еще «Монумент Петра Великого» 1776 г. (строфа 4) и стансы «Пикники» 1776 г.); но замечательно, что в официальных случаях Державин возвращается к строгости ломоносовского стиля: «Эпистола И. И. Шувалову» 1777 г. (впрочем, Шувалов был слишком связан с именем Ломоносова, чтобы иначе как...).

Второй момент связан с ролью петербургского кружка. Это совершенно неисследованный момент истории русской литературы; несколько человек в Петербурге искали нового направления в литературе, читали латинских, итальянских, французских, а из немецких — только гораццианских (поэтов); только после 1776 г. вступил Державин в этот кружок; к сожалению, совершенно неизвестно, в чем выразилось влияние, какими путями и пр. Зная этих людей (Капниста, Хемницера, особенно Н. А. Львова), можно понять главное: они указали Державину на гораццианскую оду, на Баттё и на французскую и итальянскую любовную лирику (вероятно, в немецких ей подражаниях); они помогают ему исправлять стихи; так, «Препятствие к свиданию с супругою» 1778 г. связано с их направлением гораздо больше, чем с любовной лирикой Сумарокова, а «Успокоенное неверие» 1779 г. прямо исправлено ими, оно уже приближается к типу оды «На смерть князя Мещерского». Но тут нить объяснения теряется, потому что в октябре 1779 г. в «Санктпетербургском вестнике» первое гениальное произведение нового гораццианского направления. Ровно через 40 лет после Хотинской оды совершилось не менее важное событие.

2. «Ключ». Прежде всего, поражает резкий переход от пиндарической оды к гораццианской, которую Державин в совершенстве угадал через Рамлера и др. Русская поэзия вступает под новые auspicii. Но так как Гораций был неизбежно связан с романской культурой, то это же есть перелом и от германской культуры к романской.

Поразительное предметное воображение; количество названных предметов, *index rerum*<sup>159</sup>. Явная любовь к краскам, к пурпуру, блеску, отражениям: трудно взвесить, сколько здесь переданного латинской традицией, — кто учтет роль античности в развитии новоевропейского колоризма? Во всяком случае, утро, вечер и ночь здесь — не античный пейзаж, хотя несколько слов (пурпуры, розы, кристалл) звучат не по-русски; нельзя отрицать, что это и не вполне русский пейзаж; одно ясно вне сомнения: это уже не одический пейзаж, ибо тот даже в высших строфах не

притязал ни на что иное, кроме фиктивной инсценировки, чисто словесной. Итак, пейзажная инсценировка реальна, а раз так, она, во всяком случае, на пути от латинской к русской. Волнение между латинской и русской можно проследить в каждой строфе: 4-ая — чисто латинская, в 5-й — «жатва золотая», конец 6-ой — синеющий лес, море туманов, 7-ая — близка к ранним пейзажам Жуковского. Одного тут нет: пейзажа русского в том смысле, в каком... в «Евгении Онегине» или, что то же, в очаковской «Осени». Поэтому окончательный вывод о пейзаже должен быть такой: это русско-горацианский пейзаж, т. е. русский пейзаж настолько, насколько это возможно в горацианской оде; в этом смысле он тоже условен, но дело в том, что ода Горация когда-то около 32 г. до н. э. сложилась на основании громадного чувственного материала и, в неоевропейской литературе, всегда допускала «артистическое наблюдение», а в стиле — *das Malerische*<sup>160</sup>. Немцы своего горацианского века так и остановились на «живописной природе», но Державин в 1788 г. выделил из горацианской природы те решающие строфы. Впрочем, и после 1788 г. первоначальный «живописный» пейзаж, из которого он изошел, постоянно возвращается в его стихах, так что у Державина по крайней мере два пейзажа (мы увидим впоследствии, что значительно больше). Нельзя, конечно, даже отдаленно сравнивать значение в русской литературе пейзажа «Ключа» с пейзажем «Осени», но все же можно проследить поэтическое потомство и этого пейзажа (не-онегинского типа); очень многое у самого Державина, ранний пейзаж Жуковского, некоторые пейзажи Фета, у которого тоже часто царят пурпур и блеск («тихонько движется мой конь...»), Вяч. Иванов (который и во многих отношениях, например, по бессюжетности своего дара, возвратил русскую поэзию к допушкинскому состоянию, к *gebundene Schönheit*<sup>161</sup>).

«Связанный» характер природы «Ключа» еще более усилен крайней условностью строфы; уже немцы придумали такой способ передачи строф Горация; вообще, здесь могут быть три основных способа: 1) тоническая или полуметрическая копия алкаевой и сапфической строф; так Рамлер и многие другие переводили Горация и писали в его духе; в немецкой поэзии, как известно, можно написать длинную историю этого вида поэзии; 2) строфа обычная, где на античность темы и стиля указывает только строгость строфы и пр.: «Памятник» Державина; 3) средний тип: строфа решительно не горацианская, но решительно же и не обычная; лучший случай: четыре рифмованных строки с пятой нерифмованной; к сожалению, Грот не указывает ближайших образцов Державина, нет ни малейшего сомнения, что небольшой труд поискать у современников Рамле-

ра... К сожалению, этот третий — очень интересный — тип совершенно исчез в XIX в., и даже В. Брюсов и В. Иванов не пытались его восстановить. Искусство Державина в разнообразном соединении пятой строки со всею строфой — поразительно (см. особенно строфы 4-ую и 7-ую). Фонетика оды — открывает новый мир: это не просто соединение звуков по принципу наибольшей фонетической же красоты (что было отличительной чертой фонетики догматической эпохи), а подчинение фонетической системы общей цели наибольшей умственной перспективы: *concordia*<sup>162</sup> звуков дает каждому понятию беспрепятственную перспективу его наибольшей глубины.

3. «На рождение в севере порфирородного отрока» (в том же «Санктпетербургском вестнике» в декабре 1779 г.). Известно, что Державин хотел сначала писать на это событие ломоносовскую оду, но потом...: это был важный шаг вперед, потому что официальная тема...; вот почему в истории разрыва с ломоносовской традицией эта ода имеет такое же основополагающее значение, как и «Ключ». Сразу бросается в глаза, что эта ода принадлежит, по всему, другому миру поэзии. Этим переворот 1779 г. отличается от 1739 г.: Ломоносов открыл одну сферу русского языка, Державин — сразу несколько, вернее, он открыл мир, в котором каждое новое произведение принадлежит своему собственному источнику.

Кроме нескольких особенностей, язык и пр., все отлично в этой оде по сравнению с «Ключом». Хорей. Но это не означает возвращения к Тредиаковскому! даже не к хореическим одам Сумарокова — потому что здесь не хореическая копия ямбической одической строфы (как, безвкусно, у Сумарокова), одним словом, не «мнимый хорей», что-то пародирующий и потому звучащий искаженным отражением чужого полнозвучия (=куплетно! см. Сумароков, Торжественная ода I<sup>\*</sup>), а первый в русской поэзии истинный хорей, с выполненными требованиями его: неодическая строфичность. Вся ода написана четверостишиями, но они слиты (поэтому Державин хорошо сделал, что и типографски (это подчеркнул)), так что это не хореические стансы (как «Сквозь волнистые туманы...»), а непрерывная *ogatio*<sup>163</sup>, следовательно, прямая противоположность одической строфе, следовательно, как раз то, что наиболее соответствует хорей (в длинных стихотворениях). *Ogatio* начинает совершенно по-горациански, с грандиозной детали: Борей, от нее переходит (вернее, расширяется в...) к первой части и т. д. Поток на каждом шагу встречает

\* Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений. М., 1787. Ч. II. С. 3—12.

затруднения; синтаксические трудности — невероятны; уже стих 1-ый «с белыми Борей власами» (подлежащее в середине своего же определения, причем хорей — особенно трудный, собственно, даже запрещенный случай; ср. еще стихи 12-ый и 41-ый); стихи 25-ый и след. — поразительное чередование действий и последствий, чересполосица; стихи 45-ый и след. — соединительный период «исступленного» типа, до потери дыхания; стихи 65-ый и след. — небывалое переплетение собственных и вносных слов, причем в стихах 73—76 последние вносные слова, отрезанные от других целым стихом, умирают как эхо. Все эти случаи явно противоречат ломоносовскому синтаксису, и притом полярно, потому что здесь явная поэтическая имитация разговорного синтаксиса. В результате исступление, смывая все границы, доходит до высшего звука и вдруг умолкает, как лопнувшая струна.

На этом мог бы кончиться анализ, если бы в этой именно оде не родилась особая, свойственная Державину, мифология; у каждого великого поэта есть своя греческая мифология; у Державина она такова: он делает низшие мифологические существа славянскими, не меняя их греческих имен! Получается особый мифологический мир: русский мороз и Борей, сатиры у костров и пр. Это переселение богов в Россию есть одно из важнейших дел Державина, потому что не кто иной, как Борей, позвал в 1788 г. русскую зиму («Осень во время осады Очакова»), т. е. онегинская осень и зима — дело Борей. Эту — необычайно важную — черту: беспрепятственный переход от античного к русскому — мы увидим у Державина и в другом, даже в поэтике быта, например, от *beatus ille*<sup>164</sup> к русской деревне; тогда можно будет вполне оценить бесконечное значение Горация (и Овидия: потому что Борей — от Овидия у Ломоносова) для русской поэзии. Когда этот процесс, у Пушкина, будет закончен, боги для русского пейзажа перестанут быть нужны; все же интересны те случаи, когда они снова будут появляться: «со степи зелено-серой...»<sup>165</sup> Что же до В. Иванова, то родственность его Державину снова подтверждается тем, что русско-греческая мифология начата им заново, что есть, собственно, возвращение к до-онегинской поэтике русской природы.

4. «На смерть князя Мещерского» (в «Санктпетербургском вестнике» за сентябрь 1779 г.) произвела громадное впечатление; действительно, это — первое произведение русской поэзии, которое не нуждается в историко-литературном анализе, чтобы предстать во всей силе; *nudus, solus, pauper*<sup>166</sup> — оно не боится времени. Прежде всего, важное замечание: это г о р а ц и а н с к а я ода, между тем не горацянской строфой (как «Ключ»), а привычной строфой, близкой к ломоносовской; в оде



«На рождение в севере порфирородного отрока» это могло быть объяснено негорацианской официальностью темы, но здесь — явно горацианские *pallida mors...*, *omne saepe...*, *labuntur anni*<sup>167</sup> и пр., без этих знаменитых од Горация и когда не была бы написана и эта. И тем не менее, хотя зависимость от Горация ничуть не меньше, чем в «Ключе», Державин расстается с несколько педантичной формой *strophe savante*<sup>168</sup> и возвращается к облегченной форме привычной. Этим он основывает свою классическую строфику, так что все его оды будут двух типов: «русской» строфой (хотя и она какого угодно, но не русского происхождения!) — самые важные и знаменитые — и «ученой» (менее значительные, но всегда интересные); два примера: «К первому соседу» и «Ко второму соседу». Ему ли принадлежит облегчение десятистрочия превращением его в восьмистрочие, я не знаю, но, внутренне, ему, потому что он усвоил эту строфу русской поэзии (она стала одною из любимейших Пушкина: «Наполеон» 1821 г.). Так произошел полный «перевод» горацианской формы в русский язык, что сразу избавило нас от педантичного подражания смертным сторонам римской поэзии.

Такая же свобода от педантичного подражания и во внутреннем движении мысли: «ода» превращена в *Gelegenheitsgedicht*<sup>169</sup>, но не в смысле Горация, а по единству «заражения». Правда, осталась не убрана пуповина: «Перфильев!» в звательном падеже = *Fusce, Grosphé, Licini, Septimi*<sup>170</sup> и прочим звательным падежам, вставленным у Горация в середину строфы, — но это единственная дань смертному. Все возникает из совершенно современного, не-горацианского чувства и с п у г а, вернее, из заражения всей души пугающим звоном, «стенаниями времени». Я нечаянно процитировал Тютчева — и попал: довольно уже этой связи с «л и р и к о й боя часов» в русской поэзии (Пушкин, Тютчев, Ал. Толстой, Инн. Анненский, Бальмонт), чтобы признать в оде Державина рождение русского лиризма. Это надо понимать параллельно выделению и русского пейзажа — из горацианского; и здесь Гораций был нашим добрым другом.

Начинается *ex abrupto*<sup>171</sup>: звон; он тянется из строчки в строчку, повторяются слова, с оттенком беспомощности, и вдруг найден выход: мысль: «и к гробу приближает»; этим рожден метод всей этой оды: размышление — выход из смущения. Такие сложные оттенки размышления, как осложненность или неосложненность его смущением (и вообще его происхождением), могут быть развиты только синтаксически; первые строчки и были гениальным развитием чисто синтаксических сил языка. Например, чисто синтаксически выражена всеобщая подвластность смерти, в самом начале размышления:

Как молнией, косою блещет  
И дни мои, как злак, сечет.

«Как» сначала при *instrumentum*, потом при *objectus*<sup>172</sup>, в начале стиха и с дактилическим окончанием («как молнией») — в конце и с мужским: два положения косы, сначала высоко в воздухе (блеск), потом низко, у земли; фонетика сопровождает *sans insister*<sup>173</sup> и без так называемой инструментовки, это движение. Во 2-ой строфе несколько слов высокого штиля ведут к синтаксическим реминисценциям из Ломоносова: полный параллелизм, но он в 3-ей строфе сменяется крайне смелым движением сказуемого, которое появляется в трех разных положениях (выплывание). Эта перемена приема в каждой группе стихов, создание каждой группы заново по ей свойственному, особому приему построения и представляет громадное отличие державинского синтаксиса от ломоносовского; насколько ода Державина вообще помнит свою родословную от ломоносовской, и синтаксис...; но кроме полного обладания в с е м и приемами ломоносовского синтаксиса Державин владеет множеством других, классифицировать которые бесконечно трудно.

Все эти синтаксические изменения суть, конечно, последствия более глубокого общего потрясения: можно ли иначе — как потрясением назвать превращение официальной оды о судьбах государства в «оду частной жизни»? Произошло это с осложнением: чистая «ода частной жизни» не началась бы с боя часов: тут Гораций, как известно, был осложнен первыми стенаниями нового лиризма — «Ночные размышления» Юнга, 1742—1743 (перевод в масонском «Утреннем свете», 1778). К сожалению, Грот не исследовал вопроса; без сомнения также, религиозный лиризм был углублен масонством, следы которого (конечно, не в специально узком смысле слова) есть и в этой оде. Но если отделить юнгову и масонскую меланхоличность, останется *Gelegenheitsode*<sup>174</sup>, римская: именно она образует основу всего произведения. Как всякое литературное перенесение предполагает историческое самоотождествление, так и здесь: что намечено было у Кантемира, то станет центральной исторической идеологией державинского века: самоотождествление русской аристократии — римской. По поводу стиха «сын роскоши, прохлад и нег» у Белинского есть незабываемая фраза: «о XVIII в.! о русский XVIII в.!»<sup>175</sup> Надо было уметь так сказать. Да, в самовозвышении до всемирного понимания своих дворцов, власти, статуй, картин русская аристократия показала, что она была не выдумана. Это был большой стиль века. Этим объясняются в нашей оде «брег жизни», «брег мертвых», «бледна смерть», проти-

вопоставление могущественных и бедных и пр. Это не вообще античное, а именно римско-императорское представление о смерти вельможи.

К этой же эпохе Горация относится и типичная *Laufbahn*<sup>176</sup> строф 9—10: за молодостью, посвященной радости, «желание честей», потом любостяжание, потом бесстрашие, потом смерть. Если исключить последнее — то три коренные страсти. Вполне понять можно, насколько это не общерусское, а аристократическое екатерининское представление, если сравнить с прощанием с молодостью у Пушкина (это и Гроту бросилось в глаза, но не с самой важной стороны<sup>177</sup>). В самом деле, какова концепция *Laufbahn* у Пушкина? Не триделение: любовь — честолюбие — любостяжание, а двуделение: стихи — проза = до — после 30 лет («Друзья мои, что ж толку в этом?...» и «Лета к суровой прозе клонят...»<sup>178</sup>) = «Евгений Онегин» — «Капитанская дочка»; для обыкновенного человека тот же удел переводится на более элементарный (см. известные зачеркнутые строфы о возможном будущем Ленского), но Пушкин никогда бы не сделал перехода от чужой зрелости (Евгения, Ленского, Зарецкого) к своей; хотя двуделение жизни дано природой вещей, но оно настолько различно у обыкновенных людей и у поэтов, что когда Пушкин говорит об этом грустном переходе у своих героев, он молчит о себе, а о своем переломе — только по поводу общих вопросов (в знаменитом тексте — по поводу «Мельмота», Ричардсона и пр., т. е. в связи с литературными планами). В этом свете анафора Державина «И весь, как сон, прошел твой век. / Как сон, как сладкая мечта, / Исчезла и моя уж младость» есть драгоценный памятник екатерининского века. Всем известно, как настаивал Державин на своем отличии от толпы в бессмертной жизни славы, но в смертной жизни он не настаивает на том, что он поэт, а чувствует себя вельможей среди других.

Итак, петербургскую знать он сроднил с пропреторами, консуларами, но и себя самого угадал во всемирной истории триделением своей жизни, без упоминания о своей поэзии. Действительно, в смертной жизни того века она не имела места; сильная жизнь не могла быть изменена ею.

Ода «На отсутствие ее величества в Белоруссию» незначительна; «сумароковская» одическая строфа хореем и неизбежная (как было и у него) куплетность (вследствие перевода строфы целиком на чужой метрический язык). Полезно сравнить этот ничтожный хорей с бессмертным в оде «На рождение в севере порфирородного отрока», чтобы убедиться, что метр, действительно, только за п и с ь, и если нет что записывать, записать формально существует, но на деле она ничто.

«К первому соседу» («Санктпетербургский вестник», август 1780)—великое произведение; прежде всего, это деталь оды «На смерть князя Мещерского», потому что невидимая основа и ее—перенесение всего римско-императорского... вернее, право на перенесение = в душе бесповоротно состоявшееся отождествление. В этом перенесении снова можно различить механическую сторону и перенесение «бесповоротное». Механично: 1) само обращение к соседу, богатому и пр. = *rectius vives Licini...*<sup>179</sup> Это механическое понимание самого *Gelegenheits*<sup>180</sup> — принципа горацианской оды; 2) невкие острова = вилла, сибирский откуп = *foepetator...*<sup>181</sup>, алиатико, мозель = фалернское, цекубское; 3) соотношение счастья и превратности в Петербурге приравнено тому же в Риме; отсюда «благоприятный ветер». Если бы этим ограничился состав оды, у нас был бы тип «Ключа», хоть с другой темой. Однако здесь 1) не только не сложная, новая, «горацианская» строфа, а привычная одическая—только, конечно, иначе звучащая; 2) тот же строй синтаксиса, как и в оде «На смерть князя Мещерского», например, в самом начале поставление всех второстепенных обстоятельственных слов перед сказуемым—известный у Державина случай «облако и молния»; 3) стиль, не *Notacisant*<sup>182</sup>, а, как и в оде «На смерть князя Мещерского», стоящий на границе лиризма. Поэтому из двух направлений горацианской оды в России: педантического и национального, ода «К первому соседу» в общем принадлежит второму, хоть не в такой степени, как ода «На смерть князя Мещерского».

Но такая неполная принадлежность русской поэзии лучше всего говорит о славном веке, который посмел думать о себе: мы здесь, на Севере, то же, что те, в Риме! Так смеет думать о себе только истинная аристократия, правящая по исторической справедливости. Отсюда понятно самое замечательное в этой оде: возможность постоянно переходить от слов с римскими ассоциациями к словам с чисто русскими ассоциациями; строфы 1-ая и 2-ая—сплошь из современных слов (персидский, китайский, венский, ананасы и пр.), 3-ья—сплошь латинские (ложе из роз, нимфа, мраморный вертеп...); одни необходимо понимать совершенно реально, другие—нельзя. Перед нами (правда, скромная) параллель легкости перехода от Борея к морозу, от пейзажа «Георгик» к русскому, от страха смерти у Горация—к юнгову бою часов. Четвертый случай того же: могущественная русская река, которой предстоит поить целую русскую страну, вытекает из изящной латинской урны.

«На новый год»—почти полный перевес Горация; только начало принадлежит русской речи.

«На выздоровление Мецената», делится на две части; первой—русской—суждено жить, пока жив русский язык; вторая—механически-го-

рацианская, мало удалась и потому несправедливо было бы сравнивать ее с гениальными первыми двумя строфами. Но, если забыть ее слабости, то перед нами опять тип оды «На смерть князя Мещерского», только половина здесь разрослась (как бы для удобства истории литературы!).

5. Размышляя о последнем основании этой группы великих произведений 1779—1781 гг., приходишь к перелому, происшедшему между Анной Иоанновной и Екатериной II, от преимущественного сознания «призвания» (лomonосовская концепция) к преимущественному сознанию «могущества»; призвание связано с будущим (ода 1747 г. вся написана о будущих Платонах и пр.), могущество — с настоящим (за редкими исключениями, у Державина нет понятия будущего долга России и пр.). Перед нами великое явление смены поколений «призванного» «могущественным»: минута вполне горацианская, минута осуществления, минута не призванных, а званных. Призванные созерцают свой долг и путь; званные — себя. От пиндаризма к оде частной жизни, ибо частная жизнь впервые входит в освещенный круг поэзии.

При первых же шагах нового века поэзии мы видим сразу (чего не было вовсе в лomonосовской оде) разветвление (по крайней мере, на два основных типа: литературно = [механически]-горацианский и национально-горацианский, смертный и бессмертный); этому разветвлению предстоит усложниться (так, например, юнгова нота сменится через 10 лет оссиановой; явится анакреонтическая антология и пр.), соответственно чему строфика Державина к концу века станет необычайно богата самыми редкими видами. Но нам пока важно семя этого усложнения: забвение призвания России.

Однако как же, вне концепции призвания, новая ода поймет русское государство, трон, вельмож, Петра...? Пусть застывшая, лomonосовская строфа продолжает вплоть до 1825 г. «петь», — но есть ли возможность на почве новой, национально-горацианской оды (механически-горацианская, конечно, исключается) создать соответствующую ей новую концепцию государственной власти? Мы подошли к теме о «Фелице».

6. Вся эта группа шедевров до «Фелицы» еще не сказала последнего слова: ибо где средний для нее язык? центральный тип стиля? Соответственно этому, хотя все были поражены необычайной новизной этих од, настоящая слава Державина во всей России началась только с «Фелицы». Недаром она сыграла такую роль в биографии Державина, только в ней Державин сравнялся с Ломоносовым в своем значении для России. (Написана в конце 1782 г., напечатана в «Собеседнике любителей российского слова», май 1783 г., кн. Е. Р. Дашковой). Державин стал знаменит; не

отдельные ценители, как раньше, а ряд стихотворцев (Козодавлев и Костров)\*. Что такое эта «простота», которую отметили все? Это явно не совпадает (или отчасти только...) с чертами тех од; там громадное значение сводилось к системе новых образов, тем, фонетики, строфики и пр., язык сам по себе играл второстепенную роль; здесь же все сразу заметили новизну языка: очевидно, переворот в русской поэзии совершился в два приема: 1779 и 1782 гг. Что это за язык? «Забавный», шуточный — но это половина объяснения. Очень важно, что Екатерина II любила такую речь и что Державин знал, что понравится ей; но одно дело шуточная речь, которая шутит, другое — шуточная речь, явно заменяющая серьезную, т. е. как раз язык «Евгения Онегина», с той разницей, что в «Фелице» не просто серьезный роман, а официальная тема, центральная тема всей старой русской культуры — трон. Вообще же, принцип «Фелицы» и «Евгения Онегина» один: средний язык, ни серьезный, ни шуточный, допускающий в одинаковой степени переход к тому и другому. Это какое-то чудное безразличие, каждый атом одинаково двузначен; говорят о «Беп-по»<sup>183</sup>, чтобы объяснить «Евгения Онегина», — забывают Державина.

Происхождение этого «среднего» языка я не могу объяснить (хотя бы потому, что все проблемы теории смешного...), но связь его со второй эпохой империи ясна: переживание настоящего преимущественно перед будущим, могущества (и счастья) — перед призванием (и величием). По-прежнему трон в центре русской культуры, но это уже не тот трон! Произошла явная интимизация отношения к нему, чтутся моральные заслуги (а не подвиг, как у ломоносовского Петра), исчисляются добродетели (что странно было бы вообразить в поэтике Петра). Ср., например, испуганную строфу у Ломоносова\*\* с Державиным («Фелица», строфы 24—25). Для такого двора всегда типично культивирование аллегорической сказки, притчи, аполога, потому что в центре интереса — правильный частный жизненный путь, добродетель как условие счастья. Двор, в такой культуре, часто становится подателем образца добродетелей, *magister felicitatis*<sup>184</sup>, — я нечаянно назвал заглавие оды: действительно, истинное счастье — вот ее тема. Поэтому — две естественные половины: неистинное счастье (причуды вельмож...) и верный маяк истинного — императрица. Этот высокий моральный интерес надо сблизить с тем же явлением во все эпохи частной жизни (греческая моральная философия, императорский Рим, столицы калифата), перед которыми не стоит долг

\* Державин Г. Р. Соч. в 9 томах с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1864—1883. Т. 8. С. 107.

\*\* Ломоносов М. В. Соч. СПб., 1891. Т. I. С. 147 (ода 1747 г., строфа 7-ая).

призвания. «Поддай, Фелица, наставленья, / как пышно и правдиво жить». Переход от Петра (и его ближайших наследников, которые, как ни были ничтожны, все же были плохими продолжателями культуры при з в а н и я) к Екатерине есть, следовательно, переход к частной морали; соответственно этому, император—совершитель исторического подвига стал подателем примера, а поэзия—толкователем этого примера; замечательно, что ода входит в ч у ж у ю, не ею придуманную замысловатую аллегорию, толкует ее, поддерживает фикцию до конца и при дворе родившуюся аллегорию делает общеизвестной и эстетически обязательной для всех образованных людей.

И вот, эта аллегория ориентальна. Почему? Перед нами ветвь общеевропейского популярного ориентализма XVIII в.; вопрос о соотношении счастья и добродетели естественно у людей XVIII в. принимал форму восточной притчи, и двор калифов, поэтически, представлялся соединением роскоши с правдолюбием (в XIX в. это представление о Багдаде и Дамаске перешло в детские книги); этот условный Восток повестей Вольтера в России был осложнен своим Востоком—татарско-дворянским; не один Державин, значительная часть русского дворянства пережила тогда возрождение своего татарского самосознания (вопрос, который следовало бы изучить): в благоприятной атмосфере общей любви XVIII в. к *l'orient de convention*<sup>185</sup> заговорила гордость татарского происхождения, и, совершенно неожиданно, русская поэзия окрасилась этим странным возрождением. В «Фелице» можно проследить колебание между двумя Востоками: татарским и калифатом. Как будто, когда речь идет о вельможах, преобладает татарский, а о Фелице—калифатский и чисто вольтеровский. Только в этой связи следует понять известные слова о «лимонкаде»: «Фелица», строфа 15-ая; ср. «Видение мурзы», ст. 105—108; «Изображение Фелицы», строфа 15-ая (неужели Державин серьезно хотел приравнивать поэтов шарлатанам и халдеям? Конечно, нет!). Отсюда ясно, какая путаница произошла в средней школе оттого, что эти стихи цитировали как положительное свидетельство... Все же они и положительно принадлежат XVIII в., насколько ему принадлежит условный ориентализм. Конечно, и поэзия подчинена общему идеалу—счастья (чрез добродетель). Кстати, именно поэтому в «Фелице» не следует искать сатирический элемент; сатира вытекает из нарушения первоначального договора, из обманутого доверия; здесь же *πάντα κατὰ λίαν*<sup>186</sup>, и над царством простительных слабостей царствует сама добродетель; вельможи только ошиблись в пути счастья, вообще же мир этот неразделен. Средний мир, средний язык. Теперь ясно, что обломки всех прежних стилей здесь

должны были быть амальгамированы; вот из «Первого соседа» блюда (строфа 6-ая) и Рим (строфа 7-ая), вот Ломоносов (строфа 13-ая). Но если отделить все это, весь ориентализм обоих типов, остается «средний язык». Что же он такое? Ответ: 1-ая глава «Евгения Онегина», см. строфы 4, 5, 9 (ср. с ночью над Невой и в «Евгении Онегине»). Да, это не сатира, а начало русского бытового романа, строфы, не нашедшие своего целого, куда бы им войти, «отступления» без сюжета... Оттого ода переполнена, гений в каждой строфе бьет через край. Горацианская ода была гораздо более исчерпывающей формой для новой фантазии, чем «Фелица» для среднего языка.

«К первому соседу» относится так же к оде «На смерть князя Мещерского», как к «Фелице» — «Видение мурзы». Оно очень интересно тем, что в нем соединен пейзаж до-Фелицева типа с *causerie*<sup>187</sup>, составляющей как бы продолжение «Фелицы». Пейзаж изумителен; некоторые его стихи — в числе лучших русских стихов вообще (стихи 1—16); это классический тип пейзажного искусства, которому Державин научился в «Ключе», но который он, как мы выше видели, отделил от латинской оды. Это неподвижный пейзаж, преобладающий у Державина до 1790-х гг. Мало связанная с первой частью *causerie* заключает стихи 98—108, которые стоят на одинаковой высоте с лучшими философскими строфами «Евгения Онегина» и так же относятся к ним, как те строфы «Фелицы» к бытовой 1-ой главе «Евгения Онегина». Амплитуду «среднего языка» можно измерить, ср. стихи 165—166 с 181—184.

«Благодарность Фелице» — интересно уже известной нам борьбой латинского пейзажа с русским (ср. строфы 1, 2 с 3-ей), а «Решемыслу» — неудачей интересной попытки соединить музу «среднего языка» с «подругой Флакковой»; «На приобретение Крыма» — приблизительно то же, при большей официальности темы.

Весь первый период 1779—1784 гг. (отбрасывая пока «Бог» и пр.) создал: 1) оду — прообраз пушкинской лирической поэмы; 2) оду — прообраз пушкинского стихотворного романа. Промежуточные неудачные соединения отпадут сами собой. Второму типу предстоит, сравнительно с первым, заглохнуть; первому — развиться и, подвергшись ряду новых литературных влияний, создать сложную державинскую поэзию конца XVIII в.

## VIII

1. Годы 1784—1788 для нас пусты; в 1788 г., осенью, начинается второй период оды Державина. Он отличается: 1) бросающимся сразу в глаза отсутствием так выдержанных до конца од, как в 1779—1784 гг.; оды



большей частью чрезвычайно длинны, большей частью три четверти строф дремлют — хотя у Державина неинтересных стихов нет никогда, но вдруг разительный образ искупает все. Этим оды нового периода явно отличаются от группы шедевров, соответственно чему школа издавна равнодушна к этому периоду; 2) становятся поэтому важны *des passages*<sup>188</sup>, отдельные места, и по ним надо следить за дальнейшей судьбой исторического дела Державина; и вот, можно установить, что равнодушные школы не вовсе ошибочно; если мерило оправданности и неоправданности в до-пушкинской русской поэзии есть Пушкин, то новый период поэзии Державина менее оправдан. Но сам по себе он тем интереснее еще потому, что его сложность есть замечательное доказательство общего усложнения поэтической системы, не нашедшей сюжетности. Усложнение идет двумя основными путями: «воображение» от гораццианской законченности переходит к усвоению отдельных черт оссианической грандиозности; рождается шотландский пейзаж; «забавный» же слог стремится к полной свободе и становится «карнавалом», буйством; 3) но кроме этой диспаратности самой оды, вне ее, вокруг нее возникают совершенно новые формы: анакреонтическая поэзия всех типов, антология, «стихотворение», «элегия», подражания таким западным старомодным видам, как кантата, оратория; короткие лирические метры; первые звуки романтизма; народности; интересные опыты античных метров. Не все эти новые элементы будут иметь одинаковую судьбу, иное забудется так решительно, что оно и до сих пор лежит погребено во II—III томах издания Грота, но иное есть явное предварение поэтики XIX в.; особенно важно предчувствие будущего перелома от оды к лирическому стихотворению.

«На смерть графини Румянцевой» принадлежит еще старому периоду, но оно показывает, какой силы достиг Державин в уверенной власти над языком оды (которая вся состоит из одних сложных предложений).

«Осень во время осады Очакова» (написано в 1788 г. в последний период пребывания в Тамбове; это ноябрь 1788 г. в Зубриловке у кн. Голицыной, в 150 верстах от Тамбова, когда долго не было известий из Очакова; напечатано только в издании 1798 г.) есть важный шаг вперед в развитии «оправданной» линии поэзии Державина. К Борю у Державина была склонность еще в 1779 г.; вообще, мифологическая метеорология была его любимой областью, и поэтическое знание погоды (русские «Георгики»!) им основано в русской литературе (как известно, оно у Пушкина и особенно у Фета разовьется необычайно). Однако важно то, что у Державина явное тяготение к определенному типу метеоро-

логии, именно, к грандиозному; особо могущественному (дождь, ветер, буря, стремительный бег облаков); надо ли это понять как новую мифологию? достаточно ли это серьезно, чтобы быть уже не просто «образом», а перерасти себя до степени новой мифологии? Пример — «На возвращение графа Зубова из Персии», строфа 7-ая (где можно точно проследить, как обыкновенное «олицетворение» становится раздражением гениальной фантазии, и мгновенно создается род мифа) показывает, что это начаточные пути к полной новой мифологии; только мифологическая система не нужна новым народам, им нужен сюжет; во всех этих разрозненных чертах грандиозной мифологизации (начаточной) природы надо видеть волнение не находящих исхода сюжетных сил, стремящихся теми же путями, какими «к подлежащему-символу присоединяется синтетически глагольный предикат»<sup>189</sup>. Конечно, такое примитивное повторение давно конченных эпох мифологии не есть действительный путь развития современного символа, потому что в новой Европе «глагольный предикат» есть прежде всего сюжет, но это волнение предизирующей способности есть для нас драгоценное указание, на пороге чего мы стоим и насколько кончилась эпоха вне-глагольности ломоносовской восторженности. Тем более Каспий и Борей суть прообразы «сюжета», что в центре даже пушкинской поэзии стоит образ, родственный им: центральная застывшая ситуация в «Медном всаднике», где тоже, возвращаясь вспять от английской поэмы, сюжет стянут в грандиозный полупримитивный мифологический образ. Но так как все это было намечено уже с первых стихов оды «На рождение в севере порфирородного отрока» (1778), то гораздо важнее вторая особенность этой оды: применение «среднего» языка к изображению природы. Да, это именно тот же «средний язык», что в «Фелице», только в другой сфере. Ведь что делал тот «средний язык»? От определения, покрывающего наиболее общую сторону явления, он перешел к детали, зато давал их много, соединяя в целые периоды (откуда и преобладание сочинения над подчинением: «Фелица» строфа 3-ья и др.). Мы вправе назвать «средним» же такое изображение природы, которое, оставив опыты общей эпитетологии (чистого классицизма), переходит к системе деталей. Трудно достаточно оценить строфы 2—3! В них семя всей будущей русской описательной поэзии. Не одни детали важны в них, а систематичность, т. е. concordia. Чем она достигается? Общим колоритом. Каждая деталь влагает новую черту, конечно, в описание само, но и в колорит также, так что оба создаются разом. Так, начав разрозненными чертами, Державин создает (призвав в помощь новый метод: колорит) то, что Ломоносов достигал монументальной эпитето-

логией, догматическим кануном критического изображения природы. Ясно, насколько выше искусство Державина, воссоздающего из совершенно несвязанных признаков свободного наблюдения единство классической природы. Не меньше, чем «Фелица», это вклад в «Евгения Онегина».

2. «На счастье» — замечательное отклонение «среднего» языка; это разновидность, характеристика которой — непрестанная неожиданность каждого стиха и слова (ср. у Пушкина «в те дни, когда в садах Лицея...»<sup>190</sup>). Единство дается бешенством *verve*<sup>191</sup>: см. строфу 2-ую, где распространение подлежащего и двух обстоятельств трижды останавливает перечислениями строфу, пока она не дорвется до блистательного конца триделенным сказуемым! Потом идет чепуха и карнавал — но важно общее сопутствующее сознание: мы живем во время, когда все возможно, во времена чудес, коловращений, времена сложные, любопытные, сказочные, когда всемогущ каприз. Это одна из важных сторон цивилизации, очерченной в «Фелице»: *mad world, mad kings*<sup>192</sup>. Социально-историческая основа ее — перерыв нормальной истории русского дворянства, упадок одних, сказочное возвышение других. Перешло ли это к Пушкину? После Наполеона вообще было не до раблезианского понимания жизни, и стиль карнавала кончился вместе с карнавалом XVIII в. См. метры — строфа 20-ая. Сценка в 14-ой строфе — обломок ненаписанного романа в стихах, который был бы «Евгением Онегиным» екатерининского века. Мог ли он быть написан? Может ли «коловращение» быть темой романа (конечно, романа в русском смысле слова)? Если не роман, то раблезианский эпос безумного века, быть может, мог бы быть создан.

Итак, таковы предварения «Евгения Онегина»<sup>193</sup>: 1) «Еще бокалов жажда просит...» = «Фелица», строфы 4, 5...; 2) «Встает заря во мгле холодной...» = «Осень во время осады Очакова», строфы 2—5; 3) философские строфы типа «мы все глядим в Наполеоны...» или «но жалок тот, кто все предвидит...» = «Видение мурзы», ст. 98—108, а также философские строфы «Счастья» — 1—2; 4) строфы из раблезианского эпоса, типа «в мертвящем упоенье света...» = «Счастье», строфы 5-ая и след.; 5) быть может, сюда же относятся исступленные перечисления «мелькают мимо будки, бабы...», бегущая по клумбам Таня; 6) быть может, «сценки» («и путешественник залетный...» = «На счастье», строфа 14-ая); 7) но важнее всего общий тон *mad world, mad kings*, правда, у Пушкина осложненный многим другим! Эпический карнавал Державина превратился в свод морализма.

Общее суждение о «Счастье»: типичный случай оды, вышедшей из берегов. Менее отчетливо, таковы все оды Державина.

«Изображение Фелицы» — первая ода, интересная только деталями: типичная для второго периода; быть может, «Счастье» было последним шедевром; отныне законченных од уже не будет (и шедевры будут только в антологии, лирике, «Жизнь Званская» — но не в старой оде). Соберем детали: 1) строфы 3—4 — женская красота, в духе Левицкого; вопрос о сводном образе наружности Екатерины; 2) ряд совершенно определенных политических замечаний; это не просто прославление благодетелей, а определенная политическая похвала — строфа 12-ая и след.; строфа 33-ья и судьба известных стихов (в 1789 г. свободно напечатана в «Новых ежемесячных сочинениях», но в 1798 г., при издании сочинений, долгие споры... пробел... и только в издании 1808 г. ...). Можно воссоздать этот тип мужественного либерализма вельможи — совершенно не совпадающий с политическим либерализмом 1820-х гг.: тоже один из секретов XVIII в.; 3) синтаксис и пр. не нов; кроме того, он энциклопедичен; например, в строфе 32-ой доведен до совершенства ломоносовский период (стихотворная и логическая неударенность первого «Ты» и ударенность второго: это как нервный ток, ударяющий по периоду), конец строфы — совершенный тип ломоносовского сочинения: итак, два главных метода ломоносовского синтаксиса соединены в одной строфе!

Ода «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского» — интересна тоже деталями (отныне это общее правило всех политических од строгого типа): 1) совпадение «либерализма» (против вельмож, например, строфа 20) с антиреволюционностью; итак, из одних и тех же оснований Державин восстает и на сильных мира и на коварство Французской революции; мнимый либерализм есть, таким образом, особое нравственное сознание правды и нарушения ее; 2) сознательное возвращение к строгому ломоносовскому стилю, но, конечно, с неизбежным совершенством, приобретенным за это великое десятилетие. Все же это реставрация им же побежденного жанра — случай очень интересный! Синтаксис Ломоносова и здесь применен в ряде непрерывных побед; быть может, эта ода — высший образец совершенного ломоносовского синтаксиса (период = строфа) у Державина; строфа 16-ая (2: 2, 2: 1, 1: 2 с обращением), 19-ая (картина борьбы главного предложения с двумя «приступами» придаточных — и торжество победы: «еще, еще ты не велик!»). Собственно, нет строфы без интересного случая. Все же это — в стороне от большого пути русской оды. Заранее можно было сказать, что не произойдет здесь и настоящей реставрации: чисто исторический пафос Ломоносова заменен морально-философским. Вся концепция правды принадлежит приватному веку.

3. В 1788 г. появилась в Петербурге книжечка: «Поэмы древних бардов», перевод А. Д. с французского. Уже в 1779 г. новая поэзия (Юнг) коснулась Державина, но, узнав Оссиана, он стал в уровень стремлениям всей Европы к новому типу поэзии. Какими чудесами гаэльская поэзия III в. (Финн и Ойсин) соучаствовала возрождению европейской поэзии XVIII в.? Дело Макферсона 1762 г.; меланхолии и чувству грандиозного и печального он дал историко-географическую локализацию, и отныне дело меланхолии было выиграно; Державин отныне нашел предел, к которому стремилась его собственная любовь к величественному и необычному.

«На взятие Измаила» (1790) (под впечатлением первого восторга...; 11 декабря; следовательно, только в январе 1791 г. ..., несколько отдельных изданий; в апреле 1791 г. в «Новых ежемесячных сочинениях»), вообще, есть ода старого типа. Отзвук Оссиана (первый у Державина), быть может, в «молчании» — строфа 5-ая (которое, быть может, надо сравнить с «Валериком»: «то было грозное молчанье...») и, без сомнения, в строфе 6-ой (бард). Затем: «как движущиеся холмы...» — строфа 4-ая, враны и волки — строфа 16-ая, вся строфа 26-ая (особенно месяц — шит: это навсегда останется в русской поэзии: «из длинных трав встает луна...»<sup>194</sup>)... Но вяжется ли с этой новой поэтикой весь остальной строй оды? Все же она — политическая ода, и лучшие политические строфы принадлежат прежней поэтике, иногда даже с возвращением к ломоносовскому стилю и идее призвания (строфы 29, 30, 31...); поразительной силы политическая риторика строфы 30-ой развивает новую концепцию европейской роли России на языке блистательного синтаксиса отрывистой речи (ни одного придаточного предложения!); два стиха: «Афинам возратить Афины / Град Константина Константину» равны по синтаксическому типу пушкинским: «Автомедоны наши бойки...» — резкая рифмовка синтаксически не тождественных слов. Но это все — блистательные примеры уже сложившейся в 1780-е гг. поэтики; то же строфа 34-ая (грациозный параллелизм придаточных сравнительных предложений). Очевидно, оссианические детали не соответствуют политическому и историческому характеру всей темы, и вся ода показывает борьбу несоединимых элементов. Начало строфы 29-ой «О вы, что в мыслях суетитесь» есть явная подготовка антипольских од Пушкина: «О чем шумите вы...»; вообще, апологетическая ода, полемическая, развитие идеи исторического дела России — ведет начало от этой оды: это ультраклассично, и в пушкинских одах 1831 г. все стоит на изумительно приспособленном к полемике синтаксисе. Но оссианические образы готовят — «Эолову арфу». И так, здесь, как и большей частью у Державина, соединено несоединимое.

Снова пример превращения оды в нейтральную территорию, на которой закладываются элементы поэзии XIX в.

Уже в 1789 г. антологическая поэзия («К Евтерпе» — трехстопный хорей, «Любителю художеств» — чередование ямба, дактиля — чудный конец: строфа 12-ая) другого характера, чем любые стихи раннего периода. Вообще, в 1790-е гг. перелистывать Державина — значит наткнуться на каждом шагу на... Таким образом, в одно время с появлением оссианической грандиозности происходит поляризация противоположных элементов поэтики Державина. Но антологическую поэзию надо выделить как особую тему, потому что к оде она не относится прямо.

«Описание потемкинского праздника в Таврическом дворце» 1791 г. (28 апреля 1791 г., отдельно отпечатанные хоры для раздачи гостям). 1) Исторический интерес самого события; 2) постоянное сознание, что это — римское дело, то же, что у Мецената, Августа...; 3) поразительная неодаренность в ритмах прозы; 4) «великолепные чертоги...» — вообще, подготовка темы и стиля «Египетских ночей»; 5) «гром победы, раздавайся!..»; 6) «богатая Сибирь, наклоншись над столами...» — александрийский стих без рифм.

«Ко второму соседу» — интересна по сложности строфы, — но это отзвук горацианства типа «Ключ» 1779 г.

«Водопад» (1791 г. [Потемкин умер в октябре 1791 г.] — 1794 г.). К этому времени, за переводом А. Д. (Дмитриева, брата Ивана Ивановича) последовали другие (например, Кострова 1792 г.); оссианизм становился целым направлением. «Страшная краса природы» в строфе 8-ой подготавливает пейзаж романтической баллады, старец — строфа 8-ая, шлем — строфа 9-ая. С этим неразрывно соединяется образ гробов и боя часов (строфа 12-ая) — именно такими образами Державин сам предварил Оссиана. Луна — строфа 18-ая, филины — строфа 28-ая и враны — строфа 29-ая и пр. Размер оды, направление фантазии — все явно перерастает поэтику XVIII в.; между тем Державин неодарен в построении литературных форм; он не видит несообразности плана, неловкости ведения действия. Всюду разительные картины *un procédé par belles images*<sup>195</sup>, но общая ситуация (например, приближение Румянцева к водопаду и речь его) еще очень неумела; действительно, общая пейзажная ситуация возможна только в поэме; эту тему разрешит только Пушкин (Гоголь верно заметил, что «как бы целая эпопея слилась здесь в одну стремящуюся оду»<sup>196</sup>). В борьбе разительной фантазии и композиции композиция побеждена; вместить новую фантазию способна будет только поэма; в этом смысле Оссиан — одна из сил, ускоривших создание русской поэмы.

Да, Гоголь был прав; все же это, в известном смысле, высшее создание Державина, потому что ни в одной другой оде нет столь явного стремления создать поэму; громадные ошибки (над которыми слишком легко было Белинскому смеяться) объясняются только этим, т. е. только громадностью задуманного; замечательно, что все ошибки касаются только построения. Но еще более понятно будет, что перед нами первая русская поэма (конечно, мы отбрасываем «пиймы»!), если вдуматься в то, что оссианизм дал не просто несколько разительных картин, а всю инсценировку: действие происходит в «Шотландии» в том самом смысле, в каком у Пушкина на Кавказе, в Крыму, в таборе в Молдавии; Оссиан был первым из славного ряда иностранных учителей экзотического, ориентального и пр. пейзажей русской поэмы; почему нерусский пейзаж так необходим этой поэме? Это один из самых трудных вопросов пушкинской поэмы; во всяком случае, это связано с символическим характером поэмы самой. Как бы то ни было, не-русский пейзаж «Водопада» есть та же проблема, что это же явление у Пушкина. Чтобы вполне понять, чего недостает поэме Державина, надо представить истинных ее героев, которые соответствовали бы ее пейзажу: то были бы первые «разочарованные», первые «уклоняющиеся» (а не исторически здоровые екатерининские маршалы); нужна типично александровская «измена» русскому историческому делу ради собственной пламенной мечты, чтобы мог сложиться пушкинский сюжет. Вот почему сама историческая доброкачественность екатерининского века не давала места сюжету; место его занимает еще двор и маршалы, внеправительственной содержательной — исторически — жизни нет; строго говоря, поэма и сюжет потому создались в александровскую эпоху, что только тогда сложился первый тип революционера (в политическом и метафорическом смысле слова), в «Водопаде» же глубоко задуманная инсценировка (дикая нерусская природа) не имеет необходимого сюжетного дополнения в соответствующем ей герое, «уклонившемся» к ней от исторического центра жизни.

Все виды оды мы исчерпали. Четыре класса: 1) горацанская, возникшая в связи с переворотом 1779 г.; два вида ее: литературно-подражательная и национально-подражательная, причем национальное усвоение касается лиризма, природы, быта; 2) ода «среднего» языка, с видоизменением бытовым, философским, карнавальным; 3) реставрированная ломоносовская ода; 4) оссианическая ода = поэма.

После смерти Потемкина преобладает у Державина класс III (что и следовало ожидать у стареющего поэта): Французская революция вызвала оды «Колесница», «На панихиду Людовика XVI» (очень интересные

для сравнения с одами Ломоносова) и ряд од, входящих во II и III тома издания Грота, царствований Павла и Александра. Выработался даже особый стиль этих псевдоломоносовских од; конечно, реставрация мнимая; если хорошо знать Державина, на эти оды надо смотреть как на сознательно державинские звуки у Пушкина; собственно, расстояние не меньше, чем от «Капитанской дочки» к «Памятнику»; это сознательное схождение ступенью (исторически) ниже.

Класс I первого вида довольно част: кроме «Второго соседа», см. «К Каллиопе», «К Музе», «Капнисту», «Об удовольствии», «К Скопихину» (очень важно: «Скупой рыцарь»). Класс I второго вида, к сожалению, менее всего представлен; таких од, как «На смерть князя Мещерского», больше не будет; но связать надо с «Первым соседом» известную оду «Приглашение к обеду». Торжеством жанра будет «Жизнь Званская» — но она так важна, что о ней — совершенно отдельный анализ. Кроме того, например, «На возвращение графа Зубова из Персии» (где надо отдельно изучить все относящееся к Кавказу NB).

Класс II: весь «Фелицын» цикл в конце царствования; замечательно, что все писанное этим языком связано с императрицей, как Фелицей — т. е. с центральным характером эпохи. Правда, бытовые строфы (как в первой «Фелице») лишь в виде исключения; зато философский «средний» язык — очень часто: «Мой истукан» — строфы 2, 3, 5, 7 (лучшее, что создано Державиным в области философской оды «среднего» стиля — не морально-религиозной NB); все движение от приказания к колебанию — строфа 13-ая, падение истукана — строфа 20-ая. Ода «Вельможа» — интересна по связи с известной Читалагайской одой<sup>197</sup>, по глубокой постановке темы, по блестящим примерам «онегинского» языка — строфы 4—7 (с громадной амплитудой, чисто пушкинской: Петр по соседству с «осел останется ослом» — *e sempre bene!*<sup>198</sup>), по странной близости к Некрасову. Во II томе издания Грота — ода «Тончию». Кажется, сюда же надо отнести оды с народным оттенком, как «Атаману и войску Донскому», но — о них в другой связи анализ будет плодотворнее.

Класс IV не представлен; склонность же к громадным построениям вылилась в известном «Гимне» 1812 г., в ораториях и пр.; классицистическая же инсценировка — в оде «На победы в Италии».

4. Духовную оду Державин преобразовал в том же направлении, что и классическую «Фелица»; во всех высказываниях он приравнивает свои религиозные оды именно этому классу, а не вообще светским одам: кроме известной строфы «Памятника», см. конец «Жизни Званской» и «Лебедь». Это приравнение совершенно верно. Как и у Ломоносова, надо



строго отличать собственно духовную оду от псалмопевчества: как для Ломоносова, так для Державина не может быть более грубой ошибки, как смешать эти два мира поэзии.

Религиозная ода Державина родилась сразу самостоятельно, без предшествующих опытов, в ломоносовском вкусе: дело в том, что это было уже в 1784 г., после «Фелицы»! И державинская религиозная ода внецерковна (что есть одинаково и поэтическая, и религиозная необходимость), но совершенно иначе, чем у Ломоносова: понять это отличие значит понять все.

Ода «Бог» так же относится к веку сознательного и бессознательного внедогматического деизма, как «Утреннее» и «Вечернее размышление» Ломоносова — к веку научной религиозности академических кругов. Восторг, слезы при мысли о Боге — черты послеломоносовского века, следствие совершившегося, хотя бы бессознательно, отстранения (не отвержения) догматического христианства; недаром XVIII в. (и на Западе) патетически мыслил о Боге: он Его в первые увидел; отхлынувшие волны христианства обнажили два континента: Бог и я; тема Державина: связь достоверности Одного с достоверностью другого; это громадное изменение по сравнению с ломоносовской духовной одой, и так же к ней относится, как «заслуги» Фелицы к «подвигу» Петра: признак приватной цивилизации. Недаром этот век был творцом философской антропософии: учение о человеке, как *clavis utriusque mundi*<sup>199</sup>; Державин не был связан с московским мартинизмом (хотя это как раз была эпоха его расцвета и Сен-Мартин как раз тогда был очень известен), но он не далек от них по общему им и не-им субстрату антропософского умозрения о человеке. Не был же антропософом Юнг, а он сказал: *a Worm, a God*<sup>200</sup> и пр.; известно, что популярное масонское мышление больше всего настаивало на этом узловом значении человека: высший животных иерархий, он же низший небесных. Еще в 1803 г. у Жуковского эпиграф из Юнга и соответствующие темы<sup>201</sup>. Итак, ряд явлений послелейбницианской культуры вошли в эту оду, даже интимное исповедание бессмертия человеческого существа; итак, она на переломе к богословию Карамзина и Жуковского (только у Карамзина, соответственно новой сентиментальной атмосфере германского богословия, бессмертие и Бог скорее постулаты, еще не в кантовском, но уже в руссоистском смысле слова). Однако возможно повести от нее обратную линию — к Ломоносову и «физической религии», тогда выделятся, как пуповина, строфы 4, 5, 6; центральное антропософское место — строфы 8—9, Юнг — строфа 9-ая, сентиментализм — строфы 10—11; с догматическим христианством слабая

связь — строфа 1-ая. Однако наше представление об этой оде будет неполно, пока мы (не) вообразим школу Броккеса, Галлера, Гагедорна: как это большей частью бывает, русское произведение есть высшее заключение западно-европейской традиции, умирающей в этом шедевре.

Стоя на пороге нового, чисто сентиментального богословия, ода «Бог» была последней богословской одой; уже в ней преобладают философские элементы (приблизительно в той же степени, как научные — у Ломоносова); заранее можно сказать, что дальнейшее развитие ее превратит в чисто философскую оду. «Бессмертие души» (1797) есть первая метафизическая ода русской поэзии (потому что обе богословские оды Ломоносова не были метафизическими в тесном смысле слова). Метафизика имеет свою технику: система аргументирования; согласовать ее со стихотворной речью, со строфикой — дело необычайно трудное; у Державина «синтаксис доводов» необычайно силен и закончен («не может быть, чтоб...» — строфы 6, 7; «но если нет... по́что...» — строфа 14-ая; «отколь... не то ль...» — строфа 20-ая); у Ломоносова же доводы были названы, а не развиты; поэтому можно точно перечислить доводы Державина; строфа 18-ая выделяется: это одна из лучших вообще написанных Державиным. Как у Ломоносова была стилистическая связь между богословскими и политическими одами, так и у Державина — в еще большей степени; особенно это ясно в строфе 14-ой: проблема «злодея» так же ставилась в общих одах 1790-х гг. — «Мой истукан» строфа 2-ая и след., причем так же объединены были в одном общем осуждении несправедливый сатрап и Пугачев. И там и тут злодей есть тот, кто делает правильные выводы из отвержения бессмертия души, т. е. кто правильно возводит кровавое здание; праведный (вельможа и простой подданный) — тот, кто в решающие моменты деятельности своей помнит, что жизнь есть краткий освещенный отрезок между двух направлений вечности. Это приближает его религиозно-философскую поэзию (вторую заслугу «Памятника») к особому, чисто екатерининскому, переживанию правды, близко к *pop civium ardor... pes*<sup>202</sup> (где тоже объединены тираны и мятежники), что Державин, очевидно, так помнил, что ввел в «Памятник» (как третью заслугу). Свойственно частной цивилизации взрастить идеал непоколебимо-правдивого мужа; рождается образ бесстрашия пред троном, о котором и речи не могло быть в ломоносовской поэтике. Вокруг «Бессмертия души» надо разместить много философских од о добродетели — «Эхо», «К Лидии» и т. д., но, конечно, только то сюда относится, что писано разными формами одической строфы и в ее стиле.

Ода «Христос» показывает мистический предел философской поэзии Державина; а так как он был поэт России, а не секты и партии, то вот,

следовательно, крайний предел мистического умозрения общества в целом; мистическое учение о творении — строфа 15-ая, «но поелику создан он / С свободною душой из персти...» — строфа 16-ая, отпадение всей твари — строфа 17-ая, путь воссоединения — строфа 18-ая — не без гностической окраски («примеры» — строфы 24, 26), значение Иисуса Христа для мира — строфа 35-ая (тоже гностическое). Историк русской мистики мог бы объяснить происхождение каждой идеи и ее историю в эпоху Новикова и в эпоху Лабзина. Несмотря на аппарат приложенных Державиным текстов, уже то, что пришлось убеждать текстами духовную цензуру, доказывает, что ода принадлежит другому, не церковному, кругу умозрения. Однако достаточно сравнить с мистикой Хераскова, чтобы убедиться, что, как и Пушкин, Державин был поэтом центральных, руководящих идей; классики сектантами не бывают, они на службе всей страны, а не мартинистов и не декабристов.

Сравнение од «Бог», «Бессмертие души» (с примыкающими) и «Христос» приводит к общей формуле: религиозно-философская поэзия Державина, начав применением «среднего» языка... чем дальше, тем больше реставрировала язык Ломоносова (и строгость его строфики, только не религиозных его, а политических од); в центре ее стоит идея правды — руководящая идея века «могущества», Фелицына века; старческая религиозная ода подходит к мистическим темам, но главным образом для гностического обоснования нравственной правды. В последнем счете, коренная идея умозрительной поэзии Державина — правда со всеми ее религиозными, метафизическими и мистико-догматическими постулатами. Следовательно, самостоятельные метафизические (а тем более натурфилософские) проблемы для Державина не существуют. Отличие от Ломоносова не требует пояснений.

Есть ли следы философской поэзии Державина в будущей русской поэзии? Кажется, нет. Вордсворта у нас нет. Вероятно, Фет был под влиянием Державина в одах «Не тем, Господь...» и «Я потрясен, когда кругом» (с эпиграфом из Державина: «Дух всюду сущий и единый» NB!); из старых — Дмитриев, Языков, Хомяков; В. Иванов, кажется, вне этой связи, потому что главный элемент его религиозности — историко-культурная окрашенность — у Державина отсутствует вовсе; быть может, только «О глубина любви...» Все говорит за то, что эти оды были гениальным заключением западноевропейской традиции; заключением же была и политическая ода — но она стала и семенем; религиозная же ода — нет.

Иное о псалмах. Державин перевел их много десятков, причем сразу... две группы: произвольной строфой — ломоносовской псалмопевческой строфой (во всех четырех ее видах: перекрестной — охватной, муж-

ское окончание — женское); только вторая группа имеет значение в русской литературе — так верно Ломоносов сразу нашел нужную строфу и слова. Быть может, ни в какой области поэзии Державин (не) оставил так много неизмененного от ломоносовского, как здесь; достаточно сравнить 103 псалом у Ломоносова и у Державина, сразу видно большее богатство («средства») языка, неисчерпаемые стилистические силы, но принцип сложения псалмической строфы тот же: пользоваться наименее окрашенными словами. От космологии 103 псалма у русских поэтов надо прямо перейти к космологии Корана у Пушкина. Почему русским поэтам так удавался докоперниканский космос — даже Ломоносову, который жил целиком интересами нового естествознания? Так ли уже решен вопрос между Птолемеем и Коперником? Тут, конечно, одна из глубоких тайн «двойной жизни». Даже относительно Ломоносова трудно решить, что для него дань чему-то, а что почитает он руководящим. Если судить только с точки зрения истории поэзии, то космология псалма победила и религиозная картина мира оказалась поэтически авторитетнее, чем коперниканская: с коперниканской ничего не связано, с религиозной — неразрывно связана история русских стансов. Но пока у нас нет еще внекоперниканской почвы для свободной оценки, признаем, по крайней мере, что библейская картина мира для истории русской поэзии несравненно была важнее коперниканской; чтобы доказать, довольно перейти от «Величество Божие» (строфы 16, 17) к «Зажег ты солнце во вселенной...»<sup>203</sup> Итак, непрерывное развитие соединяет псалмические строфы Ломоносова, Державина и «Коран» Пушкина (по крайней мере, в космологических его частях). Это одна из сфер, где русская классическая поэзия — от Ломоносова уже! от самого зарождения своего — обнаруживает православное и свойственное всему русскому народу понимание и любовь к псалму, особенно его космологии. Вероятно, псалмическая природа через византийские зоологические и иные сочинения и переводную русскую письменность решительно окрасила космологию иконописи, а отсюда иконописный пейзаж неизгладимо врезался в душу православного человека<sup>204</sup>.

Иная разновидность ломоносовского псалма — «Властителям и судиям» (вследствие общеизвестной особой служебной биографии Державина, таких переводов потом будет очень много), их влияние было меньшее (на историю русской поэзии, ибо нравственное их влияние было неизмеримо — см. «Пунин и Бабурин!»), но когда Пушкин думал о своих отношениях к трону, его стансы «Нет, я не льстец...» (1828) приближаются к языку Библии и Державина. Вообще, где у Пушкина стансы (в точном смысле слова), они почти всегда близки по синтаксису и выбору слов к одному из двух типов ломоносовско-державинского (теперь уже можно

создать этот термин) псалма. Но главный плод псалмических стансов, конечно, «Анчар», о чем уже говорилось в лекциях о Ломоносове. Вопрос, почему Пушкин сам не переводил Псалтири прямо (хотя он переводил из «Песни Песней», из Беньяна, молитву Ефрема Сирина и т. д.), очень труден.

Вторая группа псалмов Державина (произвольной строфой, иногда близкой к оде) малоинтересна.

## IX

1. Как понять то, что одновременно с классицистической — антологическая поэзия коротких метров? Явление можно ограничить: не только анакреонтическая, но и род внеанакреонтической антологии был уже у Ломоносова («Кузнечик»), в одно время с периодом лучших од, а потом одновременно с «Петром Великим». Вообще, способность жить в двух областях была у них виртуозна (например, двойная жизнь христианская и внехристианская: их наивное деление од на «торжественные» и «духовные»; в этом они были представителями общей истории «двойной жизни» всей Европы после Ренессанса); талантливые литераторы сознательно даже заполняли все «роды», так что они писали бы анакреонтику все равно, *ut implerentur tempora*<sup>205</sup>, ибо «надлежит» России исполнить всяческую правду и «не постыдить пророчеств». С этой точки зрения, громадная (количественно) антологическая поэзия Державина, казалось, может быть объяснена по аналогии, ибо «двойная жизнь» (с которой пришлось считаться уже Петру и Кантемиру — Сатира VI), конечно, достигла расцвета именно в екатерининский век. Но, во-первых, Державин вовсе не стремился к заполнению гранок; психологии основоположника у него нет — а она была не только у Ломоносова, но и у Третьяковского и Сумарокова; без понимания ее все темно в аннинском и елисаветинском периоде; без понимания, что ее уже нет, все темно в екатерининском; (кстати, у Пушкина — сильнейшее возрождение психологии основоположника). Не только Державин не стремился к этому (и не имел нужной для этого полной ориентированности в европейской литературе, какая была у Третьяковского, Ломоносова, Сумарокова), но сознательно начал разрывом с этим первым периодом, «приим», например, и не пытался писать и пр.; во-вторых, антологическая поэзия у Державина охватывает, быть может, половину всего его творчества (по количеству, правда, коротких, пьес, быть может, и больше). Прежде всего, антологическая поэзия Державина есть часть еще более общего явления: искания лирической поэзии вне оды; не только внутри себя самой ода потерпела измене-

ние (от пиндарической к горацианской), но не меньшее и оттого, что получила особую, частичную функцию. Здесь истинная причина явления: специализация оды (и официальной и даже *Gelegenheitsode*) и вследствие этого необходимость развить иной тип внеодической поэзии. Таким образом, русская анакреонтическая поэзия развилась так необыкновенно — на пути к будущей поэзии XIX в. Понятна также и хронологическая близость к оссианизму: Оссиан был учителем превращения оды в поэму; по мере того, как ода углублялась в неизведанную чащу дикого пейзажа поэмы, антологическая поэзия искала будущей лирики. Как рождавшаяся «поэма» воспользовалась подсказанным ей оссианизмом, так лиризм мог опереться на серьезную уже в России традицию анакреонтики и антологии (Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, особенно Сумароков). И то и другое одинаково характерно для «второго» периода, потому что и то и другое, собственно, требует уже нового человека, героя пушкинской поэмы. Относительно оссианического пейзажа ясно, что его дикость есть глубокое осуждение антикизирующей архитектуры городского государства, его школы, его латыни, управления и пр.; «страшная краса природы» есть уже место бегства, *refugium*<sup>206</sup> — недостает еще самих *fugientes*<sup>207</sup>; но и последовательный антологизм приводит к — А. Шенье.

2. Однако ни последовательный оссианизм, ни последовательный антологизм не были делом Державина. Его антология есть догматическая антология, типа дошеньеровой, а Шенье был Кантом этой области, и все антологическое до него — кажется нам из другого мира. Приблизительно в одно время А. Шенье и Гёте («Римские элегии») создают новый тип антологического отношения к античности (см. у Фета обе струи: «когда не свищет вихрь в истерзанных снастях» и «право, от полной души я благодарен соседу») греческий и проперцианский, что оттесняет анакреонтику в область интересного, чуждого. Все же возможно общее определение антологии (вернее, антологического), под которое подойдет и *Anthologia* и *апастеонтеа*<sup>208</sup>, и Державин и немецкая анакреонтика, и А. Шенье и гётеанская антология. Антологическим, кажется, мы называем то, что притягивает на совершенство выделения, будучи вообще мыслимо лишь как невыделенная часть; так как на европейской почве искусство выделения есть, необходимо, античное искусство, то антологическим не называем мы произведения без явной зависимости от тематики, фразеологии и даже метров античности — однако это историко-культурный второстепенный признак (если бы он был решающим, то как могли быть рифмы...?) между тем у А. Шенье, Пушкина, Майкова, Фета...). Насколько не вполне точно определение это (*Einzeldarstellung*<sup>209</sup>), настолько антологическое

часто может быть смешано с гораццианским, с пасторальным, с идиллическим (особенно). Кроме того, узаконенный за антологической поэзией метр (например, у Пушкина — александрийский стих) может по аттракции представить нам антологическим то, что не вполне такого ⟨рода⟩, помимо метра (например, «Редает облаков летучая гряда»<sup>210</sup>). Несмотря на все многочисленные осложнения историко-культурного происхождения (особенно многочисленные вследствие сложности эпохи, когда возрождена была антология А. Шенье и Гёте), в основе антологично то, что, кроме общей границы между реальностью и поэзией, имеет еще дополнительную: насилие *Einzel-darstellung* и что поэтому переживается как нечто совершенно особое, «отложенное в сторону», как опыт поэзии — вне собственной сферы поэзии, *in partibus*<sup>211</sup>. В этой «колониальности» антологической поэзии издавна была ее прелесть. Однако этого мало. Такова была греческая поздняя антология; но в новой Европе дело еще осложнено тем, что приходится считаться с вопросом о промежуточных вещах, о возрасте, о невозможной для нас наивности греков. Но именно это делает новую антологию вдвойне прелестной: она «колониальна» у нас и хронологически (историко-культурно). Это — удаление и на край предметного мира и на край исторического мира. Только тут мы подходим к антологии державинского типа: она стремится к полноте обмана; промежуточных веков нет вовсе, поэтические системы переносимы как легкая одежда. Но так как все же дело идет об обмане, то такая антология не претендует на большее, как быть периферическим явлением, «отдыхом героев», минутой улыбки министра. Эта скромность требований обнаруживает поэтический догматизм. Не то А. Шенье! Он притязает на всю современную жизнь и требует быть ее центральной поэзией. Античность, думает он, даже не вся, даже александрийская, имеет и на это силы. Это выражается в замечательном просодическом явлении: в разрыве с короткими метрами анакреонтики и в переходе к общим (длинным) метрам, в особенности к центральному французскому стиху — александрийскому (что, конечно, не могло не связаться с его ритмическим изменением). Благодаря этому А. Шенье — великий реставратор центрального положения античности, родоначальник особого «второго» Ренессанса. Вот почему так необычайно важна та минута, когда (1819—1820) Пушкин узнал А. Шенье и понял возможность нового александрийского стиха, заново взятого у французов, а не продолжающего достаточно уже скомпрометированную традицию Сумарокова и Хераскова. Кстати, Пушкин узнал А. Шенье буквально в одно время с Байроном, что прямо пропорционально одновременности оссианизма и антологизма у Державина NB.

3. Начало державинского антологизма есть, конечно, анакреонтизм — в буквальном смысле слова переводов. Однако отдельные предвестия анакреонтизма — не в строго анакреонтической форме. «К Евтерпе», кажется, первое антологическое произведение Державина, хотя вопрос, быть может, спорен: не есть ли (это) горацянская ода (конец — явно ода; только детали антологичны). Очень странно «Любителю художеств» (которое и Грот называет «совершенно своеобразным по составу»); конец — совершенно сходен с будущим «русским» анакреонтизмом (по принципу: «зрел ли ты, певец Тиисский...»<sup>212</sup>). Нет сомнения, что тогда Державин стремится уже к созданию анакреонтической поэтики. Но первое упоминание его имени — 1791 г. (в «Описании Потемкинских праздников», но отдельно... — «Анакреон в собрании»); первые стихи дают ключ ко всему пониманию Анакреонта: к его имени обращаются, когда хотят воспеть «любовь и негу», — очевидно, ода этого не воспевает (и действительно, где любовные в точном смысле слова оды, даже горацянские?). С этих пор имя Анакреонта и соответствующие стихотворения все чаще... пока (во II томе издания Грота) они пойдут подряд. «Прогулка в Сарском Селе» очень важна, потому что здесь в первый раз Державин употребляет трехстопный ямб, который не разрывно был связан с ломоносовским Анакреонтом, не для перевода или адаптации Анакреонта, а для антологического стихотворения, довольно далекого от его поэтики; это очень показательно для века, который почти не отличает анакреонтизма от антологизма, а также важно, чтобы понять весь этот антологический период русской поэзии как прямое продолжение ломоносовского анакреонтизма («ночью темнотою / покрылись небеса, / все люди для покою / сомкнули уж глаза...»). Период этот не мал, потому что антологизм Капниста, Батюшкова и Пушкина до ссылки будет его заключением — только тогда гений А. Шенье покажет России лучшую античность. Все же, как ни темна была людям XVIII в. разница между анакреонтизмом и антологизмом, они ясно отличали те знаменитые мотивы («хочу я петь Атридов», мальчик ночью и пр.), освященные тысячью подражаний, от самостоятельных расширений их подходящими самостоятельными мотивами; «Прогулка в Сарском Селе», конечно, сознавалась Державиным как расширение традиции: в таких пьесах он допускал громадный описательный элемент, колоризм (особый анакреонтический его колоризм — багрец, сияние золота, отражение золота в воде и пр.), которые были бы совершенно невозможны в адаптациях Анакреонта в тесном смысле слова. Свобода простиралась до русификации; что дает новую разновидность русско-античных отношений XVIII в.; в «Прогулке в Сарском Селе» ру-



сификация еще мало заметна (потому что архитектура Сарского, озера, колонны, кровли — гораздо более античное, чем русское), но в «К грациям» как будто мелькает уже прелестный русский, деревенский анакреонтизм (у молодого Пушкина — увы! — «Вишня»). Тоже русский хоровод сплелся с анакреонтизмом в (пьесе) «Амур и Психея» (которую надо еще выделить по чисто историческим причинам — Мережковский! <sup>213</sup>). Итак, первые шаги державинского анакреонтизма очень не строги формально; замечательно, что пока — ни одного еще точного перевода (или адаптации). Напротив, именно в антологической (оде) «Ласточка» — первый у Державина опыт разностопных стихов, что, как известно, шокировало ямбического Капниста, а Карамзин, печатая ее в «Московском журнале», сделал интересную выноску: следовательно, это было ново. По теме, ср. «природы праздный соглядатай» Фета — случайно? влияние? реминисценция? Но не в первый раз нам приходится сближать Фета с Державиным <sup>214</sup>. Пейзаж с высоты полета ласточки чрезвычайно важен для (предстоящего нам) понимания всего типа державинского колористического пейзажа (искусственного). Начало (относится) ко всей теме «деревенской русификации» анакреонтической поэзии или, осторожнее, анакреонтики коротких метров. Шедевры этого «неопределенно-анакреонтического» направления, однако, не «деревенские» пьесы, а «Гостю» и «Другу»; Державин напечатал их в 1804 г. в «Анакреонтических песнях», но очевидна их связь с одой «механически-горацианского» типа, особенно «Другу» («казачок» рядом с «нектаром», «мудрый» конец и пр.). Надо выделить, как особую разновидность, «анакреонтически окрашенную горацианскую оду»... Конечно, не чем иным, как этим (т. е. привычностью оды для Державина), и объясняется необычайное совершенство обеих пьес. Только в 1796 г. ряд пьес теснее связан с Анакреонтом — «Хариты», «Крезов Эрот», «Пчелка», «Бой».

4. Решающую роль сыграл 1797 г. — по Гроту — потому что «место Фелицы опустело в храме его поэзии»<sup>215</sup>. Только теперь он серьезно обращается к Анакреонту самому, конечно, по переводу Н. А. Львова 1794 г.; методы перевода, собственно, те же, что и у Ломоносова, но вводится и адаптация: «К лире» («петь Румянцова сбирался»). Однако не это сыграло роль в русской поэзии — а то, что окружило их. Такова была странная судьба Анакреонта, особенно в русской поэзии: не столько он, сколько то, что вокруг него... иногда с сохранением весьма слабой связи.

<sup>213</sup> Державин Г. Р. Соч. Т. 1. С. 571.

<sup>214</sup> Державин Г. Р. Соч. Т. 8. С. 111.

Но в том, что тогда звали «анакреонтическими (в отличие от Анакреонтовых) песнями», можно различить две ветви: действительный анакреонтизм и то, что казалось людям XVIII в. анакреонтично и что было, на самом деле, антологией, близкой к Батюшкову, Пушкину, Майкову.

Так получаются три класса. Пример первого: «Купидон», «К женщинам», «Венерин суд», «К лире» и т. д. Характеристике эта группа едва поддается; сюжеты эти — их так мало! — известны с детства, и трудно выделить то, что обще им всем — быть может, ничто, кроме исторической привычки. Все же одно выделяется: это рассказик, не останавливающийся на описаниях и пр. Так и понял его Ломоносов и др.

|             |                                                                                                                                                                 |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ломоносов   | Ночную темнотою<br>Покрылись небеса,<br>Все люди для покою<br>Сомкнули уж глаза...                                                                              |
| Н. А. Львов | В час полуночный недавно,<br>Как Воота под рукой<br>Знак Арктоса обращался;<br>Как все звания людей<br>Сна спокойствие вкушали,<br>Отягченные трудом...         |
| Державин    | Под Медведицей небесной,<br>Средь ночных темноты,<br>Как на мир сей сон всеместный<br>Сыпал маковы цветы;<br>Как спокойно все уж спали,<br>Отягченные трудом... |

Несмотря на различия (очень интересные сами по себе), все верны стилю «рассказика», а (возможные) описательные стихи, отстранив, заменяют общеизвестными астрономическими символами — сокращениями. К первому классу (не ко второму) надо отнести те пьесы, которые хоть не переводные (и не адаптированные), но суть явно того же типа «рассказик»; иные из них изумляют языком, рифмами и свободным движением в коротких метрах — «Хариты», «Крезов Эрот». По таким пьесам лучше всего понять, как мы движемся от Ломоносова к «Вишне» Пушкина.

Второй класс: вместо рассказика, канва для блестящего описания. Насколько первая группа была скорее характерна для скромного, серьезного Ломоносова, настолько эта группа есть собственность Державина. Собственно, это и есть его, потом никем (или почти никем) не повторенный тип антологии. Здесь выделяется группа десяти пьес без «р», стран-

ная теория упадочных немецких поэтов 1760-х гг.: прелестный образец — «Соловей во сне». Понятна связь с Анакреонтом: «рассказик» есть, но он стал только предлогом для описания, а цель описания — *briller*<sup>215</sup>. Эта несерьезность понятна и простительна допушкинскому веку, но что несерьезно и чуждо нам, помнить надо, чтобы оценить вполне дело А. Шенье и Пушкина («В младенчестве моем...»). Однако этот блеск описаний без «р», а равно и им соответствующие описательные *parties*<sup>216</sup> из других пьес, поразил современников, кажется, не меньше, чем громы в одах; они гордились тем, что Державин обнял оба полюса поэзии. На самом деле, и они и Державин сам держались поверхностного взгляда на антологическую поэзию как на «отдых»: как любовь — «отдых героев», так любая антологическая поэзия — отдых поэта от торжественной поэзии. Это по природе скромное притязание есть главная черта старой антологии — и это как раз то, что отчуждает ее нам. Сама звуковая теория, как будто отпускающая важные звуки на отдых и призывающая более легкую смену, вышла из такого же представления. Другая группа: длинные пьесы, «поэмки» («Праздник воспитанниц девичьего монастыря», «Развалины»), принадлежащие веку, который своих монархинь любил представлять как «окруженных богинь». Полезно сравнить антологический образ Екатерины в «Развалинах» с одическим в «Фелице»: даже там, где в одах упоминалась женская ее прелесть, смысл был совершенно иной: там красота была в честь ее божественности, это была счастливая для страны красота Минервы; здесь же — не она цель всей пьесы, цель — общая пасторальная совокупность всей картины, это уже не Фелица! Третью группу второго класса (составляют) русские деревенские — о них уже говорилось. Четвертую: женская красота (что вместе с женской красотой в одах и пр. составляет особую важную тему. Это не Фелицына красота!). Пятую, самую важную, группу: колористическая анакреонтика (*audition* и *vision*<sup>217</sup>), в которой свойственное Державину воображение раскрашенного игрушечного мира развилось в громадную систему.

Третий класс: быть может, только «Рождение красоты» — но и этой пьесы довольно, чтобы понять, что и без А. Шенье русский гений создал бы тип майковской антологии. Дело в том, что у Майкова (кроме типа, восходящего через Пушкина к А. Шенье и, мимо Пушкина, к Гёте) есть особая группа пьес четырехстопным ямбом рифмами (например, «вот безжизненный отрубок...»), который, быть может, сознательно примыкает к этой традиции. Недаром Белинский вспомнил Гомера<sup>218</sup>: это гомеризм в антологической поэзии, кажется тип чисто русский.

5. Несмотря на прелесть этого мира старой поэзии, в нем есть один порок: Пушкин не оправдал его, ни Фет, ни Ал. Толстой, ни Майков (за вы-

шеупомянутым исключением); поэтому, что бы ни думали современники о равенстве обеих «половин» его поэзии, мы так думать не можем. Вернее всего сопоставить это с механически-горацианской одой, которая тоже осталась в стороне от пушкинского великого пути русской поэзии; кстати, в пейзаже, в колоризме и пр. сходство анакреонтической поэзии второго класса с горацианской одой явно; например, описательные строфы «К Музе» явно анакреонтического типа (пьеса попала в «Анакреонтические песни» 1804), между тем, по строфе, по обращению к Музе и пр.—это ода. И вот если взять пейзажные горацианские оды такого рода, всю анакреонтику Кантемира, Ломоносова, Сумарокова, Хераскова и самого Державина, то же у Капниста, антологию Батюшкова и молодого Пушкина до 1820 г. и еще прибавить все их отдельные стихи и строфы антологического типа из других произведений — составит внушительная картина целой цивилизации, которая, сознательно восходя к античности в серьезном, центральном, отдыхала тоже сознательно по-античному и в отдыхе была во много раз консервативнее, чем в труде; так рядом с одой, поприщем поэтического труда, рекой, отлилось озеро, без протока. Когда оно высохло, это было неисправимо и антологическую поэзию пришлось начинать Пушкину сначала, но уже по-иному, конечно. В последнем счете, вина этой старой анакреонтической поэзии — короткие метры, в прямом и переносном смысле слова, с чем неразлучно досадное представление молодящегося вельможи; вот почему погибли богатства колористического пейзажа, рассыпанные в них, так что весь тип типично державинского антологического пейзажа (который можно сравнить с видом сквозь цветные стекла) остался чужд Пушкину и нам. Все же несколько фальшивых нот в «Евгении Онегине», кажется, объясняются некоторой жизнеспособностью старого анакреонтизма («под ним как начинает капать...»<sup>219</sup>), однако не колоризма, которому так и суждено удивлять, как уникам в истории русской поэзии, тех, кто берется серьезно за Державина<sup>220</sup>.

В последнем счете, обладал ли русский XVIII в. антологической поэзией?

6. Отчасти так же вне общего поэтического пути осталась и державинская этнографическая народность, гораздо больше принадлежащая XVIII в., чем истории русской поэзии. Общее, на первый взгляд странное, явление громадного оживления интереса к этнографической народности именно в XVIII в. — известно. Прежде всего, бытовой интерес (Екатерина II, Орлов, Потемкин, Елагин — а для провинциального дворянства см. «Записки» Болотова); еще важнее литературный интерес. При Ека-

терине II — четыре сборника пословиц, чулковское «Собрание разных песен», «Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прача» 1790 г. и несколько других; в 1804 г. знаменитый сборник былин Кирши Данилова и ряд статей о нем в журналах. Заранее можно было бы сказать, что мы должны (обнаружить) в литературе следы усвоения всех этих громадных материалов; относительно Екатерины II это общеизвестно (свадебные песенные хоры девушек в «Начальном управлении Олега»; «Новгородский богатырь Боесловович» — комическая опера в пяти действиях 1786 г., «Февей», «Горе-богатырь Косометович» и пр.); в 1795 г. «Илья Муромец» Карамзина (с известным — «мы не греки и не римляне / мы не верим их преданиям / мы другие сказки слышали / от своих покойных мамушек...» и пр.), тоже в 1795 г. «богатырская поэма» «Добрыня» Н. А. Львова (который, быть может, составил сборник Прача). У Николева постоянно песни и пр.; «Бахариана» Хераскова. Итак, это тоже значительное явление, без которого картина русского XVIII в. неполна. Неполна и поэзия Державина.

У Державина уже в начале 1790-х гг. попадают этнографические мотивы, но главные произведения этнографического направления — уже при Александре I, в 1804 г. и в следующие годы. Что знал Державин? Чулковские сборники, сборник Львова-Прача, но то, что именно в 1804 г. усиление... объясняется только сборником Кирши Данилова. Знал Державин хорошо и особую псевдорусскую, собственно, рыцарскую сказку чулковских «Русских сказок» (в этом роде было много и других сборников); отсюда Всемила, Добрада, Лель, Лада и пр. Рыцарская сказка дала ряд явлений поэзии Державина, которые ошибочно было бы смешивать с былинными. Хронологически, надо начать с чулковского направления («Собрание разных песен» 1770—1774 гг., «Русские сказки» (4 тома у Новикова) 1780 г., «Словарь русских суеверий» 1782 г.), но при Екатерине II и Павле нет следов его влияния (ни) на одно значительное произведение, зато, частично, им окрашено почти всё; имена: Пламида, Всемила (прямо из Чулкова), Решемысл (из «Февея» Екатерины II), Пленира, «без лаг я Горе-Богатырь» (Екатерина II), Милена (Николев, Херасков, потом у Карамзина, Капниста), Гремислава (придуманное Державиным) и пр. Еще важнее новая мифология, третья по счету (античная, оссианически-скандинавская и «славянская!»): Зимстерла = весна, Зничь = май, Лада = Венера, Услад = бог роскоши и пр. Это совершенно особая категория «славянских» божеств, которая дала окраску русской культуре по крайней мере до «Руслана и Людмилы» включительно, а Лель попал и в «Евгения Онегина», вероятно, как милое воспоминание, как дань державин-

скому времени. В связи с третьей мифологией и третья античность: «славянская» (Волхов, Выбутск, Игорь и пр.). Однажды в 1810 г. случилось великой княгине Екатерине Павловне с мужем (принцем Георгом Ольденбургским) в оной приехать из Твери в Петербург — т. е. как раз проехать местами, с которыми связана эта «третья античность», — Державин написал одно из чудеснейших своих произведений «Шествие по Волхову российской Амфитриты», где славянское сталкивается с греческим (Петрополь), что проливает свет на психологию этого явления у людей XVIII в. Вероятно, им полюбился Чулков именно за то, что он создал (или помог создать) нечто, что не стыдно было сравнить с греческой античностью; во всяком случае, этот «славянский» мир возник из состязания и есть, следовательно, если вдуматься, все же дань греческой античности. Вот почему, без противоречия, они могут Леля и Ладу вставить в анакреонтические песни, причем это совершенно не возбуждает тех важных проблем, что соотношение Борея и русской зимы в Очаковской осени 1788 г.: насколько одно трудно, настолько другое легко понять.

Однако чулковское направление породило у Державина одно загадочное, гениальное произведение «Царь-девица» (вся внешняя история — у Грота: связь с чулковскими сказками, не с народными, истинными; недовольство Киршей за «гигантск» богатырского хвастовства; желание создать истинный «романс»; «Людмила» и «Светлана» Жуковского предупредили его, и, быть может, из соревнования в 1812 г. ...). Через Полонского («в дни отрочества я помню...») к Вл. Соловьеву («у царевны моей...») и, следовательно, к Даме Ал. Блока путь прям и ясен. Но стихи о Даме есть и у Пушкина («жил на свете...» — следовательно, «Идиот») и у Лермонтова («люблю мечты моей созданье...»). Всю русскую поэзию сопровождает образ Женственности. Но вследствие явной связи державинской «Царь-девицы» с Фелицей (строфы 10, 22, 24, 25), можно поставить странный вопрос о роли императриц в сложении этой вечно русской рыцарской влюбленности в Даму. Елисавета, Фелица («небесно-голубые взоры / и на ланитах нежна тень»), Варенька Лопухина, Богоматерь, София τοῦ Θεοῦ<sup>221</sup>, египетское видение Вл. Соловьева, следы этого откровения Природы в русской символической поэзии и богословии XX в. (о. П. Флоренский) — все это разрастается в одно громадное явление, кажется, параллельное тройственной женственности Гретхен — Елены — Богородицы в «Фаусте». Пусть тайна останется тайной.

Киршей Даниловым (1804) Державин был теоретически недоволен (см. главу о «песне» в «Рассуждении о лирической поэзии» (1811—1815), в этих «древних песнях» нет «разнообразия», «стопосложения», они «одно-

тонны» и пр.; особенно «гигантеск» и пр.<sup>222</sup> Но это были мнения времени, что не помешало Державину, как поэту, понять, как важны былинные мотивы. «Добрыня» 1804 г. и некоторые другие драматические произведения. Но важнее всего, конечно, ода «Атаману и войску Донскому», которая может привести в изумление таким внезапным обновлением всего языка, метрики, строфы... Замечательно, что это в год «Жизни Званской» (1807), когда у Державина явно новый прилив сил и гения.

Чулковская народность осталась, как анакреонтика старого типа, эпизодом, неотделимым от века, но легко отделимым (кроме «Царь-девицы») от всей русской литературы; но былинная народность не умерла так скоро; Пушкин, Лермонтов усвоили ее твердо; балладный мир Ал. Толстого, вероятно, есть род чулковщины (конечно, на новый лад и без связи с Чулковым, но) в том смысле, что это *un monde à clef*<sup>223</sup>; без ключа — это чуждо и красиво; с ключом — элементарно и вызывает недоумение; но чулковский сказочный мир умел, по крайней мере, быть связан с полу-столетием — а баллады Ал. Толстого? Все же даже в истории истинной этнографической народности в русской художественной поэзии, кажется, последнее слово не сказано ни «Сказкой о рыбаке и рыбке», ни «Песней о купце Калашникове»; кажется, решающее произведение еще впереди. Что делать с былинами, кажется, еще никто не показал. Тем замечательнее Платовская ода Державина.

## Х

1. Четвертый мир поэзии Державина — стансы. Не Державин (а Сумароков) — их основоположник в русской литературе, но верное направление дал им Державин тем, что заметил их особое родство со всеми проблемами построения, а следовательно, с историко-философской, историко-культурной поэзией, где правильное членение есть решение половины дела. Начиная от «Победы красоты», через пушкинское «в надежде славы и добра», мимо Лермонтова и всей середины века (отвергших стансы), к возрождению стансов у Вл. Соловьева («Панмонголизм! Хоть слово дико...», «Я раб греха, во гневе яром...», «трепещут боги Мицраима...» и пр.), у Брюсова (это одна из решающих его заслуг, «вернул русской поэзии строфичность»: «у каждого свой тайный демон...», «Фарман, иль Райт, иль кто б ты ни был...» и пр.). Конечно, стансы в русской поэзии были и любовные («Я помню чудное мгновенье...»), но бросается в глаза, что полный вес они получают при решении историко-культурной темы. Понятно почему: деление на самостоятельные единицы (важное всюду) только здесь становится почти решающим для правильной постановки

темы; неверное *principium divisionis*<sup>224</sup> («делитель») или ошибка в делении самом (в «частном») делают все произведение темным. Вот почему даже чисто лирическое или религиозное стихотворение, писанное стансами, получает историко-интеллектуальный, не-лирический, *rough tout d'ite*<sup>225</sup>, не-фетовский характер. Совершенно понятно, почему русская поэзия не пришла прямо к фетовской лирике: выучка века оды была чисто исторической, любовь локализовалась в особой поэзии «отдыха» (анакреонтика!) с соответствующей фонетикой и пр., стансы стали для века оды приблизительно тем же, что лирика для века романа. Строфа стансов была близка сознанию (как обломок одической — с другой стороны, как тождественная или близкая псалмической, но главное) как строфа, т. е. как гарантия против беспринципного лиризма. «Горелки».

Но, конечно, переход полный к стансам возможен будет только после полного оттеснения оды, потому что ода тоже берет на себя решение проблем деления. Пока стансы напоминают меньшее деревцо, растущее под тенью другого, кажущегося бессмертным. Но когда умрет ода, стансы займут ее место. В пушкинский век и после стансы сами станут старшим деревом, так что Фет свои «оды» (послания членам императорской фамилии!) будет писать как стансы. Реформа Брюсова была пережитка, как возвращение к строгости классиков. Между тем у Державина стансы еще близки антологии и вообще легкому жанру. Быть может, ничто в поэзии Державина не подходит так близко к поэтике XIX в., как стансы — но к XIX в. Пушкина, не Жуковского.

2. К поэтике Жуковского не в меньшей степени приближается «Призывание и явление Пленеры». Это замечательное стихотворение, особенно интересное тем, что происхождение его поэтики недвусмысленно ясно: трехстопный ямб, дата (1794), имена (Пленера, Милена), галантный конец, любовная фразеология — ст. 25 и след. — ясно говорят, что родилось оно как *анакреонтическая пьеса* (Державин даже напечатал ее в 1804 г. (в «Анакреонтических песнях»)!). Тем более замечательно, что в этом явно условном стихотворении иная поэтика намечена. Место объятий, анакреонтических прикосновений заняло прикосновение чуть слышное, веяние тени. Генеалогия его слишком трудна (вероятно, какие-нибудь соответствующие явления в немецкой, доромантической анакреонтике), но будущее — известно: романтическая поэтика осязания Жуковского («Эолова арфа»: «и что-то коснулось... прильнуло...»). Замечательно, что тема метапсихична, и притом на романтический лад. Все это — ряд загадок! Особенно трудно понять, как это могло в умах людей того века ужиться с анакреонтизмом, с нелепым заключением и пр.



Еще важнее для понимания подготовки поэтики Жуковского «Арфа» (написано в 1798 г., напечатано в 1798 г. в «Аонидах», которые, конечно, Жуковский читал с особым сочувствием). Я не знаю, первый ли придумал Державин строфу из шестистопных ямбов (т. е. первый ли на русской почве, конечно). Ясно только, что он всегда был равнодушен к традиционному александрийскому стиху (ранние произведения, например, «Эпистола И. И. Шувалову», конечно, не в счет, потому что принадлежат ломоносовской школе), но уже в 1790-е гг. любил строфические сочетания шестистопного ямба, причем заставил его звучать совершенно по-иному: «Описание Потемкинского праздника» — «Богатая Сибирь, наклоншись над столами...» — интересно, что такой смелый эксперимент именно в этом стихе; ода «Приношение Монархине» — которая звучит иначе, во всех отношениях, чем весь прочий Фелицын цикл: могила, червь, заброшенный дом, забвение — и притом тем же стихом, что «Сельское кладбище» — это должно навести на важные размышления. «Памятник» — той же строфой, о чем следует подумать. И вот «Арфа» 1798 г., года за два до Жуковского, показывает ясно, что именно этому стиху суждено было стать решающим в истории раннего сентиментализма. Простая перестановка места и рифм в четырех стихах, — и стих сумароковских Эпистол или «Послания о пользе стекла» приближается к сонорности «Сельского кладбища»! Очевидно, шестистопный ямба всегда звучал для Державина близко к этому, если он (почти) никогда не пользовался им как александрийским стихом. Хотя никто не делал прямого сближения «Арфы» с «Сельским кладбищем», однако 1) даты, карамзинские «Аониды», пансион Жуковского и прочие биографические основания; 2) поэтика прикосновения — строфа 1-ая и звона струн — строфа 2-ая и вообще вся тема об арфе; 3) лексикология и круг представлений: драгое отечество, цветет весна, золотое время, о колыбель..., обитель..., почтенны, обнимать священные гробы, гробы родителей и пр. Три основания, подтверждающие, что тождество метра не есть совпадение и что может быть поставлен вопрос: когда Жуковский сел переводить Грея, не звучали ли в нем ритмы «Арфы»? Если да, то надо будет поставить общий вопрос об отношении поэзии Державина к новому веку европейской литературы; в этой связи зависимость от Юнга 1779 г. и Оссиана 1790 г. получила бы дополнение и верную перспективу: по крайней мере три течения нового типа отразились в его поэтике — даже «меланхолия». А так как известно и обратное: вся ранняя поэзия Жуковского 1797—1801 гг., полного ритмов, слов и представлений державинской поэзии, то вопрос сложен (что несколько не меняет того, что «Сельское кладбище» есть une œuvre de génie<sup>226</sup>, давшая всему веку новое направление)<sup>226a</sup>.

От этой связи «Арфы» с новой поэтикой Жуковского надо строго отличать ту связь между обоими, которая объясняется тем, что Жуковский долгое время был представителем школы Державина; кроме юношеских од, явно и наивно подражающих державинским, пейзаж «Вечера» 1805 г. (особенно строфы 3, 4, 6; только Жуковский избегает всех шокирующих неправильностей языка, но зато у него нет в пейзаже этого типа ничего, что производило бы впечатление гениального, как постоянно у Державина), даже «Невыразимого» 1818 г.<sup>\*</sup>, где исключительно интересен водораздел между колоризмом («блестящая красота», для которой есть слова) и романтизмом (то, что слито с нею); это разделение двух природ есть разделение и эпох; недаром первая, «блестящая» природа невольно изображена стилем пейзажей Державина: это верная характеристика не только этой природы, но и пейзажной поэзии Державина самого. Можно даже указать у Державина «Утро», которое, быть может, Жуковский имел в виду (оно было напечатано в 1802 г. в «Вестнике Европы», который не мог не читать Жуковский у себя в деревне). Вот пейзаж, которого, сознательно, не хотел Жуковский, но когда дело шло о природе только зримой, он не менее сознательно воскрешал поэтику Державина (например, в «Царскосельском лебеде» 1852 г.), подобно тому в «Певце во стане русских воинов» во многих деталях опирался на Платовскую оду<sup>\*\*</sup> и даже позднюю «Бородинскую годовщину» строил в лад иным funerальным одам Державина (например, вся строфа 10-ая — «и других взяла судьбина...»). Но это все — вопрос о переживании и поэтической устойчивости центральной поэтики Державина, между тем как «Арфа», не принадлежащая его общей поэтике, есть гениальное предварение.

Предварение в известном смысле и темная, плодоносная, тучная, богатая оратория «Целение Саула», в таинственных стихах которой погребено много намеков и предвестий (напечатано в «Чтениях в Беседе любителей российской словесности» в 1811 г.!). Джон Браун — «The Cure of Saul» (немецкий перевод 1769 г. его рассуждения о связи поэзии и музыки, с приложением этой sacred ode<sup>227</sup>, и был известен Державину). Державин, не зная того, прикоснулся к одному из основных источников байронизма.

Оратория XVIII в. вместила, рядом с религиозным элементом, громадный описательный, космологический, философский материал. Державин в ст. 67 и след. в совершенстве понял дух космологической поэзии; эти незабвенные стихи, однако, не основали в русской поэзии тра-

<sup>\*</sup> Жуковский В. А. Сочинения / Под ред. П. А. Ефремова. 7-е изд. СПб., 1878. Т. 2. С. 77.

<sup>\*\*</sup> Там же. Т. 1. С. 255.

диции, они были слишком полны чуждой, вообще говоря, русской поэзии идеи ветхозаветного творения. На английской почве была традиция нескольких сот лет мистического толкования первых страниц книги Бытия (все же можно сравнить прикосновение Державина к английской космологической мистике и легенде о Сауле с пушкинским Беньяном). Зато когда мильтоновское понимание Злого Духа (и следовательно, Саула) создаст библейскую драму Байрона и неискупленных (ветхозаветных, следовательно) героев его, эта байроническая форма вечной английской темы об ограниченности Ветхого Завета будет русской культурой понята: наступит незабвенная русско-английская эпоха 1820—1841 гг. Во всяком случае, на русской почве Державин был первый, кто предчувствовал демонический образ, соблазн следующего поколения. Интересно, что на Сауле сошлись Дж. Браун, его немецкие подражатели, Державин (к этому необходимо прибавить соответствующие строфы «Power of Music»<sup>228</sup> Драйдена и — Жуковского), Байрон, Лермонтов, Р. Браунинг. Равно, первым русским поэтом, поставившим, еще до романтиков, проблему музыки, был Державин.

3. Главный завет Державина следующему поколению есть «Евгению. Жизнь Званская» 1807 г., «ода», до такой степени перегруженная элементами послеодической поэзии, что она перестает принадлежать своей собственной одической традиции. Тем не менее, категория ее ясна: «национально-горацианская ода» (ближе всего подходящая по соотношению литературного происхождения и национального содержания к оде «На смерть князя Мещерского» и пр.—разница в том, что в основу взята другая категория од Горация: о Сабинуме и эпод *beatus ille...*); но уже необычность строфы (четыре стиха, а не восемь или десять; шестистопный ямб + 1 стих четырехстопным, а не четырехстопный) говорит, что перевод внегорацианского, русского, будет здесь решительный. По счастливой случайности, то же *beatus ille* есть у Державина и в одной «механически-горацианской» оде «Похвала сельской жизни», а что Державин уже издавна заметил этот эпод — см. «На счастье» строфа 21-ая (а Грот нашел черновой подстрочный перевод его 1780-х гг., с немецкого), и трудно было не заметить: вся английская и немецкая поэзия были полны подражаний ему. Но трудно было ожидать, что, в последнем счете, этот эпод будет отцом русской деревенской бытовой поэзии. Уже «Похвала сельской жизни», начав латинским бытом, вместе с зимой NB, переходит к русскому; борьба эта и победа русского напоминает соответствующее явление в «Очаковской осени»; все же, пока, значение бытовых зимних строф равно разве только «алеатико с шампанским» и пр. в «Первом соседе», потому

что это — быт в самом тесном смысле слова, и притом подчиненный форме и замыслу оды, без постановки более высокой задачи: введение бытовой жизни в общий замысел особого типа исторической, духовной жизни. Именно эта высшая задача (всестороннее воссоздание, по быту, типа жизни) поставлена в «Жизни Званской» — а это, по задаче, ведь то же, что «Евгений Онегин».

Почти все прежние элементы поэзии Державина представлены в «Жизни Званской»: на нее можно смотреть, в известном смысле, как на итог если не всей, то лучшей (одической) части поэзии Державина (без антологии, без пейзажа, барокко, вообще, без «непроточных озер»!), а так как в ней есть элемент «романтического», то и «предвестия» не миновали и ее.

1) Строфа есть строфа «Арфы» и «Памятника» (т. е. редкая у Державина строфа) с изменением четвертого стиха: кажется, единственный случай у Державина. Важно, что эта строфа особенно понравилась всем: кроме «Вечера» Жуковского, «Памятник» Пушкина писан не строфой державинского «Памятника», а «Жизни Званской», что в связи с известным эпиграфом к «Осени» 1833 г. доказывает особое уважение Пушкина к этой пьесе. Быть может, не случайно, что некоторые длинные стихотворения Фета о природе — этою же строфой. 2) Рифма — старая, по известной теории Державина: строфы 39, 54; но сами рифмы исключительно красивы и не просто блистательны, как в державинском барокко, а одухотворены, не «украшают», а сами «украшены» содержанием: строфы 9, 11, 28; процент редких и новых рифм, кажется, выше, чем в одах и даже антологических пейзажах; но, что еще важнее, и обычные рифмы приобретают, благодаря фонетической одухотворенности всего стиха, красоту редких: строфы 30, 39, 40. 3) Стар, в принципе, язык, но количество неправильностей — исключительно (хотя типы неправильностей — старые): несуществующие слова (милица, озреваю, Прейсш-Лау); грубые этимологические ошибки — строфа 6-ая; синтаксические ошибки — строфа 5-ая, вся 11-ая (анаколуф), 26-ая (то же); неприятные инверсии — строфы 5, 35; неправильная конструкция строфы 10—17 (где к л у ч а й н о й для строфы 10-ой детали: «моей светлицы» присоединено семь длинных придаточных предложений первого значения, причем грамматическое подчинение соблюдено, но крайняя непропорциональность делает все это место тяжелым и, во внутреннем синтаксису, неправильным. Строфа 42-ая неправильна и внутренне и внешне (и даже непонятно). Вообще три четверти строф чем-нибудь грешат. Как ни стара у Державина каждая неправильность в отдельности, но такое число их — беспримерно. Случайно ли? Не крайняя ли новизна темы, содержа-

ния и пр. привела к новой борьбе с языком, в которой воскресли с новой силой все старые неправильности языка Державина? 4) Быт (этим термином злоупотребляют; быт есть процесс превращения фактов удовлетворения телесных потребностей в духовные величины); здесь надо бы специально исследовать, так богата пьеса. Прежде всего, это не те бытовые моменты в «Первом соседе», потому что это не городская роскошь..., но главное: это определенный, именно дворянский быт, это первая в русской литературе усадьба. Многое имеет здесь цену исторического свидетельства — строфы 12, 13, 14, 15. 5) Бытовые сцены, напоминающие сцены из будущего романа — строфы 15, 22. 6) Свободный пейзаж национального типа: строфы 39, 40. До сих пор летний пейзаж был только барокко, либо антологический, а свободный русский — только зимний. 7) Но главное, замысел изобразить день, от утра до вечера. В этом главное значение пьесы. Знаменательно, что Пушкин именно из этой части заимствовал известный стих из строфы 50-ой, а еще знаменательнее, что в «Евгении Онегине» нет следов подражания «Жизни Званской», но «Осень», где тоже описан день помещика-поэта, не только эпиграфом связана с ней: можно бы было показать, что «Осень» принадлежит той же категории бытовой поэзии. 8) Помимо замысла Державина, из совокупности всех этих черт, а главное, из замысла «дня» воссоздаётся человек XVIII в., «екатерининский тип жизни», главная черта которого: умение не замечать, из скольких непримиримых элементов слагается этот «день» (горацианское *beatus* — строфа 1-ая, «мой утренюет дух» — строфа 4-ая, богатый быт, сословность — строфа 24-ая, «святилище Муз» — строфа 18-ая, «философское» историческое созерцание — строфа 19-ая — «качая головой!»). Как наивно соединены они, иногда простым «между тем» — строфа 22-ая! *Fuit Tгоia*<sup>229</sup>. 9) Все это пишется в 1807 г., и мысль о тленности еще в строфе 56-ой в духе од становится романтична в строфе 57-ой, причем, по обыкновению, Державин рядом ставит Сатурна и «огнезеленый взгляд» сов. Даже здесь доромантический век наивен, даже в «романтизме» своем. Действительно, «Жизнь Званская» дописала доромантическую русскую культуру до конца.

#### 4. «Памятник»<sup>230</sup>.

5. Метрика Державина. Преобладание ямба подавляющее, а в ямбе — четырехстопного. Трехстопный ямб в анакреонтике заимствован от анакреонтики Ломоносова. Державин этим окончательно локализовал этот метр. Четырехстопный ямб в оде разных типов, даже в литературно-горацианской; почти весь Державин писан им; конечно, заимствованным от Ломоносовской школы. Пятистопный ямб — нет вовсе NB. Шестистоп-

ный ямб в строго ломоносовском александрийском стихе; в строфах типа «Памятник», «Арфа», «Жизнь Званская». Трехстопный хорей — в анакреонтике; четырехстопный хорей в некоторых одах и антологических пьесах; пяти-шестистопного нет вовсе. Трехсложные стопы — в виде исключения. Необычайно интересные, впоследствии забытые, опыты разностопных.

Вопрос о метрических типах центрального стиха Державина — четырехстопного ямба не может быть решен по впечатлению, потому что впечатление говорит только, что отличие от Ломоносова громадное, но в чем оно... (покажет) только детальный анализ. Вообще, если бы была построена кривая каждого метрического типа, например, история типа «меж бисерными облаками», мы бы многое поняли! и, вероятно, увидели бы полный параллелизм этой кривой лексикологии, фонетики и пр. Но несколько приблизительных обобщений можно произвести. Если сравнить любую оду «среднего» языка с любой «реставрированной» ломоносовской, то разница в процентном соотношении типов бросится в глаза; ср., например, «Фелицу» (строфа 5-ая) с «Колесницей» (строфы 2, 6). Кажется, в «среднем» стиле преобладают стихи: 1) совершенно без пэонов, с полными четырьмя ударениями; 2) с тремя ударениями, но пэон легкий (пиррихий на первой или третьей (стопе)); насыщенный пиррихиями — только с комической целью. В «строгом» же стиле — замедленные стихи преобладают: Державин возвращается к ломоносовскому предпочтению замедленных метров в торжественных одах.

Но как обстоит дело в антологии, стансах, одах более сложного типа; какова метрическая разница между стихами пейзажными, шуточными, повествовательными и пр. — сказать невозможно; впечатление, что как будто так же, как в «Евгении Онегине» (интересно взять пьесу, где представлено сразу несколько стилей, например, «Видение мурзы»: описательное начало почти одними пэонами (одними из самых замечательных в русской поэзии!), а шуточные стихи — онегинскими ямбами).

**Строфика Державина** — первая сложная строфика в истории русской поэзии; подсчет количества употребленных типов дал бы, вероятно, до 75..., но это был бы неверный метод, потому что не была бы принята в расчет авторитетность типа, степень редкости и пр., вообще и с т о р и я.

1. Классическая строфа: 1. Точная ломоносовская строфа; некоторые из шедевров и вся поздняя ода реставрированного строгого стиля. 2. Измененная и усложненная ломоносовская строфа. Надо заметить, что ломоносовская строфа, соединяя два разных четверостишия с парой, напрашивается на комбинации и пр.; стоит, например, среднюю пару сде-

лать мужской, соответственно чему...; уже у Ломоносова были изменения. Державин же строит очень сложные измененные формы, которые можно выстроить в направлении онегинской строфы. «Любителю художеств» («голос дев» — строфы 7—8), «Атаману и войску Донскому»; но ближе всего к онегинской — 14-строчная строфа (оды) «На взятие Варшавы» (строфа 4-ая — «голос Петра»), из нее, небольшим изменением, легко создать онегинскую. 3. Облегченная классическая строфа, из которой выброшена средняя пара (восьмистишие чрез сложение двух одинаковых четверостиший: «На смерть князя Мещерского», некоторые антологические (стихотворения): «Гостю», «Другу» и пр.), либо выброшено последнее четверостишие (шестистроchie «Водопада»).

II. Горацианская строфа: 1. сравнительно меньшей сложности («Ключ»; «На новый 1798 год»; «На возвращение графа Зубова из Персии»); 2. крайней сложности, придуманная ad hoc, потом нигде (или почти нигде) не повторенная, большей частью с сочетанием стихов разной длины («Ко второму соседу»; «К Музе»); 3. разностопными стихами; исключительной сложности ad hoc: «г. Озерову на приписание Эдипа».

III. 1. псалмические стансы (всех типов); 2. стансы.

IV. Строфы коротких метров: 1. классический случай: четверостишие трехстопным ямбом; 2. все иные случаи группировки трехстопного ямба, трехстопного хорея и пр.

V. Строфа шестистопного ямба: 1. чистый тип: «Памятник», «Арфа»; 2. измененный: «Евгению. Жизнь Званская».

VI. Неопределенные строфические периоды в антологических «поэмах», ораториях и пр. Однако NB неопределенных строфических периодов типа пушкинских поэм у Державина нет.

Р и ф м и к а Державина должна 1) изучить его рифму, как рифму Пушкина, Фета, Лермонтова..., но 2) сверх того, выделить Державина — вместе с Ал. Толстым — в особую группу: у обоих была особая теория рифмы. Ее происхождение до сих пор непонятно. Замечательно, что ее влияние на современников было ничтожно, все сразу отнесли к ней как к вольности гения, прощительной только ему, и верный инстинкт заставил всех в этом ему не подражать и остаться верным ломоносовской рифме. Благодаря этому державинская рифма осталась эпизодом. К сожалению, погибли те, вероятно, многочисленные беседы, которые вел Державин с Капнистом и др., вероятно, споры; нет, кажется, следов того (как кто) отнесся к этой рифмике. Теория Державина проста и последовательна: при полном совпадении гласных допустимо (на совершенно одинаковых правах с точным совпадением согласных и) неточное их совпадение, однако

в пределах одной консонантной группы (так что кос — хор, конечно, не есть рифма). Замечательно, что для Державина это вовсе не признак «среднего» стиля, ибо даже в «реставрированных ломоносовских одах» он так рифмует («На панихиду Людовика XVI» строфы 2, 5), и притом в самых официальных. Очевидно, он не считает таких рифм неточными и, вероятно, просто не видел разницы между ними и другими<sup>231</sup>. По-видимому, здесь дело в перевесе психологической рифмы над узкофонетической. Можно быть какого угодно мнения об этой теории — эти рифмы не безвкусны; другое дело теория Ал. Толстого, колеблющая принцип приоритета вокализма<sup>231</sup>.

## XI

1. Лексикология Державина необъятна, но вот несколько групп, сравнительно легко выделяющихся. Метод, быть может, верен был бы такой: в юношеских одах Жуковского...: по крайней мере, выделится то, что в представлении современников было поэтикой Державина.

1) По «Майскому утру» Жуковского тип «белорумяна»: «черно-пламенные очи» — «Геба»; «снего-блещущи власы» — «Шествие по Волхову российской Амфитриты»; «Иль, о румянощека, чернокудра, / Агатовоокая дева!» — «Полигимнии»; «Голубосизый, солнцеокой, / Усатый, тучный рыбий князь» — «Фонарь»; «Белокурая Параша, / Сребророзова лицом» — «Параше». Вся эта типично державинская (и большая) группа слов, кажется, не встречается в шедеврах, а только в колористической антологии и в пейзаже статичного и условного типа; она принадлежит, следовательно, смертной части поэзии Державина. Иногда «далеко-звонкий» — «На победы в Италии», «к камнетесанным брегам» — «Шествие по Волхову российской Амфитриты» и пр. Конечно, это условный гомеризм, но особенно он интересен как доказательство стремления Державина построить постоянный словарь, устойчивую поэтику, которая могла бы заменить ломоносовскую и *faite école*<sup>232</sup>. Но еще интереснее, что он ищет эту устойчивую поэтику прежде всего в колористической сфере. Пушкин ее отверг, и она умерла без следа<sup>233</sup>.

2) «Добродетель» («Под звездным кровом тихой ночи») Жуковского дает «архитектурную» группу. Она громадна. Державин — главный наш поэт архитектуры; подготовленная Ломоносовым архитектурная лексикология у него разрослась в особую труднообозримую поэтику. Истукан,

<sup>231</sup> См. у Жирмунского (Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923) С. 187 и след.



кумир, болван, памятник, пирамида, обелиски и пр. См. «Развалины». Иллюстрациями к Державину были бы все разбитые колонны, руины, дворцы (да так оно и есть в 1-ом томе Академического издания) или интимная архитектура века (домики, пруды и пр.). («Аристиппова баня», строфа 3-ья. Руины многочисленны; особенно интересно — «Монумент милосердию», строфа 8-ая — по явной связи с «Памятником»; к архитектурной группе примыкают лира, труба, котурн и пр. — «Урна», строфа 1-ая, а в строфе 4-ой — орган, см. еще строфу 10-ую). Этот особый дар важен не только сам по себе, но главным образом потому, что без него Державин не понял бы горацанского «Памятника» и перевел бы его внешним образом (как Ломоносов), а без «Памятника» Державина нельзя вообразить всю русскую поэзию. К счастью, Пушкин не отверг архитектурную лексикологию Державина; проверив ее, процедив, Пушкин на ее основе (создает): «В начале жизни школу помню я...» (а «начало жизни» людей александровского века протекало еще среди екатерининской культуры), «увидю сей дворец, / где циркуль зодчего...»<sup>234</sup> (снова дело идет о екатерининском человеке). Кажется, поэтика архитектуры у Пушкина оживляется, когда он прикасается к русскому XVIII в.; это еще лучше показывает связь с Державиным. Однако решающее произведение об архитектуре и скульптуре Пушкин не создал (хотя «Каменный гость» и «Медный всадник»...), как создал о музыке («Моцарт и Сальери»): в александровский век архитектура династии уже определилась, а главное, люди мыслили уже символически, а не монументально.

3) Группа «злато», «яшма» и пр. — в явной связи с первыми двумя группами; см. «Праздник воспитанниц девичьего монастыря» (здесь особенно отчетлива связь с архитектурной группой и со сложными колористическими эпитетами); для словаря пейзажа см. «Радуга», «Облако», «Лето», особенно «Утро». Очень интересны «сафиры» — «Праздник воспитанниц девичьего монастыря», ст. 167 — и странное употребление слов «перлы», «перловый» (уже в «Ключе» 1779 г. «кропящий перлами цветы», потом, например, «Горючий ключ»). Все это нельзя иначе понять, как создание своего условного словаря (частный случай сознательного предпочтения периферийной провинции языка). В основе лежал особый тип зрения, но потом разросся словарь, забывший о своем происхождении (например, «Геба» — небо опаловое не по зрительным основаниям, а из-за красоты слова самого; дальше, золотая чаша и рядом — золотая снедь: ясно, что слово золотой потеряло свое зрительное значение). Это — манера (= совокупность приемов, доступных нетрудному подражанию или, по крайней мере, перенесению). Однако очень трудно различить, где осно-

вания этой группы зрительные, где — наивные (*Freude an schönen Worten*<sup>235</sup>): «Павлин»: во всяком случае, единственное верное наблюдение («теннисты круги») не принадлежит этой семье слов, а то, что принадлежит, — то либо неверно, либо явно возникло не из наблюдения, а из (болезненного) интереса к особому рода словам, к словам элементарно-суггестивным. Но внушение не есть поэтическое воздействие.

4) Круг привычных имен (географических, исторических) и исторических фактов. В Олимпе Державина (кроме общепонятного) преобладает Феб (что не случайно); (в антологии — Венера и Эрот, конечно, не в счет); Борей. Круг оссианических имен (по Кострову 1792 г.<sup>236</sup>) и скандинавский (бард, арфа, скальд, Валка...) и оссианический словарь (вран, туман, щит, сова и пр.). «Славянский» Олимп (из словаря Чулкова). Из поэтов: Флакк, Пиндар (кажется, больше никто не назван): это очень интересно, потому что называя их, называли обе основные русские школы — Ломоносова и себя; конечно, еще Анакреонт; Оссиан — «На переход Альпийских гор», строфа 12-ая (ср. с пушкинским «он был, о море, твой певец»<sup>237</sup>: снова оссианизм, как семя байронической русской поэтики).

Привычные исторические воспоминания совершенно не те, что у Ломоносова (и, конечно, у Петрова); общая их черта: моральное значение; названы имена либо типа «Регул», либо «Катилина», то с нравственным одушевлением, то с презрением (лучший образец — «Вельможа»); иными словами, весь круг нравственных исторических воспоминаний расположился по основной нравственной концепции Державина о двух мирах, между которыми нет ничего общего, и о двух путях, которые пред каждым. Это, конечно, не ломоносовское обращение к историческим воспоминаниям по историческим же, не нравственным, основаниям. Такое моралистическое понимание итогов всемирной истории (с вытекающим отсюда перенесением, переносимостью, примеров) есть типичная идеология века аллегории о розе. Из современников (иностранцев) в стихи Ломоносова попал, главным образом, Фридерик; а к Державину — Мирабо, Лафайет, Петтион (почему?), но, конечно, по категории «Катилины».

Особую категорию составляют термины условного (татарско-киргизского) Востока, которым так посчастливилось в «Фелице» (мурза, орда, кадий, факир и пр.). Интересный пример совершенно неудачной попытки возродить их — «К царевичу Хлору»; там же следы общеевропейского популярного ориентализма XVIII в.: Зороастр, брамин, Оромаз, и даже Инсфендармас. Группа «мурза» неразрывно связана с «средним» языком, и то же «К царевичу Хлору» — неудачная попытка возродить и его — строфа 4-ая.

5) Судьбы ломоносовской географической номенклатуры у Державина необычайно важны; тут не просто интерес всесторонней любознательности, а содержательный процесс превращения чисто географического пафоса в правительственный. Когда Ломоносов думал о необъятности России, то, главным образом, с точки зрения Муз: какое предстоит им поприще для изучения! Поэтому у него ударение всегда на географическом величии (строфа о Лене в оде 1747 г.); у Державина так невелик географический интерес, что он употребляет, кажется, одни ломоносовские слова — «Памятник», «Лебедь»: и тут и там не сами реки и горы, а жители; решающее понятие — подданство («народы... составившие Россов род»). В связи с этим отпал преобладающий у Ломоносова интерес к Берингову морю, Америке и др. («Надгробие Шелехову» — механическое отношение к чужому «пророчеству»). Правительственная история так же определяет екатерининский (век), как географизм — елисаветинский. Родается римско-императорская концепция многонародной Империи, навыв в перечислении чужих народов, не меньший, чем у Горация, — «Капнисту», строфа 1-ая (ср. у Жуковского оду 1799 г.).<sup>\*</sup> Всюду место ломоносовского пророчества занимает исполнение.

6) Громадная группа намеренно простых слов. Как великие династы обновляются постоянным возвращением к духу своего основателя, так те, кто совершил важную литературную форму, склонны повторять первый принцип успеха. В данном случае — «забавный слог». В неудачных одах иногда явно, как нажимается педаль (впрочем, как педаль, идет и группы «сребророзовый» и «яхонт»): «К царевичу Хлору». По каким бы то ни было основаниям, слов этих скопились сотни, самых разнообразных типов («жилет», «торговать», «молоть вздор» и пр.), из которых иные («жилет») имеют особый интерес для истории литературного языка. Объединяются все одним общим признаком: при их употреблении и Державин и читатель знают, что совершается некоторая смелость, это «беспокойные» слова, чего-то хотящие особо. Конечно, частью этой громадной группы являются исключительной важности подгруппы русских бытовых слов («Жизнь Званская») и народных (кроме общеизвестного, «Крестьянский праздник»); гастрономический словарь, роскошной («Первому соседу» и пр.), русского стола («Приглашение к обеду», «Жизнь Званская», «Похвала сельской жизни»).

2. Державин первый в истории русской поэзии поэт, в связи с которым надо ставить темный вопрос о психологическом типе, о степени

<sup>\*</sup> Жуковский В. А. Сочинения... Т. 1. С. 13, 16. Ода «Могущество, слава и благоденствие России».

«анормальности» и пр. В принципе это не обязательно; мыслимо полярное различие стиля на основе совершенно безразличного, одного для всех, познавательного материала; стиль достаточно силен для этого — если нет, то в чем же сила и отличие поэзии? Могут быть пристрастия, непонятные предпочтения (например, задетая струна у Лермонтова, у него же живой покойник и пр.), но они касаются деталей мира познания и вполне понятны и при безотличности его. По-видимому, безотличен зрительный и слуховой мир Пушкина. Однако есть великие поэты, типологическая поэтика которых несводима на стилистический тип и для объяснения которой надо сослаться на *x* особого психологического типа. Но каковы вообще возможные психологические типы всех людей? Связана ли сама одаренность с перенесением центра психологической жизни? Это все темно, как и все, что составляет часть антропологической загадки. Но если неизвестен процесс, некоторые редкие результаты несомненны: есть люди гениально одаренные с резким перенесением центра психической жизни. Когда В. Гюго говорит: «et l'occident — changeait l'ondée en flamme en son brasier ardent»<sup>238</sup>, это предполагает особое превращение зрительного мира в пылающий мир. В ином смысле, ином историческом окружении и пр., то же, кажется, и у Державина. Можно собрать много текстов о том, как он изучал зрительный мир — «Любителю художеств», строфа 6-ая (известный рассказ И. И. Дмитриева<sup>239</sup>; так, следовательно, рождались новые его эпитеты!); «Гимн солнцу» предполагает долгую *Farbenlehre*<sup>240</sup> целой жизни; республика светов — строфы 6 и 9; связь цветов с единым источником света — «Радуга», строфы 6, 7. Для характеристики острого переживания искусственного цвета — «Фонарь», «Жизнь Званская», строфы 31—32 (достаточно типичен уже самый интерес к магическому фонарю, «оптике» и пр.). Таковы разрозненные указания методов его *des Blickes scharfe Sehe*<sup>241</sup>. Быть может, в этих методах и ключ к пониманию странных результатов: окрашенный зрительный мир у Державина весь как будто видим нами чрез «оптику», так что стихотворение становится волшебным фонарем, а гrotтовское издание — паноптикумом. Быть может, из бессознательного психологического *lanterne magique*<sup>242</sup> вытекает склонность к литературным формам с «явлениями» («Фонарь» — «Явьсь! / И бысть»; «Целение Саула») или рядом картин («Утро», «Жизнь Званская»).

Вопрос о происхождении этого странного типа зрения для меня темн; «Ключ» 1779 г. («Какие пурпуры огнисты / И розы пламенны...») доказывает, что литературный переворот 1779 г. уже был связан с ним — между тем *fons Bandusiae* был *splendidior vitro*<sup>243</sup>. Очевидно, мы тут имеем дело с неразложимым и первообразным. С 1779 до 1816 г. (ибо глубоко

старческие пьесы 1815 г. не менее ярко колористичны, чем «Ключ»! См., например, «Полдень», особенно ст. 59—63, которые мало кто мог бы написать, кроме Державина и В. Гюго) накоплен громадный материал, который никто еще не изучил. Грубая классификация может быть такова: 1) совершенно условный колоризм, большей частью в очень сложных искусственных строфах: «Радуга», «К Музе», строфа 3-ья (хоть в несколько меньшей степени); здесь окрашены не предметы, а как бы строфа сама! 2) Барокко: тяжелый венецианский колоризм в связи с монументальными архитектурными образами — «Развалины», «Параше»; сюда относится сам «Ключ» и «Любителю художеств», строфа 6-ая; еще блестящий пример «Что сияет от заката / В полночь...» — «Шествие по Волхову российской Амфитриты»; к барокко относится и *Rosarium*<sup>244</sup> Державина, в особенности «К Лизе. Похвала розе»; примеры бесконечны. Надо ли здесь ставить вопрос о нарушении Лессингова закона<sup>245</sup>? Кажется, история русской поэзии ответила, что надо: этот великолепный мир остался великолепным эпизодом — явно без прошлого и — без будущего, т. е. это вполне смертная часть поэзии Державина<sup>246</sup>. Пушкину пришлось забыть весь этот мир и заново, сначала строить новый колоризм «Кавказского пленника». 3) Облегченный барокко, в описаниях с бесконечным горизонтом, как «Утро», «Полдень» (пасторальная часть «Целения Саула» одного типа, что «Утро» и «Полдень»), такого рода пейзаж у Державина — неопределенно восточного характера (сирийский, библейский, индусский); светом он залит до боли; если вдуматься, основание его не менее условно, но громадная перспектива взору приближает его к свободе. 4) Свободный, национальный колористический пейзаж: «Жизнь Званская», строфы 39 и 40, вполне совпадающий с фетовским колоризмом (однако в «Жизни Званской» есть и чудный барокко — строфа 44-ая), первое русское лето в русской поэзии. Все же историческое его значение ограничено тем, что Пушкин поставил в центр русской природы — осень (даже то его произведение, которое теснее всего связано с «Жизнью Званской», как бы для символического выражения этого различия, названо «Осень» — ирония!). Здесь перед нами один из глубоких просветов в таинственную смену поколений. Дело не во вкусах Пушкина («ох, лето красное, любил бы я тебя, когда б...»), а в колористической нормальности, вследствие которой потухло для Пушкина «горящее золото» державинской поэтики и лето вошло в свои границы. Только у Фета оно снова воцарилось... и оживилось многое из державинской поэзии. Наконец, в вечном лете календаря В. Иванова — серьезное указание на регресс и на новое нарушение «Лаокоона». В общем, кроме нескольких мест четвертой категории, все это есть

гениальная ошибка; противоречива уже сама картина сгорающего и недвижимого мира, которая предполагает столь же недвижимого зрителя — со стороны. Когда-нибудь эстетика составит классификацию всех возможных случаев смещения областей поэзии и живописи, тогда основания ошибки станут ясны.

Но замечательнее всего, что в шедеврах русский пейзаж 1) не летний, а осенний и зимний; 2) палитра убрана прочь, а колоризм воссоздается не живописно, а чисто поэтически: как колорит, т. е. как производное из поэтической связи названных предметов, их эпитетов и пр. Это — бессмертная очаковская «Осень»; эти же две черты определяют и все пейзажи Пушкина. Это дает нам и общий вывод: поэзия Державина есть странное соединение гениальной смертной (колоризм) с гениальной бессмертной (колорит) поэтикой; историческое дело Пушкина заключается в том, что он разделил их и, влив вторую в созданный им сюжет, показал ее надлежащий контекст.

3. Слуховой мир Державина, кажется, тоже делится на те же два мира, но различие здесь смутно. Выделяются интересные группы: 1) гром. Все случаи не собрать. «Водопад», строфа 29-ая; «Гром», строфа 1-ая; соответствующая лексикология рассеяна, кроме того, во всех одах о штурме, победе и пр., например, «На взятие Варшавы». Группа явно гипертрофична; современники восприняли ее как особенность державинской поэзии; сложилась терминология: «громы его лиры» («гром лиры» — «Эхо»); сам он говорит (об этом в стихотворениях) «К лире» и «Сафе» (так что все делится на оду-гром и антологию-зефир). 2) Журчанье, шепот, зефиры и пр. — см. всю анакреонтику и антологию; по понятным причинам группа малоинтересна. 3) «Стон валторн» — «Любителю художеств», (строфа 6-ая); гром валторн — «Благодарность Фелице», строфа 3-ья; «как валторны возглашают» — «Возвращение весны»; удар в щит — «На победы в Италии» и роговая музыка — «Прогулка в Сарском Селе», (строфа 2-ая); «Развалины», ст. 58—60; рояль — «Жизнь Званская», строфа 48-ая; вообще, антология грома музыки, рояля и пр. была бы необозрима. «На брачные торжества»; колокол — «Венчание Леля». 4) Исключительно интересная группа «машина» — «Ко второму соседу», строфа 8-ая; «Водопад», строфа 3-ья (см. 5-ое примечание Грота\*\* NB: итак, соединение шума водопада с визгом пил — есть эксперимент Державина); «Весна» (первая редакция\*\*\*; это, быть может, первое описание пристани в русской по-

\* Державин Г. Р. Соч. Т. 2. С. 302.

\*\* Там же. Т. 1. С. 460.

\*\*\* Там же. Т. 2. С. 479.

эзии), «Жизнь Званская» строфы 33, 34 (первое в русской поэзии описание фабрики), см. еще «Осень», строфа 2-ая. 5) Водопад, буря и пр.— «Водопад», «На возвращение графа Зубова из Персии», строфа 7-ая и пр. 6) Соловей (гром)— «Соловей» (ср. с другим, антологическим, «Соловей во сне»). 7) Часы— «На смерть князя Мещерского», «На выздоровление Мецената», «Водопад».

В совокупности это дает картину гипертрофичности и *audition*<sup>247</sup>; Державин живет в мире звучащем иначе, чем нормально; а так как и собственная лира представляется ему громом, то он— в непрестанном оглушении; при переходе к антологии естественно перейти к другому строю звуков, и нет ничего характернее для ненормальности *audition* Державина, как эта «звуковая» характеристика двух миров поэзии: громы— нежность = ода— анакреонтика. Не надо настаивать, насколько это пушкинский признак деления (зато, отчасти, гоголевский: недаром Гоголь так любил «Водопад» и сам сказал по-державински: «сыплется величественный гром украинского соловья». Вообще, это громадная тема: Державин и Гоголь).

Без сомнения, с ненормальностью *audition* связано державинское грандиозное (что особенно ясно на Каспии («На возвращение графа Зубова из Персии», строфа 7-ая), водопаде, бое часов и пр.). Но в понятие грандиозного вливается и значительная часть явлений зрительного (у) Державина. Тут последняя (и основная) проблема: как согласимо оно с «забавным»? И то и другое входило, как известно, и в саму оценку Державина. Снова мы приходим к разделению гениально смертного и гениально бессмертного в поэзии Державина. «Памятник» назвал одно бессмертное; потому ли, что он написан еще при Екатерине II, а все явления колоризма и пр. развернулись только позже?

## ХII

1. «Недоросль» есть одно из четырех великих духовных произведений староклассического века (ода Ломоносова— ода Державина— «Недоросль» — новиковская деятельность), из которых каждое показало особый путь духовной одаренности русской национальности (ода— к четырехстопному ямбу и связанной с ним политической поэзии; Новиков и масонство— к социальной деятельности и осуществлению социальной правды<sup>248</sup>; «Недоросль» — к комической поэзии). Если отбросить общественную деятельность, от XVIII в. остается историко-политическая поэзия оды и «Недоросль», т. е. пра-Пушкин и пра-Гоголь, т. е., еще точнее,

«пушкинская и гоголевская поэзия в их первоначальной форме». Отсюда ясно, что «Недоросль» есть вторая, равноправная половина XVIII в. В этом отношении русский XVIII в. дает, если вдуматься в его жизнь, совершенно нормальную картину великой культуры.

Причины двусторонности всякой великой культуры очень трудны, но факт парности трагического и комического явен (греческая, испанская, французская, английская, русская (культуры)); по-видимому, соотносительность трагического и комического лежит в основе всякой без исключения серьезной культуры, и русская культура есть великое повторение этой обоснованной в культуре самой соотносительности. С точки зрения ее надо сказать, что по тем же причинам культура (например, русская) умеет смеяться, по каким умела сложить ограничивающую свой же лиризм лирику (ода) и *Lust zu fabulieren*<sup>249</sup>, прародину всякой несмеющейся литературной культуры, развить в сюжетную замкнутую культуру (Пушкин). Едва русская речь зазвучала в металле старой оды, как рассыпался смех новиковской и фонвизинской прозы.

Аристотель, «Поэтика», 4: «распалась же поэзия на два рода по характеру поэтов: люди важные подражали высоким и высоких людей действиям; а кто был характером полегче — действиям людей низких; они сочиняли сперва ругательные песни, тогда как те сочиняли хвалебные песни».

Это сказано навеки, а кажется сказанным с особым намерением о русском XVIII в.

Итак, дело связано с двумя породами людей, которые подлежат резкой оценке, и в последнем счете сводится к водоразделу в самой человеческой природе и роде. Следовательно, дело — реально? Аристотель продолжает: «комедия есть, как мы сказали, подражание низким людям, впрочем, не всякой низости: смешное есть часть безобразного. Именно, смешное есть какая-нибудь ошибка, безобразие безболезненное и безвредное, как, например, смешная маска есть нечто безобразное и искаженное без боли».

Итак, смех есть часть всей громадной области осуждения, осуждение безболезненное, т. е. — фиктивное, т. е. фикция осуждения, игра в осуждение, т. е. явление, сполна принадлежащее одной эстетике (и совершенно параллельное трагедии, которая, относясь тоже к части мыслимой реальности, именно к истории ее, реконструирует достоинство исторического процесса тоже фиктивно; разница только в том, что фингирование осуждения есть дело и особо трудное и связанное с несомненным — аристотелевым — неблагородством, «ругательностью» нату-



ры). Вот почему комедия включает эстетическую культуру, вбирает в нее «ругательную» половину человеческого рода (гсп. исторического сословия и пр.), чем — и только этим — подтверждается сполна серьезность (= замкнутость) всей культуры. Фингирование реальнейшего из актов (именно осуждения) есть полное торжество культуры над «троглодитом».

Таково общее — громадное — место «Недоросля» в культуре XVIII в.; но необходимо заметить важное неравенство распределения в обоих мирах ее: между тем как ода представляет единую поэтическую культуру и Ломоносов и Державин окружены сотнями поэтов, с которыми они связаны, «Недоросль», что бы ни говорили, имеет мало общего с комедией всех типов (Сумароков — Лукин — Княжнин); отдельно стоит он и в жизни и деятельности самого Фонвизина (здесь сходство с «Горем от ума» бросается в глаза). Между тем как ода 1747 г., или «Фелица», или «Шествие по Волхову...» репрезентативны для жанра, «Недоросль» отнюдь не представителен для современной и предшествующей ему комедии — зато входит в иное созвездие, в великую триаду 1782—1823—1836 гг. классической русской комедии.

Триада эта объединяется несколькими общими признаками, так что анализ «Недоросля» есть ключ к «Горю от ума» и «Ревизору». Вся триада, думаю я, есть явление, принадлежащее той «большой» истории литературы (*haute histoire littéraire*<sup>250</sup>), которая безбоязненно проводит линии от гения к гению, от Аристофана к Мольеру, Фонвизину, Гоголю. Реальность такой истории литературы лучше всего подтверждается историей этой триады. Одним словом, если ода XVIII в. принадлежит главным образом истории литературы в общем смысле слова, «Недоросль» принадлежит главным образом не ей.

2. Приступаем к размышляющему чтению текста.

Каково первое и преобладающее наблюдение? То, что чтение «Недоросля» есть вечное перемещение..., что перед нами два произведения и два во всем противоположных мира. Что связало людей, говорящих (в начале IV действия (Стародум и Софья)), с людьми, говорящими в начале первого (Простаковы, Скотинин и др.)? Тут какое-то эстетическое или даже историческое недоразумение, какой-то общий грех всей русской культуры. Связь, вероятно, неудачна и общая цель всякой комедии: создать единый мир — очевидно, не достигнута, если так различна запоминаемость. Правда, надо ограничить школьное мнение о «неестественности резонерских речей»: надо же дать право голоса современникам, а они — это точно удостоверено — ценили прежде всего речи Стародума (попытка

журнала «Стародум» в 1788 г. и известные слова\* — это говорится в 1788 г., т. е. впечатление от речей Стародума было не мимолетное сценическое увлечение, а прочным приобретением сцены). Мало того, традиция такой оценки была так сильна, что в «Евгении Онегине» (I, XVIII) Пушкин говорит только об этой стороне комедии («... смелый... друг свободы...» явно относится к концу III, I и V, I<sup>251</sup>, о чем см. у кн. П. А. Вяземского)\*\*: следовательно, по крайней мере 40-летний авторитет за этой оценкой (1782—1821), и притом не литературной, а живой, сценической («блистал Фонвизин»); вероятно, можно считать до 1836 г. полувековую историю этого типа оценки «Недоросля».

Но все-таки, при всех ограничениях, остается, по меньшей мере, разница двух веков: мы выделяем как раз не то, что люди (века) Екатерины II и Александра I, так что общее наблюдение о двух мирах, соседствующих в этой комедии внешней связью, остается в силе: уже кн. П. А. Вяземский, писавший в 1828—1830 гг., говорил о скуке...\*\*\* Особенно резки внезапные переходы из одного мира в другой (например, III, 2—3! это молния, упавшая и вдруг сжигающая...). Итак, есть два мира, живущие рядом, различаясь во всем, есть два центра двух идеологий. Кстати, резонерство принадлежит не только миру Стародума, можно составить полную резонерскую идеологию Простаковой, собрав ее (многочисленные) общие суждения (о дворянстве, о вольности дворянства, об отличии благородных от неблагородных, о науках, о старом поколении, о новых временах и пр.). Разница, таким образом, не в резонерстве самом по себе, а в том, что ее резонирования сценичны, принадлежат телу всей комедии, а резонирования добродетельных героев — нет, так что, в новых терминах, вопрос тот: есть в «Недоросле» два мира, отличающихся тем, что они не в одинаковой степени принадлежат корпусу комедии.

Теоретически говоря, возможны были бы только три выхода: 1) создать две комедии, по одной на каждый из этих миров; на практике комедия Правдина и др. была бы как комедия невозможна и превратилась бы в род мещанской драмы; чистая комедия возможна была бы только о злом мире. Но эта — гоголевская — задача привела Гоголя к: 2) ракурсу добродетели, тень добродетельного мира падает на мир зла, так что, хотя он («Игроки») занимает всю сцену сполна, но он тем не менее отрешен. Задача гоголевского гения! 3) Создать бытовой (реальный)

\* Фонвизин Д. И. Сочинения, письма и избранные переводы... / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1866. С. 228.

\*\* Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 5. С. 139.

\*\*\* Там же.

аналог добродетели. Это было бы самое естественное и, казалось бы, возможное для Фонвизина: создать партию порядочных людей, не резонирующих (вернее, резонирующих только сценически, как Простакова), а действующих и порядочно и вместе с тем комически, т. е. без всякого достоинства (вернее, с достоинством не большим, чем у приватной жизни — между тем как достоинство Стародума, Правдина, Милона, даже Софьи — принадлежит истории государства, философии и пр.). Отчего же это не удалось Фонвизину? Вследствие решающего факта русской истории. Комическая порядочность, честность, *le gros bon sens*<sup>252</sup> — исторически связаны с третьим сословием; его отсутствие ведет к отсутствию социального центра добродетели в комедии, а потому и того центрального судилища порядочных людей, которое одно могло бы заменить резонирование. С таким решающим фактом национальной истории не считаться может только вдумка: от нее тем и отличается гениальный вымысел, что истории он верен до конца.

Правда, возможна комедия без всякой поляризации остроты сочувствия и несочувствия, и следовательно, без политической программы. Но мольерова комедия не такова, взгляды ее совершенно точны (во всяком случае, совершенно ясно, что взгляды эти вообще есть), так что возможны (и необходимы) темы *la morale de Molière, les opinions de Molière*<sup>253</sup>; «мировоззрение» Мольера можно изложить; возбуждала много споров явная буржуазность (=неаристократичность) его — но возможна ли аристократическая комедия? Комедия, как судилище, есть царство здравого смысла — счастье той стране, где есть определенный социальный его носитель — потому что здравый смысл прямо противоположен аристократическому «предпочтению смерти». И вот, русская комедия связана именно с Мольером (а не с испанской или шекспировской комедией) уже от Сумарокова, и когда пришло ей время от перевода и «склонения» перейти к оригинальным произведениям, мольеризм (т. е. острая нравственная программность) оказался навсегда ее законом; с той же точностью, как и Мольер, русская комедия любит и ненавидит, а главное, точно знает, что надо уважать, что надлежит и как; быть может определенность программы даже большая, чем у Мольера. Это общее; разница же не здесь, великий водораздел между Мольером и русской комедией проходит по вопросу об объективации этого сочувствия: кто судит последним судом, кто представляет этот последний суд, с которым поэт заключил союз.

Чтобы понять место «Недоросля» в общей систематической истории мольеровой поэтики, ... (следует рассмотреть, как здесь соотносятся) эле-

менты всякой комедии: сюжет, характерология, сатиричность, историческая документальность, реальность (=непредумышленность) языка, смех, смешное (остроумие, постоянная забавность, новизна, живость сцен, слов). Соотношение этих шести элементов. Главная задача философской теории комедии была бы проследить историю самоограничения (совершенствования) смеха, стяжения первоначальной свободной процессии в процесс, от первоначального разомкнутого океана смеха до замкнутого сюжета, представляющего строго уединенный сюжет. Но мы примем эти шесть элементов данными (элементарно).

3. Сюжет «Недоросля» — *genversé*<sup>254</sup>; обычный тип комедии совершенной иной: плут, авантюрист... пробравшийся в дом честных людей; партия ослепленных и поверивших — партия проникательных и здравомыслящих; драматический интерес — в страшной угрозе социально здоровой среде и в глубоком конечном облегчении, когда опасность миновала. Поляризация сочувствия недвусмысленно ясна: весь театр сочувствует дому, ненавидит авантюриста; но обличить его нелегко, вся драматическая борьба заключается в том, чтобы мнение публики (и поэта) восторжествовало бы на всей сцене и из мнения партии стало бы финалом комедии. Таков, конечно, «Тартюф», царь комедии этого типа. «Смешные жеманницы», «Ученые женщины», «Преступная мать». Сколько романов эксплуатирует этот могущественный социальный инстинкт сочувствия «обличению» («le misérable est démasqué»<sup>255</sup>)! Все сразу становится интересно, когда спор идет об обличении, все — даже рассказ хрестоматии. Схематически, сюда восходят даже такие произведения, как «Рудин», «Евгений Онегин», «Вешние воды», типичные поэмы Пушкина и романы Тургенева (один из важных признаков непринадлежности Л. Толстого к классической поэзии — отсутствие в его эпосе напряжения авантюризма — «обличения»).

Однако что необходимо для осуществления этого типа мольеризма? Если не лгать социально (что для великой поэзии вообще невозможно), нужна серьезная среда, т. е. общество, *гсп.* класс, которое осуществляло бы дело жизни как благое, нужнейшее из дел и могло бы поэтому всегда опровергнуть фантастическое непонимание серьезности жизни и — в самом важном критическом случае — победить авантюризм. Только при этом условии авантюризм останется временной опасностью и не разрастется в образ мирового зла; как тень он падет на мирный серьезный дом, на «настоящую» жизнь, подвергнет критической опасности центральную серьезность приватной жизни, но в развязке обнаружится его метеорный характер, и случайно сошедшиеся пути законной и беззакон-

ной жизни опять разойдутся навеки. Если таков мольеризм, то «Недоросль» явно сюда не относится.

Однако есть у Мольера прямо обратное построение сюжета, гораздо более близкое к сатире: тип «Мизантропа». Как сатира основана на первоначально бывшем договоре и обманутом доверии, так и здесь основа — испорченность человеческого рода, царство зла. Воспитана эта комедия всею историей католицизма, историей недоверия к нравственным силам человека. Все ступени, от «мира чудаков» до царства зла; иногда уродливое развитие одной болезни, страсти, иногда борьба молодых (=правых) с притязаниями маниакальных оригиналов какой-нибудь страсти. В самом «Мизантропе» мир зла взят в одном из серьезнейших своих определений: ласкательство, социальная угодливость: да, это, если вдуматься, центр зла в цивилизованном обществе — последняя неуязвимая твердыня его.

Русская комедия шла, конечно, по второму пути; комедии типа «Тартюфа» были случайны («Хвастун» Княжнина 1786 г. или три антимасонские комедии Екатерины II), бессмертные же русские комедии суть все комедии мирового зла. В «Недоросле» все противоположно «Тартюфу»: негодяи сидят в своем собственном доме, а порядочные люди, как метеоры, к ним залетают, не спросившись, не всегда назвав себя (III, 3). Законченность типологической жизни принадлежит злу, а возмущают ее как раз те, на ком поляризировалось сочувствие. До такой отчетливости сам Мольер не довел тип «Мизантропа», быть может по той же причине, по которой русская комедия пренебрегла типом «Тартюфа»: во Франции трудно было найти сословие, которое могло бы быть приравнено искомому в этом типе царству зла; у светских людей — ряд *travers*, чудачеств, не больше; поэтому тяжесть (*les frais*<sup>256</sup>) этой комедии легла скорее на корпорацию отцов (и дядюшек), чем на определенное сословие, вследствие чего многое осталось неясно. У Фонвизина вопрос совершенно ясен: царство зла для екатерининского поэта поляризовано на сопротивлении просвещенному абсолютизму со стороны животной природы человека. Однако важно заметить, что след тартюфова типа есть и в «Недоросле»: Вральман и его обличение — так невинно и пониженно проходит здесь основная тема Мольера; в русской сатирической журналистике, которая, в известном смысле, подготовила Фонвизина, «тартюфова» тема свелась к осмеянию французского гувернерства; тема же «Мизантропа» там стала темой о взяточничестве, развращенном чиновничестве, невежестве — обе темы приблизительно поровну. Фонвизин дал решительное развитие одной из них, французский гувернер остался не «канонизирован», и этим показал русской комедии правильный путь. Только Гоголю удастся при-

мирение «Тартюфа» с «Мизантропом»: самозванец (с отзвуком старой галломании XVIII в.) в царстве зла (развитие второй темы XVIII в.). Это будет слияние обеих тем сатирических журналов XVIII в., но еще важнее, это будет примирение Мольера с Мольером же, оптимистической комедии *bon sens* с мизантропической комедией мирового зла.

В дом зла сходят вестники добродетели; здесь надо отметить громадное значение понятия ревизии в русской комедии: «Недоросль» есть тоже «Ревизор» («Недоросль» II, 1); но громадное отличие в том, что 1) борьба идет вокруг руки Софьи, в «Ревизоре» же такой «внутренней» интриги нет, в «Недоросле» же борьба эта могла бы быть и без чужих, между Простаковой и Скотининым; 2) с «ревизией» борьбы не происходит (служебной) никакой, никто не пытается ее обмануть. В связи с этим мир зла виноват двояко: общей виной животности и частным заговором против Софьи; отсюда необходимость двойной развязки — V, 3 и 4. Эти две катастрофы, одна за другой (в первой главную роль играет Стародум, она более частна; во второй — Правдин, она окончательная и общая), как затяжной выстрел отсыревшего ружья, — недостаток в построении комедии; он будет исправлен в «Ревизоре» решительным устранением любовной завязки и централизацией действия вокруг мнимой ревизии: единственный драматургический выход из трудностей «комедии второго типа».

4. Говорят, что Простакова — трагический характер<sup>\*</sup>, действительно — V, 4, 8<sup>257</sup>; характер задуман преступный, и возможно даже криминально-патологическое изучение текста; если злодейство может быть основой трагического мира, Простакова принадлежит трагедии; криминальная животность природы — один из типов подвластности судьбам = трагичности. Но кн. П. А. Вяземский ошибся (не в этом — беспорном — факте, а) в перспективе; он вспомнил Тартюфа — но можно бы вспомнить Скупого, Станареля (*mes gages, mes gages*<sup>258</sup>), Шейлока, городничего: слишком много исключений. Очевидно, драма и комедия связаны теснее, чем полагают; у них общий нерв — подмена объекта, а стремящийся, ставящий цели герой всегда драматичен. Разница в том, что в драме действует характер, а в комедии — смехом дехарактеризуемый герой. Чисто драматический характер в комедии вводится в среду, где он неизбежно становится антигеластическим элементом; драма характеризует, комедия дехарактеризует; центр драмы — исходная точка комедии; но общее все же есть. «Они сами по себе не смешны» — и не должны быть (если сами по себе смешны — это фарс); если они смешны сами по себе, то комедия

\* Там же. С. 136.

несерьезна, ибо где ее сила? в победе над вообще, и без нее смешным? Нет, комические характеры вне комедии вполне драматичны; комедия ставит их в особые условия, вдруг меняет оптические условия зрелища, чем достигается не внутреннее, а только перспективное изменение. Анализ наблюдения кн. П. А. Вяземского привел нас к выводу, что и с этой стороны «Недоросль» — *grande comédie*<sup>259</sup>, действующая только оптически.

Простакова образует характерологический центр комедии; минимум смешного, максимум неподчиненности комедии = принадлежности комедии в более широком смысле слова; ее центральное положение надо изучить параллельно тому же — городничего (мать — начальник); мировое зло в одном стяженном животном образе. Русская комедия здесь тем сильнее западной, что могла представить его на родине его, т. е. вполне животное (между тем как авантюризм есть противоположный, наиболее неживотный образ мирового зла: все того же, однако). Но именно потому, что животное царство темноты и зла в русской истории могло найти легчайший аналог, оно, исполнив все свои исторические обязательства, выросло далеко за пределы исторического значения Простаковой; Фон-визин создал один из самых глубоко выполненных характеров европейской литературы. В русской же литературе это первый документ, который может быть материалом психологического, антропологического, социологического, вообще методического знания. Задача реконструкции характера Простаковой так же трудна, как Тартюфа, городничего, Гарпагона, Дон Жуана и пр., потому что Простакова равна им по беспримесности чисто поэтического, совершенно нереального, выполнения (а это и есть то, что дает характеру бесконечную перспективную глубину).

Что такое Простакова? я думаю, человек с дефективным полным отсутствием представления о справедливости. Вот почему так знаменательны первые сцены с кафтаном; когда оказывается, что кафтан шит изрядно, Тришку гонят прочь: Простакова не знает, что такое компенсация (обиды), а это есть элементарнейший акт справедливой жизни. Тришку гонят, даже не покраснев, даже не постыдившись хоть на мгновение совершенной *laesio*<sup>260</sup>. Что остается от *peñinem laede immo vero suum cuique tribue*<sup>261</sup>? Но глубже всего раскрывается дефект справедливости в полном бесстыдстве речи; на этом примере можно увидеть, что «лицемерие» воспитанной речи есть все же положительный нравственный факт (потому что, по сплошности человеческой души, самоограничение из вежливости не может протечь без известного самоограничения и целеполагающей воли; по крайней мере, происходит имитация неживотной во-

ли; вот почему сбросить узду вежливости вовсе не значит совершить акт свободы и пр., и эта картина всегда ужасна, гораздо ужаснее, чем самое хитрое «язык дан, чтобы скрывать свои мысли». Да, и это не просто ложь, ибо «скрывающий» свои мысли хоть частично перестает их питать). Одно дело женить сына из расчета, но соблюсти пристойность речи; неизмеримо другое — не пытаться даже это скрыть речью («было бы куда Софьюшкины деньги прятать»). Что у Простаковой это не «патриархальная» простота, «прямота» речи, видно из циничного неуважения ее к речи, когда нужно обратное, именно скрыть (например, внезапное изменение обращения с незнакомым, когда... (появляется) Стародум и т. д.). Одним словом, через всю комедию проходит главный грех Простаковой — циничное бесстыдство речи, речевой свидетель природного дефекта справедливости. Вот как делает великий писатель для сцены! Он опирается на одну только предпосылку: прирожденная правильность оптической позиции публики [что ставит одну из серьезнейших проблем поэтики], все остальное совершается совершенно серьезно Простаковой самой; ни одной уступки требованиям комедии, все серьезно до конца и в мире с самим собой; цели — из самых серьезных: деньги, власть, любовь к своему щенку, преступление. Это все не шутки и не для смеха публики; без всякой натяжки надо вспомнить леди Макбет; однако значительное характерологическое различие: у леди Макбет преступность преобладает над животностью, у Простаковой преступность имеет подчиненное место, на равных правах с трусостью, жадностью, лстивостью; поэтому неверно было бы исходить из которого-нибудь из них; это все от обстоятельств зависящие формы первоначальной дефективности; закрепиться маниакально они не успевают, ни отвердеть, так что «психоаналитически» Простакова, кажется, дает меньшую *prise*<sup>262</sup>, чем Гарпагон, Шейлок, Сальери, дочери Лира и т. д.; черт маниакальности, кажется, в ней нет — тем труднее была задача Фонвизина (потому что маниакальность — см. Бергсон<sup>263</sup> — облегчает задачу комического поэта). Маниакальность есть слабое место, уязвимая сторона; она смешна сама по себе, по связи со смехом самим, еще до комедии. У Простаковой нет уязвимых мест, в этом она равна Тартюфу (сила животности которого, однако скрытая лицемерием, не меньше, чем Простаковой; вообще, понимание Тартюфа надо строить не на «тартюфизме», а на животности). Нет, не все характерологическое зло измерено психоанализом; ему доступно только сложившееся за биографический срок, отвердевшее за период биографии, но ему необъяснимо прирожденное зло человеческой природы — а это и есть, в последнем счете, характерологическая тема «Недоросля».



Простакова так закончена в себе, что вокруг нее группируются люди. Одному ее центру принадлежит муж, конструктивное значение которого этим и исчерпывается (т. е. отсутствием сценического отношения к другому центру пьесы); гибнет он поэтому вместе с ней (между тем как даже Скотинин гибнет отдельно и по-своему). Скотинин принадлежит сценической орбите Простаковой уже с оговорками. 1) В сюжетном отношении его цели образуют одну четверть всех целей, осуществленных в комедии, через него вводится вражда в дом врагов просвещенной жизни, вражда «своя», внутренняя, составляющая поразительную параллель к вражде исторически просвещенных (резонирующих) и темных (злых). 2) Как соперник Митрофана, он примыкает также и ко второму (сатирическому) центру комедии. С точки зрения орбиты Простаковой, Скотинин есть сатирически облегченный параллельный вариант ее темы, который нужен, быть может, только как уступка территориальной притязательности комедии; быть может, Скотинин есть привязь Простаковой к сфере комедии; без него, быть может, в борьбе драматической личности Простаковой и комедии победила бы не комедия. Няня занимает очень трудное (сюжетно-сценически) место, потому что она образует главную связь между характерологическим центром (Простаковой) и сатирическим центром (Митрофаном). Отношение ее к Простаковой таково: как Скотинин есть сатирическая ей параллель, так няня использует другой вид параллельности, гораздо более важный: сословную параллельность. Вообще драматургическая роль слуг в большинстве случаев восходит к тенденции драматической поэзии строить параллели (что в свою очередь есть частный случай симфоничности, быть может главного закона развития сюжета). Но вместо обычной пары: барин и слуга, у Фонвизина глубоко задуманная историко-характерологическая пара, совершенно вне французского литературного влияния по историческому содержанию, но, конечно, в связи с законом аккомпанирующих параллелей, общим всей европейской драматургии. В последнем счете, няня введена по драматургическим основаниям, историческое же ее значение — на втором месте. Углублена ли характеристика Простаковой введением сословного аккомпанемента? Конечно; обогащение новым тембром другого инструмента (раба, старуха, простая и пр.); аккомпанирована не вся драматическая мелодия Простаковой (так, сребролюбие, дефективность и многое другое — без аккомпанемента), а части ее (чадолюбие, глупость, общее положение вне оптической линии сочувствия читателей и др.) — но это требует детального изучения. Частично примыкает к Простаковой и Вральман, но только оторвавшись от своей основной драматической орбиты; поэтому о нем — после.

Так шествует Простакова, симфонически сопровождаемая, по реалиям комедии, мужем, братом, рабой; по драматургии ее, тенью — вариантом (в мажоре) — аккомпанементом в (социальных) базах. Но сложность симфонии увеличивается, вследствие принадлежности обоих последних и второму (сатирическому) центру комедии.

5. От центра преимущественно характерологического надо строго отличать центр преимущественно сатирический: Митрофан (хотя, конечно, было много сатирических черт в построении Простаковой и — отчасти — характерологические черты у Митрофана — но мы сейчас говорим не о реалиях, а о драматургии); вся сатирическая сила комедии отложилась на нем. Тема смеющейся сатиры та же, что драматического русла: животность; но с разницей поколений и пр., тема переходит не просто к другому тембру, а, как в фуге, вводится новый голос. Там преимущественно животность души (а животность ума — невежество — только как подголосок), здесь то, что было подголоском у Простаковой, становится главным (благодаря чему между матерью и сыном есть постоянная драматургическая связь, и комедия не распадается на две — очень важно!).

Вокруг Митрофана, как центра, тоже расположены люди. Безраздельно ему принадлежат только Кутейкин и Цыфиркин. Эта пара, по совершенству выполнения, быть может выше всего в «Недоросле». Парность Кутейкина и Цыфиркина есть блестящий пример известного мотива парности второстепенных действующих лиц (обе простолоюдинки в «Господине де Пурсоньяке», обе крестьянские девушки в «Дон Жуане», Бобчинский и Добчинский, философы скептик и догматик в «Браке поневоле» и т. д.); сама пара, обыкновенно, не бывает параллельна ничему (в данном случае она непараллельна Митрофану), а относится к своему центру под углом; зато внутри пары параллельность может быть почти полной (говорят вместе, перебивая друг друга; входят всегда вместе, выгоняют их вместе и пр.); Фонвизин держится не доведенной до конца параллельности, при которой обе величины сохраняют самостоятельный интерес (чего нет у Бобчинского — Добчинского) и даже в параллельных своих выступлениях действуют симфонически, а не моноинструментально; пара учителей у Фонвизина ближе поэтому к паре философов у Мольера (или оба педанта в «Ученых женщинах»), чем к Бобчинскому и Добчинскому (которые, кажется, водевильного происхождения) — но вопрос должен быть исследован специально. Эта симфоническая парность блистательно проведена в языке (семинаристском — арифметическом), который достигает именно здесь наибольшей насыщенности. В бессмертной сцене III действия пара становится линией, основанием треугольника,

вершина которого Вральман. Гениальное знание сцены заставило Фонвизина расстроить парность в финале (что, впрочем, тонко намечено еще в III действии, где Кутейкин ведет себя не так тактично, как Цыфиркин); и розно покидают они сцену V акта, и различное мнение оставляют о себе. Это прямо противоположно Бобчинскому и Добчинскому, укоры на которых в финале «Ревизора» сыплются как на одно сводное лицо («сплетники городские...» и пр.); итак, в «Ревизоре» одно раздвоенное лицо (максимум водевильности в *grande comédie*), у Фонвизина же свободная симфоническая параллельность самостоятельных лиц (при минимуме водевильного «тождества двух» — хотя есть и оно). Быть может, лучше всего было бы изучить обе эти великие пары сравнительно. В несомненной (но трудноопределимой) связи с этим отличием и то, что гоголевская пара не имеет никакого историко-документального значения, а Кутейкин и Цыфиркин — громадное.

### XIII

1. Один вопрос остался темен: как развился к 1782 г. этот язык? Это не менее трудно, чем понять происхождение поэтического языка Пушкина; язык Фонвизина опирается на почти совершенно неизученную историю после-петровской прозы. Ясно одно: что сама до Фонвизина русская комедия меньше всего могла подготовить язык «Недоросля».

Кроме неразработанной истории прозы мешает еще теоретическая темнота вопроса; ритм стиха (=совершенство, перспективность) еще поддается некоторому приблизительному учету (хотя бы составных его частей), но то, что отличает прозу «Ревизора» от прозы тусклой сумароковской комедии — мы не знаем даже, как приступить...

Русская проза XVIII в. была воспитана главным образом: 1) общественной мыслью, 2) романом, переводным и оригинальным.

Остается исследовать эти пути.

Общественная мысль есть мысль: 1) проектирующая, непосредственно изменяющая, 2) однако не технически, а политически, т. е. в той области, где техника управления граничит с общей концепцией должного (теологической, философской); поэтому как ни велики общественные изменения в результате чисто правительственных проектов, они сюда не входят; 3) политическая неслучайность: серьезная общественная мысль связана с общественным движением; этот признак выражает связь политической мысли с историей страны. Если помнить все три требования, то только екатерининская эпоха обнаруживает общественную мысль, чем и отлича-

ется от петровской; странным образом, дело Петра прошло не сопровождаемое работой общественной мысли, хоть отдаленно приближенной... Почему? 1) Гениальная личность одного поглощала все; общественное движение и мысль сосредоточены были в биографии величайшего из людей; оставалось только молчать, а следующему поколению — обоготворить. Вот почему общественная мысль была поглощена одой 1730—1750-х гг., из нее можно выделить... элементы. 2) Дело Петра было не реформой, не революцией (то и другое обыкновенно предваряется, сопутствуется и эпилогизируется громадной литературой: французская литература вольтеровской эпохи — брошюры 1788—1790 гг. — размышления эмигрантов, неолибералов и пр.), а вторым рождением, паки бытием (Япония 1868 г.), в таких случаях *musae silent*<sup>264</sup>, это не эпохи общественного содержания и того сознания себя обществом, которое есть глубокий источник общественной мысли. 3) Быть может, самое важное: дело шло как раз о создании того общества, лишь как одна из функций которого возможна общественная мысль: такое общество (если под обществом разуметь единство идеологического руководства) было скорее в эпоху идеологии Третьего Рима, а ее самое можно считать общественной мыслью, но не при Петре Великом, когда ОН, один, был этим обществом; поэтому наша тема для петровской эпохи привела к изучению Его личности — прототипа будущего русского общества.

Общественная литература петровской эпохи имеет поэтому только технический характер; спутница правительственных мероприятий. Прежде всего, обоснование мероприятия в указе самом («Понеже...»); из этих «*vu...*»<sup>265</sup> можно было бы составить интересную хрестоматию правительственной идеологии. Одна мысль ясно выделилась бы: нет двух путей «правильной» жизни, а есть один, единственный разумный, тот, которым уже двести лет идут западные народы. Но можно ли столь основополагающую мысль считать частью истории общественной мысли? Нет, она основание ее, как и вообще всего общества. Все остальное в указе относится к политико-общественной истории России, не к истории общественной мысли.

Такой же характер сопутствования — сочинения Феофана Прокоповича, лучшего общественно-политического ума эпохи. Сам этот человек — замечательный деятель русской истории; это первый русский эрудит в богословии — на уровне европейской теологии; он учился в Риме в коллегии св. Афанасия (учрежденной еще в XVI в. Григорием XIII специально для греков и славян), прошел полный курс аристотелевой философии, схоластического богословия, иезуитских *casuum conscientiae*<sup>266</sup>, прочел всех древних отцов церкви, также неолатинскую поэзию Бембо,

Садолето, Латини; внимательно изучал современный Рим, дела курии, форму правления. Одним словом, преимущества малороссиян Алексея Михайловича (из которых многие тоже учились в Австрии и Италии) он соединил — но у них не было его сильного политического ума. Так, он был последним и величайшим из малороссиян старой культуры, но выработавшим из себя епископа абсолютной меркантилистской монархии. История его карьеры известна. В 1719 г. Петр поручает ему... «Духовный регламент». Это сочинение сопутствует одному из важнейших событий в истории нового самодержавия; самодержавие, с Петра Великого, стало абсолютизмом (т. е. самодержавие, опирающееся на армию нового типа и ведущее меркантилистскую экономическую политику), этим объясняется неизбежность церковного вопроса: церковь была опорой самодержавия, но не абсолютизма; разграничительная черта между самодержавием и абсолютизмом пролегла, следовательно, здесь. Отсюда политическое значение трактата Феофана Прокоповича. Доводы за коллегиальное управление церковью известны. Все это, таким образом, не самостоятельное произведение общественной мысли, а разросшееся обоснование политического акта. Еще более политический характер имеет «Правда воли монаршей» 1722 г.; изложение ее содержания в «Acta eruditiorum» в Лейпциге в августе 1723 г.<sup>\*</sup> — знаменитый отчет о русской книге в космополитическом журнале ученой республики! В 1724 г. немецкий перевод в Берлине. Утверждение абсолютизма сопровождалось во всей Европе подобными апологетическими сочинениями; но так как это — сопровождение, то это не общественная мысль, которая *предупреждает* факт, ведет борьбу за его осуществление<sup>\*\*</sup>.

История церкви говорит, что Феофан Прокопович ввел эпизодическое отступление в истории православия; что новая империя не поняла его; что Петр Великий и Феофан Прокопович основали церковь, покрывавшую только небольшую часть религиозной жизни православия; теперь эта церковь погибла, но православие мало затронуто этой гибелью и пр. Все же 1) система Феофана Прокоповича существовала 200 лет, 2) ровно столько, сколько абсолютная монархия, которая без нее была невозможна. Таково громадное место деятельности Феофана Прокоповича в истории церкви и истории империи — но, опять, это не заслуга общественной мысли.

<sup>\*</sup> Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. С. 121.

<sup>\*\*</sup> Источники Феофана Прокоповича — у Г. Гурвича (Гурвич Г. «Правда воли монаршей» Феофана Прокоповича и ее западноевропейские источники. Юрьев, 1915).

Сочинения Посошкова ближе к нашим трем признакам, потому что это советы, проекты и пр. еще не осуществленных реформ; но их частно-экономический характер...; Крижанич — еще ближе, но он был отдельный ум, мало кому известный (противоречит третьему требованию). В 1729 г. — интересная борьба (с которой связана I сатира Кантемира) — но это отзвук политической борьбы петровской эпохи. В 1730 г. прямое столкновение аристократии с шляхетством; известны политические идеи обеих сторон; но они, конечно, ограничены чисто политической историей эпохи. Только во вторую половину елисаветинского царствования начинается замечательное движение умов: родилось общество. Оно к этому времени успело сложиться телесно: образовалось достаточное число людей, европейски образованных; образованная часть дворянства приобрела достаточное политическое значение; ее тип жизни и мысли стал нормой (так что Простаковы и др., сколько бы их ни было, стали исключением). Пока это новое общество только продолжает путь Петра Великого, оно не создает общественной мысли; но вот, свергнув немцев, оно самостоятельно совершает первый шаг серьезной мысли, не предуказанный Петром: примыкает к общеевропейскому Просвещению; под влиянием главной его идеи (и родственного ему масонства) начинается первая великая эпоха русской общественной мысли. Громадной заслугой русского общества было вовремя примкнуть к Просвещению, самому важному движению всей Европы того времени.

2. *Aufklärung* есть «существительное действительного залога»: просветить; но оно же и «существительное среднего залога»: состояние особой просвещенности. Оба залога есть в общем значении слова, оба же и в специальном; но в обоих — с внутренним изменением: слово перестает быть формальным; оно переживает одно из поразительных изменений в истории слова: вдруг заливается новым светом, который есть свет высших стремлений века. Наиболее формальное, гостеприимное из слов превратилось в особо исключительное. Очевидно, понятие умственного «света» было тогда пережито с особой интенсивностью, а это значит, что эти люди особо интенсивно вообразили темноту, недостаточность, неверность предшествующей и бывшей до них человеческой истории. Действительно, эти люди потому ни на кого не похожи, что поняли впервые отрезок уже отработанной истории как малозначительное введение в рациональную, едва начинающуюся историю. Очевидно, в центре всех их мыслей была чисто общественная идея (потому что рациональный план есть всегда универсальный план), вряд ли когда чисто общественная идея была в такой степени центром целой культуры. Все прошлые идеи переплавить,

дать им новый тип; оттеснение художественной литературы (однако вследствие громадного авторитета французского классицизма, поэтическая жизнь века Просвещения была в нелегком для анализа отношении к философии... его жизни). Этот новый французский рационализм опять стал центром притяжения для всей Европы — как французская трагедия несколько раньше, с той разницей, что теперь вся Европа втянута была в новую деятельность — чего еще никогда в истории французского влияния на мир не было. В чем была эта сила? Неудержимость стремления реализовать; преобразование, осуществление философской правоты картезианства (т. е. то же отношение, что у марксизма к классической немецкой философии); предчувствие того, что, вне реализации, несерьезно было все прошлое. Сознательное сочувствие римскому государству разума. В основе лежит классическое представление о связи человеческого рода с одним только путем... т. е. об истории как истории ошибок. Притягательная сила объясняется, следовательно, тем, что *Aufklärung* была благой вестью, откровением факта будущего (вернее, того поприща, на котором возможно серьезное будущее), нежеланием несистематически, случайно слагать это будущее как равнодействующих посторонних сил, как необходимый вывод: желание свободно создавать это будущее. Только исходя из этого понята частные идеи и тенденции (и их связь): антихристианство (христианство, перенеся серьезность свободы в мир автономной души, завещало мир несвободе и случайности), политические интересы либерального направления (хотя здесь *Aufklärung* была очень свободна и не имела своей программы: можно ли было ее иметь до Революции?), антимедиевизм (наследие Ренессанса, ставшее теперь, только энтузиастической *croisade*<sup>267</sup>), государственный характер политических симпатий (благодаря чему учения, из которых возникли все будущие революционные движения XIX в., временно, по замечательной для обеих сторон иллюзии, казались лучшей опорой тронов и государств нового, абсолютистски-меркантилистски-милитаристского типа). Но как ни восходят все эти частные тенденции к великой центральной идее, они дали великому веку смертное тело, связали его, создали возможность быстрой вульгаризации; отрицающая часть учения особенно быстро поддавалась упрощению, учение же о неограниченном будущем, об абсолютном значении, которое может получить человеческая история, освобожденная от прирожденных ей ошибок — осталось понято немногими и скорее было написано в сердцах, чем в книгах. Отсюда и судьба XVIII в.: романтизм не понял его, т. е. понял одни смертные его стороны (в связи с этим, романтизм создал ряд явлений вечного значения, источник которых — стрем-

ление реабилитировать средние века, христианство, народное творчество, историю, язык и т. д.; вся историческая наука XIX в. связана, как известно, с этой великой реабилитацией); зато послеромантическая Европа поняла непонятое романтизмом и возвращается к абсолютному либерализму, к идее *lumières*<sup>268</sup>. Слабая сторона романтизма обнаружилась сама собой: в политическом консерватизме, в отсутствии надежд, в непроницаемости (Французскую революцию, Наполеона и пр. он счел эпизодом: между тем, эпизодом был он сам). Жизнь без надежды создать разумное универсальное государство не есть достойная историческая жизнь.

3. Великая заслуга столь молодого русского образования — участие в этом решающем движении, в великом и малом. В. Тукалевский сделал попытку ограничить представление о «занесении» рационализма в XVIII в., он называет стригольников, жидовствующих, борьбу вокруг раскола; еще важнее: некоторое проникновение немецкого протестантизма, затем «духовного христианства» (бемист Кульман в 1689 г. в Москве, его сожжение только пробудило интерес...; собственно, он предок русского рационалистического мистицизма XVIII в., Лабзин помнил про него); но главный предок русской *Aufklärung* — Петр Великий, в великом — как человек, создавший рациональное государство, в малом — см., например, указы нового Синода, соображения Петра об «истинном благочестии»<sup>\*\*</sup>, это даже по тону близко к будущему русскому вольнодумству. Татищев о «естественном законе»<sup>\*\*\*</sup>; отсюда известная терпимость Татищева и самого Петра Великого. Затем вся лейбницианско-вольфианская философия.

Точные даты «начала» русского вольтерьянства — дело специального исследования; при Елизавете Петровне слава Вольтера уже проникла; есть уже несколько десятков людей, усвоивших новый тип мысли; уважение к Вольтеру свидетельствуется известными переговорами об истории Петра Великого. Но события 1762 г. сами по себе уже были поняты как *une victoire de la philosophie*<sup>269</sup> (кажется, и подготовлялись они, хоть отчасти, как сознательное создание «философской эры!»). Чем объясняется, что и здесь началось с трона? Во всяком случае, это не параллель петровской эпохе, это деталь общеевропейского союза нового направления с монархами (объясняющийся тем, что правительство нового типа, силою вещей, было правительством разума — ибо униформирования; перед пра-

\* Тукалевский В. Н. Искания русских масонов: Из истории философских направлений в русском обществе XVIII века. СПб., 1911. С. 2—4.

\*\* Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время... С. 124—128.

\*\*\* Тукалевский В. Н. Искания русских масонов... С. 4—5.



вительствами таких династий, как Гогенцоллерны, стояли задачи, приближавшие их к римскому), это, следовательно, не чисто русская черта; но в России она осложнилась 1) особой силой и традиционным авторитетом самодержавной власти, 2) памятью о Петре (хотя его дело и дело просвещенного абсолютизма, конечно, несравнимы!), 3) особой, острой потребностью России во все большей европеизации. В 1762 г. появился новый монарх, всею *Aufklärung* интимно понятый как «свой человек», как важная победа разума и пр. Около того же времени становятся заметны несколько разновидностей нового человека: 1) бывший недавний *petit maître* елисаветинской эпохи, ныне вольнодумец, вольтерьянец и пр. (см. В. О. Ключевский в статье о Новикове!<sup>270</sup>), знающий из Вольтера только непристойные поэмы, повести...; 2) вольтерьянец серьезный, в деревенской библиотеке которого вся французская мудрость XVIII в.; все образованное и читающее по-французски провинциальное дворянство екатерининской эпохи было таково; 3) скоро сложится тип тех людей, кого Пушкин угадал в князе Юсупове; сложится великое русское екатерининское искусство наслаждения конечными величинами как бесконечными; и во Франции (Мериме, Стендаль) и у нас (Печорин) эти люди перейдут в XIX в., с осложнением наполеонизма, английской культуры,— но в главном те же: последовательно живущие в этом мире, не уважая его прошлой истории и не считая ее священной, а следовательно, не обольщая себя и о настоящем человечества. Встреча Юсупова с Пушкиным есть встреча старшего и младшего той же культуры *Aufklärung*; из Пушкина можно составить целую антологию высказываний, отрицающих священное значение жизни: «Цель жизни нашей для него / Была заманчивой загадкой, / Над ней он голову ломал / И чудеса подозревал»; «Мне жизни дался бедный клад»; «Для призраков закрыл я вежды»; «Но жалок тот, кто все предвидит, / Чья не кружится голова, / Кто все движенья, все слова / В их переводе ненавидит»<sup>271</sup> и пр. Все это значит, что надо, чтобы верно понять жизнь, совершить перевод ее письмен с фантастического языка легковерия, которое готово сакрализовать все человеческое, на язык правды. А это точь-в-точь значит: просветить, *aufklären*. Кто этого не понимает, тот ничего не понимает в «Евгении Онегине» и в Пушкине.

Итак, русская *Aufklärung* XVIII в. стала слагающей силой и пр. русско-го классицизма. Но замечательно, что крупного самостоятельного произведения она не создала. Памятники русского Просвещения: 1) правительственные мероприятия, вся сумма гуманных указов, новый дух даже провинциальной администрации; законодательство о губерниях, о сословиях; в особенности школьная политика, новая постановка проблемы школы и соответствующая деятельность; 2) работы Комиссии и «Наказ»;

3) частные отношения к философам, их приезды (замечательное отличие от пребывания Вольтера в Пруссии), известное приглашение... «Энциклопедии»; кокетство Екатерины II, пропаганда ее славы философами; переписка с Вольтером, бароном Гриммом и пр.; 4) разрозненные черты *Aufklärung* в мнениях Сумарокова, у Фонвизина, в трагедиях Княжнина, в сочинениях Екатерины II; 5) наконец, самое важное: произведения, преимущественно внушенные новой философией: «Путешествие» Радищева, занимающее место рядом, например, с «Историей обеих Индий» аббата Рейналя. Только это последнее есть замечательное явление; ничтожное историко-литературно, оно есть первое явление в истории русской «уязвленной души»; с Радищева начинается история русской морали. По общему закону русской литературной истории и это произведение, формально восходя к западноевропейскому явлению, дало на русской почве несоизмеримый плод<sup>272</sup>!

\* \* \*

1. Радищев был один из образованнейших русских людей вообще; без сомнения, самый образованнейший из русских людей XVIII в.; из числа первых по образованию европейцев XVIII в.; тип его образования — лучшее, что могла создать докантовская философия и допушкинская поэзия; он представитель той степени серьезности народного образования, на которой слагаются продуманные произведения философские и поэтические, принадлежащие, тем не менее, не философии и не поэзии, а именно образованию страны\*. Это подтверждение серьезности всего образовательного дела XVIII в. в России. Но главное в оценке Радищева зависит от оценки всего дела русской Революции. Трудность же ее оценки зависит от необычности и странности дела; редко в каком государстве абсолютная власть брала на себя в такой степени функцию прогрессивного руководства: как мог возникнуть революционный разлад между нею и группой других? Несколько раз (особенно отчетливо при Петре Великом и в 1861—1870 гг.) власть совершила то, что, вообще, обыкновенно совершается чрез социальную революцию; затем 1761 г., екатерининские реформы, 1803 г. и пр.; на Западе просвещенный абсолютизм есть эпизод, у нас весь петербургский период истории монархии был просвещенный абсолютизм — с тем осложнением, что не под давлением третьего сословия (и его теоретиков), а без всякого третьего сословия, совершенно самостоятельно, по побуждениям одной просвещенности. Между тем, ед-

---

\* Вообще, надо разделять историю образовательной культуры от истории духа; история образования — есть история серьезного распределения.

ва только кончилась первая — территориальная — задача русского правительства (обе турецкие войны и три раздела Польши — завершение всей русской территориальной истории) и оно приступает ко второй, началась приснопамятная распря, в которой все таинственно — и борьба с революцией правительства, всегда исполнявшего функции революционизирующей силы, и природа интеллигенции, не заинтересованной ни в Революции, ни в существующем режиме. Этот редчайший случай социологической незаинтересованности революционной интеллигенции делает русскую революцию загадкой. Только одно решение покрывает трудность вопроса: правдолюбие русской души; интеллигенция как особый социальный орган его. В Радищеве мы тогда видим первого русского, который вопрос полной нравственной правды поставил как вопрос правды общественной. Превращение государства в организованную правду, русская идея, впервые нашла в Радищеве первого полного представителя. Россия может гордиться своей революционной историей, быть может, больше, чем официальной; догмат мирового зла, быть может, никогда так серьезно не был исповедан, как в этой корпорации: революционная интеллигенция. Всенародное совлечение от зла: покаяние в своем привилегированном положении; деятельность, направленная к превращению общества в исполнение правды — идея общественной воплотимости правды. Цель настолько велика, что является сомнение в нравственно-общественной правоте всех, кто стоял вне ее осуществления. Во всяком случае, вполне понятна особо русская постановка вопроса о роли искусства и странные теоретические судьбы поэзии в России. Этот особый мир интеллигенции ведет начало от Радищева: он его основатель; потом история интеллигенции особым образом то сплетается, то расплетается с историей общей культуры, что создает великую двусмысленность всей русской культуры, не решившей (= всегда решающей) центральный вопрос всякой культуры: отношение ценностей к абсолютно должному. Можно говорить что угодно, но беспримерное явление уязвленной русской совести есть одна из важнейших сил в будущей истории мира. Радищев в этом смысле глубже всех понят в известном стихе Пушкина:

что вслед Радищеву восславил я свободу...

Он (в связи с общественно-моральной стороной масонского движения) начал историю мировой свободы.

2. Это дает нам наиболее верный путь для понимания всего XVIII в. «Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро»<sup>273</sup>! Самый странный и трудный для понимания век. К каждой из его центральных идей можно в нем же найти не менее центральную противоположную идею

(особенно разительно соединение антирелигиозности с мистицизмом антропософского типа). XVIII век есть действительно последний век ограниченных времен (исторических), с высоты которого увидено было внеисторическое будущее человечества. В XVIII веке можно найти глубоко консервативный элемент (в литературных вкусах, в исторических взглядах, в неверном понимании всех основных социологических тем — например, соотношения правительства и общества); никто не высказал такого количества явно отсталых взглядов (и так мало явно полезных и значительных): «безумное» столетье! Его теории поразительно малосодержательны при теоретическом взвешивании (но так ли надо их ценить?), и распределительная идея («просвещение» *scilicet*<sup>274</sup> других) явно перевешивает в нем над идеей творения (и жизни как творения). Это сведение культуры к просвещению показывает, что век владеет твердо основной идеей: такой отчетливости в совпадении с самим собой, действительно, не знали другие века. Отчетливость в самосознании общества есть *société*<sup>275</sup>; прочность общественной связи была в тот век исключительна, но общество построилось из консерватизма конечной личности. Незаданность «я»; условное наслаждение друг другом, как фактом; осуществленное аббатство Телемы. Консерватизм этого общества заключался в том, что оно сомкнулось над законченной старой реальностью, не сложилось как союз новой реальности (орден, монастырь, даже политическая партия). Обнаружилась странная возможность несотворяющего общества, основанного на наслаждении интерпсихизма; это было очень близко к эпикурейским организациям. Но консерватизм *société* не понял священного и абсолютного смысла наслаждения, выводящий его из фактического мира, постулирующий новый мир, для которого факты суть только повод и материал. *Société* есть поэтому недонионисийское общество, — блестящее ничто, фиктивное общество. Оно упилось обольстительной наградой — наслаждением целого человека, как ценностью его. Нужно было великое пробуждение, и А. Шенье заплатил за весь век:

Mais tout est précipice. Ils ont en droit de vivre...  
Peut-être... J'ai moi-même...<sup>276</sup>

Так личность признается в своей бедности, и общество есть тень этой бедности. Такой крайний консерватизм объясняется построением общества по принципу осуществления — (что можно рассматривать) как реализацию эстетического избрания, (эстетики,) бывшей принципом старших классиков; это реализованный псевдоклассицизм.

3. Но неподражаемую странность придает XVIII веку то, что он был последний из условных веков! Реализовав *société*, классицизм создал свое

последнее художественное произведение. Но сквозь него уже слышны первые удары века реальности. Роман, сентиментализм, идея коренных прав, полная новизна идеи правого государства, освобождение инициативы — но в особенности идея бесконечного превосходства будущего над прошлым и, в связи с этим, рождение нового представления о должном: должное есть все то, что по продуктивности своей составляет заслугу перед будущим человечеством. Такое бесконечно глубокое изменение всех измерений еще не происходило никогда. Мир стал пред великим деланием, *le grand oeuvre*<sup>277</sup>, и алхимия не даром... Здесь быть может ключ к постижению масонства. В сравнении с ожидаемым — что политические революции? Предстояло изменение всего принципа жизни — и метафизические тайные общества поверяли друг другу тайну освобождения. Вообще, развитие эмблематики есть всегда означение чаемого, знак, поставленный на пересечении двух направлений. Глубоко неисторическое дело эмблемы (упреждающей событие) обнаруживает склонность века чисто аллегорически решать проблему будущего (чему соответствует чисто поэтическое отношение к прошлому).

4. Вот почему русская литература, примкнув к французской в XVIII в., нашла культуру, не порвавшую с XVII веком; это чрезвычайно ее утвердило в высоком мнении о классицизме и, быть может, было решающим... Русская культура нашла в классицизме первую высокоавторитетную культуру; если бы русские люди могли бы быть заодно историками ее, они бы ясно увидели, что фонтенелев классицизм не то, что расинов — но для этого нужна была историческая перспектива; если и французы сами не видели совершившегося перелома, то русские подавно. Вообще, черты классической русской культуры определяются 1) общими чертами всякого классицизма; 2) тем особенным характером, который позднему классицизму придан его собственным непониманием глубокого его отличия от XVII в. и — сосуществованием элементов новой абсолютной литературы; 3) местными чертами.

Классицизм есть культура, культура есть организованное знание поколения, организованная адаптация к миру; мир един, но вследствие духовной бесконечности человеческого существа, типы адаптации стилистически бесконечны (психологически), но, логически, они разделяются — смотря по углу разреза — на определившиеся классы (основание которых есть один из возможных — немногих — типов познавательного суждения). Так как нам важнее всего разрез поэзии, то сферой разреза надо выбрать условность. Конечно, поэзия есть деятельность условная от начала до конца, но поэтическая культура может либо признавать ус-

ловность и общей нормой цивилизации, так что поэзия и культура станут концентричны, либо возможно расхождение цивилизации абсолютной с условностью поэзии (дисцентричность). Ясно, что поэзия в обоих случаях играет совершенно различную роль. В классической культуре положение поэзии наиболее нормально; она вполне концентрична, а так как в центре всякой культуры лежит особый, ей свойственный метод познания, то нет противоположности между поэтическим и иными путями знания. Все построено на классическом способе познавать<sup>278</sup>.

Таким образом классический поэт связан с совершенно определенным типом мышления. Также связан он с совершенно определенной картиной мира: монументальной. Вопрос о клавиатуре символов, отличие шекспировой от расиновой; вопрос об объеме словаря. Поэтика; генерализирующий эпитет; возможность легкого вырождения; но в случае успеха — торжество поэзии.

## **«Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века**

Две особенности поражают исследователя «Медного всадника»: повесть эта представляет в самом точном смысле слова одну из вершин мировой поэзии (как «Божественная Комедия», как «Фауст», как «Раскованный Прометей») и является произведением мирового литературного значения (что, кстати, с каждым годом все более осознается на Западе). «Проблема путей и судеб человеческих, народных, государственных поднимается в „Медном всаднике“ на поистине недостижимую высоту», правильно отметил И. К. Луппол<sup>\*</sup>. Но пока еще остается в силе вторая черта: из всех произведений Пушкина «Медный всадник» является, быть может, величайшим, но менее всего понятым и вместе с тем мало исследованным. Громадный подъем пушкиноведения последних лет почти не коснулся «Медного всадника». Не освещены еще первые предварительные вопросы. Главные элементы повести не проанализированы историко-литературно.

В чем причины этой особой трудности? Прежде всего в проблемной глубине повести. Мы не собираемся ни умножать числа общих концепций, которые были выдвинуты, от Белинского до новейших исследователей, ни вдаваться в их сравнительный анализ. Из этих общих концепций многое волеется в будущее научное понимание «Медного всадника». Как это не раз уже было, суждение Белинского будет оправдано; Белинский, воспитанный диалектической философией Гегеля, более чем кто-либо мог понять то раздвоение единого, которое лежит в основе поставленной Пушкиным проблемы. Мы присоединяемся к В. В. Гиппиусу, который, исходя из суждения Белинского, заметил: «Художественное разрешение борьбы в поэме бесспорно: борьба разрешена в пользу истории. Если же авторский аспект изображенной борьбы не элементарно прямолинеен, а внутренне противоречив—это лишнее свидетельство глубины

---

<sup>\*</sup> Луппол И. К. Жизнь и творчество Пушкина // Правда. 1937. 11 февраля.

Пушкина, как художника-мыслителя»<sup>\*</sup>. Добавим только, что в двух случаях пушкинский Петр был «прямолинейно» прав: во-первых, в своем маленьком конфликте с щеголем Корсаковым, во-вторых, в своем большом конфликте с Карлом XII и Мазепой. Здесь дело пушкинского Петра ярко освещено плодотворящим солнцем истории; здесь прав он один:

Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

Не то в третьем случае. Здесь не один Петр поставил себе памятник: не меньший памятник поставил себе восстающий на него Евгений. Это оправдано всей будущей историей русской литературы (Попрещин; герой «Запутанного дела» Салтыкова; Макар Деушкин и т. д.). Евгением начинается литературная традиция русского гуманизма. Петр в «Медном всаднике» вождь-цивилизатор; с этой стороны конфликт между ним и Евгением находит разительную параллель в почти одновременно (1831) написанном эпизоде «Филемон и Бавкида» в 5-м акте второго «Фауста»: цивилизаторская деятельность Фауста уничтожает идиллическое счастье старческой четы. Гёте имел в виду темную сторону промышленного переворота, но ведь и Пушкин решает в своей повести не узкоисторический вопрос о событии 1703 г., а в высшей степени современный вопрос о ряде общественных противоречий XIX в. Кстати, нам теперь точно известно, что и Гёте, создавая символ осушаемого морского дна, думал не только о голландских плотинах, но и об основании Петербурга, замечательнейшем для Гёте примере организованной борьбы человека с природой. Подобная историческая двупланность и в повести Пушкина: за рассказом об основании Петербурга встает историческая реальность 30-х годов, европейская и русская, встает проблема цивилизации, характерная для Европы данной эпохи.

Но Петр в «Медном всаднике» не только гениальный цивилизатор, но и монарх-самодержец. Он заложил основы европейской цивилизации в России, но укрепил заодно и самодержавную монархию. Он основал Петербург, но основал также и ту монархию, которая для Пушкина 30-х годов была в высшей степени реальна в виде николаевской монархии. Поэтому бунт Евгения становится провозглашением прав личности против «чудища обла и озорна»; недаром на Евгения перенесены некоторые черты, связанные для Пушкина с его представлением (не во всем верном) о Радищеве). Так проблема цивилизации (победы человека над природой)

---

<sup>\*</sup> Гиппиус В. В. Проблема Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 255.



сплетается в русской истории с вопросом политическим, с вопросом о революции и монархии. Пушкинская повесть и в этой стороне вопроса совершенно реалистична и современна.

Победа в обоих случаях остается за историей; только в одном случае история представлена прогрессивной государственностью Петра; в другом (но одновременно и в единстве) она представлена Евгением, неосуществленные права которого остаются воззванием к будущему, т. е. опять-таки к истории. Глубже, чем кто-либо когда-либо, Пушкин обнажил противоречия «царства необходимости», неизбежный антагонизм между общим и частным, государственностью и личностью, цивилизаторским делом всех и частным делом каждого, между властью, наконец, и подданным этой власти. Литературное разрешение этих антагонизмов у Пушкина становится воззванием к будущему обществу, в котором эти антагонизмы будут сняты.

В «Медном всаднике» ясно различаются три стилистических слоя: 1) одический, которому и посвящена эта работа; ему принадлежит уже само словосочетание «Медный всадник»; 2) онегинский (например, описание современного Петербурга); 3) совершенно новый для Пушкина, так сказать, беллетристический; на него намекает подзаголовок («петербургская повесть»). Третий слой неразрывно связан с Евгением, и только с ним; его приметы появляются в повести только с появлением Евгения. Но первый слой, одический, так же неразрывно связан с Петром, и только с ним. Только для изображения Петра, основания Петербурга, всадника и погони всадника за Евгением Пушкин использует литературную традицию XVIII в. Оба действующих лица драмы отмечены своей, для каждого резко различной, стилистической окраской. Почему же в одном случае (для Петра) Пушкин действует, обращаясь к традиции? Почему «государственный» полюс драмы связан в его представлении с Костровым, Державиным и Петровым? Потому что русская ода XVIII в. (как и европейская XVI—XVIII вв.), как и всякая ода, была поэзией государственной власти и ее носителей. Громадная культура этой поэзии стала одной из неотъемлемых традиций русской национальной поэзии. Воззвав в «Медном всаднике» к Державину, Пушкин поступил как национальный поэт, как организатор национальной русской культуры. Необходимо лишь иметь в виду, что догматическое в оде прославление государственной мощности России Пушкин переосмыслил, перевел в плоскость проблемно-исторического мышления. Прославление (и династическое и цивилизаторское) выработало за долгое столетие свои формы, свой язык, свои словосочетания и свои, так сказать, ситуации; это

был готовый арсенал в традиции русской поэзии, неотделимый от темы государства и власти.

Кроме архаистов старших (Бобров) и младших (Катенин), есть в русской поэзии 30-х годов особый «архаизм», типично пушкинский «архаизм», так сказать, критический, представляющий качественно совершенно новое явление.

Те элементы пушкинской повести, которые могут быть освещены приводимыми ниже данными, не исчерпывают ее содержания и даже не являются ведущими. Но ввиду того, что за одним исключением (указание на «Прогулку в Академию Художеств» Батюшкова, 1814), исследование оставило в тени ту сторону повести, которая восходит к литературе XVIII в., важно из исключительно многосоставного ее содержания выделить и исторически обосновать связь некоторых ее частей с одической традицией.

### 1. Три формулы

Указание на замечательную страницу Батюшкова<sup>\*</sup> было первым в нашей науке просветом в ту громадную литературную традицию, с которой, как мы дальше постараемся показать, пушкинская повесть частично связана. Первая часть пушкинского вступления написана как бы на основе батюшковского текста. Но есть основание думать: 1) что у Пушкина были и иные источники, параллельные; 2) что сам Батюшков опирается на более чем полувековую стихотворную и нестихотворную традицию; 3) что к ней именно Пушкин возвращается и через Батюшкова и независимо от него.

В самом деле, у Батюшкова мы видим краткую картину нынешнего великолепия Петербурга, затем сравнительно более подробную картину «сырого дремучего бора или топкого болота» и, в-третьих, образ Петра — демиурга, произносящего творческое слово. С разной полнотой развития эти три части сохранились и у Пушкина. Но вот замечательное отличие: вторая часть разработана Батюшковым чисто повествовательным образом: «Я сделал себе следующий вопрос: что было на этом месте до основания Петербурга. Может быть, сосновая роща... лачуга рыбака... здесь все было безмолвно... а ныне?» У Пушкина же, вместо беллетристического развития темы, точная, сжатая, чисто стихотворная и чисто синтаксическая формула:

Где прежде...

ныне там...

---

<sup>\*</sup> Столпянский П. Н. Библиографические примечания к некоторым произведениям Пушкина // Пушкин и его современники. СПб., 1913. Вып. XVII—XVIII. С. 41—42.

причем синтаксизм формулы обнажен тем, что первая ее половина — в начале стиха, а вторая *à la rime*<sup>1</sup>. Невольно создается впечатление, что Пушкин цитирует устойчивую формулу, согласно принципам староклассической поэмы, настолько прочно закрепленную за темой, что в литературном сознании XVIII в. теме сопутствует, с почти принудительной силой сцепления, готовая выработанная формула. Повествовательная страница Батюшкова возникла из ослабления этой формулы, Пушкин же возвращается к ней через голову Батюшкова и реставрирует ее в строгой первоначальной форме.

Бобров в 1797 г. в «Оде на установление нового Адмиралтейства» (I, 47<sup>2</sup>) писал:

И вдруг, где топь ложилась блатна,  
Гнездились гады где одни,  
Там возвышается приятна  
Равнина в нынешние дни.  
Где...  
Там зданья высятся с земли,  
А где...  
... там зиждут корабли.

Он же в 1802 г. (I, 83):

Где все мертвело в топком доле,  
Там ныне здания стоят,  
Хранилица, сокровищ полны.  
Где берег омывали волны,  
Там ныне корабельный скат.

Но полнее всего синтаксический механизм интересующей нас сейчас формулы воссоздан Бобровым в юбилейной оде 1803 г. «На столетие града св. Петра» (I, 113—114):

А ныне там, где скромно крались  
Рыбачьи челны близ берегов,  
С бесценным бременем помчались  
Отважны сонмища судов...  
До селъ страшились робки боты  
Предать себя речным волнам,  
А ныне ополченны флоты  
С отвагой скачут по морям...  
До сел е дебри где дремали,  
Там убран сад, цветет Лицей.

Оставим пока в стороне тематическую лексикологию. Нас сейчас занимает только синтаксис некоторой одической темы «основание Петербурга». Синтаксис этот оказывается совершенно устойчивым; слагается его механизм из двух формул: хронологической (доселе — ныне) и топографической (где — там), которые являются то розно, то (чаще) слитно. Хронологическая формула говорит о разнице между «прежде» и «ныне», а топографическая — о тождестве места. Только в слиянии вспыхивает тот цивилизаторский пафос, который, естественно, неотделим от такой темы, как основание Петербурга. У Пушкина это слияние достигает предельной, завершающей полноты.

Это не единичный случай. Совершенно такова же судьба другой одической формулы, реставрированной Пушкиным в антипольской оде 1831 г., формулы «от — до», так же прочно в XVIII в. закрепленной за темой «необъятных пределов России», как формула «где прежде — там ныне» закреплена была за «основанием Петербурга». Ломоносов, Державин и бесчисленные поэты обеих школ классической оды десятки раз вариировали формулу «от — до». Пушкин, архаистически ссылаясь на это наследие, не просто ее реставрирует, а дает ей наиболее полное, развернутое и завершенное развитие: «От Перми до Тавриды, от финских... до... от потрясенного... до стен...» (двойной подхват, с обдуманым неравным насыщением колонов).

Мы нисколько не настаиваем на цитатах именно из Боброва, хотя они особенно близки к «Медному всаднику». Вопрос значительно серьезнее, чем лишний случай заимствования из поэта, у которого уже за 10 лет до того Пушкину, по его выражению, «хотелось что-нибудь украсть» (письмо Вяземскому от 1—8 декабря 1823 г. по поводу «Бахчисарайского фонтана»). Бобров был не первый. Формула «где прежде — там ныне» возникла в литературе еще до смерти Петра. Уже Феофан Прокопович говорит в «Слове похвальном на день рождения Петра Первого», 1716 г.: «На место грубых хижин наступили палаты светлые, на место худого хвастия дивные вертограды... И де же ни помысл кому был жительства человеческого, достойное вскоре устроися место престолу царскому». Он же в «Слове на похвалу Петра Великого», 1725 г.: «сие наипаче место не славно пре же де и в свете не знаемое, а ны не преславный сим царствующим Петрополем... утвержденное, купно и украшенное...»<sup>6\*</sup>

Формула так естественно адекватна жизненной ситуации, что она быстро становится общим местом. Уже ранний Ломоносов в антишведской

\* Феофан Прокопович. Слова и речи. СПб., 1760, Т. I. С. 110—112.

\*\* Там же. С. 151.

оде 1742 г. на прибытие Елисаветы Петровны из Москвы в С.-Петербург свободно и коротко говорит:

и грады, где был прежде лес (ст. 417),

как бы ссылаясь на уже известную традицию, которую достаточно, не развивая ее, в редукции напомнить.

Тредиаковский в «Похвале Ижорской земле и царствующему граду С.-Петербургу» (около 1753 г.) прибегает к латинизму

О прежде дебрь, се коль населена,

потому что помнит Вергилия:

Miratur molem Aeneas magalia quondam (Aen. I, 421).

Тут дивится Эней громаде на месте лачужек (Фет).

Цивилизаторский пафос латинской поэзии нашел в этой теме (и соответствующей формуле) свое типическое выражение. Новоевропейские классики (в том числе и петербургские одические поэты) знали, какой импозантной традиции принадлежит тема «основания города» «из тьмы лесов и топи блат». Восстановить всю историю темы было бы непропорционально для комментирования семи пушкинских стихов. Важно, однако, отметить, что до екатерининских построек эта тема, хотя давно уже стала своего рода общим местом, трактуется в большинстве случаев вяло и холодно. Типичны плохие, принужденные стихи Сумарокова:

В сем месте прежде было блато,  
Теперь сияет тамо злато  
На башнях русского творца (ода II, 1755)

Не видно полуночных блат,  
Лесов не видно непроходных,  
Степей невлажных (?) и бесплодных,  
При Бельте преогромный град (ода XIII, 1767).

Дело меняется с приближением к концу века. Державин становится певцом петербургского архитектурного великолепия. Новый пафос архитектурной гордости (архитектурная программа Екатерины) оживляет старую формулу. Москвич Долгорукий («стихоплет великородный») прямо связывает с «Фелицей» противоположение «прежде — ныне»:

А нынче посмотри на северну столицу!  
Царевичи, цари, послы толпой валят.  
Где знали прежде дебрь, вседневны дива зрят,  
С тех пор, как я на трон послала к ним Фелицу.  
(«Судьбе», 1790)<sup>3</sup>

Итак, Петр вытеснен Екатериной. Не «град» (скромно по-ломоносовски), а «дива» (архитектурная гордость столичного вельможества) противопоставляются «дебрям» и «топи блат». Петровский город бледнеет в литературном и литературно-бытовом сознании державинской эпохи. Георги сдержанно говорит об основании Петербурга: «Государь определил сначала городу быть на Санктпетербургском острове, на котором в скором времени вместо болотного лесу явились целые улицы домов» (§25), но дальше, рассказав про постройки екатерининского времени (§32) и дав панораму современного города (§35), заключает в совершенно ином тоне: «сравнивая же нынешнее состояние столицы с прежней негостеприимной дикостью... дух восхищается великим восторгом» (§35). Для этой эпохи «восторженного» возрождения старой формулы типичны приводившиеся выше стихи Боброва.

Из юбилейных од 1803 г. приведем бездарную оду некоего Н. Селявина, интересную как документ выработавшихся общих мест:

До облак храмы вознесенны,  
 Огромных зданий пышный ряд,  
 Неву с изящными брегами,  
 Весь Бельт, покрытый кораблями!..  
 Народ в столицу царств спешит...  
 Великолепный зрится вид...  
 Какие сладкие премены!—  
 Где ил взрастал,— там луг зеленый!..\*\*

Юбилейный год (1803) подвел итоги всей «державинской» эпохе в истории нашей темы. Теперь «болоту» противопоставляются дворцы.

Юбилейные оды важно иметь в виду для объяснения странной на первый взгляд оплошности Пушкина. Как можно, наперекор хронологии, говорить в 1833 г. «прошло сто лет»? Естественно возникает предположение: Пушкин и здесь цитирует готовую, установившуюся формулу, выработавшуюся в юбилейный год.

Действительно, Бобров говорит (1803):

Сто лет уже, как град священный  
 Возник из тьмы ничтожной в свет.

Селявин:

Столетнему Петрову граду

\* Георги И. Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга. СПб., 1794. Ч. 1. С. 19, 27.

\*\* Селявин Н. Ода, поднесенная имп. Александру I на всерадостнейший день столетия эпохи от начатия СПб. 1803 мая 16 дня. СПб.: Имп. типогр., 1803. С. 5.

Власть энергичной, метрически в четырехстопном ямбе удобной, легко запоминающейся формулы так сильна, что Мерзляков переносит ее (тоже вопреки хронологии) на воспоминание о Полтавской битве:

Сто лет прошло, сто лет сретаем  
И плод побед твоих вкушаем,

хотя он пишет в 1827 г.<sup>\*</sup> Весьма вероятно, что именно эти стихи Мерзлякова являются ближайшим источником пушкинского «прошло сто лет» (несмотря на разность событий: основание Петербурга — Полтава). Дело в том, что как раз в «Полтаве» Мерзлякова мы находим в форме, наиболее близкой к пушкинской, и другое готовое словосочетание.

Мы имеем в виду стих

Из тьмы лесов, из топи блат.

Уже в приводившихся выше стихах «леса» (дебри) и «болото» (блато) явно преобладали над другими, случайными элементами пейзажа прошлого («где прежде...»). К началу XIX в., в результате отбора, эти два пейзажных элемента окончательно закрепляются и превращаются в формулу.

Шатров (1801):

Распространилася граница,  
Восстала чудная столица  
Среди лесов, среди болот<sup>4</sup>.

Свиньин в «Достопамятностях Санкт-Петербурга» (1816): «основать великолепную столицу... посреди непроходимых лесов и болот»<sup>5</sup>.

Муравьев: «Дремучий лес и топкие болота уступают место рождающемуся городу»<sup>\*\*</sup>.

Наконец, Мерзляков в «Полтаве» (1827):

И посреди лесов и блат  
Встает великий Петроград.

За ясностью вопроса, ограничимся этими показательными примерами (число их легко можно увеличить). Стих Пушкина является в некоторой мере ссылкой на готовую формулу. Отредактирован он в варианте, к которому ближе всего мерзляковский стих.

Анализ наш направлен был к выделению в тексте вступления трех одических формул: «где прежде... ныне там»; «прошло сто лет»; «из тьмы лесов, из топи блат». Формулы эти настолько автономны (а первая, сверх

<sup>\*</sup> Мерзляков А. Ф. Полтава // Вестник Европы. 1827. № 12 (поэма «Полтава»).

<sup>\*\*</sup> Муравьев М. Н. Полн. собр. соч. СПб., 1819. Ч. 2. С. 163.

того, распространяется на длинную цепь стихов и образует автономный отрывок), что материал их невольно выделяется в самостоятельную, огражденную, независимую часть. Этим объясняются не устраненные Пушкиным (и неустраняемые) самоповторения. Сказанное в самом начале вступления, в первом абзаце (Петр—демиург), повторено во втором (от слов: «Прошло сто лет...»), том самом, в котором подряд идут все три вышенализированные формулы:

|                                |                             |
|--------------------------------|-----------------------------|
| Из тьмы лесов                  | И лес, неведомый лучам      |
| из топи блат                   | По мшистым топким берегам   |
| финский рыболов, печальный па- |                             |
| сынок природы                  | убогого чухонца             |
| свой ветхий невод              | (приблиз.) бедный челн      |
| неведомые воды                 | (словарн.) неведомый лучам. |

Настолько самостоятелен по происхождению и по составу весь одический абзац! Здесь свой словарь, настолько традиционно-авторитетный и устоявшийся, настолько мало доступный изменениям, что Пушкину приходится идти на прямое дублирование только что сказанного. Традиционным державинским языком написан и конец абзаца: громады стройные дворцов, к богатым пристаням, гранит и т. д. Особенно типично слово башни с державинским смысловым оттенком. Башни — неотъемлемый признак Петербурга у Державина:

Петрополь с башнями дремал (1783, I, 32<sup>3а</sup>)

Петрополь встает навстречу,  
Башни всходят из-под волн (1810, III, 10).

Совершенно иного состава вторая часть вступления (от слов: «люблю тебя...»). Упрощая дело, можно было бы сказать, что первая часть написана одическим, а вторая — «онегинским» языком.

Отметим прежде всего ее полную современность: «Пишу, читаю без лампы...», «Победу над врагом Россия снова торжествует» может относиться только к цепи побед 1827—1831 гг. Весь абзац имеет в виду обстановку самого времени написания. Здесь, действительно, прошло не фиктивных «сто лет», первой части, а все 130.

Далее укажем на онегинские реминисценции всех решительно типов. Это характерно для всего «Медного всадника» в целом (ср., например, «вкруг него— вода и больше ничего» и «Евгений Онегин» 2, XXIV), но характерно, насколько онегинские смысловые, строфические, ритмические, фразеологические и иные особенности перенасыщают именно вто-



рую часть вступления. Ср.: Пишу, читаю без лампы... громады... светла... игла. Смысловые повторения. Так, стих:

Прозрачный сумрак, блеск безлунный

в иной, сокращенной, редакции повторяет мысль 4 стихов, «Евгений Онегин» 1, XLVII:

Когда прозрачно и светло  
Ночное небо над Невою,  
И вод веселое стекло  
Не отражает лик Дианы.

Здесь они сведены к двойному оксюмору.

Бег санок вдоль Невы широкой

ср. «Евгений Онегин» 8, XXXIX:

Несется вдоль Невы в санях.  
И блеск, и шум, и говор балов

ср. «Евгений Онегин» 1, XXX:

И тесноту, и блеск, и радость  
(тоже о петербургском бале.—Л. П.)  
Или, взломав свой синий лед

ср. «Евгений Онегин» 8, XXXIX:

На синих иссеченных льдах.

Не столь точны, не столь непосредственно показательны, но не менее серьезны по существу некоторые другие параллели:

Люблю зимы твоей жестокой

ср. «Евгений Онегин» 5, IV:

Татьяна, русская душою,... любила русскую зиму.

К стихам: «А в час пирушки холостой...» — вся первая «холостая» глава «Евгения Онегина» («К Талон помчался» и пр.), частичную редукцию которой эти стихи представляют. В частности, со стихом:

Шипенье пенистых бокалов

ср. «Путешествие Онегина»:

Как зашипевшего Аи

«Руслан и Людмила»:

Шипела пена по краям.

Неслучайно именно в этой части вступления повторена тема белой ночи из «Евгения Онегина» 1, тоже типичная онегинская тема. Переноса нет ни одного, и противоположность всей повести, как известно, в небывалой для Пушкина степени допускающей несовпадение смысловой единицы со стихотворной: перенос чужд онегинскому стилю. Онегинский характер носит ссылка на Вяземского (к стиху: «Люблю тебя, Петра творенье»); ср. «Евгений Онегин» 7, XXXIV («теперь у нас дороги плохи»).

Итак за первой, «одической», непосредственно следует вторая, онегинская, часть вступления. Этой диспаратностью объясняется возможность опять-таки дублирования только что сказанного:

|                           |                                                                         |
|---------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| I                         | II                                                                      |
| В гранит оделася Нева     | Невы державное течение,<br>Береговой ее гранит.                         |
| Громады стройные теснятся | Люблю твой строгий, стр о й н ы й<br>вид...<br>И ясны спящие громады... |

Очевидно, настолько отлично окружение, что только что сказанное может быть повторено, и повторенное, за разностью литературной атмосферы, получит новый смысловой оттенок, прозвучит как новое.

Такова поразительная двусоставность вступления! Как ее объяснить? Вопрос связан с более общим вопросом о функции одизмов во всей повести в целом, а для его решения необходимо исследовать одизмы, исторически более значительные, чем те, о которых шла речь до сих пор.

## 2. Наводнение

Выпад против графа Хвостова имеет гораздо большее значение, чем это могло бы показаться на первый взгляд. У Пушкина здесь ироническая реакция на «оду о наводнении», ироническое наложение своего собственного рассказа на возможную (и действительно существовавшую) оду о петербургском бедствии. Но такая ирония как раз свидетельствует о связи, хотя бы и отдаленной. Будь ода Хвостова (1824) вне всякой связи с «Медным всадником», Пушкин в 1833 г. вообще забыл бы о ее существовании.

Впрочем, сам по себе текст Хвостова дает материал для всего нескольких сближений:

|                                               |                                                                                                        |
|-----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Я волн свирепство зрел                        | Погода пуще свирепела... злые<br>волны...                                                              |
| Я видел божий меч                             | с божией стихией... народ<br>зрит божий гнев                                                           |
| Вода течет, бежит, как жадный в<br>стадо волк | и вдруг, как з е р ь * остер-<br>венясь                                                                |
| На камень и чугун беспрестанно<br>плещет      | плеская шумною волной,<br>в края своей ограды стройной                                                 |
| Мы зрим: среди Невы стоят<br>верхи домов...   | Дворец казался островом пе-<br>чальным                                                                 |
| волны... поработают стогны                    | Стояли стогны озерами                                                                                  |
| Сам сердобольный царь от вы-<br>соты чертога  | (весь эпизод: «На балкон печа-<br>лен, смутен вышел он...<br>...его пустились генералы...»<br>и т. д.) |
| Покорности к творцу, любви к<br>народу полн   |                                                                                                        |
| Послал исхитить жертв из уст<br>свирепых волн |                                                                                                        |

Так как большинство сближенных деталей совпадает с рассказом Берха, то особого значения им придавать нельзя (кроме, разве, сравнения Невы с волком). Надежнее верить Пушкину: «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов». А так как и Хвостов в примечаниях к своей оде ссылается на №46 «Сына Отечества», на «Инвалид» и другие журналы, то сходные детали объясняются естественнее всего из общих газетных источников. Вряд ли Пушкин в 1833 г. перечитывает творение Хвостова по *plaquette*<sup>6</sup>, вышедшей в самом начале 1825 г., или по II тому «Полного собрания стихотворений» 1829 г. Он помнит сейчас не самую оду, а то, что такая ода была, помнит еще ее общий характер, да, быть может, две-три детали.

Но Пушкин помнит сверх того, что наводнение играло немалую роль в петербургской оде и до Хвостова. Здесь, как бы через голову Хвостова,

\* Уже в «Зимнем вечере» (1825) «зверь» («то как зверь она завоет») означало, в согласии с народной речью, «волк» (на это указывалось исследователями). Звери, в обычном, родовом, словоупотреблении, воют по-разному: сравнение Пушкина не было бы ни точным, ни односмысленным. Сравнение же воя бури с воем волка поразительно точно. Кроме того, «зверь—волк» согласнее с общим народным колоритом стихотворения. Здесь, в нашем случае, тоже естественнее понимать слово «зверь» по народному, а не общеразговорному словарю: 1) соседство с «остервенясь», 2) большая выразительность сравнения, 3) большее согласие с другими сравнениями для той же Невы во всех случаях подчеркнуто конкретными: «как челобитчик...»; «как с битвы прибежавший конь».

он знает про одическую уместность темы городского бедствия и про неоднократную реализацию этой темы в столичной поэзии XVIII в. и архайстов. Это введение собственного описания наводнения в тему классической оды сказалось и в выходке против Хвостова.

В дальнейшем речь пойдет не об искомом одическом прототипе пушкинского наводнения. В тесном смысле слова, его нет. Прототипом была общая «классичность» темы и долгая традиция ее неоднократной трактовки в классической поэзии.

Ван-Вондель был поэтом Амстердама, Малерб—Парижа, Драйден—Лондона, Ломоносов и особенно Державин—Петербурга. Классическая ода была, в значительной степени, условной летописью столичной жизни, ее торжеств и бедствий.

Поэт должен был литературно участвовать в примечательных событиях жизни города. Драйден пишет в 1666 г. оду—поэму *Annus mirabilis*<sup>7</sup>, в которой воспел почти одновременные бедствия пожара и чумы. Дворянская и даже придворная поэзия выступала в таких произведениях в маске общенациональной (часто с субъективной искренностью).

Тема наводнения часто фигурировала в литературе. Поэты городов были певцами их рек, например Сены и «царственной Невы» (Хвостов). Одические речные мифологемы знали благое речное божество (божество эпохи меркантилизма), проливающее торговое обилие:

В обширны росские края,  
Где сильны реки протекают,  
Народы многие поя... (Ломоносов, 1764<sup>8</sup>)

и покровительствующее архитектурному великолепию столицы.

Наводнение становится как бы гневом этого божества:

C'est la Seine en fureur qui déborde son onde  
Sur les quais de Paris...  
(Малерб, 1610<sup>9</sup>)

Весь этот вопрос имеет сложную историю, исключительно важную для понимания социальной базы европейского классицизма. «Гнев реки», вслед за Горацием, всегда можно было литературно осмыслить как яростную месть речного божества, пременившего за вину города (у Горация, за убийство Цезаря) благость на грозный, разрушительный гнев. Еще у Пушкина есть отзвуки этого мотива. В «Медном всаднике» две Невы: меркантилистски благая:

Корабли... к богатым пристаням стремятся...

она же как часть импозантного архитектурного целого:

Невы державное течение...

и другая, яростно мстящая, для которой подходящие сравнения: зверь (волк), волны — воры, «злодей с свирепой шайкою своей».

Авторитетный образец давала ода Горация I, 2, тем более что она изображала наводнение как локальное, римское, столичное событие.

Хвостов (1824) в ряде деталей прямо опирается на Горация. Далее, заметим, что Гораций проецирует столичное бедствие на всемирный потоп: ему нужна грандиозная мифологическая перспектива, нужно также избежать тривиального (для оды) перечня плавущих предметов. Уже это давало классическим поэтам указание, которым, как мы сейчас увидим, они широко воспользовались, тем более что мифологическая вставка у Горация сближала его оду со всемирным потопом у Овидия (Метаморфозы I, 98 и след.). О степени каноничности овидиева потопа для русского литературного сознания говорит, напр., то, что ломоносовский перевод отрывков из Овидия для «Реторики» (1748) начинается как раз тремя отрывками из потопа. Насколько же наводнение у Горация срослось в представлении поэтов с потопом Овидия, доказывается одой Боброва «Всемирный потоп» 1786 г. (вошедшей в собрание сочинений 1804 г.<sup>10</sup>), той самой, которая прославилась нелепыми стихами:

Тогда тьмы рыб в древах висели,  
Где черный вран кричал в гнезде .

Стихи эти явно написаны по Горацию (*piscium et summa...*<sup>11</sup>), между тем как вся ода написана по Овидию; следовательно, произошла (совершенно, впрочем, естественная) контаминация обоих описаний, что для нас сейчас важно вот почему: петербургский поэт в оде, посвященной наводнению, исходит из аналогичной оды Горация, но может в описательной части привлечь, транспонировав, ряд деталей из Овидия.

Например, Овидий, Метаморфозы I, 129—130: «уже не было различия между землей и морем, все было одно море...» Ср.: «Стояли стогны озерами...» Ст. 125—126 — список плавущих предметов: (волны увлекают) посевы, деревья, скот, людей, кровли, утварь храмов.

Хвостов берет одну последнюю деталь в неумелом и нелепом стихе:

Волнуют ветры медь и утварь золотую,—

<sup>10</sup> Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1886. Т. 3. С. 40 (письмо № 27 Гнедичу); см. также: Батюшков К. Н. Сочинения. М.; Л.: Academia, 1934. С. 386.

но Пушкин следует Овидию:

Лотки под мокрой пеленой и т. д.— плывут по улицам...

Далее, особенно для нас важный перечень прихотей случая и странно-стей: рыбы на дереве; тюлени там, где паслись козы; дельфины в лесах. Обратная игра: плавают волк, лев, кабан, олень; лодки и суда над нивой, посевами, деревьями; якорь забрасывается в луг; киль задевает виноградник.

Хвостов:

По каменной стезе, внезапно многоводной,  
Судам тяжелый путь устался свободной.

Пушкин глубже понимает Овидия:

Гроба с размытого кладбища.

Овидианским был бы и отброшенный (с огромным чувством меры и уместности) эпизод:

Со сна идет к окну сенатор  
И видит,— в лодке по Морской  
Плывет военный губернатор<sup>12</sup>.

Наконец, гибель людей и, в особенности, бедствия неутонувших: «Кого пощадила волна, тот погиб от медленного, долгого голода». Ср.:

Увы! все гибнет: кров и пища!  
Где будет взять?

Конечно, Овидий лишь в самом широком и отдаленном смысле этого слова дал Пушкину образец описания наводнения. Достаточно сравнить глубокую серьезность пушкинского описания с овидиевой игрой антитезами и эффектными контрастами, чтобы убедиться, насколько решительно Пушкин функционально переродил традиционный материал. Но к Овидию восходит литературная допустимость и литературная авторитетность самой темы: только это мы и хотим подчеркнуть.

Гораздо важнее вопрос о русской литературной традиции, но так как и здесь не может быть речи о прямом прототипе, то мы наметим ее лишь в главных чертах. Полная история вопроса (ненужная нам в данном случае) потребовала бы анализа десятков стихотворных текстов и десятков выдержек из газет и журналов XVIII в.<sup>\*</sup> и описаний Петербурга (Рубан,

<sup>\*</sup> Например, «Прибавления к Санктпетербургским Ведомостям». 1729. С. 345—348, 353—364; 1738. С. 151; «Полезное и приятное препровождение времени». 1796. Ч. X. С. 271—272; Ч. XI. С. 30; «Новые ежемесячные сочинения». 1787. Ч. 13. С. 51—53;

Георги §54 и др.). Так развернуть вопрос можно было бы только в большом самостоятельном исследовании.

Наводнения 1723 и 1726 гг. произошли до установления петербургского Парнаса. Следующее большое наводнение (8,5 фута) случилось в 1752 г. Но к концу бироновщины были наводнения из числа тех, которые в XVIII в. называли маловременными (4—5 футов выше ординара). Это надо иметь в виду, чтобы понять некоторые особенности оды Ломоносова 1742 г. (I, 10)<sup>13</sup>. Комментарий к этой оде в академическом издании говорит, что она «носит яркие следы времени своего появления»<sup>14</sup>, имея в виду шведскую войну.

Но Сухомлинов не заметил, что в оде (строфы 6—7) есть прямые намеки на наводнение, бывшее незадолго до елизаветина переворота:

Я в гнев е россам был творец,  
Но ныне паки им отец:  
Души твоей кротчайшей сила  
Мой гнев на кротость преложила.

Хотел Россию бед водою  
И гневною казнить грозою;  
Однако, для заслуг твоих

Тебя поставил в знак завета  
Над знатнейшею частью света.

Если Елизавета — радуга после потопа, то иносказание (потоп — бироновщина) намекает на действительное наводнение, которое только потому и могло быть осмыслено иносказательно, что оно было действительно, и притом к концу бироновщины. Это тем более вероятно, что в этой же оде дальше (строфа 18) снова является потоп уже в роли батального сравнения, и притом в чертах сводных библейских и овидиевых

Внимай, как Юг пучину давит...

Между тем, перевод отрывков из «Метаморфоз» для «Реторики» (1748) доказывает, что «Юг» Ломоносов понимает как адекват овидиева *Notus*:

Уже Юг влажными крылами вылетает  
...madidis *Notus evolat alis*<sup>15</sup>

Кстати, этот отрывок как раз предетавляет начало описания всемирного потопа. Следовательно, уже для оды (1742) можно считать доказанной

1795. Ч. 109. С. 37—50; Ч. 111. С. 74—93; «С.-Петербургский Меркурий». 1793. Ч. 1. С. 85—91, и мн. др.

наличность первой попытки изобразить реальное наводнение в чертах частично овидиевых.

Но реальный характер потопа в оде 1742 г. доказывается с полной несомненностью одой 1745 г. (I, 15):

Вы, бурны вихри, не держайте  
Подвигнуть ны не глубину,

т. е. так, как это было накануне воцарения Елизаветы. Ср.:

Вражду и плен старинный свой  
Пусть волны финские забудут  
И тщетной злобою не будут  
Тревожить вечный сон Петра.

Повесть Пушкина кончается типично одическим «заклинанием» Невы.

В оде 1746 г. (I, 16) снова воспоминание о печальном времени до Елизаветы принимает характер воспоминания о наводнении:

Нам в оном ужасе казалось,  
Что море в ярости своей  
С пределами небес сражалось...  
И что надуты вод громады  
Текли покрыть пространны грады,  
Сравнять хребты гор с влажным дном.

Конечно, «оний ужас» в устойчивом слове Ломоносова — это бироновщина, но так как ни в Библии, ни у Овидия нет затопленных городов, здесь прежде всего прямое воспоминание о реальном наводнении, которое толкуется заодно и аллегорически.

Почему большое наводнение 1752 г. не отозвалось в одах Ломоносова — мы не знаем. Возможно, что по политическим причинам: как было осмыслить его без нарушения уже прочно установившегося сравнения «Елисавета — тишина»? Вся официальная концепция елисаветинских од тишине была бы потревожена и смещена. С бироновским наводнением, как мы только что видели, было легче.

Не было од, насколько мы знаем, и к наводнению 1777 г. Причины нам тоже неизвестны. Но впечатление, произведенное этим наводнением, превзошедшим предшествующие (10 ½ футов выше ординара), было громадно, и если нет специальной оды, ему посвященной, то отклики на это событие неоднократно мелькают в современной поэзии, напр., Державин (1780) «К первому соседу» (I, 23). Ода Кострова (хоть и не петербуржца) 1778 г. на рождение Александра Павловича<sup>16</sup> полна грозных отзвуков петербургского бедствия. Ср. стихи Рубана «На маловременное



наводнение» 1794 г.<sup>17</sup> Тема к концу XVIII в. настолько прочно входит в литературное сознание, что все чаще трактуется как второй член развернутого сравнения. Так, например, Петров в оде 1799 г., изображая русско-французскую войну, вводит в качестве батального сравнения сложную картину наводнения, с явно петербургскими локальными чертами:

Как выступившая из берегов река  
С порывом катит волны яры...  
Вдруг дунет буйный ветер  
Из хладных Норда недр  
И встречен вспять реку уклонит (NB!)...  
Так Галлы разлилися

и пр. (всего 22 стиха)<sup>\*</sup>. То же неоднократно у Боброва, в согласии с мрачным юнговым колоритом всей его поэзии, у Буниной, у Шихматова и у других архаистов.

Архаисты (через Державина и самостоятельно) были тесно связаны с предромантизмом (имевшим в русской поэзии уже достаточно долгую традицию). Образы ужаса, ночи, вечности, бега времени, образы юнгова типа архаистам были привычны и нужны для той системы импозантной монументальной поэзии, которую строили эти поэты государственного величия. Мрачные ноктюрны Боброва так же типичны для них, как, скажем, салонные стихи для карамзинистов. Наводнение вполне соответствовало той *imagination poire*<sup>18</sup>, которая выразилась у архаистов в серии монументально-зловещих образов, контрарно-параллельных «дневным» образам государственной мощи и империяльного величия. В развитии традиционно одической темы Петербурга это давало типическое для архаистов разложение темы: «царственное великолепие» и «угроза гибели», величие архитектурное и величие трагическое. Наводнение, короче говоря, получило у архаистов своего рода антикарамзинистскую, а позднее антиарзамасскую функцию.

Кто как не Хвостов был официальным и профессиональным певцом Петербурга и Невы? Сие призвание определилось около юбилейного года:

1802 — Сей день столетия венец  
1804 — Но зрю столетие свершится,  
как полдень Росс обогатится...

Выразилось оно не больше как в бесцветном переложении различных фрагментов державинского «великолепного Петрополя»; из десятков при-

<sup>\*</sup> По изданию: Петров В. П. Сочинения. СПб., 1811. Ч. 2. С. 261—262.

меров см. соответствующие стихи в Екатерингофской оде 1824 г. (особенно важной потому, что известная эпиграмма свидетельствует, как долго Пушкин ее помнил):

Петрополь в мире знаменитый,  
Волною царственной омытый, и т. д.<sup>19</sup>

Цитаты из более ранних од не нужны: гранит, дворцы, суда на царственной Неве — вот весь арсенал Хвостова. Интереснее его примечание к стиху:

Волною царственной омытый:

«сочинитель во многих сочинениях своих называет Неву царственной рекой». Очевидно, он гордился этим эпитетом, который придумал сам; у Державина его нет и, насколько нам известно, его нет у поэтов державинской школы.

И вот официальный поэт Невы, воспевший и реку и набережную,

Мосты висячие, узорные ограды,

и ботик, и Академию Художеств и всадника, дошедший до курьезных алогизмов:

Дивится римлянин и грек  
Красе Петрополя в наш век,

гипнотически поработчен образом наводнения. В нелепой басне «Бот, Нева и море» («Вестник Европы», 1803, ч. IX), написанной в атмосфере юбилейного года, двухвесельный бот покаран за самомнение:

Летит Борей и дует  
И на Неве бунтует...  
Открыл он челюсти свирепых в море волн...

и т. д. Но лучше всего фиксация внимания петербургских архаистов на зловещем образе наводнения видна в оде Хвостова (1815) «Издателю моих стихотворений» (по 3-му изд. 1828 г. Т. 1. С. 212—215<sup>20</sup>). Из этой оды придется процитировать одну замечательную в своем роде строфу:

Любуясь гордою Невою,  
Ты зришь ее спокойный бег,  
Когда смиренною волною  
Гранитный омывает брег.  
Озлобяся, река сердита,  
Оплоты разорвав гранита,

Свирепость некогда прольет,  
 Несытые уста откроет,  
 Труды Фидиев наших смоет  
 И к морю бурно потечет.

Такая строфа обязывала. Когда, через 9 лет, пророчество сбылось, Хвостов должен был стать поэтом бедствия. Ода на наводнение 1824 г. подготовлена его прошлым. Это не случайное произведение; в последнем счете она восходит к типичной для архаистов тенденции: транспортировать в трагическое монументальный образ феодальной государственности. Но это сделал уже Державин, и в этом как раз исторический смысл «Водопада».

Вышеизложенное освещает историко-литературные предпосылки пушкинской картины наводнения. Старая тема петербургской оды воспринята Пушкиным в том осложнении, которое внесено было в ее осмысление державинской и особенно архаистической эпохой в истории петербургской феодальной поэзии. Но Пушкин превращает оду в рассказ, одическое в повествовательное. Здесь не реставрация, а типичная для Пушкина транспозиция.

Изображение наводнения переложено Пушкиным на беллетристический, в основе онегинский язык. Перечень:

Лотки под мокрой пеленой

и т. д. (7 стихов; 8 названных предметов; сказуемое «плывут по улицам» только в самом конце) ср. с любым перечнем в «Евгении Онегине»; ср. еще беллетристические восклицательные ракурсы: «Осада! приступ...» «Враги! давно ли друг от друга...», «Увял! где жаркое волнение...», «Тоска, тоска! спешит Евгений...» Но рядом — державинский стих —

И всплыл Петрополь, как Тритон

и стих архаистический:

Народ

зрит божий гнев и казни ждет.

Получается равнодействующая двух стилей. Побеждает бытовая, онегинская тенденция, но архаистическая подоснова темы всплывает в эпизоде, заключающем описание (царь на балконе). Выше мы приводили к этому эпизоду параллель из Хвостова. Но одическая каноничность темы восходит через Хвостова к Державину. В оде «Провидение» (1794, 1, 80) Екатерина с балкона Эрмитажа видит на льду готовой вскрыться Невы утопающую; посланные ею люди спасают ее. Пушкин беллетристически

модернизирует бытовой словарь (у Державина: «с высоты»; у Пушкина: «на балкон»; у Державина: «летят крылаты серафимы, усердьем пламенные слуги»; у Пушкина: «генералы»), но общая одичность эпизода доказывается его полной условностью. Без аргументации ясно, насколько условная характеристика царя на балконе резко расходится с действительным мнением Пушкина о «плешивом щеголе». Между тем, здесь: «со славы правил... и в думе скорбными очами...», да еще в величественном окружении: одиноко высящийся среди потопа дворец. Если Александр и произнес фразу: «с божией стихией...», то Пушкин, который всегда отмечал прирожденное кокетство царя, не мог не знать, как ее надо объяснить (ср. кокетливую фразу Александра: «закон сильнее меня» в «Войне и мире»). Однако здесь она приведена всерьез. Почему все это? Потому что переплавляется одическая тема, стилизуется важная составная часть старой оды, т. е. происходит условное использование традиционного стиля.

Первоначально, в зародыше, именно так разрешил петербургскую тему уже Батюшков в «Прогулке в Академию Художеств» (1814). Как ни потешался Батюшков над поэмами архаистов о Петре, нет сомнения, что именно от них взял он всю эффектную ситуацию: Петр на пустынном берегу Невы. «И воображение мое представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные... Здесь будет город, сказал он, чудо света...» Воображению, надо сказать, помог, напр., Грузинцов («Петриада» 1812):

Да будет здесь сей град, назначенный судьбою!

Д. Благой совершенно правильно подчеркнул: «Всматриваясь в неосуществленные планы и замыслы Батюшкова, начинаешь наглядно понимать всю великую закономерность пушкинского развития»<sup>\*21</sup>. Эта правильная мысль применима и к нашему вопросу. Батюшков модернизировал и — в пределах дворянской культуры — демократизировал старую вельможную тему екатерининского Петербурга во всех ее вариантах (Петр — демиург, великолепие, панорама Невы и т. д.). Потенциально здесь во многом уже предreshено отношение «Медного всадника» к вельможеской петербургской оде XVIII в. и архаистов.

### 3. Оживший всадник

В вопросе о генеалогии образа всадника исторические связи настолько отчетливы, что аргументация и цитация могут быть сведены к минимуму.

---

\* «Судьба Батюшкова» в сборнике: Благой Д. Д. Три века. М., 1933. С. 13.

Во-первых, весь европейский классицизм проархитектурен, так сказать, насквозь. Отсюда архитектурная фиксация классической поэзии. Дворец, здание, столп, памятник, статуя — постоянная ее тема. В некоторые эпохи развития классицизма острое насыщение оды архитектурной и статуарной тематикой достигает небывалых размеров. Державин всегда любил архитектурный словарь, но около 1791—1795 гг. пирамиды, обелиски, столпы, чертоги, кумиры становятся, положительно, сигнатурой его стиля. Державину они нужны как элемент системы грандиозных образов. Традиция эта дошла до Пушкина и усвоена им настолько, что, как нетрудно доказать, архитектурный стих — для него всегда державинский стих. Ср.:

Александрийские чертоги<sup>22</sup>  
 Великолепные чертоги... 1791 (I, 57)  
 Книгохранилища, кумиры и картины,  
 И стройные сады...<sup>23</sup>

Сравните любой архитектурный перечень у Державина. По неоднократно торжественному употреблению слова «медь» у Державина и его учеников

Приемля образ, медь являет нам героев (Хвостов, 1816<sup>24</sup>),

можно сказать, что само заглавие «Медный всадник» принадлежит языку поэзии XVIII в.

Напрасно, далее, Николай I смущен был словом «кумир». На державинском языке, которым в данном случае говорит Пушкин, это синоним статуи, памятника и ничего больше:

Готов кумир, желанный мною!  
 Рашет его изобразил.  
 Готов кумир! и будет чтиться  
 Искусство Праксителя в нем.  
 Без славных дел, гремящих в мире,  
 Ничто и царь в своем кумире. 1794 (I, 89)  
 Кумир, поставленный в позор,  
 Несмысленную чернь прельщает. 1794 (I, 90)

В этих двух одах безразлично, вперемежку, употребляется синоним «истукан»; то же примерно соотношение у Пушкина: «истукан» 1 раз, «кумир» 3 раза, но оба на совершенно равных смысловых правах.

Обращение к типично одической теме сопровождается, естественно, возрождением с ней связанного словаря.

Во-вторых, общая тенденция оды славить здания и монументы дала после 1782 г. специально петербургский росток: прославление фальконе-това памятника. Уже в августе, т. е. в самый месяц открытия памятника, в «Утрах» есть ода на это событие (впрочем, ничем не замечательная)<sup>25</sup>. Пушкин через Мицкевича ссылается на книгу Рубана. Он несомненно знал и его надписи на открытие памятника, во всяком случае, самую знаменитую из них, что доказывается не только тем, что ее все знали наизусть еще в 20-е годы, но и «Памятником». Ведь слова «нерукотворный» у Державина нет; оно взято Пушкиным из Рубана:

Нерукотворная здесь росская гора...<sup>26</sup>

Надписи Рубана могли утвердить в литературном сознании конца века лишь одическую знаменательность памятника; разработка главных описательных моментов принадлежит не ему. Не он также превратил всадника в локальное медное божество, в мифологического патрона вельможеской столицы.

Уже в 1783 г. Костров в эклоге «Три грации», представляющей московский комплимент северной столице, мифологизирует всадника как ее покровителя (что наводнение 1777 г. занимало Кострова, мы видели выше):

Кто сей, превознесен на каменной твердыне,  
Седящий на коне, простерший длань к пучине,  
Претяж до облаков крутым волнам скакать  
И вихрям бурным понт дыханьем колебать?  
То Петр. Его умом Россия обновленна...

Соплещет радостно с превыспренних высот,  
И медь, что вид его на бреге представляет,  
Чувствительной себя к веселию являет;  
И гордый конь его, подъяема легкость ног,  
Желает, чтоб на нем сидящий полубог... и т. д.<sup>27</sup>

Очевидно, Костров опирается на какую-то устную традицию, быть может, официального происхождения, сложившуюся, вероятно, в 1782 же году. Зародыши этой традиции еще не вполне ясны. Но что она была, неопровержимо доказывается стихами Кострова. Согласно этой традиции всадник оберегает город от наводнения; его рука, «простертая к пучине», запрещает волнам вздыматься и ветрам колебать Бельт. Вероятно, память о наводнении 1777 г. была в 1782 г. еще настолько свежа, что оба события объединены были в общем статуарном мифе.

Заметим еще явное стремление Кострова оживить коня и всадника, оторвать их от скалы. Это тоже войдет в литературную традицию, следовательно, и в предысторию пушкинской повести.

Петров дважды воспел памятник. В первый раз — в 1786 г. в послании Екатерине при переводе «Энеиды», блистательно по фактуре стиха, но неоригинально, — следовательно, показательно для выработанных к этому времени общих мест. Упомянув обязательную набережную, великолепие мостов и т. д., Петров вспоминает открытие памятника:

Уж тяжка от горы отторгшася гора,  
Проплыв валы, легла в подножие Петра,—

явный пересказ надписи Рубана. Феб обращается к Петру:

О, всадник, радуйся...  
Днесь я тебя в м е д и бездушной созерцаю...—

лишнее доказательство одической традиционности пушкинского заглавия.

В металле вновь на свет возник великий Петр,  
О, коль прекрасен, жив, величествен он зрится.  
Как гордый конь под ним в бег рвущийся бодрится!  
Но с камня, кажется, он сам гласит нам ныне...—

к тенденции оживить всадника и превратить его в драматически действующее лицо. Но окончательно драматизирован всадник во второй оде Петрова, в оде 1793 г. «На торжество мира». Мир в своем полете остановился:

На месте красоты и славы,  
Близ струй чистейших серебра,  
Где росския отца державы,  
Стоит подобие Петра.

Здесь Мир произносит длинную речь, после которой происходит чудо:

Он рек, и всколебались бреги,  
Блеснул во горней огонь стране,  
Река и ветер прервали беги,  
Тряхнулся Всадник на коне.  
Он жив! о знаменья чудесна!  
Он жив! иль действует небесна  
В м е д и мощь века заперта?  
Взгляните! конь под ним топочет  
И к облакам взлетети хочет,  
Пуская пену изо рта.

Впрочем, Петров не умеет еще ничего сделать из придуманного им чуда; начитанный латинист, он исходит из римских *prodigia*<sup>28</sup> (по Титу Ливию): шевельнувшихся, застонавших, облившихся потом статуй богов. Дальше оживший памятник у Петрова издает глас: «яко глас трубы».

Следовательно, в оде, посвященной памятнику, назревала тенденция: 1) оживить всадника, 2) превратить его из предмета прославления в действующее лицо, и притом 3) действия условно-чудесного (всадник движется, всадник говорит). На том, что Пушкин знал оду 1793 г., мы не настаиваем, но считаем это более чем вероятным, потому что в издании 1811 г. она напечатана не слишком далеко от знаменитой мордвинской оды, Пушкину хорошо известной (Петров В. П. Сочинения... Ч. 2. С. 116 и С. 182).

#### 4. «Видения» и оссианическая ночь

Все же между «тряхнувшимся» всадником Петрова и «тяжелым топотом» всадника у Пушкина сюжетная и проблемная бездна, на этом пути развития оды незаполнимая. Мы подходим к самой важной группе вопросов, связанных с отношением «Медного всадника» к поэзии XVIII в. Ода о памятнике Петра остановилась у порога развернутого «видения» всадника. Но была сложная, долгая традиция «явления» не всадника, а монарха подданному, во-первых, и натурального, *ad hoc* мифологизированного божества, во-вторых. Ее история составляет самую важную из всех литературных предпосылок «Медного всадника», вне привлечения которой происхождение пушкинской повести останется неосвещенным в существеннейшем узлом момента.

Русский предромантизм (Юнг с 1778 г. и Оссиан с 1788 г.) функционально не равняется английскому и западноевропейскому.

Державин привлекает элементы западного предромантического стиля потому, что он создает систему «грандиозной» поэзии государственного величия России. Вот почему юнгова ночь и оссианический ужас фигурирует у него, не в пример западным поэтам, как раз в наиболее государственных и великодержавно-монархических одах.

В «Видении мурзы» 1783 (I, 32) впервые явление монарха подданному окружено атмосферой юнговой ночи. Интересные и трудные источниковедческие вопросы мы, конечно, оставляем сейчас в стороне и исходим из этой оды, как из чего-то данного. В явлении Фелицы важно отметить нам: 1) оно явление ночное; 2) совершенно локальное, петербургское:

Петрополь с башнями дремал,  
Нева из урны чуть мелькала,  
Чуть Бельт в брегах своих сверкал,—



3) оно — явление монарха подданному; 4) притом «ошибающемуся», для исправления его «ошибочных» и «оскорбительных» взглядов; 5) Екатерина является такой, какой она и изображена в символическом и всем известном портрете (Левицкого); 6) является она в гневе, мечта взоры гнева:

Сафиросветлыми очами,  
Как в гневе иль в жару, блеснув,  
Богиня на меня возрела,

с чем прямо надо сравнить:

показалось  
Ему, что грозного царя,  
Мгновенно гневом возгоря,  
Лицо тихонько обращалось.

И дальше:

Вострелещи, мурза несчастный,  
И страшны истины внемли...

7) Явление Екатерины дано как условное явление богини:

Богиня на меня возрела...  
Кто ты? богиня или жрица?...

8) явлению сопутствует сотрясение здания, 9) зритель подавлен:

Подобно громом оглушенный  
Бесчувствен я, безгласен был.

Явление монарха подданному, в локальной обстановке петербургской ночи, было известно оде и вошло после Державина в историческую традицию. Однако с каким коренным функциональным изменением мы находим эту тему у Пушкина! У Державина, действительно, видение мурзы, все происходит в семейной обстановке, в тесном придворном кругу; является «своя», лично и коротко знакомая царица, чтобы разрешить частный семейный спор. У Пушкина — острая политическая борьба. Следовательно, привлечение одической традиции (как в данном случае, так и во всей повести) имеет, конечно, иной смысл.

Повесть связана с новой реальностью 30-х годов. Исследуемые нами одизмы нисколько не колеблют основополагающего факта: «Медный всадник» — реалистическая повесть.

Этим же, по-видимому, объясняется то совсем еще темное для исследования обстоятельство, что, в противоположность Державину, Евгению

является не современный ему монарх, а всадник. Пушкин не развивает творчески одическую тему, а просто ее «цитирует». Противопоставить Евгению Александра Пушкин не хочет и не может, потому что это значило бы реставраторски творить, а одическое творчество, в обстановке 30-х годов, было бы архаизмом. Одизмы Пушкина от «Полтавы» до «Памятника» представляют заодно и возрождение и низложение классической традиции XVIII в.: в этом глубокое диалектическое (т. е. ведущее) противоречие в отношении Пушкина к наследию поэзии XVIII в.

Этим же и объясняется своеобразие в развитии замысла. Можно было бы противопоставить Евгению: 1) Александра I, т. е. поступить по-державински, 2) всадника в том «чистом» виде, в каком он дан фальконетовой одой, т. е., скажем, развить соответствующую продигиозную ситуацию в оде Петрова 1793 г. Но Пушкин поступает иначе. Явление всадника он сливает с явлением грандиозных, величественных, натурально-героических фигур, т. е. с темой, разработанной за долгую историю развития русской оссианической поэзии.

Еще задолго до «Поэм древних бардов» 1788 г., еще в дооссианический, в юнгов период русского предромантизма, Державин в зловеще ночную оду «На выздоровление Мецената» 1781 г. (I, 27) вводит явление Харона.

Державин был подготовлен к восприятию Оссиана: в классовых предпосылках поэзии конца XVIII в. коренятся тенденции выразить коренную одическую тему величия языком ночи и ужаса.

С первой же оссианической оды (измаильская ода 1790 г., I, 54) начинается длинная серия грандиозных явлений оссианических фигур то в лунную ночь, то в безлунную мглу. Уже в измаильской оде (строфа 26) есть гигантская ночная фигура Потемкина:

Средь них, как гор отломок льдян,  
Иль мужа нека тень седая,  
Сидит очами озирая

и т. д. Это уже прямой черновик «Водопада».

Общее значение «Водопада» для Пушкина, постоянное присутствие «Водопада» в его литературном сознании разных эпох, могло бы быть предметом особого исследования. В 39 строфе «Водопада» («но кто там идет по холмам...») гигантская тень Потемкина «спешит по облакам»:

На темном взоре и челе  
Сидит глубока дума в мгле.

За очевидностью, не требуется доказательств, что эти именно два стиха воспроизведены у Пушкина:

Ужасен он в окрестной мгле!  
Какая дума на челе!

Хотя Пушкин прямо возвращается к Державину, имеет, вероятно, значение и то обстоятельство, что оссианическая рифма «мгле—челе» произвела, насколько можно судить по беспримерно частому воспроизведению, потрясающее впечатление на поэтов самого конца XVIII и начала XIX в. Озеров в «Фингале» (I, 1):

Ему в молчании засели, как во мгле,  
Уныние в душе и дума на челе.

Но двустипхи в «Водопаде» подкреплено целой цепью ночных образов и слов:

Чей труп, как на распутьи мгла,  
Лежит на темном лоне ночи?  
Когда багровая луна  
Сквозь мглу блистает темной ночи...

С 17 строфы, со слов:

Сошла октябрьска ночь на землю

вся ода ночная. И так, два стиха «Медного всадника» явно восходят к двум стихам 39 строфы, но они сами связаны с ночью, в которую погружено все действие оды. Только так может стать понятно, почему Евгений среди осенней ночи подходит к всаднику (между тем как в конце 1-й части памятник был дан днем). Но в тексте Пушкина есть одно разительное противоречие, для нас сейчас имеющее особое значение.

Дело в том, что просыпается Евгений в ненастную ночь: «дышал ненастный ветер... мрачно было (т. е. не было луны)..., дождь капал (значит, не могло быть луны)... ветер выл уныло (значит, было шумно)... Пейзаж этот представляет, кстати, редукцию прошлой ночи, ночи накануне наводнения:

|                                |                 |
|--------------------------------|-----------------|
| Сердито бился дождь в окно     |                 |
| И чтобы дождь в окно стучал    | Дождь капал     |
| Не так сердито...              |                 |
| И ветер дул, печально воя...   |                 |
| Чтоб ветер выл не так уныло... | ветер выл уныло |

Между тем, Евгений подходит к Сенатской площади в ясную ночь (львы видны, как живые), памятник виден настолько отчетливо, что различимы черты лица («какая дума на челе»), а преследование происходит при полной луне и без шума ветра (ибо отчетливо слышно одно скакание). Что значит это странное противоречие? Как всегда в таких случаях,—вступает в силу авторитетный прототип. Общий осенний ненастный колорит петербургской повести, авторитет 1-й части требовали снова дождливой ночи. Так Пушкин и начал. Но когда он дошел до явления всадника, он столкнулся с традиционной темой, прежде всего с описанием лунной ночи «Водопада» (17—18, 39), и не только «Водопада»: оссианическое видение (у Державина и у других)—всегда видение во время лунной ночи. Что Пушкин вводит Евгения в типичную оссиано-державинскую ситуацию, подтверждается еще тем, что непосредственно следующие за рифмой «мгле — челе» стихи:

Куда ты скачешь, гордый конь?  
И где опустишь ты копыта?

представляют тоже синтактико-интонационное и смысловое воспоминание из Державина («Орел» 1799, II, 43):

Носитель молнии и грома  
Всесильного Петрова дома,  
Куда несешься с высоты?  
Приняв перуны в когти мощны,  
Куда паришь, орел полночный,  
И на кого их бросишь ты?

Следовательно, с великодержавной суворовской одой связано у Пушкина «осмысление» фальконетова коня. К оде «Орел» Пушкин вернулся еще в 1831 г.:

Гряди спасать царей, Суворов.

Ср.:

Иди, спасай царя и нас<sup>24</sup>.

Оссианические исполины являются у Державина неоднократно и после «Водопада». Это герои (например, Суворов в альпийских одах) или натуральные божества (Ладогон—III, 10, Каспий в Зубовской Кавказской оде—II, 4). Быть может, для «Медного всадника» имеет особое значение Каспий и не только потому, что он является во всем величии божеской ярости (ср. ярость погони у Пушкина). Дело в том, что явление Кас-

пия, начатое зрительно, завершается у Державина грандиозным акустическим образом, недаром потрясшим Гоголя:

Столбом власы седые вьются,  
И глас его гремит в горах.

Но знаменитую характеристику Гоголя можно применить и к «Медному всаднику»: погоню трудно представить себе зрительно, она тоже «потерялась в каком-то духовном незримом очертании» и, добавим, тоже переведена на акустический язык.

### 5. Акустика в изображении «погони»

Систематическая ориентация поэта на изображение звуковых явлений была уже неотъемлемой приметой поэзии Державина. Сколько десятков написано им специально громopodobных стихов! Сколько сотен его учениками! Но замечательным образом художественного совершенства достигает акустицизм Державина в соединении с оссианической картиной. Падение Потемкина («Водопад», 29) во сне Румянцева производит страшный треск: сокрушилась ель, треснул холм, упала гора:

Грохочет эхо по горам,  
Как гром гремящий по громам.

Уже из этого примера видно, что акустика в изображении погони («как будто грома грохотанье») дана Пушкиным не то что на базе этих стихов Державина, а простым полуцитатным их воспроизведением. Но анализ языка державинской акустики проливает свет на одну реальную деталь пушкинского рассказа. Дело в том, что, говоря о «громе» и «грохотаньи», Державин обыкновенно имеет в виду не самый шум удара, но его звук, эхо:

Грохочет эхо по горам,  
Как гром гремящий по громам...  
Столбом власы седые вьются,  
И глас его гремит в горах...  
Возвратным грохотаньем грома... (1811, III, 25—«Эхо»)

Отколе пал незапно гром?  
Грохочет всюду гул кругом (1813, III, 40).

Следовательно, пушкинский стих:

Как будто грома грохотанье

имеет в виду не топот коня, а эхо. Ведь начинается погоня на Сенатской площади («... на площади пустой...»): естественно, эхо слышнее самого топота. Эхо Пушкин и изображает (самый топот нельзя сравнить с грохотаньем грома); поэтому же, дальше, он дважды упоминает «звонкое скаканье» (все еще на площади). Но продолжается погоня уже по улицам, быть может, закоулкам («куда стопы ни обращал»); здесь эхо уже нет; исчезает поэтому громоподобный акустический язык Державина; «звонкое скаканье» уступает «тяжелому топоту» без эхо, коротким шумовым ударами без отгула.

«Тяжелый топот» — не державинское словосочетание. Державинское отсутствует в сцене погони по улицам, т. е. еще за 4 стиха до конца абзаца о погоне. Зато предыдущие 7 стихов во всех деталях сводятся к тому, что мы для упрощения назвали бы оссианическим акустицизмом Державина. Со стихом:

Тяжело-звонкое скаканье

ср. начало суворовской оды 1799 (II, 56):

Ударь во серебряный, священный,  
Далеко-звонкий, Валка, щит.

В черновой у Пушкина было даже «далеко-звонкое скаканье». Необычное для Пушкина, но, как известно, конститутивно-постоянное у Державина составление сложных эпитетов (особенно акустических) объясняется тем, что Пушкин здесь сознательно воскрешает чужой язык.

## 6. Низложение традиции

Итак, ночное явление Петра представляет чрезвычайно сложную переплавку нескольких соединенных одических тем, из которых каждая имела до Пушкина самостоятельную историю.

Это: 1) явление фальконетова всадника, разработанное в оде 1780—1790 гг. с явно драматической и продигиозной тенденцией; 2) явление монарха «ошибающемуся» подданному, восходящее к монархическому педагогизму феодально-вельможеской поэзии; 3) явление грандиозной фигуры, героической, либо мифологической, в ночной оссианической обстановке. Все три темы типичны для позднеекатерининской поэзии (эпохи небывалых успехов завоевательной политики и небывалого могущества правящей верхушки).

Нам не известна до «Медного всадника» ни одна попытка соединить их. Единственное исключение представляет книжка Ф. Я. Кафтарева

«Петропольские ночи», СПб., 1832; возможно, что образ ночного всадника (при всей бездарности автора — дилетанта) сыграл для Пушкина роль последнего решающего предтворческого толчка. Наличие неразрезанной книжки в библиотеке Пушкина (№185) ничего не говорит ни за, ни против:

Уже Морфей на град спустился,  
 Брега жезлом околдовал;  
 Ретивый конь на глыбе взвился,  
 Он быстро на Неву взирал.  
 Бразды собрав, неустрашимый,  
 Могучий Петр на нем воссел,  
 И взор его неугасимый  
 Вселенной обтекал предел.  
 Бессмертный Петр, богоподобный,  
 Смиря буйство на скале,  
 Один ты властвовать способный  
 Всемирным троном на земле.

Драматическое оживление всадника для нас уже не ново, но кто подсказал Кафтареvu транспозицию статуарно-монархического «чуда» на тревожные, зловещие образы ночной поэзии? Что такое далее «буйство на скале»? О змее нелепо сказать не аллегорически, что она «буйствует». Следовательно, аллегория? Верноподданический намек на 14 декабря? Отзвук аллегоризации, быть может, сложившейся в официальном и придворном мире в атмосфере коронационной лесты 1826 г.?

Пушкин сливает темы, которые до него существовали и полстолетия развивались независимо. Следовательно, для него эти темы те же и заодно не те. Поэтому нельзя говорить о воспроизведении *tout court*<sup>30</sup>. Возвращение Пушкина к XVIII в. — явление совсем иного качества, нежели архаизм — и старший, и младший. Это архаизм, если угодно, двусмысленный, и выражает он ведущее противоречие всего развития Пушкина в 30-е годы. Пушкин безбоязненно может почти дословно цитировать традиционно сложившиеся словосочетания (формулы: «грома грохотанье»; «мгле — челе» и мн. др., анализированные выше): все равно, извлеченные из двумерного, введенные в стереометрическое пространство, они не будут «узнаны». Действительно, не «узнал» одического материала повести ни Белинский, ни Достоевский, ни Брюсов.

В переосмыслении литературных образов функция играет ту же ведущую роль, что и в переосмыслении слов, а функция пушкинской повести определяется не эпохой, создавшей державинскую оду, а реальными противоречиями русской истории 30-х годов XIX в.

Дальнейшие выводы выходят за пределы той частной темы, которой посвящена эта работа. В самом деле, всякий дальнейший шаг привел бы нас к одному из следующих двух вопросов: 1) место одизмов «Медного всадника» в общем ряду тех произведений Пушкина 1828—1836 гг., которые связаны с традицией XVIII в.; 2) функция одизмов «Медного всадника» внутри самой повести.

По причинам, которые ждут еще глубокого исторического исследования, длинный ряд связанных с традицией XVIII в. произведений начинается у Пушкина едва ли не с конца 1826 г., со «Стансов» («В надежде славы и добра»). Дело далеко не ограничивается Полтавским боем. В разной степени, в разном смысле соотносятся к поэзии XVIII в., переосмысляя ее, «Анчар», «Дон», «Олегов щит», «Воспоминания в Царском Селе», «К вельможе» (ср. послание Державина Шувалову), все три антипольских оды, «19 октября 1831» (задуманное как ода), «Пир Петра Первого», «На выздоровление Лукулла» (ср. у Державина «На выздоровление Мецената», а для строфы — оду «Ко второму соседу»), «Памятник», «19 октября 1836» (ода) и многочисленные отдельные детали, особенно во всем, написанном александрийским стихом. «Пророк», через «Опыты священной поэзии» Ф. Глинки 1826, соотносится к духовной поэзии. Но в каждом из этих произведений отношение к XVIII в. разное и по напряженности и по типу. Обращения к Державину и Ломоносову являются не реставраторством, а созданием принципиально нового.

Только в общей связи исследования и этой формы и этой функции до конца прояснится историческое место одизмов в «Медном всаднике».

Заметим еще, что своего рода возрождение одических тем заметно во всей николаевской поэзии. Возрождается и выпуск од отдельными изданиями. После наводнения од 1812—1815 гг. кривая резко падает. Под 1817, 1820, 1822—1825 гг. нам не известна ни одна отдельно выпущенная торжественная ода, а 1826 г. дает сразу 6 (из них одна Мерзлякова). Конечно, наша регистрация неполна и несовершенна, но рельеф явления может быть прослежен и по ней. Есть оды и 1829 и, конечно, 1830—1831 гг. Еще нагляднее этот процесс выражается не в издательской практике, а в отчетливом росте одической тематики, хотя бы не в формах оды. Пушкин здесь не один.

Окончательное решение функционального вопроса привело бы нас к выявлению места одизмов внутри самой повести. А это выходит за пределы нашей работы, потому что ведущим моментом повести являются не одизмы, а, упрощенно говоря, Евгений. Евгений же, по-видимому, воспринят Пушкиным из буржуазно-городской повести 30-х годов, из урбанистической беллетристики.



Работа Н. В. Измайлова<sup>\*</sup> показала многозначительное соперничество двух несовместимых вариантов одной и той же темы: «некто в бурный осенний петербургский вечер возвращается домой (или сидит дома)». В одном варианте это молодой аристократ (Рулин, Зорин, Пронский, соответственно чему «роскошный кабинет», «бронзовый камин», пес «Цербер» и т. д.), в другом — бедный чиновник («чердак», «конурка пятого жилья», «заслуженная шинель» и т. д.). Долгое и упорное в уме Пушкина состязание обоих возможных путей повести предполагает достаточную литературную авторитетность и того и другого. Для «рулинского» пути традиция ясна: столичная светская повесть. А для «чиновничьего»? Новаторство Пушкина (как, впрочем, и всякого великого творца) всегда исходило из исторически верного учета литературной ситуации, из представления об уже намеченной (или намечающейся) в литературе темы, которую надо продолжить, — вернее, возвести на должную литературную высоту. Зачатки новой темы несомненно уже существовали (ср. отношение Норового, в конспектах «Русского Пелама», к плутам в вульгарном плутовском романе).

Но в списках целого Парнаса  
Героя нет такого класса<sup>81</sup>.

Конечно, на Парнасе коллежских регистраторов еще не бывало, но где-то у подножья его новый герой 30-х годов уже намечался. Вот его-то предпушкинскую историю предстоит науке выяснить. Это единственный путь историко-литературного приближения к совершенно не исследованному еще вопросу об Евгении, потому что, как известно, в новую повесть влился материал одного лишь второго, чиновничьего, варианта первоначальной, брошенной повести.

Между тем, только исходя из анализа образа Евгения и с ним связанных элементов повести, можно методологически верно развернуть ведущую ее линию и, следовательно, определить место одических элементов, функционально второочередных. Но в заключение отметим, что одизмы в «Медном всаднике» обесценены тем, что они:

1. Соположены, несмотря на разное историческое происхождение. Так, формула «где прежде — ныне там» принадлежит другой эпохе и иной линии истории оды, чем, скажем, оссианизм.

2. Иные из них слиты в новую тему; три различных темы: явление фальконетова всадника, монарха подданному, оссианической фигуры — сдела-

<sup>\*</sup> Измайлов Н. В. Из истории замысла и создания «Медного всадника» // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. XXXVIII—XXXIX. С. 169—190.

лись одной новой. Следовательно, каждая понизилась в своей одической тематичности.

3. Одизмы находятся в соседстве с другими абзацами, типично онегинскими (по словарю, интонации, темам, строфическим признакам и т. д.). Это дает одизмам иную окраску, вводит их в иную смысловую атмосферу. Таков одический абзац «прошло сто лет», за которым следует непосредственно онегинский абзац «Люблю тебя, Петра творенье».

4. Но онегинский стиль вовсе не преобладает в повести. Роль его, конечно, громадна; вся повесть проникнута онегинскими словосочетаниями и прямыми реминисценциями; кроме примеров, попутно приводившихся выше, ср., напр., еще:

И с ним вдали во тьме ночной  
Перекликался часовой.

Все было тихо, лишь ночные  
Перекликались часовые<sup>32</sup>.

Сняв пласт одической и пласт онегинский, мы обнаруживаем первоначальную и ведущую языковую и стилистическую стихию, у Пушкина до сих пор небывалую.

Внешний ее признак — частые переносы. Наличие их в повести давно замечена исследователями, но осталось неизученным их распределение. Между тем, оно резко неравномерно. Переносов нет в абзацах «прошло сто лет...», «люблю тебя...» и, конечно, нет в резко-державинском описании погони. Зато они сосредоточены главным образом вокруг Евгения и составляют как бы строфическое обозначение всей беллетристической части повести. Дело не в одних переносах. Анализ мог бы показать, что соответствующие места написаны новым для Пушкина языком, во всяком случае не «онегинского» происхождения. Вероятнее всего, что корни этого языка уходят в бытовую беллетристику 30-х годов (это объяснило бы функцию переносов: приблизить стих к разговорной прозе). Приоритет этой третьей струи виден уже из того, что ей частично принадлежит (по признаку переносов) начало вступления, несмотря на традиционную классичность темы «Петр — демиург». В соседстве с третьим языковым пластом (а в сущности, в подчинении ему) «онегинский» пласт сам обесценивается, архаизируется. Тем более, меняется смысл и одизмов, и притом двояко: косвенно, через сплавление с уже обесцененным онегинским стилем, прямо — через сплавление с беллетристическим стилем. Резкий пример второго: непосредственно за описанием погони следует чисто беллетристический абзац «И с той поры, когда случилось...», где в 26 последних стихах повести до 10 переносов такого резкого типа, как, например: «не взросло — там ни былинки. Наводнение...»

Каким же образом три совершенно различных языковых строя, различных по составу и происхождению, могли слиться в одну цельную речь повести? Очевидно, через взаимопогашение, через нейтрализацию. Что в этом процессе ведущая роль принадлежала новой беллетристической струе, видно из того, что она дана со всеми своими особенностями (например, бытовой пауперистический и мещанский городской словарь), между тем как речь онегинская и речь одическая либо сглаживают свои особенности, либо выделяют их в обособленные абзацы, окруженные беллетристической речью, как монумент Петра волнами наводнения. Этот вывод совпадает, в области стиля, с выводами В. Виноградова о роли Пушкина в истории русского литературного языка<sup>1</sup>.

5. Одизмы еще потому не равны себе, что они введены в повесть. Пусть осень в «Евгении Онегине» восходит к осени Державина: пейзаж одического происхождения в романе подчинен закономерностям романа, а не оды. «Статуарное чудо» восходит, как мы видели выше, к истории оды; но введенное в повесть об Евгении, оно резко меняет свою функцию, подчинено закономерностям повести 30-х годов, функционально переплавлено до литературной неузнаваемости.

Наконец,

6. Одизмы занимают в повести и проблемно-подчиненное положение.

Недаром Пушкин к заглавию присоединил подзаголовок «Петербургская повесть»; этот подзаголовок гораздо ближе приводит нас к главной проблеме повести. Герой проблемы тот, кто является инициатором проблемного конфликта; конфликт же II части вызван не бытием всадника, а бытием Евгения, т. е. реальностью 30-х годов, реальностью разночинца, живущего и борющегося в сословно-монархическом государстве. Евгений — вот новое, исторически значительное и исторически ведущее. Недаром Пушкин творит те элементы, которые с ним связаны. Между тем, противоположные элементы, связанные с дворянской столицей, ее историей, ее великолепием, с всадником и его явлением, он, как мы подробно доказывали выше, творит, ц и т и р у я. Амплитуда цитирования широка, от перенесения комплекса нескольких тем до цитаты в почти точном смысле слова. Глубоко оригинальный для Пушкина реалистический план повести соседствует с другим планом — статуарным, наименее оригинальным по своему словарно-стилистическому составу, наиболее воссозданным из элементов иной поэзии иной эпохи. Но так как использованный материал проблемно подчинен новому, то само использование приобре-

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1934. Гл. VI.

тает особый характер. Несомненно желание прибегнуть к темам и языку оды, т. е. архаистическое авторское намерение, но столь же несомненно, что архаизм Пушкина не совпадает с тем, что принято разуметь под этим термином. Это архаизм критический, не в смысле критического отношения Пушкина к своей работе, а в смысле диалектического усвоения, рождающего новое качество. Возрождаемый литературный стиль находился в состоянии кризиса; его восстановление было у Пушкина задано и его отрицанием, чем объективно выражается тот факт, что поэтом монархической государственности Пушкин—величайший народный поэт—не был и не мог быть. Отсюда (когда проблематика «Медного всадника» была переведена на язык просветительской публицистики) возможность бесконечных споров вокруг вопроса, кто морально побеждает в повести, всадник или Евгений. В сюжетном замысле победа остается за всадником, но литературно осуществить эту победу и окружить ее нимбом государственного величия Пушкин не может иначе, как уступая перо Державину. Между тем, в разночинно-беллетристической части повести Пушкин оригинален от начала до конца.

Для чего же вообще понадобилась Пушкину переработка литературной традиции XVIII в.? Нам кажется, что вопрос этот надо ставить так: для цивилизаторского дела Петра традиция эта (созданная Феофаном и Кантемиром) стала, благодаря Ломоносову, национальной (вспомним высказывания о Петре Герцена, Белинского и др.), национальной же она могла стать только потому, что в основе она была исторически правильной. Русская ода XVIII в. как поэзия прогрессивной государственности стала неотъемлемой частью русской литературной культуры. Здесь Пушкин модернизирует традицию, сплавляет различные ее элементы, но остается верен ее основной, от Ломоносова идущей, тенденции:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия!

Но ода XVIII в. была (особенно к концу века) поэзией и регрессивной (монархической) государственности, своего рода ответом на французскую революцию. Здесь речь шла уже не о цивилизаторском подвиге, а о трагически-грозной мощи, окруженной величием трагической ночи (предромантизм Державина). Первостепенные поэты (Петров и, в особенности, Державин) создали систему возвеличения этой государственности. В борьбе с нею Пушкин берет слова ее поэтов,—лучших слов не было и не могло быть: «Водопад»—одно из исторически значительнейших созданий русской поэзии (вспомним мнения Белинского и Гоголя!). Но поступает он с этими словами и образами так же, как поступит скоро в «Памят-

нике», где в формах так называемого «подражания Державину» происходит непрерывная борьба с Державиным, своего рода внутренняя полемика. Только здесь, в «Медном всаднике», полемика становится основой самого сюжета, благодаря чему сюжет превращается в драму: монархии противостоит Евгений, а Державину противостоит городская беллетристика. Тем самым Петр окончательно отодвинут в прошлое: его подвиг остается за ним, но превращается в великое событие прошлого; в современности же, в 30-е годы, он может действовать лишь как страшный гигантский призрак. «Медный всадник» означает окончательный отказ Пушкина от надежд на возможность второго Петра в русской истории; это отрицающий эпилог всего петровского цикла. Но одновременно отодвигается в прошлое и классицизм русского XVIII в.; сплошь двусмысленное воспроизведение его тем и его эстетики является на деле тоже воссозданием литературного призрака.

Правильность избранного Пушкиным пути подтверждена неопровержимым фактом, аргументом непререкаемым: дальнейшей историей русской литературы. Евгений стал на долгие годы одним из ее главных героев, а гуманизм пушкинской повести развернулся в одну из тех особенностей русской литературы, которые превратили ее в литературу мирового значения.

## Об оде А. Пушкина «Памятник»

1. Ни в одной литературе горациев «Памятник» не сыграл такой роли, как в русской; «Памятников» написаны были сотни французских, итальянских, английских, немецких; сколько в одной немецкой литературе XVIII в., когда *an seinen Oden versuchte sich Alles was reimen und nicht reimen konnte*<sup>1</sup>, когда его издавали, комментировали, изучали его [Горация] жизнь, подражали его подражателям (Бальде и Сарбевскому), когда Уц и Глейм лишь робко напоминали иногда про Петrarку<sup>2</sup>. Сколько одних переводов, сначала таких как вейднеровский, потом рамлеров, гердеров, фоссов, виландов и пр.<sup>3</sup> Каждое пятилетие хочет иметь своего Горация; горацианское воспитание нескольких поколений! Конечно, все они переводили сотни раз *exegi monumentum*<sup>2</sup> и перелагали его—между тем вся эта громадная работа не привела ни к одному «Памятнику», стоящему в центре классической немецкой поэзии, как пушкинский; у Шиллера и Гёте вовсе нет «Памятника» (и, кажется, нет вовсе стихотворения, где была бы поставлена та же тема); в России же рамлеровский Гораций, усвоенный Державиным в 1779 г., привел к созданию бессмертной оды 1796 г. и—1836 г. Почему? Еще затруднение: Россия не знала прямой горацианской культуры (Державин не знал латинского языка и лишь по немецким переводам и советам кружка друзей...), горацианской школы (как в Германии и романских странах, особенно с иезуитов). Но главное: державинская ода 1796 г. еще понятна, потому что Державин вообще, кроме од, почти ничего не писал,—но как Пушкин вернулся к Горацию после того, как он так далеко отошел от оды, усвоил новую поэму—шекспировскую трагедию—новый роман? У Горация «Памятник» заключает книгу од, у Пушкина—книгу, в которой «Цыганы», «Евгений Онегин», «Моцарт и Сальери», «Капитанская дочка»...; там ода об одах (или главным образом об одах), здесь ода о деятельности в нескольких литературных родах, совершенно иного, большей частью не-античного происхождения; как Пушкин мог вернуться к стилю *exegi monumentum* после труда в

<sup>1</sup> G. G. Gervinus. Geschichte der poetischen Nationalliteratur des Deutschen. Lpz., 1840. Bd. IV. S. 202.

<sup>2</sup> Ibidem. S. 203.

<sup>3</sup> Ibidem.

совершенно ином стилистическом направлении, и главное, когда думал он о ряде произведений не этого стиля? Уже в этом смысле «Памятник» Пушкина есть загадка.

Перед нами одно из явлений всей русской литературы: великие литературные традиции получают заключение и неожиданно новый смысл (бросающий новый свет и на старый смысл) — в русской литературе: «Памятник» Пушкина так же относится к Горацию, как, например, «Цыганы» к поэме Байрона, «Медный всадник» к «Lady of the Lake», «Преступление и наказание» к «Splendeurs et misères des courtisanes»<sup>3</sup> и пр. Это не первый случай, когда русское произведение поможет понять античное: русская аграрная поэзия, например, бросает новый свет на «Георгики» («Старайся наблюдать различные приметы»; «со степи зелено-серой...», «когда труды и дни Аскрейский лебедь пел...»<sup>4</sup>); «Медный всадник», поющий основание города, есть комментарий к *infertretque deos Latio genus unde latinum — albanique patres atqu'alta moenia Romae*<sup>5</sup>. Связь русской поэзии с античной есть коренная, не историко-литературная связь; поэтому такое чисто античное явление, как ода, в русской поэзии получило то же поэтическое значение, какое в других неоевропейских литературах она имеет историко-литературное: русские поэты снова — создали оду и все, что принадлежит оде; в числе прочего, но на первом месте, принадлежит оде тема о связи ее срока со сроком ея воспетого, т. е. государства.

2. Что такое горациев «Памятник»? Но прежде всего, что он не есть! Он не есть «гордое перечисление заслуг», т. е. он есть и это, но не есть (только) убеждение в бессмертии заветной лиры вопреки злобе и глупости поколения. Самосознание в высшей своей степени есть сознание неподвластности обстоятельствам и подвластности одним судьбам, т. е. глубокого своего родства решающему явлению всякой судьбам подвластной истории: государству. Пример грубого непонимания действительной темы «Памятника» — у Брюсова («мой памятник... из стройных строф... и станов всех бойцы и люди разных вкусов... ликуя назовут меня Валерий Брюсов — о дружбе с другом говоря...»). Если даже все это верно, то это еще не есть то приравнение себя царям, и дела своего — державам, и судеб своего дела — судьбам держав, которое есть единственная тема «Памятника».

Ἐχεγὶ μνημενῆ': само слово памятник гласит тему приравнения; цель памятника — создать слух у потомков; цель литературного честолюбия — та же; политическое и поэтическое сходятся, по крайней мере, на этом; но не только оповестить — стать символом того, что здесь достигнуто было великое, — общая цель монументальной архитектуры; конечно, это вклю-

чает и оповещение, так что частично архитектура есть словесность, вследствие чего только и возможна сама тема. Эта тема есть, очевидно, тема о внутреннем споре между двумя типами «славы»; спор этот, собственно, родился со словом самим, ибо слово только как явление памяти и родилось, не будучи, однако, единственным явлением памяти. Одна из форм спора, например, камень на месте достопамятного события и — предание об этом событии. Но дело здесь не только в долговечности и что дойдет (по возможности неискаженным) до более отдаленных потомков, а также в достоинстве пути славы: спор между архитектурой и словесностью; одна становится метафорой другой (архитектура гласит «славу», но поэзия становится «памятником»). Спор этот есть тоже спор между официальным и неофициальным путем самопрославления государства: архитектура создается теми же, кто одержал победы и пр.; но словом владеет иная инстанция: рождается одна из величайших тем: певец и трон. К сожалению, мы слишком часто слушали ее одною стороною («властителю совластвует певец»<sup>6</sup>; или неофициальность славы певца становилась учением о свободе вдохновения: «не мне управлять песнопевца душой — певцу отвечает властитель — он...»<sup>7</sup>, так как Шиллер был истинно певец, то он понял эту тему); но что думали об этом цари (только не шиллеровский Карл VII, а Людовик XIV, Август, Николай I, фараоны)? Певцы же настаивали на неофициальности своей инстанции (теория свободы вдохновения), будучи согласны, конечно, с царями в том, что великие исторические дела — единственно достойный предмет песнопения; нормальным было поэтому свободное сожитительство, певец при дворе, с громадной амплитудой в определении его общественного положения (однако неофициальность оставалась при всех типах его). Создавалась теория необходимости певца для славы царствования (в этом убеждали еще Николая I, и *saegre vate sacro*<sup>8</sup> стало несчастьем); гомеровская невинная нужда в певце для увеселения пира («Одиссея», VIII) стала всегосударственной потребностью: архитектурным путем переданная в роды слава (включая и оповестительную надпись) неполна, отсюда притязания; в ответ притязаниям со стороны певца и гордость, и защита своей неофициальности. Это двойственное положение станет особенно неопределенным, когда цари будут заменены могущественным общественным мнением, и начнется великий спор о поэзии, столетнее и поныне не решенное прение, которое восходит, однако, к молчаливому спору двух слав.

*Aere perennius — regalique situ pyramid' altius — quod... fuga temporum*<sup>9</sup>. Спор развивается; надо различать *perennius* от *altius*<sup>10</sup>; снова: не об одной долговечности, но и о достоинстве идет спор; для долговечности взята медь, но для достоинства — царица монументально-исторической ар-



хитектуры: пирамида. Тема долговечности потом развита, тема царственности — нет. И та и другая предполагают многое. 1) Тема долговечности, назвав aes<sup>11</sup>, едкий дождь, разрушительную силу ветра и времени, предполагает цивилизацию, глубоко сродненную архитектурной деятельности. Даже меди прочнее! Кстати, камень не назван, но слово *pyramid(um)* косвенно вносит его, чем объясняется возможность непосредственного перехода к дождю, ветру и времени, которые именно камню, а не меди вредны; так как архитектурное чувство так сильно, что разделение само разделено (ск(ульптуры) медная и каменная), причем каменное детализировано с глубоким знанием дела; медь же детализировать не нужно, ибо она, малозначительная по роли своей в монументальной архитектуре, есть только наиболее прочное из всего, что известно; камень же связан с жизнью царств. Выветривание камня предполагает еще взгляд шире местно-римского, в Италии вряд ли было много руин; но падшие цивилизации, камни Египта, Междуречья, Африки — вот образы погибших царств; римляне относительно них скорее в роли англичан в Индии: ученые властители-знатоки; отсюда такое знание всей науки о разрушении камня. Итак, ученый империализм — вот что предполагает тема долговечности. 2) Тема царственности: *altius*; явно предполагается здесь почти такое же представление о Египте, как и у нас. Тут надо припомнить историю; после 27 г. до н. э. Египет стал в представлении Запада страной могил, потому что политически с ним перестали считаться: *tu eris provincia in aeternum*<sup>12</sup>. Когда нужен символ неизбежного конца царств, вспоминают Египет; символом монументальной архитектуры он тоже стал уже для римлян; поэтому Лермонтов многие слова те же употребил, что Гораций: царственных могил (что у Горация предположено словом *regalis*<sup>13</sup>).

Итак, тема предполагает глубокий исторический опыт империалистического народа, владеющего землями бывших великих царств, опыт наследника. Найденное нами суживается: внутренний спор о долговечности и превосходстве певца с властью есть преимущественно спор с властью великой Империи\*.

\* К этой теме спора обеих инстанций прославления: Гораций, Оды, IV, 8; Прор. III, 2:

Nam neque Pyramidum sumptus ad sidera ducti,  
Nec Jovis Elei coelum imitata domus,  
Nec Mausolaei dives fortuna sepulcri  
Mortis ab extrema conditione vacant,  
Aut illis flamma aut imber subducet honores,  
Annorum aut ictu pondere victa ruent  
At non ingenio quaesitum nomen ab aevo  
Excidet, ingenio stat sine morte decus<sup>14</sup>.

Действительно, тема о величии поэзии только в великом государстве и может быть поставлена; великое же государство предполагает себя вечным и прошлые катастрофы считает не связывающими его: недаром оно есть Империя, чьими провинциями стали эти царства; в наставшем веке разума, когда науке править наконец научились, повторение гибели государств (объясняющейся неметодичностью прежних построений) будет избегнуто\*. Поэтому римский поэт устанавливает абсолютное превосходство поэзии (в долговечности и достоинстве) лишь по отношению к державам Востока, и только из ряда восточных образов победоносно вырывается — *non omnis moriar*<sup>16</sup>. Начинается торжественное развитие установленного через анализ смертности архитектуры бессмертия своего: *usqu(e) ego*<sup>17</sup>, мало того, в противоположность все стирающемуся пониманию памятников прошлых царствований, я буду вечно обновляться в своей славе и расти (*crescam*); в этом самое важное, там забвение (даже без едкости дождя) смысла, здесь вечный *renouveau*<sup>18</sup> смысла и торжественное рождение в каждом новом поколении. Как был велик этот человек, который так все это понял и решил навсегда вопрос этого «Лаокоона»! И вдруг Гораций свободно избирает союзника своего бессмертия; мы приближаемся к гребню оды: *dum Capitolium...*<sup>19</sup> Значит ли это: «пока..., а когда Рим умрет, то и я...»? Нет, ибо это в одной фразе, без точки, с *vitabit Libitinam*<sup>20</sup>, и одно не противоречит другому; быть бессмертным и быть совечным римскому государству — буквально одно и то же. Великий спор поэзии с государством решен: превосходнее монументальных государств, но равна (и в долговечности и в достоинстве) империи разума\*\*. Превосходство поэзии над архитектурой есть абсолютное превосходство, но и Империя есть абсолютное государство.

---

Malherbe. Ode au Roi Henri le Grand, 1606:

Il ne faut pas que tu penses  
 Trouver de l'éternité  
 En ces pompeuses dépenses  
 Qu'invente la vanité;  
 Tous ces chefs d'œuvres antiques  
 Ont à peine leur reliques;  
 Par les Muses seulement  
 L'homme est exempt de la Parque;  
 Et ce qui porte leur marque  
 Demeure éternellement<sup>15</sup>.

\* Отчасти это и есть гегелево «абсолютное несчастье римского государства».

\*\* Ближе к этому решение иного «Спора»<sup>21</sup>. Кавказ недоступен 5 цивилизациям Востока, но этим не решен вопрос о России.

Только перевалив за этот гребень, Гораций говорит о заслугах—ибо что нужды было о них говорить, пока не установлены были основания бессмертия? Но теперь вполне установив, что вообще дело стóбит речи, он сводит к кратчайшему и заслуги; их две: биографическая (ex humili potens<sup>22</sup>) и поэтическая (deduxisse...<sup>23</sup>); замечательно 1) присутствие биографической заслуги, 2) то, что она на первом месте; 3) что она слита с поэтической и есть неразрывное с ней придаточное предложение, 4) что поэтическая заслуга—одна, а не перечислено их несколько. Но всего важнее, что все это вторая часть к более важной первой, где был установлен союз с римским вечным государством. Общий вывод: «Памятник» мог возникнуть только в государстве, почитавшем себя существенно вечным, т. е. в Империи\*.

3. Державинский «Памятник» 1796 г., вообще говоря, возник из серьезного и исторически справедливого переживания той же темы. Начинает Державин п е р е в о д о м, отступления ничтожны и объяснимы техническими причинами\*\*. Но вот на Капитолии первое расхождение. Понятны его основания, но не так легко понять, почему выбран именно этот признак—уважение к русским всей вселенной; надо перенестись в 1796 г.: обе турецкие войны, разделы, неучастие в войнах с французской республикой, неслыханное территориальное расширение, сладостное чувство первых успехов и сознание всеобщего удивления; у каждого народа своя внутренняя гарантия вечности, у римлян—современность, разумность новой организации, у русских екатерининского века—военная гарантия. В общем, эта строчка<sup>24</sup> все же—еще перевод. Но дальше начинается разительное расхождение. Прежде всего откуда эта географическая

\* Под Империей вообще можно разуметь государство, отрицающее свою подчиненность судьбам вследствие глубокого сознания своей разумности.

\*\* Ср.: Державин, «Монумент милосердию» (в память ген.-майора Наумова) 1805:

Прейдут курения святынь,  
И дни и времена пройдут,  
Разрушатся столпы, твердыни,  
На царства царства упадут;  
Поищут дивной пирамиды,  
И не найдут,—а разве виды,  
Иль мрачный в ней звериный лог.  
Перун небес чему коснется,—  
И медь и мрамор расплывется:  
Противится гордыни Бог.

К стиху «металлов тверже он и выше пирамид»—Сочинения Державина. СПб., 1865. Т. II. С. 524.

детализация<sup>25</sup>? 1) Из ошибки: Державин, плохо поняв ломоносовский перевод\*, принял географические названия мест рождения за географические названия мест будущей славы\*\*. Замечательно, что не исследовано обстоятельство столь решающего значения. 2) Из воспитанной всем XVIII в. тенденции сравнивать себя с Римской империей числом покоренных народов и географических названий. Тут XVIII в. пожал жатву всей великой истории расширения московского государства, особенно к моменту, когда Тихий океан... Вообще, это был век географии; географические экспедиции Академии наук, русские вслед испанцам и португальцам оставляют след в географической номенклатуре (величайший почет для народности), доканчивают исследование земного шара. Весь век полон сознания этого\*\*\*. Однако мало географической фантазии; если Державин связывает с географическими названиями свою будущую славу, очевидно, он владеет общим представлением о цивилизаторском призвании России среди этих пространств. Действительно, Ломоносов сложил законченную систему мыслей о призвании России передать огонь, возженный в Греции и Риме, диким инородцам Азии. Вот почему у Державина «в народах неисчетных», т. е. в «Памятник» введены — инородцы. Итак, 3-я строфа объясняется и ошибкой частной, и общим самосознанием века. Но вопрос, введена ли была бы Державиным эта величайшая тема, если б не недоразумение, быть может, неразрешим.

\* Сочинения М. В. Ломоносова. Изд. Академии наук, СПб., 1891. Т. I, С. 164.

\*\* Ср. предупреждение Nauck'a—Q. Horatius Flaccus. Oden und Epioden. Lpz., 1871, p. 180.

\*\*\* См. Сочинения М. В. Ломоносова. СПб., 1891—1893. Т. I—II; Т. I. С. 83, 90, 127, 149—150—151 (из последнего ясно, что Рифейский хребет и перечень рек — почти в точности от Ломоносова):

На север и на юг, на запад и восток,  
Где Волга, Днепр, Двина, где чистый Невский ток (Т. II. С. 89).

Желая то гласят берега Балтийских вод,  
До толь где кажет свой Японцам солнце исход;  
И от Каспийских волн до гор, где мраз насильный... (Т. I. С. 83).

За Обские берега вселенны,  
Хребтом Рифейским заключении... (Т. I. С. 90).

Возри в поля Твои широки,  
Где Волга, Днепр, где Обь течет... (Т. I. С. 149).

и се Минерва ударяет  
В верхи Рифейски копием... (Т. I. С. 151).

Соответствующее представление о Петре Великом см. Сочинения М. В. Ломоносова. СПб., 1893. Т. II. С. 188—189.

Осложняется же он «Лебедем» 1804<sup>\*</sup> = Гораций, Оды, II, 20 (см. С. 116 Nauck'a). Как ни странно горациево стихотворение, но перечисление народов есть уже у него (грузины, даки на Дунае, «крайние» гелоны на Днепре, иберы и люди на Роне), причем эпитеты иногда равны державинским и пушкинским (скрывающий страх перед римлянами = все, что бранью днесь пылают, *regitus*<sup>26</sup> = «ныне дикий», но просвещенный, когда прочитает меня, т. е. у Горация *prolepsis*, а у Пушкина *apolepsis*<sup>27</sup>). Очевидно, тема русского XVIII в. была по-своему близка и римлянам — но знал ли Державин эту оду, когда писал «Памятник» 1796 г.? Все же, по видимому, нет, потому что в «Памятнике» все объяснимо вышеуказанными двумя причинами; кроме того, в «Памятнике» реки (причем в с е — ломоносовские), а в «Лебеде» народы.

Но как ни велико выясненное различие, 3-я строфа есть тоже «памятник» — именно римского характера русской истории екатерининского века: то же отвержение пирамид и тот же вольный союз со своей Империей; прибавляется территориальное и цивилизаторское понимание роли Империи, завещанное Ломоносовым и всей великой культурой географического века (а может быть, и «Лебедем» Горация). 4-я строфа тоже разительно отличается от Горация; биографическая заслуга («из неизвестности...» еще в 3-й) понята Державиным по сходству биографий, но поэтическая заслуга неожиданным образом детализирована. В «Моем истукане» 1794 г. спор «дел» с «пением» привел к незаконченной еще сознательности: пение велико, потому что воспеты великие дела; то же в «Приношении» 1795 г.: концепция эха. Но здесь совершенно иное: нельзя ставить ударение на «добродетелях — Боге — истину», а на «забавном... — сердечной простоте — с улыбкой», тогда получится горациева концепция единой заслуги, которой Державин достиг, победив ограниченность точки зрения 1794—95 гг. Новая концепция, историко-литературно, безупречна, потому что, действительно, Державин создал, в пределах оды, те новые силы, которые, разрушив оду, привели к созданию поэмы и романа: всякий историко-литературный разговор о Державине будет комментарием к этой строфе. Таким образом, и здесь восстановлена горациева концепция; разница же заслуг (*deduxisse* — «в забавном...») несущественна для оды; ей важно *primus* = первый, и здесь Державин действительно есть русский Гораций.

В 5-й строфе почти безразлично, что «заря бессмертия» не совсем равняется *Delphica lauro*<sup>28</sup>, но очень важно: «презрит кто тебя, сама тех пре-

\* Сочинения Державина. СПб., 1865. Т. II. С. 498.

зираи», чего у Горация совершенно нет: это отражение характера, спор Державина, вечной войны с врагами, жалоб, опал... Но так как у Пушкина это превратится в печальную последнюю строфу, кончающуюся ужасным стихом, то эта *Laure*<sup>29</sup> Державина приобретает зловещий оттенок: тень дуэли 1837 г. уже пала на оду Горация.

Общий вывод: Державин шел точным путем, не сбиваясь, считаясь — с русской историей, со своим собственным стихотворческим и биографическим прошлым, но твердо держась основной темы совечности судьбам царства, — вернее, бессудности Империи.

4. В сравнении с этой честностью, прямоотой (вследствие которой, немного труда, и державинский «Памятник» понятен) пушкинский «Памятник» 1836 г., возможно, вообще понят быть не может.

Ст. 1 («Я памятник себе воздвиг нерукотворный»): нерукотворный — негориацианское лишнее слово, как у Державина «чудесный, вечный»<sup>30</sup>.

Ст. 2 («К нему не зарастет народная тропа») = *aere perennius*. Но какая разница! Пушкин, очевидно, почти зрительно представляет свой памятник\*. Главное: введен образ разорения, опустошения, все тропы заросли, одна эта не заросла. Странный образ эсхатологического типа. Не сблизить ли с песнью Мэри?

Ст. 3 («Вознесся выше он главою непокорной») = *altius*, т. е. теме превосходства: итак, и тема долговечности (2) и превосходства (3).

Ст. 4 («Александрійского столпа»). Вместо пирамид неожиданно петербургская колонна! Это кризис всего поразительного, выше исследованного мною различия египетского и римского, царства и Империи. Пушкин же спор делает национальным, оспаривает достоинство своей же Империи, ее столицы и ее главного исторического дела 1812 г. Спор с архитектурой, мир с разумом Империи становится спором с архитектурой Империи самой — как будто Пушкин хочет отделить свое бессмертие от возможной смертности Российской империи. Из Горация Пушкин становится египетским, восточным поэтом... В связи с этим пропадает все богатство архитектурных терминов (*медь*, пирамида, *imber edax*, *Aquilo*, *diguere*<sup>31</sup>, время...), и весь мотив стянулся до 2—3 слов<sup>32</sup>.

Так, начав горац(иевым) *exegi*, мы произвели полное разрушение его 1-й части.

2-я строфа снова ударяет в щит и извлекает горац(ианский) звук: *pop omnis moriar* — чтобы сейчас же разложить тему.

\* Быть может, в связи с привычкой Пушкина к зрительному представлению памятников (статуя командора, Медный всадник)?

Ст. 1 («Нет, весь я не умру — душа в заветной лире»): «в заветной лире» = *multaque pars mei*<sup>33</sup> — это еще не коренное различие, хотя слово «заветный», не по-горациански, неопределенно.

Ст. 2 («Мой прах переживет и тленья убежит»). Державинские слова, с большим даже латинизмом («убежать» с родительным падежом). Но совершенно выпало описание все растущего бессмертия, чудное представление об имени, которое волна передает все высшей волне. Почему?

Ст. 3—4 («И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит») есть великий кризис русского государства: Пушкин отказывается вручить свое бессмертие совечности русского государства и связывает его с бессмертием — а может, и смертностью? — поэзии самой. Это одна из самых грустных строк русской поэзии. Насколько это справедливо? Я думаю, что это нормально для поэта, перешедшего от оды к поэме и роману, т. е. от особой связи с воспеваемым восторженно государством к связи с кризисом его, нормальной темой поэмы и серьезного романа. Вдохновение так связано с судьбами народов, что было бы противоречиво связывать его с бессудебной Империей; Империя, где пролилась кровь Земфиры, Ленского, где сошел с ума Евгений, — не есть Империя, а царство, и бессмертно это вдохновение не по Империи, а по бессмертию Гомера, Тассо, Шекспира, Байрона, Державина — «хоть один пиит».

Так и 2-я строфа не восстановила горацианства, безнадежно разрушившегося и здесь после первых слов.

3-я строфа, снова ударив в щит, *dicar*<sup>34</sup>, сразу вплотную приближается к первой державинской реформе и считается уже не с Горацием, а только с Державиным.

Ст. 1 («Слух обо мне пройдет по всей Руси великой»). Отбрасываются моря — справедливо, это был пафос и гордость XVIII в., ныне морские границы России стали привычны и восторга не исторгают. Вместо протяжения с Севера на Юг Пушкин создает чудное слово: Руси великой, что в связи с перестановкой «обо мне — пройдет» дает стиху характер истинно ветра, воздвигшегося и обтекшего неизмеримый край\*. «Великая Русь» может быть и после гибели Империи — вот мы, например, ныне в ней живем: Пушкин знал, что делал<sup>35</sup>.

Ст. 2—3—4 («И назовет меня всяк сущий в ней язык, / И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык») = «в на-

\* И ритм этого стиха есть ветер. «Слух пройдет обо мне» — вход в стих завален; «слух обо мне пройдет» — камень отвален, ветер «слуха» врывается, продолжается до конца: *всей Руси* = слух; и умирает на рифме *великой*, которая неизбежно звучит как «клик», т. е. на новый лад дает фонетическую тему слуха.

родах неисчетных», но, кроме того, = 8-й строфе «Лебедя»<sup>\*</sup>. Пушкин почти без сомнения его знал: «ныне дикий» = «что бранью днесь пылают». Язык явно державинский—быть может, намеренно. Пафос перечисления народов пережил пафос перечисления рек: ломоносовская концепция передачи единой греко-римской цивилизации инородцам Азии выдержала испытание байронических поэм и «Евгения Онегина»; лучшая часть русского XVIII в. канонизирована навеки в этих строках. Зато отпал географический восторг «Петриады» и тех од.

Капитолий, замененный у Державина победами русских и пр., нашел окончательную замену в бессмертии Руси, цивилизующей Азию. Союз, не заключенный с Империей, заключен с вечностью иной Руси.

4-я строфа: *incedo per ignes*<sup>36</sup>. Обычное понимание. Венгеровское: все переносится на то, что зачеркнута строка: «что звуки новые...», М. Гершензон<sup>37</sup>.

Прежде всего, нет биографической заслуги, т. е. нет аристократической гордости XVIII в., который так простосердечно дивился себе, достигнутой славе... переходу от безвестности к славе. Итак, кризис биографии: отступление и от Горация и Державина, отказ быть римлянином, с чудесной судьбой (ср., конечно, «Послание кн. Юсупову» 1830: тут только можно понять, из каких глубоких размышлений произошел этот пропуск). Затем снова державинское перечисление нескольких писательских заслуг—но есть ли объединение их и восстановление горац(иевой) концепции единой заслуги?

Ст. 1 («И долго буду тем любезен я народу») = «всяк будет помнить то» = *disag*. Итак, новое понятие любви. Неудивительно, что Гершензон понял строфу как иронию. Действительно, это ново; но опровергается ироничность тем, что «к нему не зарастет народная тропа» тоже свидетельствует о любви: итак, с самого начала у Пушкина заслуги заменяются любовью.

Ст. 2 («Что чувства добрые я лирой пробуждал»). Спор обеих редакций есть действительно знаменательный факт и совпадает со спором двух знаменитых партий. Редакция «звуки новые» была почти переводом из Горация; вторая редакция есть решающая перестановка всей темы заслуг, соответствующая, мне кажется, замене императорской России великой Русью: предвидено рождение второй русской литературы, призванной учить добру будущие, быть может еще не рожденные, племена Азии. Вручая свою славу Руси великой, надо решительно преложить исторический ее характер в нравственный. Нет бессмертных государств (в этом смысле нет Империи), но есть будущий круг народов, и надо решительно взглянуть на себя с и х (а не условно-империальной) точки зрения.

<sup>\*</sup> Сочинения Державина. СПб., 1865. Т. II. С. 501.



Ст. 3 («Что в мой жестокий век восславил я свободу»). Становится ясно только с перемещением зрения в неисчетно-будущие времена: в мой (отдаленный, ранний) жестокий век. Этот стих есть долгий просвет в отдаленное будущее мира. Пушкин действительно осуществил задачу России: закончить начатое античностью и передать неведомому будущему других рас, которые через социализм вступят в новую жизнь и поэтому так и будут оценивать, как здесь показано<sup>38</sup>. Все это не ирония, но окончательно, отчасти Гершензон прав: это отречение от славы любимого старого типа, союзной со славным, могущественным, вечным государством, и переход к иной будущей оценке; которой не будет дела до «звуков новых», а только до добра и любви.

Ст. 4 («И милость к падшим призывал»). Тоже точка зрения каких-то будущих людей в царстве уже осуществленного добра, оглядывающихся на XIX в., как мы на Римскую империю. Таким образом, единство заслуги есть и у Пушкина, только неожиданное: не свое, а покорившееся чрез отречение. Горац(иев) принцип осуществлен, но пересечение, дающее единство, лежит вне обозримого круга истории.

Вся строфа, приносящая «звуки новые» в жертву любви и милости, есть у Пушкина то же, что отречение Гоголя и Льва Толстого в их жизни; основатель — он — великий — предвидел и этот главный кризис русской литературы, обещающий ей бессмертие в «Руси великой» любви и милости (равно как предвидел уход Льва Толстого в «Однажды странствуя...»). Гораций пожертвовал пирамидами ради Империи, Пушкин — Империей ради неведомого ему мира, который иначе, не как он сам, поймет его и с чьим пониманием он заранее, отрекаясь, соглашался. Стоя в устье Империи, Пушкин развязал связь свою с ней и вступил в вольный союз с вечностью Любви. Так как всякий «Памятник» есть искание наиболее устойчивого, с чем можно связать свою поэзию, отвержение недолговечного и обретение безусловной связи, — то, несмотря ни на что, пушкинская ода есть, действительно, «Памятник» и все ж верна гению Горация.

5-я строфа заменяет Музу — Мельпомену отречением и смирением.

Ст. 1 («Веленью божию, о муза, будь послушна»): строка смирения. Веление Божие то, что нет для Пушкина полной беспримесной славы, какую вкусили певцы законченных цивилизаций. О судьба Тасса, Камюэнса, Вергилия, Державина! Пушкин только такой и хотел, потому что его гений был гений условный (исторических) времен. Но веление Бога послало его в мир в час исхода, и, умирая, он провидел безусловное будущее. Муза (о дорогая нам Муза, прилетавшая тогда, — там «весной, при кликах лебединых, — близ вод, сиявших в тишине, — являться Муза стала мне») обижена, и надо мириться с нею, убеждать ее покориться новым

временам. Не Муза имеет инициативу речи, а поэт, и учит он — ее... О превращение всех классических понятий! Впервые поэт стал умнее Музы и знает нечто, чего не знает она, — что Гомер считал невозможным. Этот обратный диалог поэта с Музой создаст вторую русскую литературу — ту, которая призвана быть руководителем к добру малых сих и падших.

Ст. 2 («Обиды не страшась, не требуя венца»): «не требуй венца» буквально противоположно повелительному наклонению *singe*<sup>39</sup> и «венчай». Но в новой концепции слава как увенчание теряет смысл. Венчает только бессмертное государство; с ним вместе отпадают и венцы. Люди же будущего будут не венчать, а любить (см. выше «любезен»). Но как склонить, как утешить бедную Музу, лишенную венца? ее горе неутешно. А кругом еще «обиды» — ибо державинское «презрит» разрослось из полубутады в центральный факт жизни Пушкина, и то, что было «неуживчивость» у того упряма, стало «жаждой мести» у великого. Враги в поколении, друзья в будущем — но не друзья Музы. О сердечно любимый, о лучший из людей, кто скажет твои страдания?

Ст. 3 («Хвалу и клевету приемли равнодушно»): не предусмотрен ни Горацием, ни Державиным, потому что «равнодушно» принадлежит только отречению. Зато он предусмотрен «Сонетом» 1830 г. (тверд, спокоен и угрюм).

Ст. 4 («И не оспаривай глупца»). Предусмотрен альбомом Онегина. О праведный Боже, «Памятник» заканчивается цитатой из альбома Онегина...<sup>40</sup>

Вот чем стала III часть — слава. Среди враждебно вооруженного мира одна оборона. А в отдаленном будущем неизвестные, но провидимые судьбы бессмертия — чрез смирение покорившейся Музы.

5. Все верно до слова. Эти люди не солгали ни один. Все три сказали точную правду. Только четвертого уже не будет, потому что Муза отлетела и после Пушкина отношения поэта к поэзии не суть отношения к Музе. Кончилась 3000-летняя история. Как установить будущее? Кто заменит Музу? Об этом только возможны методические предположения на общую тему, завещанную нам Пушкиным: о месте поэзии в абсолютной цивилизации.

\* \* \*

Это место элементарно предуказано явлением романа; роман есть эпическое произведение, не внушенное Музой, т. е. писанное не для прославления. Поэтому роман так связан с тем, что называют реализмом.

## Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина

1. Исчерпывающее деление, собственно, есть не принцип стиля, а принцип мышления; но в поэзии оно сопутствует классическому стилю и так с ним связано, что, кажется, одно без другого не бывает. Если классицизм есть строго фиктивная система мира, то исчерпывающее деление есть строго поэтический тип мысли, или отношение поэзии к истине. Так как исчерпывающее деление не есть метод изыскания, то классицизм не находит истин о мире, т. е. не есть программа духовной деятельности (чем он противоположен романтизму, который, заменив исчерпывающее деление ассоциативной дискурсией, всегда связан с мировоззрением); но это решительное отделение от научности усиливает непритязательность, нетребовательность классического стиля, т. е. полную отрешенность от реальности<sup>1</sup>. Текст классического произведения никогда не есть семя духовной деятельности. Поэтому тема знания покрывается в классицизме темой расчленения по составу и наиболее типично для классицизма суждение разделительное, т. е. не дающее нового знания, а расчленяющее с возможной точностью состав старого знания. Все, расположенное в классической поэзии, ей вполне подчинено; нет элементов иного подданства; того второго фиктивного мира, который называется теоретическим, в классической поэзии нет; вместо теоретической потребности, в ней одна аналитическая — и то не как потребность, а как проявление чисто аналитического мышления.

Моя сегодняшняя задача — показать эту классичность мышления у Пушкина. Начнем с одной разительной ошибки Пушкина: «Моцарт и Сальери»:

Вот яд, последний дар моей Изоры.  
Осьмнадцать лет ношу его с собою —  
И часто жизнь казалась мне с тех пор  
Несносной раной, и сидел я часто  
С врагом беспечным за одной трапезой  
И никогда на шепот искушенья  
Не преклонился я, хоть я не трус,

Хотя обиду чувствую глубоко,  
Хоть мало жизнь люблю. Всё медлил я.  
Как жажда смерти мучила меня,  
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь  
Мне принесет незапные дары;  
Быть может, посетит меня восторг  
И творческая ночь и вдохновенье;  
Быть может, новый Гайден сотворит  
Великое — и наслажуся им...  
Как пировал я с гостем ненавистным,  
Быть может, мнил я, злейшего врага  
Найду; быть может, злейшая обида  
В меня с надменной грянет высоты —  
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.  
И я был прав! и наконец нашел  
Я моего врага, и новый Гайден  
Меня восторгом дивно упоил!  
Теперь — пора! заветный дар любви,  
Переходи сегодня в чашу дружбы.

(VII, 128—129)

Это место родилось из желания Пушкина быть аналитичным до возможного предела; яд — на что он вообще может пригодиться? — убийство либо самоубийство — отдельный анализ убийства (враг — но быть может, еще злейший... — Моцарт) и самоубийства (быть может, новая радость, новый Гайдн...) — две разветвившиеся речки сливаются в Моцарте — но, если взглядеться, здесь была ошибка: тема убийства действительно находит в убийстве Моцарта свое устье, но самоубийство? Пушкину приходится прибегнуть к видимости («новый Гайден...», ибо старый Гайдн был как-то связан с ветвью самоубийства) устья и этой ветви; на самом же деле, тема самоубийства остается не исчерпана, и деление хромает. Настолько, очевидно, важен для Пушкина самый принцип исчерпывающего деления, что он совершает (кажется, единственную) натяжку. Все прочие его «или-или-или...» безупречно аналитичны; все в одинаковой степени не расширяют знания; все поэтому высокопоэтичны.

Прежде всего, отметим вспомогательное значение исчерпывающего деления в развитии совершенно побочной темы. См. «Евгений Онегин», глава 7, строфы II и III. Тема совершенно побочная; тем не менее, чуть коснувшись этиологической темы, Пушкин не может не исчерпать всех возможных причин (душа давно мертва — память осени — сопоставление нашего увяданья с возрождением природы — воспоминание о невозврат-

ной иной весне: 4 причины и вряд ли возможна 5-я). Одна разумная догадка следует за другой; без труда воображаешь погружение в свои воспоминания, долгую задумчивость, разумный анализ состава — все явления не научного исследования, но все же явления знания, только особого: того знания, которое заключает, которое есть ясная осень предметной жизни. Не инициатива; напротив, инициатива дана популярной жизнью. Поэтому здесь не наука, а область ума, т. е. система верных аналитических членений этиологической темы. Вот почему эпоха так любит размышления, морализм, так пересыпает рассказ размышлениями; в наполеонову и николаеву эпоху всякое колено рассказа мгновенно готово расцвезть мыслью. Это век ума. Вернее, — задумчивости, которая не может пройти, не спросив: почему? не потому ли? или... или...? Вопросительный знак и строй предположенных ответов — вот как движется аналитическое знание (ум), спутник классической поэзии.

Воспитательное действие подобного отрывка громадно: мальчик повторяет весь путь ума, т. е. оглядывается назад, взвешивает, вспоминает, расценивает, организует свое собственное прошлое. Это особая наука; она давно уже исчезла почти бесследно (отчасти вытесненная научным исследованием); без нее человек глуп; только классическая поэзия воспитывает его к науке ума.

2. Уметь анализировать и перечислять в порядке есть главное дело ума. Глупость, опуская все возможные причины, прямо попадает в единственно верную и на вопрос: почему пир в Петербурге? прямо отвечает: потому что царь мирится с Меншиковым. Это примитивизм. У Пушкина 7 возможных причин и 8-я верная<sup>2</sup>. Почему это так? Потому что размышление есть стихия поэтического ума, а исчерпывающее размышление должно учесть все причинные обертоны — без этого у решения этиологической темы нет тембра.

Иногда (если вопрос сложнее) ответа может вовсе не быть, но тембр должен быть непременно: «Свою ли точно мысль художник обнажил, Когда он таковым его изобразил, Или невольное то было вдохновенье, Но Доу дал ему такое выраженье» («Полководец» — III, 379): чудный пример ответа одним тембром, без «да» и «нет», т. е. без малейшей примеси исследования и науки. Но все же вопросы серьезны и «или — или — или» выражают действительный пафос вопрошения.

Ср.: с «Веткой Палестины». Загадочность лермонтовского стихотворения; что значит этот ряд вопросов без ответа? 15 вопросов в 4 группах: где? что делали? что с пальмой, кто? 6+2+3+4, с крайним неравенством распределений и объема каждого вопроса. Все типы расчленяющего во-

проса — соотношение тождественности и различия; поразительное богатство в синтаксическом отношении: размещение вопросительного ударения (то на обстоятельстве места, то на подлежащем, то на дополнении).

Разнообразие в размещении вопросительных ударений как будто свидетельствует о действительности (серьезности) вопрошения — но все 15 вопросов фиктивны, и не только так, как в «Пире Петра Первого», а лишены даже вопросительности. Нет пафоса вопрошения, ответ не нужен, неинтересен, нет любопытства; увяла ли пальма или жива — не в этом дело, а в том, что она может иметь свою судьбу, о которой ветка может напомнить — что (и) есть связь. Все эти мнимые вопросы суть на самом деле ответы — уже потому, что называют ряд действий и предметов, связанных с веткой. Это — перечень ассоциаций, с затруднением в (ненужном) выборе, классификация ассоциаций, причем неправильность классификации углубляет ассоциативность, переплетение ассоциаций. Вот почему группы довольно случайны (можно бы придумать группы другие, например, «что теперь с этими людьми?») и случайно членение каждой группы. Важно только то, что это — вспугнутый рой робких (а потому и вопросительных) ассоциаций. Вдруг рой улегается, тревога кончилась, вопросов больше нет (вернее, кончилось ассоциативное недоумение); нет, правда, ответа, но есть очень ясный конец. Кризис ассоциативности привел к вере.

Это все непредставимо в кругу строго пушкинской поэтики (оговорка о стихотворении «Цветок засохший, безуханный...»). Тем разительнее строгая пушкинская строфичность (отчетливость строфы, а не стиха) — при глубоком внутреннем изменении смысла этой строфичности. Пушкинские стансы (например, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...») — с минимумом *ad hoc*, с максимумом общей значительности каждого слова; у Лермонтова все значащие соединения (сердито колыхал, прах ложился жадно, воин божьей рати...) хоть не интимны, но всегда *ad hoc* и непереносимы: у них нет литературного прошлого, нет литературного будущего. Ср. у М. Кузмина: «Какую книгу ты читала И дочитала ль до конца, Когда в калитку постучала Рука небесного гонца?»<sup>3</sup>; это пастиш, но исключительно удачный: тоже мнимый вопрос — та же внутренне уничтоженная строфичность при строгой внешней ее правильности — то же установление ассоциативных связей — мнимые стансы, на деле «странная мечта» и полное молчание познавательной потребности.

3. Не так Пушкин! он хочет знать — что для него значит: обозреть до конца весь уже приобретенный душою материал. Поэтому он никогда не откажется от действительных, от значащих предположений — вообще, от

предположений, в которых изольет все свое знание о жизни. «Евгений Онегин», глава 6, строфы XXXVIII—XXXIX:

Быть может, он для блага мира  
Иль хоть для славы был рожден;  
Его умолкнувшая лира  
Гремучий, непрерывный звон  
В веках поднять могла. Поэта,  
Быть может, на ступенях света  
Ждала высокая ступень.  
Его страдальческая тень,  
Быть может, унесла с собою  
Святую тайну, и для нас  
Погиб животворящий глас,  
И за могильною чертою  
К ней не домчится гимн времен,  
Благословение племен.

А может быть и то: поэт  
Обыкновенный ждал удел.  
Прошли бы юношества лета:  
В нем пыл души бы охладел.  
Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, женился,  
В деревне, счастлив и рогат,  
Носил бы стеганный халат;  
Узнал бы жизнь на самом деле,  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,  
И наконец в своей постеле  
Скончался б посреди детей,  
Плаксивых баб и лекарей.

— снова исчерпывающее деление (причем главное деление на два имеет соподчиненное деление), явно вызванное справедливостью. И в этом видна педагогичность классического знания; предусмотренное разветвление связано с жизненной честностью, с нелицемерностью, с чисто классической готовностью решить вопрос *in utrumque*<sup>4</sup>.

Та же справедливость в «Медном всаднике» — о пушечной пальбе по трем причинам:

Люблю, военная столица,  
Твоей твердыни дым и гром,  
Когда полнощная царица  
Дарует сына в царский дом,

Или победу над врагом  
 Россия снова торжествует,  
 Или, взломав свой синий лед,  
 Нева к морям его несет,  
 И чужа вешни дни, ликует.  
 (V, 137)

Ассоциативное значение трех этих причин незначительно (особенно в сравнении с такими стихами, как «люблю... твоей твердыни дым и гром...»): полночная, дарует, царский дом, торжествует, ликует — словарь оды, стансов. Для чего перечень трех причин? а для того, чтобы быть справедливым, и потому что 4-й причины пальбы в Петербурге вообще нет. Еще примеры: 1) «Где было взять ему, ленивцу, плуту? Украл, конечно; или, может быть, Там на большой дороге, ночью, в роще...» («Скупой рыцарь» — VII, 111). Здесь сокращена сильная мыслительная работа: так как исключается честное приобретение, остается незаконное одно, а оно делится на воровство и на разбой; градация и многоточие при втором члене только усиливают громадный мыслительный пафос не ассоциативного, а аналитического деления предположений. 2) «И силен, волен был бы я, Как вихорь, роющий поля, Ломающий леса»<sup>5</sup> — исчерпывающий анализ функций. 3) «Евгений Онегин», глава 1, строфа XXXII: 5 случаев прелести ножек — милый педантизм, которому, верно, есть параллели и в «Бепло» и в «Дон Жуане»! Есть ли еще случаи прелести ножек? 4) «Когда б оставили меня — На воле... Да вот беда: сойди с ума, — И...» (III, 322). Примерно такой же взрыв справедливости, как и: «А может быть и то: поэта Обыкновенный ждал удел...» Справедливость и здесь вытекает не из исследования, а из мыслительно напряженного углубления в состав уже осуществленного знания. 5) «Евгений Онегин», глава 1, строфа XII.

4. Дальнейший шаг в развитии той же способности исчерпания — списки. Их очень много.

1) «Евгений Онегин», глава 5, строфа XXIV<sup>6</sup>; здесь и азбучный порядок, и задумчивость размышляющей над страшным сном Тани... Список заменяет многое, что трудно было бы сказать; но исчерпанности в нем нет, ибо весь он нужен не сам по себе; однако стремление к исчерпанности и в нем явное.

2) Есть ли исчерпанность в «Евгении Онегине», глава 7, строфа XXXVIII<sup>7</sup>? есть ли даже простой порядок? Эстетически, есть — ибо (стих) «И стаи галок на крестах» явно заканчивает некоторый период.



3) То же «Евгений Онегин», глава 7, строка XXXI<sup>8</sup>, — заметить «et cetera», которое потому-то так часто в языке Пушкина, что перечисления — обычный его метод.

Более важны те перечисления, члены которых не равны в общей нищете<sup>9</sup>, т. е. именно перечисления, а не списки слов. Например, 4) «Когда за городом, задумчив, я брожу...» — 8 подлежащих, при удивительном синтаксическом распределении и неравенстве богатства (от простого слова до имени существительного, влачащего за собой тристепенное придаточное предложение). Ср. с «L'Égout de Rome»<sup>10</sup> — конец, где тот же метод перечисления в александрийском стихе. Это идеальное исчерпание per enumerationem<sup>11</sup>. Но и оно недостаточно Пушкину, и он среди (описания) деревенского кладбища, возвращается к недоконченному перечислению (урны, пирамиды, гении, хариты). Всего о городском кладбище названо 12 предметов, Это особенно резко, так как о деревенском — едва 1—2; таким образом, это — м е т о д, и в данном случае метод презрительного отношения.

5) Все хронологические перечисления в обоих лицейских стихотворениях 1831 и 1836 гг.<sup>12</sup> и в родословных; история театра — «Евгений Онегин», глава 1, строфа XVIII.

6) Списки книг: «Евгений Онегин», глава 3, строфы IX и XII; глава 8, строфа XXXV; значительность каждого слова в них; переход Тани от Руссо к Байрону.

7) «...всяк сущий в ней язык, И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой Тунгуз, и друг степей калмык» (III, 424). То, что Пушкин начинает это перечисление с русских, а кончает распространенным членом — показывает эстетическую обдуманность сложной градации, сначала убывающей, потом возрастающей.

8) Примерно то же в великопостной Молитве<sup>13</sup>. (В ней же еще интересна исчерпанность: «чтоб сердцем возлетать... чтоб укреплять его». Действительно, третьего не может быть вообще.)

Перед таким количеством примеров мы вправе говорить о списках как определенном методе. Список играет ту же роль, что членение; цель его тоже исчерпать. Различаются они: 1) предметом: деление относится к логическим единицам (причины, возможные пути, возможное местонахождение, и прочее), список — к предметам либо событиям; 2) по форме: разделительное суждение — оборванный обобщением (etc.) перечень; в принципе, тема признается одинаково исчерпанной и там и тут.

5. Однако есть у Пушкина более важное явление списка, правда, в переносном смысле. Список есть перечень неразвиваемых тем — неразви-

ваемых за несущественностью, так что список целиком превращается в тему, поглощая списочностью все свои отдельные предметные части. Однако если список станет перечнем минимально развиваемых (но все же развиваемых) тем, то мы получим обычный Пушкину метод упоминания, которым Пушкин ведет всякий рассказ или описание. Нет, Пушкин не описывает и едва рассказывает — он упоминает! В его уме произведение слагается как заполнение длинного свитка, способного вместить неопределенно большое число предметов. В этот список предметы заносятся по строгому выбору; внесенное иногда вымарывается («Евгений Онегин», глава 1, строфы XXIII, XXVI—XXVII; глава 5, строфа X — гаданье) — и ряд действительно вымаранного в черновых!

Так действуют не писатели, а истинные классики: основатели. Они не изображают, а чертят географическую карту всех возможных будущих изображений... Они открывают дальним плаванием великий океан будущей поэзии, но не описывают ни островов, ни бурь, а говорят: здесь, под таким-то градусом, есть остров; здесь же риф, бойтесь его и оплывите. История этих мест будет создана после, ей предшествует география. Торопливость рассказа у Пушкина связана с тем, что плавание предстоит дальше и останавливаться нельзя.

Зато при такой торопливости, стала возможна та краткая энциклопедия России 1820-х гг., которую представляет «Евгений Онегин»: ряд тем, больших и малых, с кратким изъяснением каждой. Если возможен роман, сокративший свою эпическую стихию до степени упоминания (=сознательности), то он здесь. Сознательность не убрана, как шов: «Евгений Онегин», глава 5, строфа XL; она нужна, чтоб заменить эпичность. Торжествует ум. Русскую литературу XIX века основал ум небывалой силы; оперируя заглавиями, он сочинил заглавия всех будущих произведений: Тая, Евгений в «Медном всаднике», Германн, описание бала, театра, деревни, Петербурга — вообще, все, все — заглавия будущих работ, «Эпиграфы неизданных творений». Нормально ли это? В высшей степени! и навеки связало русскую литературу с чистым географическим классицизмом. Торопливость Пушкина останется навеки в русской литературной крови: мы не умеем застаиваться, все, что длится несколько лет, мы считаем уже эпиграфом к будущим творениям. Мы живем по чистым принципам Буало; ясность, аристотелева удобообозримость, быстрота, ограничивающая описание окрыленным (через эпитет) упоминанием — вот наши добродетели.

6. Но что упоминать? и как? Аналитический классицизм расчленяет состав современности: он и здесь исчерпывающе делит и исчерпывающе

поэтому знает — только особым, ему свойственным знанием. Он, быть может, безошибочен в своем знании культурной истории, ему современной. Вот, по крайней мере, несколько безошибочных его анализов: 1) образование Ленского (философия, Шиллер и классицизм, романтизм, студенческий либерализм); 2) периоды чтения Тани; 3) поразительные родословные; понимание роли новой аристократии («Моя родословная»), демократизма императорского режима; жизнь и вырождение рода<sup>14</sup>. В связи с этим поразительное внимание к семье; к ее разветвлениям (один брат в Петербурге — «Евгений Онегин», глава 1, строфа III и другой брат — в деревне — глава 2, строфа III; сколько можно бы написать комментариев к этой истории предпоследнего поколения Онегиных!). Пушкин первый понял род и семью (что тоже стало «заглавием» к будущим, не менее поразительным, родословным у Тургенева). Памятливость ко всем обстоятельствам при ведении действий (московская кузина: «Евгений Онегин», главы 2 и 7). Наконец, исключительный дар синхронизма — самое блестящее проявление разделительно осуществленного знания. Сколько «в то время»!

Условий света свергнув бремя...  
С ним подружился я в то время...  
(Гл. 1, строфа XLV)

Онегин был готов со мною  
Увидеть чуждые страны;  
Но скоро были мы судьбою  
На долгий срок разведены.  
Отец его тогда скончался.  
(Гл. 1, строфа LI)

В свою деревню в ту же пору  
Помещик новый прискакал...  
...По имени Владимир Ленский...  
(Гл. 2, строфа VI)

Конечно, не один Евгений  
Смятенье Тани видеть мог;  
Но целью взоров и суждений  
В то время...  
(Гл. 5 строфа XXXII)

Небывало точный календарь действия: лето 1820 г. — именины, январь 1821 г. — Онегин уезжает весной 1821 г. — Таня одна летом 1821 г. — ее везут в Москву зимою в конце 1821 г. — она выходит замуж зимою

1822 г.— Онегин в Петербурге в 1827 г. при новом императоре (что сразу чувствуется), после восстания декабристов<sup>15</sup>.

Такая точность есть небывалое явление; она возможна лишь при особом даре синхронизма—который сам есть блестящее выражение не-исследующего, анализирующего знания. Это и есть система знания чистого классицизма, который не смешает свое знание с исследованием. Смешанное же знание есть метод романтизма. Но многое ли может узнать классицизм? Можно ли з н а т ь причины вне университета? Ответ: «Анчар» и «Медный всадник», которые могут быть поняты как решение этиологической темы. Нет, доуниверситетскому классицизму дано было глубоко задуматься.

## Поэзия Ф. И. Тютчева

### 1

Замечательной чертой поэзии Тютчева является обилие повторений, дублетов. Их роль в его творчестве так велика, что и без этого небольшое число его стихотворений, при внимательном анализе, еще суживается, оказывается системой, слагающейся из весьма немногих тем; каждая тема повторена несколько раз, с сохранением всех главных отличительных ее особенностей; в некоторых случаях тема, положительно, дублируется. Уже обычное читательское сознание смутно помнит, что у Тютчева две радуги, два замечательных стихотворения о зарницах (причем оба говорят в общем одно и то же), два знаменитых стихотворения об ужасе ночи (тоже почти тождественных). Эта особенность, заметная уже для популярного читательского сознания, внимательному рассмотрению представляется едва ли не решающей.

Почти все лучшие стихи свои Тютчев повторил с различными изменениями, в иной, так сказать, редакции, по крайней мере два раза, а весьма часто и больше. Иногда один стих, чем-либо важный для Тютчева, повторялся им на протяжении всего его творчества, имеет, следовательно, в его поэзии свою длинную историю. Ср., например:

На небе чистом и высоком (24)<sup>\*</sup>  
И в тверди пламенной и чистой (26)  
Все та ж высокая, безоблачная твердь (46)  
А небо так нетленно-чисто, Так беспредельно над землей (70)

или замечательное повторение, почти теми же словами, темы «жизни, давящей как гробовой камень»:

Когда, что звали мы своим,  
Навек от нас ушло  
И, как под камнем гробовым,  
Нам станет тяжело. (Пер. из Ленау)

---

<sup>\*</sup> Все цитаты — по изданию 1913 года (А. Ф. Маркса); номер стихотворения обозначаем, для упрощения, арабской цифрой вместо римской нумеровки этого издания, так что 24 надо понимать как XXIV, и т. д.<sup>1</sup>

Когда в кругу убийственных забот  
 Нам все мерзит — и жизнь, как камней гряда,  
 Лежит на нас... (102)

В часы, когда бывает  
 Так тяжело на груди,  
 И сердце изнывает,  
 И тьма лишь впереди;  
 Без сил и без движенья,  
 Мы так удручены... (149)

Но скудны все земные силы:  
 Рассвирепеет жизни зло —  
 И нам, как на краю могилы,  
 Вдруг станет страшно тяжело. (162)

Вдруг все замрет. Слезам и умиленью  
 Нет доступа, все пусто и темно,  
 Минувшее не веет легкой тенью,  
 А под землей, как труп, лежит оно. (183)

И жизнь над нами тяготеет  
 И душит нас, как кошмар. (217)  
 (Предсмертные стихи А. В. Никитенке, 1873)

Таков обычный метод работы Тютчева, метод, который следует назвать *интенсивным* в точном, не разговорном смысле этого слова и в противоположность *экстенсивному* методу работы Пушкина, направленной на завоевание все новых областей — жанровых, тематических и стилистических. Интенсивная поэтическая работа, напротив, сравнительно рано и более или менее сразу находит свою свойственную ей область (в данном случае, у Тютчева, область метафизической интерпретации природы и истории), суживает число знаменательных в этой области тем и разрабатывает этот *минимум* тем. Довольно близкую аналогию Тютчеву представляют в этом отношении некоторые немецкие поэты его времени (в особенности Ленау), но никто из них не достиг того *беспримерного* сгущения тематики, вернее, той *минимализации* тем, какую мы видим у Тютчева. Отчасти отсюда впечатление небывалой насыщенности раствора, тяжелой, полновесной густоты, оставляемой чтением Тютчева.

## 2

Из бесчисленного количества примеров повторения второстепенных тем и тематических деталей (полный анализ всего этого явления возможен был бы, конечно, только в специальном филологическом исследова-

нии) приведем еще два-три, причем начинаем мы намеренно именно с тем второстепенных и деталей. Вот пример повторения ритма целой строфы:

И языками неземными,  
Волнуя реки и леса,  
В ночи не совещалась с ними  
В беседе дружеской гроза!  
(71)

И лучами неземными,  
Заключен и одинок,  
Перемигивался с ними  
С древней башни огонек.  
(77)

Вот фразеологическая деталь, повторенная в совершенно ином смысловом окружении:

Из летних листьев раз в е  
со тый,  
Блестя осенней позолотой,  
Еще на ветви шелестит.  
[114 (1850)]

И в этом бесконечном строе  
Едва ль десятое чело  
Клеймо минуло роковое.  
[Полит. 14 (1853)]

Напомним, как настойчиво упоминается у Тютчева запах роз (неоднократно), причем дважды, хотя с иным смысловым оттенком, запах роз связан с жаром, теплотой:

В душном воздуха молчанье,  
Как предчувствие грозы,  
Ж а р ч е роз благоуханье,  
Звонче голос стрекозы.  
(67)

Сей край, сей брег с его полу-  
денным сияньем,  
Где вечный блеск и долгий цвет,  
Где поздних, бледных роз ды-  
ханьем  
Декабрьский воздух разогрет.  
(78)

Запах роз, как решающий признак, назван на решающем месте, перед самым словом «смерть» в перечне примет теплого климата Кампаньи, в известном стихотворении *Mal'aria*:

Все та же..., Все так же..., Все тот же теплый ветер...,  
Все тот же запах роз... и это все — есть Смерть! (46)

Но, конечно, полное представление о роли интенсивного метода в тютчевской поэзии можно получить при исследовании не второстепенных, а главных тем, слагающих его натурфилософскую систему. Около десяти раз, по крайней мере, трактована любимая тема Тютчева: недоступные вершины. В мифологии его они играют роль сияющих благих божеств, почти освобожденных от темного родового наследия, следы которого романтическая космогония (впрочем, вслед за античной) видела в

истории всей природы. Как полусвободные полубоги, уходят недоступные снежные вершины в бездонное небо, увлекая за собой бессильную смертную мечту об освобождении. Мы не цитируем, для сбережения места, всех сюда относящихся текстов: их слишком много; противоположение смертной, порабощенной долины олимпийскому блаженству лазурно-сияющих вершин с поразительным упорством повторяется Тютчевым неоднократно. Далее мы постараемся объяснить роль этого противоположения в его общей натурфилософской системе: оно связано с типично шеллингианским учением о космогоническом «пороке» природы и процессе искупления, составляющем все ее бытие; топографическая высота, а в особенности свет, и у Шеллинга считаются реальными ступенями истории природы; отсюда особая роль сияющей снежной вершины, «Белой Горы», как намеренно переводит Тютчев географическое название (Монблан) на метафизически окрашенный натурфилософский язык:

А там, в торжественном покое,  
Разоблаченная с утра,  
Сияет Белая Гора,  
Как откровенье неземное. (170)

С этим поздним (1864) стихотворением предлагаем сравнить раннее:

Горé, как божества родные,  
Над усыпленную землей,  
Играют выси ледяные  
С лазурью неба огневой. (41)

и всю блестящую цепь — 43, 61, 76 («над виноградными холмами...»), 163 («На недоступные громады Смотрю по целым я часам... Вдруг просветлеют огнецветно Их непорочные снега: По ним проходит незаметно Небесных ангелов нога»), 200 и другие.

С таким же постоянством трактуется другое любимое противоположение Тютчева: север — юг; ему посвящено не меньше отдельных стихотворений или частей стихотворения (см. в особенности 79, 90, 100, 115, 190, а также известное стихотворение «Декабристам»<sup>2</sup> и французское стихотворение о Петербурге<sup>3</sup>). Устойчивость трактовки поразительна. Безбоязненно повторяет Тютчев почти те же слова. Ср., например, строфы:

Здесь воздух колет. Снег обиль-  
ный  
На высотах и в глубине—  
И холод, ч а р о д е й всеильный,  
Один здесь царствует вполне. (79)

О Север, Север-ч а р о д е й,  
Иль я тобою околдован?  
Иль в самом деле я прикован  
К гранитной полосе твоей?  
(90)



Насколько глубокое значение Тютчев приписывает противоположению железного севера, железной зимы, полюса — блаженному югу, теплому южному Эдему, видно из того, что именно с ним он связывает интерпретацию события 14 декабря («... Чтоб вечный полюс растопить... На вековой громаде льдов... Зима железная дохнула...»). Далее мы увидим, что такое объяснение исторических событий весьма типично для всей романтической метафизики, которая всегда стремилась одним грандиозным мифом охватить и природу и человечество.

Кроме «железной зимы», есть у Тютчева еще один метафизический враг: палящий день, интерпретируемый им с таким же настойчивым повторением главных лексикологических и фразеологических признаков темы. Метафизическое понимание ее выражается между прочим и в том, что такие давным-давно «уснувшие» словосочетания, как «пожар заката», Тютчев «реализует» и пишет, напр.:

Там, где с землею обгорелой  
Слился, как дым, небесный свод... (58)

Вообще для романтического поэта «теория словесности» превращается в натурфилософию, Скалигер — в Шеллинга. В этом — коренной порок всякого вообще романтизма. Романтизм, следовательно, и поэзия Тютчева всегда могут быть обвинены в том, что они буквально, всерьез приняли теорию поэзии.

### 3

Если читатель с предложенной нами точки зрения подвергнет обзору все стихотворения Тютчева, он поражен будет числом аналогий, параллелей, повторений, вернее, сплошностью этих параллелей, всобщим их характером, благодаря которому нет у Тютчева ни одного высказывания, быть может, даже ни одного значащего стиха, который не был бы окружен родственной атмосферой других высказываний и стихов, принадлежащих к тому же тематическому гнезду. Вся небольшая книжка стихов Тютчева представится ему системой нескольких таких «гнезд», которые, если бы были расположены в порядке развития одной (романтической) идеи, дали бы полную, хотя и крайне сжатую, систему теоретического романтизма. «Гнезд» этих очень немного; кроме только что отмеченных, напомним цикл грозы, затем тютчевский полдень с парадоксальным эпитетом «мглистый», который на точном, нерасплавчатом языке поэзии 20-х годов означал «темный», и притом по-ночному темный (ср. в известном

ночном стихотворении 84: «И бездна нам обнажена С своими страхами и мглами»):

Лениво дышит полдень мглистый (26)

И между тем как полусонный Наш дольний мир...  
Во мгле полуденной почил (41).

Но в особенности следует иметь в виду центральные циклы: ночь, хаос и сумерки, в которых полнее всего изложено шеллингианское учение о двусмысленности природы и человека.

Анализировать их по существу не входит сейчас в нашу задачу; мы хотели только обосновать на примерах самое явление цикличности в поэзии Тютчева, потому что оно нам кажется наиболее удобным введением в понимание совершенно необычного в пушкинскую эпоху явления метафизической поэзии. Заметим еще, что и темы нравственного и социального порядка развиваются Тютчевым согласно тому же общему методу построения параллелей, образующих в совокупности «гнездо» или цикл. Так, например, известные строфы (20) о соотношении «обломков старых поколений» и «нового племени», о помрачении отходящего поколения восходом молодого дня и молодого племени, повторены в «Бессоннице» (39) («И новое младое племя Меж тем на солнце расцвело, А нас, друзья, и наше время Давно забвеньем занесло») и в позднем (1866) послании кн. Вяземскому («И мы должны, как старожилы, Пришельцам новым место дать», и пр.<sup>4</sup>). Блестящий цикл образуют те любовные стихотворения, героиней которых является стоящая женская фигура,— тоже упорно повторяющаяся ситуация, объединяющая почти все любовные стихотворения 20-х и 30-х годов; таковы— 12 («Стояла ты, младая фея»), 45 («Стояла молча предо мною»), 65 («Восток вспыхнул. Она склонилась»), 67 («Дева, дева, что волнует...»).

К характеристике постоянства, с которым Тютчев строит свои циклы, как бы не признавая значения за отдельным, единичным стихотворением, упомянем еще замечательное «гнездо», разросшееся вокруг противоположения луны ночью и той же луны, еле заметной на небесном своде днем:

Смотри, как днем туманисто-бело  
Чуть брезжит в небе месяц светозарный,—  
Наступит ночь— и в чистое стекло  
Вольет елей душистый и янтарный! (14)

Та же буквально тема повторена на ином лексическом материале через несколько лет и, надо сказать, повторена с большей выражающей силой:

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,  
Он в небесах едва не изнемог,—  
Настала ночь — и, светозарный бог,  
Сияет он над усыпленной рощей! (50)

В данном случае не имеет значения для нас разное в обеих пьесах аллегорическое осмысление этой противоположности (в первой — любовное, во второй — почти тождественное пушкинскому: «Пока не требует поэта...»). Темой для нас является только конфликтное восприятие, которое придает такую оригинальность этим стихам и такую несхожесть с обычными поэтическими изображениями лунной ночи. Замечательно, что и в гораздо более поздних стихах 60-х годов Тютчев продолжает говорить о луне не в тот час, к которому приучила нас литературная традиция, не о луне ночью, а о гораздо более интимном, конфликтном и трудноуловимом событии в истории дня, о встрече луны с уже родившимся днем:

В тот час, как с неба месяц сходит,  
В холодной, ранней полумгле. (206)

Еще более интимный момент этого конфликта схвачен в «Декабрьском утре» (1859):

Не двинулась ночная тень,  
Высоко в небе месяц светит,  
Царит себе — и не заметит,  
Что уж родился юный День... (154)

Этосом всего этого небольшого цикла является и новизна интимного наблюдения, и отрицание *implicite* обычного статического восприятия прекрасной лунной ночи, и намек на мифологические судьбы лунного божества (метаморфоза). В приведенных нами ранних стихотворениях «предпочтение» остается за полным, насыщенным сиянием царственного ночного месяца; но есть у Тютчева замечательное стихотворение, где вопрос о нравственной оценке всего этого конфликта решается в обратную сторону. Стихотворение это, несмотря на то, что в нем речь идет не о луне, а о звездах, явно принадлежит нашему циклу; это известные стихи:

Душа хотела б быть звездой, Но не тогда, как с неба  
полночи...  
Но днем, когда, сокрытые как дымом... Они, как божества,  
горят светлей  
В эфире чистом и незримом.

Здесь тот же спор между светилом в полном сиянии и светилом еле зримым (или незримым вовсе), но одобрение перенесено на противоположный полюс. Тяжесть конфликта и ответственность оценки выражает даже грубо обнаженный синтаксис («но не тогда, как... но днем, когда...»).

Мы сейчас совершенно отвлекаемся от смысловой стороны этого цикла (равно как и других); нам важно прежде всего прочно обосновать наше утверждение о циклизме как главном методе поэзии Тютчева, потому что только при отчетливом понимании того, что перед нами не отдельные параллели, а параллелистический метод поэтической работы, можно найти верную исходную позицию для понимания поэзии Тютчева.

#### 4

Итак, циклизация является методом Тютчева. Произведений (речь, конечно, идет главным образом о значащих произведениях), не входящих в тематические циклы, у него почти нет; число этих тематических групп крайне невелико; их соотношение, по-видимому, таково, что каждая из них может рассматриваться как часть общей постепенно раскрывающейся системы. Характер этой системы предстоит выяснить.

Часто говорили о Тютчеве как о поэте-философе. Это возможно только для того, кто безмолвно предполагает, что метафизика есть интегральная часть философии,— следовательно, невозможно для нас.

Метафизика — происхождения не философского, а эстетического<sup>5</sup>. Самый замысел метафизики — воспроизвести картину мира — никакого отношения не имеет к замыслам чисто философского порядка, потому что философия в точном смысле этого слова не есть ни толкование, ни реконструкция реальности. По отношению к реальности возможна только позиция исследования, метафизика же стояла на позиции интерпретации, а так как задача эта иллюзорна (ибо предполагает наличность «смысловой души» у реальности тела), то на практике метафизика вносила в толкуемую ею реальность смысл, почерпнутый не из нее, а из культурного мира самого философа. Организация толкуемого мира совершилась директивами, навязанными ему из области человеческой культуры и культуры именно эстетической, ибо только эстетическому отношению мир пред-

---

<sup>5</sup> К этому же циклу следует отнести пьесу «Лебедь» (86) («Пускай орел за облаками... Но нет завиднее удела, О лебедь чистый, твоего...»), ибо спор между орлиным уделом и лебединым повторяет, в переводе на иной предметный язык, тот же оценочный спор между полным сиянием звезды ночью и незримостью ее днем.

стоит как загадка, которая должна быть истолкована. Вследствие внесения эстетических конструктивных директив метафизика получала ложный вид глубины (Scheintiefe<sup>6</sup>) и сама себе в заслугу ставила глубину; но то была «пустая глубина», свойственная, например, и примитивным мифам, и космогониям, и натурфилософской поэзии. Вообще, всякое проецирование эстетических категорий в реальность сопровождается иллюзией глубины, потому что метафизик вдруг видит в самой реальности категорию, которую он издавна знал в себе, в своем эстетическом сознании. Но так как он не замечает, что сам внес ее в реальность, то найденное им переживается как открытие, как просвет в святилище мира, как откровение затаенной реальности его.

Сейчас мы увидим все эти черты метафизического метода в поэзии Тютчева. Заметим еще, что намеченное нами понимание метафизики как эстетической области не совпадает со старым упреком, который формулировал когда-то А. Ланге в своей известной «Истории материализма»: метафизика есть поэзия понятий (Begriffsdichtung). Ланге имеет в виду произвольность, необязательность метафизических систем, действительно крайне сходную с необязательностью систем поэтических; метафизика как бы предлагает людям сходного интеллектуального темперамента ориентирующую картину мира; картина эта недоказуема, или, вернее, единственным реальным доказательством ее является импозантность, грандиозность развернутой в ней перспективы; поэтому согласие, присоединение, сочувствие происходит не вследствие убежденности силой аргументов, а в результате единообразия умственного склада (вспомним, например, историю распространения метафизики Шопенгауэра). В этом смысле определение Ланге очень верно, но мы сейчас, говоря об эстетическом характере метафизики, имеем в виду совершенно иное.

Эстетичен не только характеристический состав метафизики, но сама исходная ее задача — наивная задача «объяснения мира» (вместо единственной правильной задачи: исследований), в точности совпадающая с задачей мифов, натурфилософской догматики всех религий и всех теологий. Метафизики, как известно, гордились этим совпадением, и во все эпохи расцвета метафизики происходила «реабилитация» мифа (шеллингианство, Вл. Соловьев, русские символисты). Шеллинг говорил об оправданной, виндцизированной мифологии; и он, и Шопенгауэр, и Вяч. Иванов любили в изложение своих систем вводить ссылки на знаменитые мифы, чем как будто система частично отождествлялась с универсальной «мудростью народов». Это совпадение с догматикой мифов на деле объяснялось вовсе не совпадением «философии» с мифологией, а мнимостью

«философии» самой, которая была не чем иным, как простой мифологией природы в модернизированной форме.

Роковым для метафизики является, следовательно, вопрос о задаче, потому что ответ метафизики — «объяснить мир» непонятен до выяснения соотношения между «объяснить» и «исследовать», а действительное их соотношение в точности равно отношению между мифом и наукой. Но еще более роковым является вопрос о методе. Предположим даже, что задача «объяснить», «истолковать», «интерпретировать», «воспроизвести» мир есть задача не выдуманная, а серьезная; спрашивается, как возможно ее решение, где источники особого метафизического знания? Несмотря на все ухищрения и тонкие различения, ответ метафизики всегда сводится к тому, что источником ее знания является откровение реальности, причем более грубые метафизики, как Вл. Соловьев<sup>7</sup>, намекали на особые, свойственные великим натурфилософам, состояния сознания, когда пред внезапно просветлевающим взором падает мнимое обличье, маска природы — материя — и разоблачается ее «действительное бытие». Грандиозное гордое здание метафизики оказывалось покоящимся на простом психологическом состоянии уединенного лица! От великого до смешного один шаг — неправда: до смешного один шаг от мнимого величия.

## 5

Откровение как последний ответ на вопрос об источнике знания мы найдем и у Тютчева. В послании А. А. Фету (1862) Тютчев пишет:

Иным достался от природы  
Инстинкт пророчески-слепой —  
Они им чуют, слышат воды  
И в темной глубине земной...  
Великой Матерью любимый,  
Стократ завидней твой удел —  
Не раз под оболочкой зримой  
Ты самое ее узрел...

Здесь все характерно, все достойно внимания тех, кто хочет понять психологию метафизической иллюзии. Отметим прежде всего замечательное сопоставление метафизической поэзии с угадкой подземных вод<sup>8</sup>: философ и поэт оказывается угадчиком, только рангом, «уделом» отличающимся от простого обладателя «пророчески-слепого» инстинкта; сле-

<sup>8</sup> В то время много толковали во французских газетах об арабских *souficiers*<sup>8</sup>, к услугам которых обращалось в Алжире французское правительство.

довательно, дело идет всего лишь о квалификации инстинкта. Интересно, далее, слово «не раз», — откровение, следовательно, понимается как осеняющее состояние, вдруг восхищающее смертного поэта в область безусловного знания. Характерно и шеллингианское уважение к религии Кибелы, именование которой без всяких пояснений переносится на природу, причем отсутствует даже само слово «природа»<sup>\*</sup>. Но самое интересное в стихах Тютчева — нарушение гётевой заповеди: не делить природу на «оболочку» и на «сердцевину», заповеди, нарушенной не одним Тютчевым и Фетом, а всею без исключения германской метафизикой XIX века. Гёте не постеснялся назвать такое деление — филистерским; само слово «тайник, святилище природы» выводило его из себя. «In's Innre der Natur», начинает метафизик, — «O Du Philister», прерывает его Гёте<sup>9</sup>, угадавший по ненавистному для него сочетанию слов догматическое самоуверенное мировоззрение «царицы наук». Далее Гёте умоляет метафизика затвердить одну всего истину: природа не разделяется на сердцевину и оболочку — «Natur ist weder Kern noch Schale»<sup>10</sup>; разделение это придумано людьми, которым самим не мешало бы задуматься о себе, относятся ли они к сердцевине или оболочке (шелухе): «Dich prüfe Du nur allzumeist, ob Du Kern oder Schale seist»<sup>11</sup>.

Позволяем себе думать, что не только эти стихи Тютчева, но и вся его натурфилософская поэзия есть нарушение запрета Гёте. В эпоху реакции и господства философии Шеллинга непонимание Гёте было всеобщим явлением. Пиетет к Гёте был у немецких романтических философов очень силен, но это не помешало тому, что не только перестали его понимать, — его исказили до неузнаваемости, превратив в шеллингианского «пророка природы». Забыты были социальные теории Гёте (в его романах), замечательное учение об истории и исторической личности (в конце второго «Фауста»), забыто было, что Гёте был непримиримым врагом подмена исследования природы толкованием ее (Naturdeutung вместо Naturforschung<sup>12</sup>), забыто настолько, что Гёте в представлении шеллингианского поколения эпохи реакции стал казаться вдохновенным натурфилософом, гением «прозрения». В стихотворении на смерть Гёте (1832) Тютчев (конечно, под влиянием немецкой шеллингианской атмосферы, в которой он жил) так именно искаженно и понимает его:

Пророчески беседовал с грозой\*\*  
Иль весело с зефирами играл! (51)

\* Дублет: «Увы, души в нем не встревожит И голос матери самой» (71).

\*\* Дублет этому стиху — в известной инвективе «Не то, что мните вы, природа», относящейся к тем же 30-м годам: «В ночи не совещалась с ними В беседе дружеской гроза».

Между тем, то непосредственное познавательное общение с природой, которое здесь имеется в виду, не только не было свойственно философии Гёте, но и осуждалось им, как главный источник иллюзий натурфилософской метафизики. Замечательно, что ту же ошибку романтического искажения Гёте совершил и Боратынский в известном стихотворении на смерть Гёте<sup>13</sup>:

С природой одною он жизнью дышал  
 (непосредственное вненаучное познание)  
 Ручья разумел лепетанье  
 (интерпретация сокровенного)  
 .....  
 Была ему звездная книга ясна  
 (то же)  
 И с ним говорила морская волна  
 (непосредственное откровение).

Здесь перед нами русская периферия общеевропейского явления, связанного с историей шеллингианства. Интересно, кстати, что русские шеллингианцы пытались и Пушкина понять в свете все той же коренной концепции романтизма, концепции непосредственного знания\*.

Ничего иного сверх понятия прозрения мы не найдем и в программной инвективе «Не то, что мните вы, природа» (напис. в 30-е годы, вероятно, очень скоро после смерти Гёте; напеч. в пушкинском «Современнике» 1836, III). Ведь она построена на лексическом и стилистическом вариировании одной центральной идеи: есть непосредственное познание, но убедиться в том, что оно есть, можно только личным психологическим опытом, который доступен в данном случае только тем, кто призван к метафизическому познанию («Не их вина: пойми, коль может, Органа жизнь глухонемой»). Наличие же этого познания утверждается целой клавиатурой вариантов одного единственного понятия непосредственного познавательного общения (видеть; слышать; лучи сходят в душу; леса говорят; ночь не нема; совещаться и др.), но это стилистическое бегство от характеристики по составу только свидетельствует о неясности вопроса для поэта самого. Остается для теоретического анализа одна всего мысль: метафизическое познание, в отличие от научного, есть вид реального общения. Нечего добавлять, что подобное утверждение значимо только при наивной вере в данные внутреннего опыта.

\* К такому пониманию Пушкина склоняется и Тютчев (в известной оде): «Ты был богов орган живой»<sup>14</sup>. Это близко к Гёте Боратынского.



С инвективой Тютчева связан весьма интересный специальный вопрос: против кого она направлена? Известное объяснение Вл. Соловьева, согласно которому она есть ответ «Богам Греции» Шиллера<sup>15</sup>, совершенно произвольно<sup>15</sup>; Тютчев якобы восстает против шиллеровского представления о природе, мертвой самой по себе, но оживленной гением эллинов, которые в своей религии природы наделили ее живыми богатствами своей собственной неистощимой жизненности; природа была жива, по Шиллеру, пока жила античность, и умерла вместе с ней; природа жива, по Тютчеву (в объяснении Соловьева) независимо от гения греческой мифологии, жива сама по себе, объективно жива.

Согласно такому толкованию, Соловьев пишет курсивом:

В ней *есть* душа, в ней *есть* свобода...

придавая глаголу «есть» усиленное значение настоящего времени, в противоположность, будто бы, шиллеровскому *damals*, проходящему по всей его оде («*damals trat*»<sup>16</sup> и пр.). Все это толкование интересно само по себе, но исторически совершенно произвольно и неверно. Все строфы, следующие за первой, явно имеют в виду не Шиллера, а материалистический механицизм; ирония Тютчева направлена против механистического естествознания («Иль их садовник приклеил?» и пр.), и притом современного. Что ж до глагола «есть», то в нем надо интонировать не настоящее время (есть душа, а не только была), а усиленную действительность (действительно есть душа); это «есть» не временное, а так называемое экзистенциальное. Кроме того, совершенно непонятно, почему Тютчев стал бы полемизировать со стихотворением, вышедшим почти за полвека до того (1788 г.); в 30-е же годы в Германии не было ни антикизирующего направления, ни эллинизма, подобного культу античности эпохи переписки Шиллера и Гёте. Все же остается неясным, против кого направлена инвектива Тютчева. Недостаточно еще сказать, что против механистического естествознания в защиту романтической натурфилософии. Дело в том, что при строгости, с какой относились классики (ниже мы увидим, что в отношении чисто литературном Тютчев является классиком державинской школы) к вопросам жанра, под инвективой разумелась ода (либо равнозначное ей стихотворение), направленная против определенного врага по определенному поводу. Таковы инвектива Державина против друзей турок в Измаильской оде (1790, I, 34, строфы 29—31: «О вы, что в мыслях суетитесь» и пр.<sup>17</sup>), обе антипольские оды Пушкина (1831), ода Тютчева против декабристов; все это пишется по

<sup>15</sup> Правда, Соловьев говорит: «как бы ответ».

совершенно определенному поводу. Имея в виду эту строгость жанровых понятий того времени и явную принадлежность нашей пьесы к определенному жанру инвективы (роль местоимения «вы» и «они»; ироническое «иль»: «иль зреет плод...»; презрительный глагол «мните», обычный глагол, выражающий ничтожество мысли противника, ср. «о жертвы мысли безрассудной...»; и еще ряд других жанровых признаков),—мы вправе предположить, что пьеса Тютчева написана в связи с каким-то определенным событием, быть может статьей или книгой, взволновавшей немецкие шеллингиански настроенные круги. Здесь нужно специальное исследование. Вернее всего, что стихотворение Тютчева представляет интересный памятник борьбы реакционного романтизма с новыми движениями мысли, с прогрессивными философскими стремлениями, которые в 30-е годы обозначились в Германии уже отчетливо, с пробуждением материалистической и рационально-научной мысли. Перед нами лишний пример реакционной позиции, которая превратила позднее шеллингианство в прямого врага развития науки<sup>18</sup>.

Пользуемся случаем заметить, что давно пора подвергнуть обстоятельному специальному исследованию историю происхождения всех главных программно-философских стихотворений Тютчева. В особенности важно выяснить связь их с отдельными пунктами учения Шеллинга (о необходимости такого исследования говорил А. Г. Горнфельд еще в 1903 году<sup>19</sup>, но за отсутствием соответствующего специалиста еще ничего в этом направлении с тех пор не сделано). В том, что в о о б щ е поэзия Тютчева есть шеллингианская поэзия, трудно сомневаться, но дело идет о детальном выяснении характера и типа этой связи. Нам кажется, что, например, известное стихотворение «День и ночь» (84) окажется парафразой какого-нибудь определенного абзаца Шеллинга; стих: «Вот отчего нам ночь страшна» — звучит как перевод фразы типа: «*darum ist...*»<sup>20</sup> Вообще, ряд формул Тютчев воспринял от философских книг; например, вопросительную формулу, выражающую размышление философа [«Откуда он, сей гул непостижимый? Иль..?» (53) «В вражде ль они между собою? Иль..?» (81) «Что это, друг? Иль злая жизнь недаром..?» (80) и др.]<sup>\*</sup>.

Тютчев был шеллингианец, но он был также философски универсально образованным человеком. Германские философские системы XIX века были знакомы ему вполне. Будущее детальное источниковедение выяснит, вероятно, и роль Гегеля в сложении его взглядов на историю. Нам кажется, что известная пьеса «Цицерон» (54) гегельянского (а не шеллин-

<sup>\*</sup> Как мы увидим ниже, Тютчев слил ее со старой державинской формулой размышляющего вопроса.

гианского) происхождения: «Счастливы, кто посетил сей мир В его минуты роковые» — мысль, внушенная «Философией истории» Гегеля; мы затрудняемся сейчас, без предварительного исследования, указать на сходные фразы Гегеля; но глубокий пафос историзма (или, что то же, диалектический пафос), которым проникнута вся пьеса Тютчева, кажется нам родственным духу диалектического метода. Во всяком случае, мысль Тютчева — глубоко гегельянская мысль; из сходных высказываний в «Философии истории» приведем (на память): «Die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks. Glückliche Perioden sind leere Blätter der Geschichte»<sup>21</sup>. Гегельянское происхождение «Цицерона» объясняет то, что пьеса эта, в противоположность мнимо глубоким натурфилософским стихотворениям Тютчева, отличается действительной глубиной мысли. Возможно также, что сами слова Цицерона цитировались в гегельянских книгах или у самого Гегеля.

Вероятны и шопенгауэровские источники некоторых частей философии Тютчева. Что он знал его в 50-е и 60-е годы, когда Шопенгауэра стали знать все, конечно, не подлежит сомнению, но в 30-е годы? Между тем к 30-м годам относится знаменитая «Итальянская вилла», конец которой производит шопенгауэровское впечатление: блаженный мир растений и воды смущен вторжением злой воли человеческих существ, охваченных пламенем эроса, — концепция, почти тождественная явно шопенгауэровским строфам раннего Сологуба: «Блаженно всё, что в тьме природы, Не зная жизни, мирно спит... Но где горят огни сознанья, Там злая жажда разлита...»<sup>22</sup> Весьма возможно, что Тютчев принадлежал к тем немногим высокообразованным людям, кто прочитал «Мир как воля и представление» еще задолго до того, как эта книга прославилась. Все же надо иметь в виду, что ряд идей, которые мы привыкли связывать с именем Шопенгауэра, носились в общей атмосфере романтической натурфилософии; как ни бранил Шопенгауэр Шеллинга, все же нет сомнения, что его философия именно из шеллингианства и выросла. Еще острее шопенгауэровский характер последней строфы «Весны»: «Игра и жертва жизни частной», и пр. (83). Здесь несомненна связь либо с Шопенгауэром самим, либо с близкими ему пунктами шеллингианства, либо с распространенными в кругах романтиков учениями индуистской философии. Что же до Тютчева позднейших лет, то знакомство его именно с «Миром как воля и представление» можно считать несомненным, ввиду того что послание Абазе 1869 г. излагает известное учение Шопенгауэра о музыке как непосредственном, в противоположность другим искусствам, голосе мировой воли; откуда и непосредственная, без слов, понятность музыки:

|                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| Так — гармонических орудий     | В них что-то стонет, что-то бьется, |
| Власть беспредельна над душой, | Как в узах заключенный дух,         |
| И любят все живые люди         | На волю просится, и рвется,         |
| Язык их темный, но родной.     | И хочет высказаться вслух.          |

Тут, конечно, сомнения вообще невозможны.

Источникведение Тютчева выяснит все эти вопросы, но преобладающий характер шеллингианских источников ясен уже и сейчас.

## 6

Анализировать метафизику Тютчева по составу ее не входит в нашу задачу. В приблизительном пересказе она более или менее общеизвестна; научное же изложение ее вряд ли возможно до решения источниковедческих вопросов, сложность которых мы только что старались выяснить. Ныне, когда мы твердо знаем, что система Тютчева есть отдельный листок громадного разветвленного дерева германской романтической метафизики, вряд ли целесообразно излагать эту систему в уединенном виде; это приводит к нарушению перспективы, а нарушение перспективы приводит всегда к переоценке, что, как известно, в данном случае и произошло: в представлении Брюсова и других символистов, Тютчев стал творцом оригинальной системы философии природы и истории. Между тем, на самом деле главной чертой авторской личности Тютчева является как раз то, что он — поэт-ученик философов, а никак не творец оригинальных систем. Вокруг метафизики эпохи романтизма было много таких поэтов, питавшихся мудростью философов; ни у одного из них (кроме Кольриджа, другого не-немца, ученика немецкой философии) не было такого гениального поэтического дара, как у Тютчева, но в типологическом отношении он не один: назовем Ленау, Ю. Кернера и других поздних немецких романтиков. Вся литературная атмосфера тех лет была насыщена парами метафизики.

Поэтов, сидевших на паперти натурфилософского храма Изиды и записывавших мерной речью доносившиеся из алтаря вещания жрецов, было много. К этому склонял самый характер всякой метафизики, характер, как мы видели выше, эстетический от начала, по заданию, а потому и легко переливающийся в поэзию. Недаром романтические натурфилософы так высоко ставили искусство, видели в нем оправдание философии\*. Системы, рожденные скорее духом поэзии, чем духом фило-

\* Учение Шеллинга о поэзии.

софии, естественно стремились принять адекватную им форму поэзии уже в точном смысле слова.

Итак, о философской оригинальности Тютчева (как, кстати, и Кольриджа) не может быть речи. Поэтому мы выделим сейчас из систематических частей его натурфилософии всего два-три пункта, которые, как нам кажется, недостаточно подчеркивались или не отмечались. В первую очередь — мифологический дуализм.

Уже выше, приводя примеры «циклов», нам приходилось все время иметь дело с темами противоположения. Одно стихотворение так и названо «День и ночь», и полярность дня и ночи развилась у Тютчева в большой тематический цикл. Затем, противоположение недоступных вершин глубокому долу; железного полюса — блаженному югу; месяца ночного — «облаку тощему», «изнемогающему» днем на небесах; восточного края неба — западному на закате (81); вообще, благого олимпийского однозначного мифа — роковой двусмысленности мира хаотического. Все это говорит о том, что основой натурфилософии Тютчева является старый догмат дуализма, развитый когда-то неоплатониками и подновленный Шеллингом. Недаром наш русский неоплатоник Вл. Соловьев в своей статье подчеркивает именно дуалистические части системы Тютчева: «сам Гёте не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, темный корень мирового бытия... В этом пункте — ключ ко всей его поэзии...»<sup>23</sup> К сожалению, комментатор (сам мифологический дуалист, что в его эпоху было уже гораздо менее простительно, чем в тютчевские времена, времена действительно поражающего расцвета метафизических систем) в данном случае прав: в основе системы Тютчева лежит такой же догматический дуализм, как у Платона и Прокла.

Aux meilleurs esprits  
Que d'erreurs promises!<sup>24</sup>

словами Поля Валери, великого поэта наших дней, великого философского поэта, в действительном, не романтическом смысле слова «философия».

Гораздо интереснее дуалистическая концепция истории у Тютчева, интересное соединение славянофильства с неоплатонической доктриной искупления, — но разбор этого вопроса не вместится в нашу краткую статью. Славянофильство и само по себе было связано с духом метафизики и возможно только в век метафизики, ибо предполагало общее учение об истинном историческом смысле существования каждой народности, смысле, раскрывающемся в ее истории, т. е. предполагало метафизику истории. Русское славянофильство есть поэтому дитя шеллингова века.

Заметим, во избежание недоразумений, что философская незначимость идей Тютчева нисколько не говорит против громадного (поистине громадного) поэтического значения его творчества. Тут вполне прав Фет: Муза (и история литературы), «правду соблюдая», всегда скажет, что

Вот эта книжка небольшая  
Томов премногих тяжелей.

Объясняется это кажущееся противоречие тем, что социальная значимость системы для поэзии, по-видимому, важнее, чем ее значимость чисто смысловая; романтическая же догматика в свое время была влиятельной, авторитетной и в своем роде (в особенности в ранние времена романтизма) плодотворной теоретической позицией. Продуктивность теоретической позиции — вот что для поэзии имеет гораздо большее значение, чем теоретическая ее правильность, а продуктивность — категория не смысловая, а историческая.

К характеристике догматичности тютчевской системы отметим, в заключение этой части нашего анализа, что Тютчев не избежал обычной судьбы всякого вообще догматизма, — нигилистического неверия в свою же собственную систему. Эта обязательность нигилистической оборотной стороны у всякой догматической системы есть убедительное отрицательное доказательство правоты единственного недогматического метода, метода диалектического. Нигилизм есть неизбежная казнь всякой системы, построенной догматически, т. е. не методом диалектического мышления. Что ж до тютчевского нигилизма, то мы имеем в виду загадочные и соблазнительные его высказывания, разрушающие до основания буквально всю его систему философии природы и истории; например, известное окончание пьесы «По дороге во Вщиж» (1871)<sup>25</sup>:

Природа знать не знает о былом...  
Поочередно всех своих детей,  
Свершающих свой подвиг бесполезный,  
Она равно приветствует своей  
Всепоглощающей и миротворной бездной\*.

Если «равно», — то падает шеллингианское учение о реальном процессе в природе, агентом которого является человек, его история и его искусство; если природа «знать не знает о былом», — то падает учение о союзе истории и природы, учение, составляющее самую душу романтизма;

\* Следовательно, глубоко не прав Брюсов, видящий в этом документе самоотрицания ключ к положительной системе Тютчева<sup>26</sup>.

если природа есть могила, могильная бездна человеческих поколений (из которых не сложилось истории), то Тютчев из автора инвективы «Не то, что мните вы, природа...» сам становится одним из тех, против кого она обращена, *Epicuri de grege porcus*<sup>27</sup>, потому что инвектива была обращена как раз против тех, кто видит (по мнению романтика) в природе м о г и л у души, свободы, любви и языка. Вся романтическая интерпретация природы зачеркивается стихотворением 1871 года. Другой отрывок, тоже старческий (1870) и тоже глубоко нигилистический, зачеркивает самую методическую постановку романтической темы, самый метод интерпретации:

Природа — сфинкс. И тем она верней  
Своим искусом губит человека,  
Что, может статься, никакой от века  
Загадки нет и не было у ней. (202)

Следовательно, падает необходимость толкования природы, а следовательно, и вся вообще романтическая позиция.

Напомним еще отрывок: «И чувства нет в твоих очах... И нет в творении творца...» (156), где вся серия пяти «нет» как бы зачеркивает серию четырех «есть» в известных стихах: «В ней е с т ь душа...»

По мере того как догматическая система застывает (а не застыть недиалектическая система не может), ее очертания сакрализируются, философская жизнь покидает ее, пробивает себе подземные неофициальные пути, пока в один прекрасный день сознание не окажется раздвоенным между официально-иератическим миром, давно завершенным, построенным до конца, и миром противоположным ему, неофициальным, но единственно живым в сознании. Противоположное же иератическому есть всегда нигилизм.

Заметим еще, что разложение романтического догматизма привело Тютчева к темам не только нигилизма, но и декадентства. Тютчев самостоятельно совершил весь процесс рождения декадентской тематики на смену оцепеневшей натурфилософской картине мира; процесс этот совершался во всей европейской поэзии. Его исторический смысл, отрицательная связь между натурфилософией и декадентством,— все это слишком большие темы для нашей краткой статьи, тем более что генеалогия декадентства еще не исследована научно. Весьма возможно, что Тютчев первый во всей Европе увидел этот новый мир поэзии. Можно ли толковать *Mal'aria* (1830) как первую *fièvre du mal*<sup>28</sup> европейской поэзии? Что

<sup>27</sup> Бальмонт К. Д. Горные вершины. М., 1904. С. 83.

значит загадочное «Безумие» (58) (напечатанное еще в «Деннице» Максимова 1834)? Следует ли понимать как декадентскую тему рокового молчания [«Silentium!» (69) и дублет его: «Душа моя—Элизиум теней...» (74)]? Все это неясно, пока не распутаны наукой истоки бодлерианства. По-видимому, большой поток передовой европейской поэзии вел к Бодлеру. Во Франции соединительным звеном между чистым романтизмом и Бодлером был Сент-Бёв (новизна тематики которого была сразу замечена у нас Пушкиным. В духе Сент-Бёва написанная им пьеса «Когда за городом, задумчив, я брожу...» есть тоже одно из первых русских декадентских произведений), но германская ветвь этого процесса еще совершенно темна, а следовательно, ничего нельзя еще сказать о месте в нем Тютчева, равно как и Боратынского.

Но особенно интригующее впечатление производит стихотворение «Близнецы» (97), совершенно бодлерианское по тематике, изумляющее предвосхищением темы, которую еще лет 15 тому назад, в эпоху господства брюсовской поэзии, мы считали современной и новой. В эту эпоху оно и было особенно замечено и выделено, и процитированная Брюсовым<sup>29</sup>, полным смыслом своим зазвучала последняя его строфа:

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

Кстати, одной этой строфы достаточно, чтобы понять, как не случайно явление Брюсова в истории русской поэзии.

Заметил связь этого стихотворения с декадентством еще проф. Сумцов в 1900 году<sup>30</sup>. Все же в историко-литературном отношении «Близнецы» Тютчева остаются загадкой, пока не будет серьезно исследована и реконструирована вся история пребодлерианства. Особенно важно выяснить то, что еще совершенно неизвестно,—рождение декадентской тематики не во французском романтизме (что хоть не исследовано, но уже известно науке), а в немецком. Только тогда мы поймем и отдельные декадентские звуки поэзии Тютчева.

Что ж до историко-идеологического вопроса, позволяем себе снова настоять на том, что декадентство есть такой же неизбежный эпилог всякой догматической эпохи (в данном случае — романтизма), как и собрат декадентства — нигилизм. Ведь декадентство исходит целиком из романтического дуализма (т. е. из представления о мире как сцене драматического взаимодействия рокового порабощения и освобождающих сил, «светлого мира» и «бездны», языком Тютчева), но в то время как нигилизм отрица-



ет эту картину мира, в декадентстве свершается более тонкий и сложный процесс ее внутреннего перерождения. Когда, незаметно для себя, романтик переносит интонированное одобрение с «олимпийского» полюса романтического универсума на «хаотический», — он уже декадент<sup>7</sup>, и притом тем более декадент, чем это одобрение интимнее и богаче оттенками. Произошло еле заметное внутреннее изменение, чуть-чуть качнулась ось оценки, — но едва это совершилось, как начинается с о с к а л ь з ы в а н и е всей смещенной тяжести громадных архитектурных масс романтической догматики. Не отрицание (нигилизм), а соскальзывание, которым и начинается вторая, о б р а т н а я, история романтизма. Европейская культура переживала ее всю вторую половину XIX века и все начало XX, причем особо значительная роль именно русской поэзии во всем этом процессе бросается в глаза. Русскими были самые крупные представители пребудлеризма (Тютчев, Боратынский), так что в XX веке, когда сложилась вокруг новой тематики большая влиятельная школа русской поэзии, она могла опереться не только на Бодлера самого и западных символистов, но и на отечественную декадентскую традицию, восходящую к пушкинской эпохе.

Через декадентство совершается ликвидация романтизма. Когда, в самом конце этого замечательного процесса, мифологические конструкции романтизма вливаются без остатка обратно в психологическую свою колыбель, когда «хаос» становится «неврозом», роль декадентства сыграна: романтизм кончился.

## 7

Но тут вступило в действие еще одно весьма важное обстоятельство. Своеобразие поэзии Тютчева заключается в том, что германская метафизическая система парадоксальным (на первый взгляд) образом сочетается в ней с литературной школой Державина. Смутно чувствовали роль Державина в сложении поэзии Тютчева и старые ее ценители; Фет, напри-

---

<sup>7</sup> Так, напр., декадентскими в точном смысле слова, и притом программно-декадентскими, являются стихи Боратынского:

Две области — сияния и тьмы  
Исследовать р а в н о стремимся мы —

стихи высокозамечательные, равно как следующий за ними:

Так в д и к и й смысл порока...

схватывающий одну из главных концепций Бодлера: внутреннюю необъятность невроза<sup>81</sup>.

мер, в знаменитой статье 1859 года говорит об «устарелых формах» его языка<sup>32</sup>; иногда отмечали его пристрастие к составным прилагательным (уже это одно могло бы быть достаточным указанием на истинный источник его поэзии). Но вопрос не мог быть отчетливо поставлен, ввиду общего варварского забвения поэзии Державина людьми второй половины XIX века, забвения в особенности самой важной в данном случае старческой его поэзии. Имя Державина в связи с Тютчевым впервые отчетливо произнесено было формалистами<sup>33</sup>, что надо отнести к числу тех их заслуг, которые, быть может, уравнивают вред, происшедший от путаницы, которую «доктрина» формализма внесла в обсуждение и без того трудных теоретических вопросов<sup>34</sup>. Все же «доктрина» помешала и здесь, ибо отношение Тютчева к Державину понято было прежде всего как отношение в области вопросов поэтического языка (Тютчев — поэт «высокого» языка, архаического, на фоне пушкинской поэзии и пр.; очередной миф формализма — драматическое взаимоотношение высокого и низкого языка). Между тем, дело идет об ином, — о колоризме, о тематике ночи, о программно-философской поэзии вообще. Этому и будут посвящены нижеследующие краткие замечания.

Колоризм сопровождает поэзию Тютчева от самых первых его стихотворений [«пурпур вин» и «рубин плодов» 1823, там же (5) уже колористическая тема преломления луча и радуги] до поздних [1865 — «Как неожиданно и ярко, На влажной неба синеве...» (184), 1873 — «Весенний первый день лазурно-золотой...» (215)], правда, уже не с такой яркостью красок и с заметным ослаблением напряженности всего явления. Сильнее всего тютчевский колоризм в 30-е годы. Примеры бесчисленны. Выделим такой случай:

Как сладко дремлет сад темно-зеленым,  
Объятый негой ночи голубой!  
Сквозь яблони, цветами убеленной,  
Как сладко светит месяц золотой! (53)

Четыре совершенно-различных цвета! Все 4 колористических эпитета на точно определенном месте, на острие своих стихов! Дублет этому случаю, правда, не столь отчетливый:

Над виноградными холмами  
Плывут золотые облака.  
Внизу зелеными волнами  
Шумит померкшая река. (76, 1837)

Пример краткой пьесы, перенасыщенной колористическими элементами — «Август 1850 года» [«Под дыханьем непогоды, Вздвухшись, потемнели воды И подернулись свинцом,— И сквозь глянец их суровый Вечер пасмурно-багровый Светит радужным лучом. Сыплет искры золотые, Сеет розы огневые... Над волной темно-лазурной Вечер пламенный и бурный...» (113)]. Отдельные же колористические фрагменты, детали, цветные уголки в нейтральном стихотворении, «раскрашенные» строфы и стихи — насчитываются у Тютчева десятками. Это большой значащий составной элемент его поэзии.

Происхождение европейского колоризма еще не выяснено. Громадную роль он играл в немецких стихотворных школах XVII века. В конце XVII века он стал главной приметой так называемой второй силезской школы\* (Lohenstein и др.<sup>36</sup>). Но небывалый расцвет колоризма произошел в Германии в самом начале XVIII века; многотомные произведения гамбургского поэта Броккеса создали большую школу, окрасившую всю немецкую поэзию XVIII в. в пурпур, лазурь, киноварь, золото и бирюзу! Наша ода XVIII века была периферией немецкой поэтической культуры: не удивительно поэтому, что немецкий (и голландский) колоризм перешли в русскую поэзию. В ломоносовскую эпоху оды по разного рода причинам этого еще не произошло (Ломоносов и Тредиаковский принадлежали к литературной партии противников юфуизма<sup>37</sup>), хотя отдельные (и притом прекрасные) колористические стихи есть уже у Ломоносова (1750: «Когда заря багряным оком Румянец умножает роз...»<sup>38</sup>). Отцом русского колористического стиля стал Державин, воспринявший его непосредственно от немецкой оды (и голландской?); уже в «Ключе», 1779 г., есть замечательные пейзажно-колористические строфы («Когда в дуги твои сребристы Глядится красная заря, Какие пурпуры огнисты И розы пламенны, горя...»), но последовательно стал разрабатывать новый стиль Державин уже в 1790-е годы, когда им созданы в этой области произведения, поэтическая убедительность которых была достаточно велика для того, чтобы создать большое могущественное направление, поддержанное всеми без исключения учениками Державина, жившее потом весь XIX век (Тютчев, Фет), а в XX веке неожиданно возрожденное Державиным наших дней (и в этом отношении и в ряде других), Вяч. Ивановым. Красота колористических стихов Державина изумительна.

\* Название, как известно, бессмысленное, но утвердившееся. Вернее было бы говорить о немецком юфуизме 1680-х годов. Наши поэты времен Симеона Полоцкого знали силезцев<sup>35</sup>.

Смотри: в проталинах желтеют,  
 Как звезды, меж снегов цветы;  
 Как, распустившись, роз кусты  
 Смеются в люльках и алеют;  
 ... По рдяду вод стеклу мелькают  
 Вверх рыбы серебром (1797, II, 8)<sup>39</sup>.

Остается неясным, почему Пушкин не воспринял наследия великолепного колористического барокко державинской школы. Неясным остается тоже, в каком именно варианте поздних лет этой школы воспринял его в 20-е годы Тютчев. Все это может быть выяснено лишь в специальном монографическом исследовании, которое методически вернее было бы вообще не связывать с именем Тютчева, а посвятить истории колористической поэзии в России; только тогда выяснится и место Тютчева в этом процессе.

Конечно, Тютчев смягчил яркость красок старых колористов. Такие стихи, как «Чернозелены в искрах перья... Лазурно-сизо-бирюзовы... Тенисты круги, волны новы Струиста злата и сребра...» (Державин, 1795, I, 103)<sup>41</sup>, у Тютчева невозможны; если угодно, можно говорить об «облегченном барокко» Тютчева. Но в отношении принципов (а не техники применения) Тютчев такой же последовательный колорист, как, например, Ф. Львов или любой иной наивный ученик Державина,— только более умелый. Под принципом же колоризма следует разуметь: ориентацию стиха на элементарную (т. е. прирожденную сознанию) праздничность красок и их названий<sup>42</sup>.

Тютчев сполна воспринял от Державина и тот метод составления сложных колористических прилагательных, который к концу XVIII века послужил предметом любопытных споров и даже, несмотря на весь неизмеримый авторитет Державина, насмешек (известные стихи П. Сумарокова<sup>43</sup>; сюда же относится насмешка над Бобровым «шахматно-пегий гений»). В составлении их Державин обнаружил весь артистизм и чувство меры, свойственные его дарованию.

А там заря златобагряна (1797, II, 4)  
 Сочножелтые, багряны,  
 Вкусноспелые плоды (1797, II, 12)<sup>44</sup>  
 Рубинные ковры, восточный горизонт И искросребра ткань...  
 (1815, III, 56)<sup>45</sup>

<sup>39</sup> За редкими отдельными исключениями, например, «В багрец и в золото одетые леса»<sup>40</sup>.

<sup>42</sup> Ср. стихи Шиллера о праздничности и радости красок<sup>42</sup>.

В отношении историко-стилистическом составные колористические прилагательные Тютчева ничем от них не отличаются: туманисто-бело (12), мглисто-лилейно (18):

Люблю глаза твои, мой друг, С игрой их пламенно-чудесной (21)  
 И снова пылью огнецветной (72)  
 С тускло-рдяным освещеньем (108)  
 Из пышно-золотого дня (136)  
 Здесь лучезарно, там сизо-темно (173)

и много других. У Державина такие прилагательные представляют, конечно, частный (хоть и самый важный) случай составных прилагательных общих, не цветовых; их у Державина целые сотни, удачных («Ударь во серебряный, священный, Далеко-звонкий, Валка, щит»<sup>46</sup>) и спорных [«Как проезжают там мост каменнометальный» (1815, III, 56)], а в школе его составление таких прилагательных считалось почетным, трудным делом, свидетельствующим о большом мастерстве. Но ведь и у Тютчева колористические *composita* представляют особый отдел среди многих десятков общих, нейтральных:

Пророчески-прощальный глас (39)  
 Таинственно-волшебных дум (69),

среди которых много таких парадоксальных и тщательно обдуманых, как:

Опально-мировое племя. (Полит. 34)

Вот именно такая интимная парадоксальность сложения культивировалась Державиным и в его школе.

## 8

Одна из отличительных (и вполне понятных) черт колористической поэзии — интерес к тем явлениям природы, предметам и пейзажам, которые могут послужить основанием для *Glanzstücke*<sup>47</sup> колористического стиля. Отсюда (несколько чрезмерная) роль павлина в немецкой поэзии этого типа (с чем в связи и известная державинская пьеса I, 103<sup>48</sup>), но отсюда же та великолепная поэзия, которая расцвела у немцев вокруг темы радуги. В 1806 году Державин пишет ряд натурфилософских од, группа которых, по-видимому, находится в особо тесной связи с поэзией Тютчева; это оды «Гром», «Облако», «Радуга» (II, 131, 132, 133) и некоторые части других хронологически близких им од. По некоторым основаниям мы полагаем, что эти три оды переведены либо полупереведены из Броккеса

либо родственного ему поэта. Вся тютчевская феноменологическая поэзия (т. е. поэзия феноменов природы) с ними связана теснейшим образом; вообще здесь перед нами колыбель целой стороны поэзии Тютчева, как о том может свидетельствовать цитата из «Грома» (II, 132):

Гул восшумел, и дождь и град,  
Простерся синий дым полетом,  
Дуб вспыхнул, холм стал водометом,  
И капли радугой блещат  
(ср.: и солнце нити золотит).

Особо занимало колористов, и немецких и Державина, преломление луча в каплях дождя, воздвижение и быстрое исчезновение радуги:

Видишь, какая из лент полоса,  
Огненна ткань блещет очам...  
Только одно солнце лучами  
В каплях дождя, в дол отразясь,  
Может писать сими цветами  
В мраке и мгле, вечно светясь (II, 133),

с чем непосредственно надо сравнить у Тютчева (1823):

Небесный луч играет в них  
И, преломясь о капли огневые,  
Рисует радуги живые  
На тучах жизни громовых (5).

Эти ранние, еще полуученические и чисто державинские стихи Тютчева начинают ту группу «радуги», которая принадлежит к числу самых знаменитых и полюбившихся традиции. Тема известной поздней пьесы (1865) «Как неожиданно и ярко...» — мгновенное исчезновение мгновенно воздвигшейся арки — тоже крайне близка «Радуге» Державина: «Зри, как оно (солнце) лишь отвращает Светлый свой взор с облака вспять, — Жизнь цветов вмиг исчезает, Краски картин тмятся опять». Что же до аллегорического осмысления, которым кончается пьеса Тютчева («как то уйдет всецело, Чем ты и дышишь и живешь»), — мы полагаем, что оно не так далеко, как кажется, от обычного в гораццианских и описательных одах Державина и несколько шокирующего современного читателя нравственного осмысления, которым они обыкновенно (и не всегда кстати) кончаются (конец «Павлина»; строфа 10 «Водопада»: «Не жизнь ли чело­веков нам Сей водопад изображает?»; строфа 5 «Облака»: «Не видим ли вельмож, царей Живого здесь изображенья?» и десятки других приме-

ров). Происхождение этого метода — немецкая моральная поэзия, в особенности нравоучительные описания природы в пасторской поэзии, и в первую очередь у многотомного Броккеса. Отдаленные последствия его — блестящие двуделения «Фонтана» Тютчева или «Потока» (64) («Поток сгустился и тускнеет... Так и в груди осиротелой...») и равные им по блеску выполнения двуделения Сологуба, напр., «В амфоре ярко расцвеченной... Так я несу моих страданий...»<sup>49</sup> Это целый небольшой мирок нашей поэзии, который Тютчев извлек из глубин старой поэзии XVIII века и передал нам.

Мы связываем с колоризмом и тот обостренный интерес к зрению, к очам, к взирающему, который так заметен у Тютчева\*, как и вообще у всех колористов. У Державина очень много стихов, связывающих стилистические элементы колоризма именно с зрением, с очами:

Черно-пламенные очи Мещет Геба на него... (III, 1)  
Черными очей огнями... (III, 2)<sup>51</sup>.

Со стихами такого рода у Державина надо непосредственно сопоставить тютчевскую пьесу: «Люблю глаза твои, мой друг, С игрой их пламенно-чудесной...» (декадентский перелом которой от первой строфы ко второй есть поистине конфликт двух великих эпох европейской истории и поэзии, которые условно можно обозначить именами Державина и Бодлера).

Совершенно державинский характер носит стих «Видал я сей пламень в знакомых очах» в *Cache-cache* (33, 1826)\*\* и все раннее (1823) стихотворение «Слезы» (5), к выражению которого «Люблю, друзья, ласкать очами» дублетом служит не что иное, как знаменитые стихи об очах Наполеона:

И он струю твою ласкал  
Своими чудными очами...

и через строфу снова:

И двигал всем и все стерг  
Очами чудными своими (1853)<sup>52</sup>.

В последнем счете, перед нами и здесь явление державинской школы.

Еще одна особенность колоризма Державина перешла к Тютчеву. Мы имеем в виду пристрастие Державина к отражению, к пейзажу, отраженному в воде. «Как всюду длинна тень, Ложась в стеклянны воды, В их

\* И у Гёте, например: *Morgennebelung umdichtet mir des Blickes scharfe Sehe*<sup>50</sup>. Основания в общем те же.

\*\* Дублет: «Я очи знал,—о, эти очи!.. От их волшебной, страстной н о ч и...» (132). Снова ч е р н ы е оч и державинской Гебы и Аспазии.

зеркале берегов Изображала виды...» (1791, I, 59), или из поздней поэзии Державина:

Где путники с высот и в самом сильном зное  
В потоке Кедрском так светило мира зрят,  
Как блюдо круглое, пловущее, златое,  
И синю как в окно, чуть-чуть, небес лазурь (1815, III, 56).

У Тютчева в обоих царскосельских его стихотворениях (первый из наших двух текстов Державина тоже взят из «Прогулки в Сарском Селе») тон дается отражением архитектурного пейзажа в воде:

И белокрылые виденья  
На тусклом озера стекле,  
В какой-то неге онеменья  
Коснеют в этой полумгле,  
(151)

Тихо в озере струится  
Отблеск кровель золотых,  
Много в озеро глядится  
Достославностей былых.  
(189)

Тем интереснее постоянство темы отражения, что сами отражения разные: одно en blanc, другое en og<sup>53</sup>; одно осенним вечером, другое летом в полдень. Царское Село Тютчева именно этой ролью в нем цвета и отражения в воде и отличается от пушкинского Царского Села, отличается, как мы стараемся выяснить, в направлении архитектурных пейзажей Державина.

## 9

Это приводит нас к крайне важному вопросу об архитектуре. Дело в том, что архитектурная тематика и даже лексика была, в особенности к середине 1790-х годов, одною из важнейших отличительных черт поэзии Державина. Пирамиды, монументы, столпы, чертоги, колонны, истуканы, кумиры, мрамор, руины, обелиски — все это непрерывно теснится в его поэзии, а после Потемкинского праздника, и в особенности в годы 1794—1797, сгущается до такой степени, что «архитектура», не менее чем колоризм, навсегда становится сигнатурой державинского стиля. Это тоже один из самых важных вопросов для предстоящего науке реконструирования действительной истории русской поэзии; с ним связан не больше и не меньше как вопрос о происхождении всей статуарной стороны «Медного всадника» (само заглавие поэмы принадлежит державинскому языку). Только тогда выяснится и место Тютчева в истории державинской архитектурной поэзии, и вариант ее, им представленный, и самый путь трансмиссии. Сейчас, не входя в подробности, напомним такой стих Тютчева (из «Сна на море», 29), как:

Сады, лабиринты, чертоги, столпы,



представляющий обычный у Державина «архитектурный перечень» («Столпы, подзоры, пирамиды...» 1797, II, 14<sup>54</sup>; ср. «державинские» стихи Пушкина: «Книгохранилище, кумиры и картины, И стройные сады...», а также в известных терциях: «Всё — мраморные циркули» и т. д.<sup>55</sup>). Сюда же относится частично весь замечательный цикл «Фонтана», к которому принадлежит, кроме общеизвестного «Смотри, как облаком живым...» (где слово «водомер» — конечно, знак связи с державинским архитектурным миром), еще фонтан в «Итальянской вилле» (80), редукция той же темы — 112 («Не для него, как облак дымный, Фонтан на воздухе повис») и 161 («Фонтаны плещут тиховойно»)\*.

По поводу «Сна на море» пользуемся случаем заметить, что связывать его следует с теми «грандиозными видениями», которые были частой темой Державина, например, в «Целении Саула» 1809 г. и в космических ораториях близкого ему типа.

Параллельно колоризму развивалось в школах немецкого барокко явление акустицизма, т. е. трактовки звуковых тем (гром, грохот, треск, обвал, топот, скакание, но также и шорох, шелест, шепот и пр.). Уже у Ломоносова есть ряд следов знакомства с этой работой немцев, но величайшим творцом русского акустицизма стал Державин, поэзия которого превратилась в непрерывно дымящуюся мастерскую Вулкана, гигантским молотом кующего громоподобные стихи. Стихов вроде этих:

Грохочет эхо по горам, Как гром гремящий по громам...

в «Водопаде», или потрясших Гоголя:

Столбом власы седые вьются, И глас его гремит в горах...

в Зубовской оде,— у Державина очень много\*\*. Это тоже целая сторона, целый мир его поэзии, особенно увлекший его учеников, благодаря чему традиция «громоподобной» поэзии была еще совершенно жива в 1820-е годы, когда ее усвоил, вместе с прочим наследием Державина, и Тютчев. В том же «Сне на море» стих «Кругом как кимвалы звучали скалы» свидетельствует о воспроизведении и методов акустицизма Державина. Мастерское акустическое произведение представляет «Весенняя гроза»; ничего лучше ее не создавал сам Державин. Рассказ об акустическом явлении бе-

\* Державинским является и слово «луч» («Твой луч упорный преломляя»). Державин говорит (1808 «Водомер», II, 167)— «Луч шумящий, водомерный, Свыше сыплюща роса...» По связи своей с Державиным и Фет говорит (1891): «В водоем мой луч прольется»<sup>56</sup>. Обращаем внимание исследователей на важность еще не ставившегося вопроса: Державин и Фет<sup>57</sup>.

\*\* Быть может, больше 100!

жит все время по непрерывной фонетической нити однородных слов: гром — резвяся — играя — грохочет — голубом — гремят — раскаты — с горы — проворный — гам — гам — нагорный — вторит — громам — орла — громокипящий. Это самое тонкое понимание методов Державина, какое можно представить.

Опять-таки, вся эта сторона поэзии Тютчева научно не ясна, пока у нас нет общего исследования по истории акустического стиха. Неясно также, почему Пушкин отказался от этого наследия державинской школы, и уже позднее, сначала в «Обвале», а потом в «Медном всаднике» вернулся к Державину, почти его словами написав всю акустику погони («Как будто грома грохотанье» и пр.).

Нечего, конечно, указывать, что слово «громокипящий» есть акустическое *compositum*, совершенно державинское и совершенно параллельное его и тютчевским колористическим *composita*. Вообще, нет, быть может, ни одного явления в русской поэзии более неотъемлемо державинского, как игра громом, его раскатами, отзывами и долгим гулом.

Из того же мира державинской акустики воспринял Тютчев и частую у него арфу, звон струн и, что особенно важно, орган, — слово, не замеченное Пушкиным вовсе [«Пойми, коль может, Органа жизнь глухонемой» (71), «Ты был богов орган живой» (75)]. Тютчев был, вероятно, последним поэтом, знавшим это слово и получившим его из музыкальной лексикологии Державина («Гремит орган на стогне трубный, Пронзает ночь и тишину...» 1804, II, 101<sup>58</sup>). Вообще, Тютчев, касаясь музыки и музыкальных инструментов, никогда не «называет» их, а всегда «именует» на архаизированном наречии («стройный мусикийский шорох...»<sup>59</sup>); даже в 1869 году он пишет: «Так — гармонических орудий Власть беспредельна над душой...» (204). Это все поздний след целой культуры, целого мира до-пушкинской поэзии. Имя этому миру — барокко.

## 10

Геба, являющаяся в конце «Весенней грозы» (и отбрасывавшаяся в школьных хрестоматиях, за непониманием, вследствие перерыва традиции жанра этой пьесы), доказывает, что Тютчев был представителем (вероятно, последним) антологической поэзии XVIII века. Школа понимала «Весеннюю грозу» как пейзажное стихотворение (вроде майковских), и тогда, конечно, последняя строфа отпадала, как привесок. На самом деле это не «стихотворение», а антологическая ода, каких десятки писал Державин в 1790-е годы и позже. За необъятностью еще совершенно не исследованного вопроса о до-шенъеровой старой русской антологии, ограничился простым указанием на этот факт.

Весьма возможно, что так же следует понимать и «великого Пана» в конце «Полдня» (26); общее впечатление от этой пьесы тоже скорее антологическое, чем пейзажно-лирическое. Но здесь вопрос не так ясен, ввиду того что Пан был частым предметом интерпретации немецкой романтической философии и вообще любимым божеством Крейцера и Шеллинга. Вернее всего, что здесь контаминация старой русской антологии с романтической темой. Возможно также, что чрезвычайная краткость некоторых тютчевских пейзажных стихотворений (2—3 строфы) объясняется тем, что они понимались им как реставрация антологических од. Такое впечатление производят в особенности ранние швейцарские пейзажи, например, «Утро в горах» (40), а также «Восток белел...» (65).

После выхода в свет книжки А. Шенье (1819), после первых стихов Пушкина в новом антологическом роде (1820), весь старый мир эротической и мифологической антологии XVIII века был оттеснен и забыт. Забыта блаженная драма богов и людей, фикция сияющей природы и свободного племени, смешавшегося в один счастливый клан со своими богами. Если бы не смех ветреной Гебы, в стихах Тютчева превративший домашнее дело Олимпа в русскую весеннюю грозу, пропал бы для людей XIX века и самый след старой антологической культуры.

Но гораздо важнее Гебы и Пана антологический стиль, черты которого, кажется нам, у Тютчева очень заметны [все три «лениво» и «дремота жаркая» в «Полдне»; «благовонная нега» в «Снежных горах» (41); там же «игра» ледяных высей с лазурью неба, и мн. др.]. Однако разбор вопроса возможен только в специальной работе.

Еще одно явление старой русской поэзии для XIX века представлено было Тютчевым. С конца 1770-х годов русская поэзия входит в тот громадный поток «ночной» тематики, которая составляет один из решающих элементов европейского преромантизма<sup>\*</sup>. Ода Державина «На смерть кн. Мещерского» — первая замечательная ночная ода русской поэзии. Влияние ее и последующих ночных од Державина (в особенности ночных строф «Водопада») было так велико, что с 1790-х годов слагается громадная новая область поэзии, целиком связанная с почином Державина. Тогда же выступает поэт, все творчество которого было как бы подавлено грандиозностью державинской ночи, ночного боя часов, ночного ужаса, того *horror nocturnus*<sup>60</sup>, которым, насколько можно судить, Державин особенно сильно поразил современников; это Бобров, в ноч-

<sup>\*</sup> Прекрасный термин, ставший сейчас в европейской науке общеупотребительным (*préromantisme*).

ных одах которого (и в «Древней ночи вселенной»<sup>61</sup>) есть уже ряд элементов, переходных от «ужаса» Державина к «хаосу» Тютчева. (С Бобровым, кстати, следует связывать и «тютчевские» ночные стихи Пушкина «Парки бабье лепетанье...»<sup>\*</sup>) Бобров, в качестве прекрасного англиста, знал, сверх того, и дальнейшее развитие ночной поэзии после Юнга на родине ее. О некоторых произведениях Боброва можно прямо сказать, что это — тютчевские стихи до Тютчева. Надо еще иметь в виду ночные поэмы Шихматова.

Только тот, кто знаком с журналами обеих столиц за годы примерно 1785—1820, может составить верное представление о размерах юнго-державинской тематики ночи в русской поэзии, о размерах, следовательно, наследия, завещанного Тютчеву XVIII веком.

«Бессонница» Тютчева (39) непосредственно относится к Мещерской оде Державина и представляет, собственно, к ней вариант; сохранен главный ее признак — потрясающий душу бой ночных часов. В частности,

Часов однообразный бой

— ср.: Не слышим ли в бою часов («Водопад»)

Томительная ночи повесть... кто без тоски...

— ср.: Твой страшный глас меня смущает

Глухие времени стенанья

— ср.: Зовет меня, зовет твой стон...

Лишь стонут в тишине часы

(«На выздоровление Мецената»)

глагол времён

Как призрак, на краю земли

— ср.: Скользим мы бездны на краю

Металла голос погребальный

— ср.: металла звон.

Через всю пьесу проходят, следовательно, обломки державинского языка. Стих Тютчева «Глухие времени стенанья» кажется цитатой из Хароновой оды (1781)<sup>\*\*</sup>.

<sup>\*</sup> Достаточно этих стихов Пушкина, чтобы понять, как не случайно все явление ночной поэзии Тютчева, на какое громадное прошлое она опирается.

<sup>\*\*</sup> Небезынтересно, быть может, отметить, что юнгов (а следовательно, державинский и тютчевский) бой ночных часов подвергся в позднейшей русской поэзии замечательному процессу тематического понижения. У Ал. Толстого уже не «глагол времён», а ход маятника; то же в прекрасных стихах Бальмонта («равняя звуки точкам...»). А у Анненского — тиканье («стальная цикада»). Тоже небольшой, обособленный уголок русской поэзии.

Но гораздо труднее (и гораздо важнее) вопрос о тех ночных стихах Тютчева, которые связаны с метафизическим умозрением. Это общеизвестные: «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...»<sup>\*</sup> (36), «Как океан объемлет шар земной...» (49), «Ночные голоса» (53), «О чем ты воешь, ветр ночной...» (66), «День и ночь» (84), «Святая ночь...» (105) и некоторые другие, образующие центральный и без спору основной цикл среди всех прочих. Цикл этот произошел, по-видимому, чрез контаминацию унаследованной от русской школы Юнга тематической культуры с новой немецкой поэзией ночи, отличающейся от Юнга внесением последовательного натурфилософского умозрения, а также связью с новым, филологическим и метафизическим, интересом к греческой мифологии и космогонии (Крейцер, Шеллинг). Ночной цикл Тютчева представляет, таким образом, оригинальнейшее сочетание русской юнговской культуры (Державин, Бобров, Шихматов...) с германской метафизической романтикой («Гимны ночи» Новалиса; мифографы и философы; быть может, и Ленау?). В этом направлении следует вести будущее исследование вопроса.

Историко-литературный опыт говорит, что чем значительнее какое-либо исследуемое явление, тем парадоксальнее, оказывается, встреча тех элементов, которые, нейтрализовавшись, его сложили. Самый чистый и глубокий звон дают те сплавы, составные металлы которых заимствованы из культур, наиболее одна от другой удаленных.

## 11

В исследовании особенностей и происхождения поэтического языка и фразеологии Тютчева заслуги Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума очень велики. Они могли бы быть еще большими, если бы не переоценка «рангового» вопроса, приведшая к бесплодной и однообразной теории соотношения высокого и низкого языка. Между тем, гораздо важнее вертикали «этажей» все бесконечное разнообразие направлений на «горизонтальной» плоскости. Вообразим историка, который брал бы классы, борющиеся в обществе, не в их исторической конкретности (аграрии, сеньеры, вилланы, буржуазия, пролетариат, римские всадники и т. д.), а только в формальном разрезе «этажей», т. е. как классы высшие и низшие, *upper and low!* Произошла бы сумеречная фальсификация всей социальной истории. Как в сумерки, все стали бы похожи на всех, Германия Бисмарка на Египет фараонов.

---

<sup>\*</sup> Дублет этому стиху в «Бессоннице»: «Среди всемирного молчанья» (стих совершенно бобровский).

Тени сизые смешались,  
Цвет поблекнул, звук уснул<sup>62</sup>.

Все же одно, благодаря исследованиям формалистов, стало отчетливо ясно: Тютчев стремился к сложению иератического языка. Достигнутое им в этом направлении есть одна из «недоступных вершин» русского литературного языка,—ослепительно высокая, как откровенные неземные сияющая Белая Гора. Но иератический язык создается не столько высотой, сколько смещенностью слов.

Когда И. С. Аксаков говорил, что в «Проблеске» [«Слышал ли в сумраке глубоко...»(8)] «встречаются уже некоторые достоинства и особенности тютчевского стиха»,—он имел в виду именно это свойственное Тютчеву в беспрецедентной степени смещение слова, наклон его оси, едва заметное перерождение его смыслового веса. В «Проблеске» есть уже ряд «наклонных слов», например, конец: «Вновь упадем не к покою, Но в утомительные сны». Слово «утомительные» наклонено по направлению к «утомляющие», а также к «томные» («Сон томною своей рукою...» Державин<sup>63</sup>). В том же «Проблеске»: «То потрясающие звуки, То замирающие вдруг...», где смысловая стрелка слова «потрясающие» колеблется между причастием и прилагательным,—колеблется на наших глазах и не может остановиться ни на том ни на другом. Аксаков совершенно прав: «особенности» стиля Тютчева уже представлены в этом раннем стихотворении.

Не входя в исследование вопроса (которое иным как совершенно специальным, конечно, не может быть), укажем несколько отчетливых случаев. Интереснее всех, быть может, пристрастие Тютчева к слову «развить»:

И небо серафимских лиц Вдруг разовьется пред очами (5)  
Вот, словно лента развиваясь (18)  
Сей дивный мир... Лежит развитый перед ним (25)  
В лучах огневицы развил он свой мир (29)  
(о листе) Развит чистейшим солнечным лучом (51) (на смерть Гёте)  
В солнца—хаос развила (Песнь радости. Из Шиллера).

В каждом случае угол наклона здесь иной. Вот еще отчетливые примеры:

Молчит сомнительно Восток (Полит. 25)  
Уж в пристани волшебной ожил челн (49)

<sup>62</sup> Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 320. «Проблеск» был напечатан в «Урагии» 1826.

Музыки дальней слышны восклицанья (53)  
... свинец... Поэту сердце растерзал (75)  
Живая колесница мироздания Открыто катится  
в святилище небес (36)  
Питайся ими (ключами)—и молчи (69).

Перед нами не просто отдельные случаи смыслового наклона, но поражающая своей последовательностью и разработанностью культура интимно-загадочного жреческого языка. Собственно, нет у Тютчева ни одного стиха, ни одной фразы, которая пролегла бы вне этой культуры. Тонкость, смысловая и языковая оправданность, смелость, бесконечное богатство раскрывающейся смысловой перспективы, систематичность — в каждом отдельном случае (а их много сотен) таковы, что только особое (и крайне трудное) исследование обнаружит директивы этой почти беспримерной словесной культуры. В какой мере она связана с державинской? Насколько выяснило нам весьма несовершенное и предварительное исследование, Бобров и в этой области был Тютчевым до Тютчева, правда, малоумелым. По-видимому, целое направление, выделившееся из океана поэзии Державина, шло к созданию иератического языка.

Только на фоне этого иератизма получают весь полный смысл свои те ораторские формулы, фрагменты одической фразеологии, одические полизмы, архаизмы и им родственные явления речи, на которые обратили внимание формалисты; все они звучали бы иначе, не по-тютчевски, если бы не общая загадочная «храмовая» атмосфера, которую Тютчев создал такими простыми (и не доступными ни для кого иного) средствами, как осевое смещение\*, и в которую погрузил все свои произведения. Да, «облак» это архаизм, но своеобразие Тютчева в том, что он архаизм соединил с загадочно-смещенным эпитетом:

Смотри, как облаком живы м... Не для него, как облак дымы й...  
весь день как облак тощ и й...

В этом отношении Брюсов был одной стороной ближе к правде, чем формалисты, в своей известной характеристике поэзии Тютчева как «поэзии намеков». В известной фразе Брюсова (1911): «рядом с Пушкиным, создателем (!) у нас истинно (!) классической поэзии, Тютчев стоит как великий мастер и родоначальник (?) поэзии намеков»<sup>64</sup>, положительно, каждое слово есть ошибка, но одна из перспектив мысли Брюсова обраще-

---

\* Мы прекрасно понимаем, что «наклон», «смещение», «перерождение» — не есть точные научные термины. Но за неизученностью всего этого явления, термина еще нет.

на в сторону исторической истины. Брюсов, конечно, понимает слово «намеки» не только в стилистическом, но и в натурфилософском плане (а это совершенно неверно, потому что метафизика Тютчева отчетлива, программна, и для человека, не чуждого истории философии, совершенно ясна), но если ограничить его мысль одной стилистикой, то в ней есть значительное приближение к правде. Дело, однако, не в «намеке» (на что-то. На что?), а в последовательной культуре сакральной речи методами темперирования едва ли не каждого значащего слова.

Отметим еще сознательную неловкость и спотыкание синтаксической фразы, у Тютчева весьма частые:

И, как Эдем ты растворенный... (79)

Его на солнце влажный дым... (72).

Но так как «неловкая» расстановка слов есть всем известная особенность языка Державина<sup>\*</sup> (1798, «Но Осень как главу в полях, Гордясь, с плодами возвышает», II, 30<sup>65</sup>), то мы снова приходим к вопросу о иератизме как явлении, выделившемся из поэзии Державина<sup>\*\*</sup>.

Не надо забывать, что дело идет о программной поэзии, опирающейся на определенную теоретическую систему. Но здесь-то именно самая глубокая связь между Державиным и Тютчевым, — ведь все нравственные и философские оды Державина принадлежали программной поэзии. Отсюда, например, крайнее родство стихотворных формул, выражающих движение теоретической мысли. Постоянные у Тютчева формулы научно-философского вопроса:

Откуда он, сей гул непостижимый? Иль...?

В вражде ль они между собою? Иль... И...? (81) и мн. др.

сполна принадлежат программной поэзии Державина<sup>\*\*\*</sup>:

Отколь же разность чувств такая?.. Не толь что плоть есть...?

(1797, «Бессмертие души»)

Следовательно, трактовка Тютчевым на русском языке тем германской метафизики была возможна только потому, что старая нрав-

\* Тоже артистически им обдуманная.

\*\* Стих Фета:

С подъятыми ты к небесам ветвями...<sup>65</sup>

надо, по-видимому, объяснять не из Державина непосредственно, а уже из Тютчева. Вообще, с Тютчевым связана целая сторона поэзии Фета, не нашедшая еще верной исторической оценки (известные исследования формалистов коснулись не ее).

\*\*\* Что не исключает и их возможной связи с немецкой философской прозой.



ственная и философская ода, в особенности державинская, разработала методы программно-теоретической поэзии.

## 12

Поэзия Тютчева представляет соединение германской натурфилософской тематики с тематикой и стилистикой отчасти самого Державина, отчасти выделившихся из его школы; сплав германской космогонической системы с иератизмом допушкинской русской поэзии; говоря намеренно упрощенно — Шеллинга с Державиным. То обновление классической поэзии, которое Пушкин совершил, введя ее в союз с новым для нее миром сюжета (Ричардсон, В. Скотт, Байрон...) и превратив ее в повествовательную поэзию, Тютчева не коснулось. Он остался совершенно в стороне от великой сюжетной революции 1820-х и 1830-х годов: метафизическая мифология сыграла для него ту же роль, что французский и английский роман («вымыслы») для Пушкина. Можно поэтому сказать, что Тютчев позволяет нам с совершенной точностью судить о том, чем бы стала в XIX веке державинская школа поэзии, «если бы» (условно говоря) не произошел революционный поворот 20-х годов в сторону «волшебных вымыслов»; «если бы» он не произошел, то иного пути, как философская поэзия, для русской литературы не было, а в те десятилетия «философия» значило — германская метафизика.

Вопрос о Тютчеве был бы значительно легче, если бы в немецком романтизме можно было найти параллель избранному им пути. Но такого немецкого романтика нет. Новалис, Фр. Шлегель, Эйхендорф, Ленау не знали ни Опица, ни Гюнтера, ни лейпцигских одических поэтов и относились с пренебрежением ко всей великой эпохе поэзии барокко. Но вообразим на минуту, что это не так, что Опиц и эпоха оды не отделены от Новалиса хронологическим удалением, предрассудками и пропастью «классицизма» Шиллера и Гёте, а даны ему живой литературной традицией, как недавнее событие, как непосредственный канун; вообразим этого небывалого Опица наделенным гением Державина, а Новалиса от начала воспитавшимся на его литературной позиции, — у нас будет бледная (и мнимая) аналогия («облак тощий») тому единственному в истории европейской поэзии явлению, которое называется именем Тютчева и должно быть определено как соединение несоединимых: романтики и барокко.

## Гоголь

Rabelais, que nul ne comprit;...  
et son éclat de rire énorme  
Est un des gouffres de l'esprit.  
V. Hugo<sup>1</sup>

### I

1. Параллельное пушкинское явление гоголевской поэзии есть доказательство серьезности русского классицизма и неслучайности явления Пушкина (и всей русской культуры). Общий характер двусторонности великой культуры: парность трагического и комического у греков, в испанской литературе, при Людовике XIV, Шекспир, Россия. Это приводит к заключению о соотносительности трагического и комического и о русской культуре как великом повторении этой вечной соотносительности.

Россия умеет смеяться — ограничивающим себя же сюжетным смехом, потому что умела сложить ограничивающую свой же лиризм лирику (ода) и *Lust zu fabulieren* развить в сюжетную культуру (Пушкин). Едва русская речь зазвучала в металле старой оды, как рассыпался смех новиковской и фонвизинской прозы: серьезность русской оды подтверждена была этой двуглавностью, свойственной всякой серьезной культуре.

Аристотель, «Поэтика», 4: «распалась же поэзия на два рода по характеру поэтов: люди важные подражали высоким и высоким людей действиям; а кто был характером полегче — действиям людей низких; они сочиняли сперва ругательные песни, тогда как те сочиняли хвалебные песни».

Это как будто про Россию XVIII в. сказано!

Итак, дело связано с двумя породами людей? Дело — реально? Аристотель продолжает: «комедия есть, как мы сказали, подражание низким людям, впрочем, не всякой низости: смешное есть часть безобразного. Именно, смешное есть какая-нибудь ошибка, безобразие безболезненное и безвредное, как, например, смешная маска есть нечто безобразное и искаженное без боли». Итак, смех есть часть осуждения; но и трагическая культура есть часть мыслимой реальности, именно историческая часть ее. Очевидно, комедия есть безболезненное осуждение, т. е.

фикция осуждения, т. е. явление столь же сполна эстетическое, как в трагедии фиктивно достоинство истории. Рождение комедии есть поэтому доказательство полной фиктивности, т. е. глубоко эстетического, действительно гениального характера культуры. Создание комедии было поэтому уделом немногочисленных цивилизаций — тех, которые были наиболее глубоко историчны.

Пушкин настолько серьезен — что у нас возможен был Гоголь. Но Лермонтов совершил путь от реального к реальнейшему (лишь в кратком апогее пройдя чрез пушкинскую культуру); наш Гоголь есть подтверждение серьезности и Лермонтова: плану новой реальности (т. е. новому религиозному учению) он ответил новой жизнью (через отвержение всякой эстетической культуры). Этим он есть подтверждение и русской культуры и русской реальности; в две стороны глядящее существо: закончивший 2000-летнюю традицию и начавший внехронологическую традицию новых времен.

Но почему он один, между тем как Пушкин и Лермонтов несоединимы в одном лице? Почему русская трагедия не развила пророческой религии (и нужен иной не-сюжетный гений, чтобы во «Мцыри» дать очерк будущего мира), между тем как автор «Ревизора» есть основоположитель русского действия?

2. Аристотель, «Поэтика», 4: «комедия возникла из фаллических процессов, которые совершаются еще ныне в большинстве городов». Для Родоса есть сведения для VII в.; для Эгины — Геродот V, 83: Эгина отняла у Эпидавра статуи Дамии и Ауксезии и стала справлять им жертвы и шуточные хороводы из женщин. Итак, богиня женственного плодородия чтится шутками. Подобные явления и у дорян и в южной Италии, Сицилии; в Мегаре около 600 г. дана свобода фаллофорам (после падения тирании); около 570 г. мегарские шутки перенесены в Аттику... но только в 488 г. комедия принята в городские Дионисии.

Без фаллического культа нет религий: очевидно, не надо понимать его *scandaleusement*<sup>2</sup>. «Eine schuldlose Verehrung des zeugenden Principis erkennen die eine spätere ihrer Sünde bewusste Zeit ängstlich mied» (J. Grimm. Deutsche Mythologie, II)<sup>3</sup>.

Только вместо *Verehrung* надо сказать *Aufforderung*<sup>4</sup>. Позднейшая борьба властей показывает, что невинная эпоха кончилась. Фаллофорные процессы суть, конечно, магическое вынуждение плодородия, с очевидной предпосылкой тождественного источника сил обеих договаривающихся сторон. И вот, — магическое объединение с природой для серьезных целей — и вдруг смех? Но не то же ли во всех телесно-жизненных от-

правлениях? Все анекдоты, почти всё, над чем смеются, связано с воспроизведением человеческого рода, т. е. с важнейшей целью людей. Что тут смешного? Это мы еще не знаем, но видим, что философия комедии связана с философией целей (которые — при всей своей серьезности — очевидно, серьезны по-иному, чем реальность государства, истории, женственности).

Что переживает фаллофорная процессия? Цель и напряжение цели (между тем, как дифирамбический хор — отпущение, освобождение для истории). Но одно переживание цели еще не создает культуры: нужна оглядка на эту цель, т. е. нужно погружение цели в историческую сознательность: смех есть непрерывный разряд этого отношения. Метрополия смеха есть трагическая культура, смех есть колониальное ее расширение, историзация области внеисторического.

Фаллофорные процессии до дионисийской религии были темной магией целей, смех дал им вечную эксцентризацию. Акт смеха есть свержение гипноза целей, и чем цель существеннее, тем необходимее это переплетение. Обычное объяснение (мальчик с тортом...) и мое. Количество смеха и шуток (быть может 0,9 всех бесед; серьезный разговор мы искусственно всегда выделяем); «Онегин, добрый мой приятель...» — что тут смешного? для чего шуточный тон? но разве смеются смешному? Колеблют серьезную жизненную цель и серьезное жизненное дело (как бы вращение вокруг оси снаряда, летящего вперед).

Но деятельность, которая возможна с вращением вокруг собственной оси, конечно, доступна осуждению; между тем, смех, вечно колебля, принципиального выхода не совершает и из развенчания серьезности целей не делает нравственного вывода; смехом отделяются и от целевого мира и от нравственного, приветствуют поражение целей, но и преувеличивают его, чтобы избавить себя от необходимого вывода. Отсюда страшная трудность понять смех: он есть всегда гипербола; он как лавина преувеличивает себя же на своем пути; мы всегда кончаем смех слишком поздно. Из двух миров — целевого и абсолютного — смех справедливо освобождает меня от одного, несправедливо — от другого. Поэтому всякий смех есть шутка: шутка предполагает признание сплошной несерьезности на основании одной цели *manqué*<sup>5</sup>; жизненная *détente*<sup>6</sup> становится нравственной, и шутка всегда (в разной степени, конечно) нравственно опустошает. Анекдот есть развенчание всякой серьезности на основании данного случая (все глупо, все мерзко...); пропагандирующая, генерализирующая склонность смеха; конец оперетты, *tout finit par des chansons*<sup>7</sup>.

Все же основной разрыв смеха (привнесение иного движения, кроме траектории...) объяснимо лишь обоснованием смеха в иной реальности; пусть смех всегда хватается за цель и гиперболически отрицает всякую реальность — он так же явление культуры, как и сюжетная дикция трагической поэзии. В тот же кислород (истории) погружено раскаленное железо (целедеятельности): оно загорается и мечет искры. Смех как оглядка исторической личности на доисторическое свое состояние (а трагедия есть рост естественной личности к полному историческому своему значению): только дифирамбический человек может засмеяться. Отсюда приоритет трагедии. Но все же в элементарном смехе заключена не в меньшей мере сценизация, как и в дионисийском экстазе. Смеяться над N значит всегда — смеяться над актером, разыгрывающим роль N (отсюда: «на шутки не обижаются», «ты не понимаешь шуток»; если мальчик в гололедицу больно расшибется, смех разом прекратится: действительный револьверный выстрел на сцене; я уже не могу раздвоить мальчика, и смех сразу кончается). Но (здесь ничтожная) сила сценической иллюзии растет, завися 1) от серьезности жизненной цели, 2) от силы дионисийства.

Жизненная цель, конечно, была до Диониса и осталась максимальна, но, погруженная в самое кипение дионисийской религии, сила смеха стала необыкновенна, непредставима для нас. Так непредставима для нас сила гоголевского смеха, зависящая от исторической серьезности русской монархии.

3. Всякое великое явление смеха в истории цивилизации есть — в расширенном виде — то же, что дано в моем единичном смехе. А дана — историческая оглядка на частную целедеятельность, т. е. 1) принцип развенчания (история), 2) развенчание само (смех), 3) свобода для нравственного выхода (освободительная сила смеха), 4) отказ от него, т. е. затычка смеха (безнравственная сторона смеха), 5) самосценизация смеха, т. е. развитие сюжета, заполняющего (всегда слишком длившуюся) затычку (шутка и пр.), 6) развитие этой сюжетности по мере усиления исторического качества смеха, 7) заключительный, эпилоговый характер смеха как проявления крайней силы исторической способности и как устья исторической культуры.

Все эти основные черты суть основа и смеха как исторического явления: 1) требует могущественной исторической жизни, великих исторических дел, 2) столкновение (взаимопроникновение) двух серьезностей, 3) готовность к нравственной реформации, 4) возможное сокращение затычки в досценическом ее состоянии, 5) особо идеальная схематичность сюжета, доходящая до совершенства при совершенстве всех условий сме-

ха, б, 7) ликвидация цивилизацией смеха себя же и новая свобода для нравственной деятельности.

Из этого ясно, что дважды комическая культура подходит к теме нравственности; но в первый раз она, развивая смех в сюжет, дает удовлетворительный эстетический выход эстетической же силе смеха: во второй — она дописывает до конца всякую возможную эстетическую культуру и стоит перед новым миром, снова реальным, но не магически, а нравственно реальным.

Отсюда ясно, что великий комический поэт есть лицо предызбранное для религиозного деяния и для кризиса «второй половины жизни», «половины жизненного пути». Поэтому Гоголь находится в таком же реальном отношении к Лермонтову, как в эстетическом отношении к Пушкину; вся трудность гоголевской культуры заключается в двойственном характере смеха, его эстетическом и реальном значении. Философия смеха поэтому необходима.

## II

1. Смеющаяся натура есть двойственная реально-эстетическая натура; когда рождается такой человек, как бы заново люди возвращены тому первоначальному состоянию, из которого рождается единичный смех; смех снова становится общим делом, каким и должен быть по историческому своему происхождению; все общество объединяется им, становится единой процессией (подобно тому как трагический поэт дает обществу единство, близкое к экстатическому типу); вдруг оплотняется реальность, вдруг возвращен смысл и внеисторическому, приватному состоянию и является возможность коллективно пережить эту приватность. Иначе говоря, вдруг серьезность переносится с хора на самих действующих лиц, которые впервые становятся действительно серьезны.

Открывается новая серьезность и новая реальность. Общество, которое долго жило, духовно героизируя себя, открывает важность той глубокой реальности, которая не есть реальность истории (и потому тем легче соприкасается с нравственностью); люди тогда замечают «быт», «действительность», говорят о «реализме» в литературе — indeed<sup>8</sup>, и в более важном смысле, чем «изображение действительности»: откровение действительности. Ее в достоинстве нельзя равнять истории; но она превышает историю в хронологическом своем упорстве, в постоянстве, в глубокой связи своей с человеческим телом, которое есть последняя и неразложимая внеисторическая реальность, источник реальности и серьезности бытовой жизни.

Как удивительна первая минута этого откровения! Но как восстановить ее в чистом виде? В России, конечно, не было ее (потому что бытовая поэзия Запада всегда была известна — уже у св. Дмитрия Ростовского, в «Доне-Яне» и пр.); во Франции — то же; единственный случай непосредственного рождения новой серьезности — в Греции; только там человечество пережило это отяжеление того, что так улегчено уже было в экстатическом его состоянии; только там оно было так по-иному серьезно, что серьезность целевой деятельности, как камень, пала на дно души, произвела действительное внутреннее смещение и изменение, дезорганизацию целой культуры.

Вместе с великим кризисом трагической Европы (около 1600 г.) происходит это перемещение центра. Сначала пересечение обеих реальностей дает взрыв смеха на черте между пятистопным ямбом и прозой мистрис Куикли; но чем более Гамлет становится двусмысленной фигурой, принадлежащей и комедии, тем более «царь» и «привратник» становятся одним лицом, со слитной речью, принадлежащей и «поэзии» и «прозе». Строго говоря, мерная речь одна обладает историческим темпом (здесь, вообще, основание стихотворного ритма), проза же с отяжелением каждого слова (несинтактическая проза), вполне приватна и принадлежит простому народу. (Возможно приближение стиха к прозе: enjambement и пр.; и прозы — к не-приватному единству: период и все с ним связанное). Единый стих и совершенно раздробленная, почти без синтаксиса, проза — вот крайнее языковое выражение спора двух реальностей; так как смех есть единственный способ пережить эту новую реальность, то проза рождается как смешная, шуточная проза, как град шуток, и эта шуточность дает трагедии Шекспира единство; потому что она есть луч исторического света, падающий на новую тяжесть бытового (целевого) мира; вне шуток, спор телесных целей с сюжетно-историческими целями (вернее, причинами) был бы так резок, что культура лишилась бы всякого единства. Смех не только не противоречит трагическому (у Шекспира), но есть единственно возможное введение бытовой реальности в общую ей и историческому достоинству сферу общей культуры. Отсюда ясно, что вне смеха «реализм» не может ни родиться (потому что сама реальность неисследима и осталась бы не замечена), ни войти в культуру страны (потому что «серьезная проза» может развиваться лишь впоследствии, как смешанное явление). Первое явление новой реальности есть смех; он же есть первый «реализм» в единичной жизни — исторической эпохе — литературе.

2. Строго говоря, смех и наш с Вами есть уже такой «реализм» и самое серьезное исповедание реальности, тем более русский смех сатирических

журналов и пр. (английские сатирические журналы — тоже пример того, что так называемые реальные описания вне смеха не могут родиться) в XVIII в.; теоретический анализ мог бы поэтому исходить из непосредственного факта смеха и построить понятие реализма как часть философии смеха. Но на Гоголе все... в таких размерах, с такой силой, что чрез него освещается и смех XVIII в., и единичный смех, и реализм, и пр.; мало того, реализм связан не только со смехом, но и с нравственным реализмом; в первоначальной форме это реализация (замечательное слово, где предметный корень соединен с активным суффиксом), тема сатиры! Смех в системе реализации есть «горький смех», т. е. кризис смеха, не удовлетворенного собою же, своей нетребовательностью (будучи исторического происхождения, смех есть и реакция на... и открытие новой реальности, которая без него осталась бы недосягаема для сознания; но прикоснувшись к ней, смех становится сам реально-телесным явлением — каковым не был дифирамбический экстаз, т. е. становится сам реализацией себя же, т. е. переходит на иное, чем история, телесно-бытовое попрание). Горькое сознание неслиянности истории и этой реальности делает — собственно — всякий смех — сатирическим; тем более, как явление культуры, смех связан с сатирой. Единство истории и быта, которое исповедует и всегда предполагает общество, оказывается пред внутренним опытом, проделанным смехом, — обманом; договор с этим обществом порван; смех прозревает обман общественности и обличает; и обман договаривающейся стороны и свою же нереализованность. Тут к тем двум элементам присоединяется третий (смех, быт, сатира). Но сатира есть уже религия (пока еще литературная); с религией у нее общее — негодование против обмана, разоблачение этого обмана; разница в том, что сатира требует реализации того, что еще не реализовано вследствие злой воли одной из договаривающихся сторон, религия — есть абсолютная сатира, т. е. положение такого акта, который есть забвение неисполненного договора и переход к недоговорной реальности. Ясно, что и здесь смех есть исходный пункт и за «горьким смехом» сатирического обличителя (предтечи) следует Спаситель мира. Комическая культура присоединяет четвертый элемент свой: религиозно-практический акт, который есть торжество ее вечной реальности и погашение всех эстетических элементов и предпосылок смеха.

Еще одно: первое явление реальности в сфере трагической еще культуры дает некоторую прозаизацию мерной речи — счастливый быт — оправдание телесной реальности счастьем ее: идиллию. Идиллия есть система целедеятельности реальности, основанная методом не смеха, а сча-



стья (колеблющая серьезность новой реальности не освобождающей силой смеха, а ослабляющей силой счастья); необходимое размагничение серьезности и здесь есть — но менее общеобязательного, более изысканного и не всем доступного типа; идиаллия есть поэтому проза поздней античности, не способной основать истинную прозу (как это сделала с Шекспиром, Сервантесом, Диккенсом, Гоголем — новая Европа). Уже эпос идиалличен в бытовых темах. Комический гений всегда сродни идиаллическому (Диккенс, Байрон в «Дон Жуане», переход в «Евгении Онегине» к «она любила на балконе...»). Это можно считать пятым элементом комической культуры, конечно, менее важным... Все же интересно, что... «Старосветские помещики», Коробочка и пр.

Можно еще заметить, что комическая культура хранит всегда память об историческом принципе своем; эта память есть — эпический патетизм ее, внутренняя склонность к синтактической прозе, периодической речи, гомеровскому языку... Это эстетическое отклонение комической культуры, которому соответствует иное отклонение ее в поучающую, проповедническую деятельность, а в последнем счете, превращение ее в качественно новый, спасающий акт. Комическая культура есть поэтому крайне сложная сфера, которая, начав историческим методом, открывает новую внеисторическую реальность и в пафосе реализации себя чрез практическую проповедь приходит к религиозно-решающему действию. Она есть поэтому эпилог человеческой исторической культуры и пролог Действия Божественного. До конца поэтому она объяснена быть не может (равно как и смех, семя ее), ибо понятна вполне — Одному Богу. О Гоголе поэтому лучшие слова — И. С. Аксакова в «Московском сборнике» 1852 г.: «вся жизнь, весь художественный подвиг, все искренние страдания Гоголя, наконец, сожжение художником своего труда, над которым он так долго, так мучительно работал, эта страшная, торжественная ночь сожжения и вслед за этим смерть, — все это вместе носит характер такого события, представляет такую великую, грозную поэму, смысл которой еще долго останется неразгаданным»<sup>9</sup>. Но в этой судьбе соединена судьба всей России, начинающей тоже деятельность, обоснование которой есть история (и притом чужая история) и которая поэтому есть наиболее чистая форма смеха, и кончающей действием, обоснование которого принадлежит уже Богу (и которое, с человеческой его стороны, есть лишь сожжение своей исторической культуры). Гоголь — вождь России, а Россия — мира — к действиям, исторически не определенным и миру не принадлежащим.

3. Гениальная комическая натура есть обычно основательница комической культуры (если, как в Греции, она не родилась из особой напря-

женности дифирамбического экстаза) и есть замена в новой Европе того, что в греческой античности было всенародно. Процессий у нас нет; но коллективные профессии у нас есть, а они сами не умеют смеяться (их воскресный смех есть личное дело каждого; принципа общности здесь нет, — кроме бытового — но быт есть подлежащее смеху, а не подлежащее смеха); только земледелие может дать самопроизвольный разряд фаллических шуток (и отчасти в деревне это есть); всякое же косвенное участие в земледелии (т. е. все типы образования), заменив фольклор литературой (которая есть фольклор правящих и руководящих), нуждается в организаторе своего коллективного веселья, т. е. в дионисийском существе, пораженном (гораздо менее очевидной, чем аграрная) серьезностью и этой деятельности (в чем очень слабо уверены сами участники профессиональной жизни). Прочитать механичность телесно-бытовых функций в усложненной деятельности образованных людей менее всего способны образованные сами (которые всегда склонны историзировать свою деятельность, что возможно в особом лишь, социальном, пафосе, прямо противоположном веселью — настолько, что он есть расцвет грубо-бытовой, несмеющейся серьезности — и потому ближайший предмет смеха: над чем смеются, как не над иллюзией перспективы моей в действительности бесперспективной деятельности? «самолюбие», его обман и пр.); самолюбие (они — правители) сопровождает их деятельность (чего нет в земледелии, которое поэтому близко всегда к магическому веселью), и потому, сама собою, культура смеха не может у них родиться.

Гениальная комическая натура есть, прежде всего, натура (сатирическая), прозревшая чрез обман их историзированного самолюбия и увидевшая, что только в смехе историзируется их целевая деятельность и что мнимая ее трагическая историзация сама есть первый и ближайший повод (и предмет) комической историзации. Первый шаг гениальной комической натуры есть возвращение деятельности ее действительного не затемненного самолюбием смысла. Это делается сатирическим смехом; только тогда возможен смех, как новая серьезность, обнаруживающая новую реальность.

Отсюда ясно, что нет более сложной личности, как гениальная комическая натура; каждый шаг ее есть борьба то с реальной, то с эстетической постановкой своей же темы; она полна реминисценций трагической цивилизации и — предчувствий божественного затишья смеха; принадлежит и бытовой общественности и историзирующему ее недоразумению, и смеху ее и огорченному собою смеху; каждый шаг ее сатиричен, религиозен, идиличен, деятелен. Трагический поэт может быть (и обыкновенно

бывает) совершенным человеком нации, комический поэт — никогда; в нем ускользают завязи, пункты отвердевания, он вечно слагающийся человек; наконец, измученный ускользающим характером своей жизни, он хочет совершить единственное, реальное, нужное дело; он сжигает тогда свой труд и, предварив суд Бога над миром (ибо эта строгость есть уже строгость Судьи), уходит, оставив странное недоумение в душах людей. Среди стольких претендующих быть неразгаданным существом гениальная комическая натура действительно есть загадка.

4. Гоголь принадлежал родовому, хорошему дворянству (при Богдане Хмельницком...; было и ополячение и возвращение к православию — все было, что бывало с другими). Но это малороссийское дворянство, которое аристократическим никогда не было: прадед уже учился в Киевской духовной семинарии, был священником (следовательно, и в киевском образовании никакой роли не сыграл). Гоголь интересовался родословной, но совершенно не так, как Пушкин, который должен был гадать о своем, раздумывать, так разительно не по-бытовому он связан с московской и петербургской историей России; здесь же род сливается с дворянством, священством, семинарством, казачеством — с социальным эпосом, который есть у каждой истории, который не есть история сама, преобладание которого (например, в Малороссии) показывает историческую бледность страны. Дед учился уже в духовной академии; отец родился в семье уже очень интеллигентной; он мало учится и служит; письма невесте\*: (ранний александровский сентиментализм провинции; и это черта — социально-эпическая; как будто такой род готовится произвести не великого поэта, а героя скромной эпической повести, семейной хроники. Не таков род Пушкина: там или — никто, или сам бог поэзии!); литературный талант его тоже не того типа, как у В. Пушкина и пр.: это не неудачные опыты рода, не усилия создать великое, а самостоятельно-интересное, нормальная функция хорошей образованной семьи; он пишет комедии, стихи, обнаруживает вкус в устройстве сада, усадьбы: одним словом, это не писатель, хотя бы мелкий, а герой старинной, хорошей повести! Еще более о том же говорит история их семейной жизни: она прекрасна — но человеческими, а не историческими красотами (Шенрок, I, С. 53, 54, 56; это семейная хроника, где эпос становится по воле идиличен и патетичен; это — как будто страницы из семейного, эпического романа, а не из действительной биографии действительных людей; это так правдиво, что как будто сочинено великим писателем!). Нет, все это — не особая судь-

\* Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1892—1897. Т. 1—4. Т. 1. С. 40—41. Далее в тексте: Шенрок, с указанием тома и страницы.

ба особого рода, предназначенного родить великого,—а самостоятельная, от будущего потомка независимая, законченная судьба («дай Бог всякому так прожить»), вполне серьезная жизнь, не нуждающаяся в серьезности другого, гениального, типа... Отец и мать — высоко одарены, но серьезно-жизненными, вполне бытовыми дарованиями. Даже приезд Трошинского в 1806 г. — как будто из старого английского романа (Шенрок, I, С. 47—48), обязательная подробность в детстве героя. Мальчика в лицее можно вообразить, но позднейшее «о, моя юность! о, моя свежесть» — без определенного воспоминания о проказе, литературе, театре и пр.; потому будут воспоминания совершенно не биографического типа, как у Пушкина (в «Мертвых душах» — туман, напущенный дамами о Чичикове, и сравнение с «гусаром»; это драгоценное место показывает не-пушкинский тип отношения к детству: память к человеку его содержанию перевешивает биографическая память о проказах); детство так просто и обычно по историческим своим условиям, что здесь «лицейские годовщины» невозможны — нечего вспоминать; и детство все уходит на постижение серьезности жизни самой, помимо исторической ее обстановки. Еще: провинция, «ни царя, ни министров», Трошинский — уже стариком на покой...; лицей — скромный; школа мало узнала Гоголя, видела только умного, ленивого мальчика; способен, но блестящего — ничего; интерес к Пушкину, к «Северным цветам» — как у всех в то время (Шенрок, I, С. 91); собственные литературные опыты говорят о даровании, но таком, какое можно и ждать у очень одаренного, свежего мальчика и которое предвещает, например, будущего деятеля крестьянской реформы, просвещенного помещика, профессора и т. д. Не так вступал в жизнь Пушкин! Что он потом вспоминал? «При кликах лебединых...», «и тяжким, пламенным недугом»<sup>10</sup>... солнце русской речи возшло уже в его Лицее — над теми великими водами. Здесь же — милое, тихое, привлекательное дарование, ум, задумчивость; милое, провинциальное, серьезное, обещающее хорошую, серьезную жизнь. Дружба с Данилевским тоже не поддается рассказу; тоже «дай Бог всякому...» (см., например, Кулиш, V, С. 302<sup>1</sup>). Все их общие воспоминания — совсем не того запоминающегося, исторического типа, что в пушкинском лицее, а того... в романах (Шенрок, I, С. 101: кто может разделить эти воспоминания? Они не символичны, не сокращают нашего исторического опыта; все это детство принадлежит Данилевскому да Гоголю, но не истории России). Центральный интерес их в лицее — театр: тут Го-

<sup>10</sup> Гоголь Н. В. Сочинения и письма / Издание П. А. Кулиша. СПб., 1857. Т. I—VI. Далее в тексте: Кулиш, с указанием тома и страницы.

голь, конечно, выделялся, но что они ставили? «Эдипа в Афинах», «Фингала», «Недоросля», «Дмитрия Самозванца» Сумарокова (!) и т. д.— волнения кулис, декорации, гримы— но все это понятно и важно только человечески, а не исторически; все это знали, у всех это было, есть— так же, как у всех есть родители, детская, няня и пр. Ни исторического детства, ни— памятующего, оглядывающегося на прошлую вечность (Лермонтов): обыкновенное бытовое. Часто задумываются биографы, откуда раннее честолюбие Гоголя; ...что лицей— не просто гимназия, а с правами университета; необычайное возвышение Трощинского, о чем только и были толки кругом. Но все это показывает характер этого детского честолюбия: типично провинциальное, с опорой— примером; гордость дружескими отношениями к семье Трощинского. Все это так разительно, что даже Шенрок принужден (Шенрок, I, С. 136)...<sup>11</sup> Но почему «казаться» заурядным? Почему не просто «был» таков? Потом все авторы мемуаров... как ни старались... не могли рассказать ничего, производящего впечатление необыкновенного ума, души или судьбы. Говорят о юморе, о ловких школьных проделках (шутливое преследование нелюбимого воспитателя Зельднера и пр.)— но это либо ordinarily, либо маловероятно (и тоже ordinarily: притворился бешеным, чтобы не учить уроков...; уверил... бычачьи глаза...). Что он хочет в эту эпоху? Как представляет будущее? Тут снова поразительное: он только и думает что о будущем, об устройстве, о Петербурге (Кулиш, V, С. 44—45: «...что твое существование не ничтожно... что тебя заметят, оценят...» Все это типично для всякого карьеризма— быть в столице, на виду, быть в числе тех, кто входит в счет, с кем считаются и пр. Фразеология письма до странности чичиковская— «не исчезнуть как дым, оставить след». Вообразите Лермонтова, думающего, что служба в Петербурге обеспечивает существование от ничтожества!). Шенрок (Шенрок, I, С. 142) должен ввести понятие «служение родине» и пр.— но это прямо чичиковское желание не «слыть», а «быть»; «славе» тут нечего делать; планы о Петербурге— вовсе не «стремления гения», а стремления карьериста, чувствующего свои таланты и желающего выдвинуться, жить в большом кругу, *faire tout en grand*<sup>12</sup>. Н. Котляревский из переписки 1820—1828 гг. извлек образ «искателя правды», «моралиста от рождения, для которых жизнь—рой поводов терзать свою душу нравственными вопросами»; цитируют несколько писем, производящих впечатление «терзаний», именно так! Высокая молодость не терзается. Но всех поражает... ни слова о писательском будущем

<sup>11</sup> Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. 1829—1842: Очерк из истории русской повести и драмы. 4-е изд. СПб., 1915. С. 5.

и очень много о судьбе; Овсяннико-Куликовский придумал «служение государству» то службой, то литературной деятельностью и пр., «осуществление общественной стоимости» — но ведь тогда Чичиков точь-в-точь подойдет под «осуществление общественной стоимости». Несколько фраз о загадочности своей, о презрении к людям (Кулиш, V, С. 71 — загадочность разрешится, когда он будет «приносить благо»; Кулиш, V, С. 56 — презрение вовсе не избранной натуры, а того, кто в мыслях уже живет в более высоком кругу...; Кулиш, V, С. 58 (самое замечательное место) — приравнивает «самодовольную чернь» — жалким провинциалам, неизвестности и пр.); итак, он больше всего боится точь-в-точь того же, чего больше всего боится Чичиков: бесследности, несерьезности существования. Силою этой боязни он действительно превосходит других юношей двадцати лет. Так ли уже это почетно? Так ли уже это похоже на «желание славы»? Именно ни следа морализма! Отчасти лучше уж общий вывод Шенрока (Шенрок, I, С. 148)<sup>13</sup>. Именно поражает отсутствие даже элементарной постановки нравственной темы («ничтожные в глазах мира не ничтожны, а выше рабов сует»<sup>14</sup>). Этот мальчик патетически, с сентиментальной терминологией, исповедует антисентиментализм, полную законность и окончательный характер общественного суда, т. е. чичиковщину. В историческом свете он есть натура неблагородная, ordinaria. Благородство таких натур — единственный путь, открытый им к исторической жизни, — есть смех. Либо комический гений, либо общий вид несентиментальности: чичиковщина. Странная вещь — комический поэт...

### III

1. Декабрь 1828 г., рассказ Данилевского о нетерпении и восторге, подъезжая к Петербургу. С Петербургом были связаны все мысли Гоголя об «уделе» своем. Вообще мысль о «неизвестном уделе», о месте в жизни роднит его с Чичиковым, но способна разрастись до мысли об особом месте в мире. Не уйти ничтожным, оставить след, занять место — стремление наибольшей амплитуды, которое, однако, и, в наибольшем захвате, не теряет частного характера. У Гоголя — боязнь общего с другими людьми ничтожного жребия. Как и всякое стремление честолюбивого провинциала в столицу, это связано с сознанием крайнего ничтожества людского удела, т. е. с крайней непоэтичностью натуры. Такая натура рождена быть звеном частной деятельности («иметь место»), либо занять в ней привилегированное место смеха. Вне смеха, вне переплетения дея-

<sup>13</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. СПб., 1912. Т. I (Гоголь). С. 122.

тельности и сотрясения ее она есть разорванная пафосом и стремлением натура. Уже в ранних письмах поразительна натруда и надыса голоса (Кулиш, V, С. 56—с крупными неправильностями языка, что всегда будет у Гоголя в такого рода тирадах). И так, коренное, присущее всей природе его желание занять место в общественной жизни и патетизм внеобщественного стремления. Последнее оставит особый след у Гоголя, от «Ганца Кюхельгартена» до исторических лекций и «лирических отступлений» (с явным желанием не сливать их с контекстом). В юношеской основе своей это—чистое *désir*<sup>15</sup>, глубоко не художественного происхождения, а жизненно-душевного, действительное стремление души, волнение души, а не волнение художественного слова. Одним словом, это «Ганц Кюхельгартен» (1827 г.? Лето 1828 г.? Во всяком случае до Петербурга). Страшно талантливо, но талантливость в швах, в сшивке несоединимых ритмов и традиций; при разборе оказывается, что ни одного нет самостоятельного стиха. Главных потоков два: пятистопный ямб Жуковского, идиллия, Германия и—четырехстопный ямб, поэмы Пушкина, стиль «Кавказского пленника»; уже из этого видно, романтическое и байроническое—здесь не словесные, а душевные явления.

2. Пятистопный ямб часто не хуже, чем в идиллиях Жуковского; тип *brise*<sup>16</sup> в идиллических описаниях (Кулиш, VI, С. 246) гебелевского тона: чередование цезурных и бесцезурных (стихов), с *enjambement* и без *enjambement*; иногда высокое совершенство:

... протяжно клохчут  
Инейки; хлопая встречает день  
Крикун петух...

(цезура: на третьем (слоге)—на середине второй (стопы), на второй (стопе): наивыгоднейшее окружение). Лучше этого нет ничего, даже в «Маттео Фальконе» и в «Капитане Боппе»<sup>17</sup>. В описаниях небытовых (световых, общих): стих с правильной цезурой наполнен блистательными словами и насыщен светом и ясностью (начало 1-й картины—Кулиш, V, С. 234). По предметам и фотосферичности предметов это крайне родственно описаниям в будущей прозе (кстати, пейзаж, опрокинувшийся в воде...—Шенрок, I, С. 162—163). Этот стих создан в «Орлеанской девице» 1821 г., а усвоение его в идиллии, кстати, показывает законность связи его с идиллией и у Жуковского. «Луиза» Фосса<sup>18</sup>. Винкельман и отзвуки германских идей об архитектуре и соответствующих образам в XIII-й картине; весь конец. *Tout ceci se ressent encore de l'école*<sup>19</sup> и уроков эстетики. Перечень книг в конце X-й картины. Тот немецкий мир, который только

мелькает у Пушкина («Череп» и пр.), студенческий, книжный и пр. будет всегда близок Гоголю («Портрет», статьи по эстетике, размышления о всемирной истории в тогдашнем немецком духе, об изобразительных искусствах...). Всегда видно, что Гоголь — современник Герена, Шлегелей, Шеллинга, и притом той эпохи, когда все это начало переходить в старшие классы гимназий. Гоголь в 1827 г. уже очень сжился с этим кругом идей и представлений; ученость и идиличность (этого соединения нет у Гебеля-Жуковского) — как он быстро схватил верный тон, соединил томы Платона с «ватагой гусей», курами и пр.! Это пример образцового пастиша. Но не менее удачен и другой мир — четырехстопный ямб и соответствующая фразеология и «выбор» слов. Пушкинские слова, рифмы и ритмы во II-й картине (конец II-й картины: «Теперь послушаем украдкой Героев наших разговор»<sup>20</sup>), в IV-й («пламенно»; «онегинский» конец), в VIII-й чередуются отзвуки Шиллера-Жуковского и Пушкина («Озарися, дол туманный; Расступися, мрак густой»<sup>21</sup>, прощание из «Орлеанской девы», «шуми, шуми, послушное ветрило...» — и все это рядом!), в X-й (сон Татьяны и входящая под утро Ольга: вероятно, он в лицее был особенно поражен этой песней. Вообще «Ганц Кюхельгартен» — интересный памятник степени усвоения пушкинской поэтики провинцией, публикой; в конце: «Петрарка, Тик, Аристофан Да позабытый Винкельман» — то типичное для «Евгения Онегина» страшное ускорение последнего стиха). Итак, отзвуки Пушкина двух типов: 1) «Чего желал, чего хотел, К чему так пламенно летел Душой и жадною, и страстной» — та пламенная риторика «Кавказского пленника», которая есть главная дата нашей классической литературы, 2) некоторая строфичность типа «Евгения Онегина» и соответствующие воспоминания о действующих лицах. Есть еще III-я картина (лицейский классицизм Пушкина, Батюшков, Державин — с большим школьным знанием античности, с еще не простывшей памятью немецкой эстетики); там же отзвук «Götter Griechenlands»<sup>22</sup>. IV-я картина — Т. Мур и, по Т. Муру, персидская эрудиция («как Гемасагара, так кудри блестят» — остается покраснеть, что не знаешь, что такое Гемасагара!); тоже свидетельство того, что каждая литературная школа имеет свой любимый, быстро распространяющийся в публике круг эрудиции.

3. Очевидно, что произведение, соединяющее несоединимое (чуть не все бывшее тогда в русской поэзии), не может быть словесного (языкового) происхождения. Единственное, что надо выделить, это в I-й картине пейзаж, опрокинувшийся в воде, и вообще *une vue trop crue, trop forte; une certaine débauch du sens visuel*<sup>23</sup> — что будет в первых повестях. Остается то душевное волнение, в котором надо представлять себе Гоголя



в 1827—1828 гг. Здесь центральное место песня Ганца в VIII-й картине. Будущая «большая жизнь» здесь так наивно сплетается с *désir* романтизма, что фразеология колеблется от Чичикова до «Орлеанской девы» и байроновского океана. Очевидно, отъезд в столицу Гоголем переживался как особое, центральное событие. «Честолюбивый провинциал» вносит в предстоящую борьбу такую силу и страстность, что сразу видно, что он победит, что он из породы победителей в борьбе за место в жизни. Гоголь романтичен в своем отношении к своей же жизни («паду ли я, стрелой пронзенный» — гадания о своем уделе). Мы вправе поэтому видеть в «Ганце Кюхельгартене» мнимословесную перспективу основной темы ранней биографии Гоголя; историко-литературный интерес исчерпывается... (тем, что здесь) границы новой поэтической цивилизации двадцатых годов, предел распространения ее.

В Петербурге сразу чувство тесноты, затруднения материальные, неудачи, апатия, близкая к отчаянию. Анализ письма от 30 апреля 1829 г. (Кулиш, V, С. 78 и след): 1) первые шаги провинциала в столице, первое отчаяние... Впервые в русской литературе великий писатель так начинает свою карьеру. Это неизгладимо будет в поэзии Гоголя: он знал, что такое серьезность материальной жизни, он сам жил как Евгений Пушкина; и то социальное положение, до которого Пушкин додумался после стольких вариантов («в своем роскошном кабинете... Рулин молодой...»<sup>24</sup>), было ему известно с самого начала. 2) Зародыш петербургских повестей. Первое явление способности механизировать телодвижения и действия: «забавна встреча с ними на проспектах...» Некоторые фразы («тишина в Петербурге необыкновенная, никакой дух не блестит в народе») достойна «Невского проспекта»; это уже царство пустоты, царство комедии, близкое к игрушечному магазинному миру, к искусственно сделанному городу. 3) И тут же просьба о... малороссийских нарядах, обычаях и пр.! Внешняя связь — необходимость трудиться для денег; внутренняя связь — от непосильной еще задачи высокой комедии — к комическому эпосу: безошибочное внутреннее решение гениальной природы. Ясно из этого замечательного письма, что душу Гоголя занимает и чисто смешное (машинообразное) и этнографически смешное. В жизни его это сказывается в оживлении воспоминаний о столь презираемой недавно провинции; он примыкает к малороссийскому кружку в Петербурге. Все же он, быть может, пока смотрит на малороссию только с практической стороны и больше надеется на «Ганца Кюхельгартена». 30 апреля 1829 г. он просит прислать комедии отца — следовательно, «Сорочинская ярмарка» пишется во второй половине 1829 г.; здесь уже биографичен только

внешний повод, нет почти следа стремлений, желаний; найден иной совершенно путь отношения к реальному, чем в прежнем «занять место». Можно поэтому наметить три периода: 1) один Петербург есть достойное поле деятельности; презрение к провинции; 2) новое отношение к Петербургу, возрождение малороссийского в душе; 3) снова великороссийское и петербургское, но уже вполне фиктивно. Первый биографичен и оставил следы только в письмах; «Ганц Кюхельgarten» — его осложнение; второй — малороссийский комический эпос; петербургские повести, «Ревизор», «Мертвые души». Все время борьба малороссийского с общерусским, причем они чередуются хронологически.

Что гонит его за границу? Вообще, как легки поступки у Гоголя! Ему ничего не стоит сказать, сделать и потом придумать таинственные причины, руку провидения. Если нежинские мечты — первая чичиковщина, то поездка в Любек и т. д. — первая хлестаковщина. В своей жизни Гоголь так же несерьезен, как серьезен. Он не совпадает с жизнью, он умудряется быть неординарен в обычных стремлениях. Он пробыв за границей около месяца, а в «Авторской исповеди» говорит о трех днях. Очевидно, это время мелькнуло перед ним, оставив одно общее впечатление быстрого, странного, бесследного; так и впоследствии ряд его действий бесследно мелькнет по его жизни. После возвращения из Любека (сентябрь 1829 г.) — трудные месяцы: провинциал, выбивающийся в Петербурге из неизвестности. Нравственное его состояние — самое неровное, от надежды к отчаянию, с присоединением того стыда, который всегда сопровождает страдания общественной борьбы у выдающегося человека. И сквозь все это он угадывает во всех событиях своей жизни прямую волю Провидения. Как ни напыщенны соответствующие фразы, но «воззрение, высказываемое последовательно и систематично в продолжение целой жизни, не может быть принятой на себя маской» (Шенрок, I, С. 231). См. Кулиш, V, С. 79, 93, 99 — в духе прозы Жуковского, но с иным, интимным и личным ударением. Служба 1830—1831 гг. и департамент; страдания — не меньше. Но уже с 1829 г. знакомство с литературными кругами (О. Сомов, Дельвиг, Плетнев, Пушкин и Жуковский); все они, по восходящей линии, считали его очень талантливым; действительно, талантливость его страшно сильно бросается в глаза и отличает, вроде того как язык его первых повестей не тонок, но «сти»<sup>25</sup> и неотразим. Вообще, у него не будет страданий «гениального писателя» (эпизод 1829 г. с «Ганцем Кюхельгартемом» не типичен), он займет свое место без труда. Вообще, не непонятость, а неосуществление желаний, прерванные, встретившие сопротивление желания — вот источник его страданий.

Примирение может быть одно: натура глубоко серьезная и глубоко несерьезная рождена либо для ничтожества, либо для смеха. Замечательно, что чем ближе к литературе, тем и жизненные успехи Гоголя — больше, между тем как прямые жизненные его стремления были то усиленно серьезны, то свидетельствовали об отсутствии всякой серьезной связи с жизнью. Такая серьезно-несерьезная натура есть либо ничто, либо великий комический гений. Замечательно, что он сам не сознавал, что таково единственное решение его жизни; в «Авторской исповеди» он говорит, что «долго не сознавал своего призвания», — как противоположно Пушкину и Лермонтову, которые с детства ни о чем ином не думали!

4. Начало комического эпоса Гоголя — весна 1829 г., когда он пишет матери о присылке... Но потом подготовка к печати «Ганца Кюхельгартена», неуспех, поездка в Любек (август-сентябрь 1829 г.); все же за эти месяцы он получил очень много от матери. Сначала требование присылать все, потом он ставит точнее тему (например, карточные игры, духи). По нетерпеливому тону все тех же просьб в каждом письме (Кулиш, V, С. 114 — один пример из многих, кстати, свидетельствующий, что просьбы очень исполнялись и материалов он получил много) видно, что он все время работает и думает. В начале 1830 г. — в «Отечественных записках» Свиньина — «Вечер накануне Ивана Купала» и новые просьбы матери (Кулиш, V, С. 103). С половины 1830 г. просьбы прекращаются, потому что он начинает обрабатывать к печати уже написанные повести.

Первые четыре повести можно разделить на две группы: «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь» — «Вечер накануне Ивана Купала» и «Пропавшая грамота». Первые две написаны раньше; «Сорочинская ярмарка», вероятно, еще в 1829 г. (в эпоху писем матери о присылке материалов...), что доказывается: 1) язык описания, очевидно, не предполагает будущего пасичника... и не вяжется с ним; 2) эпитафии из Котляревского, Гулак-Артемевского; 3) родство с «Ганцем Кюхельгартемом». Надо поэтому эти две повести выделить. Они сами выделяются бенгальским огнем описательного стиля. Прежде всего большие количества светового, цветового и предметного «вещества»; в есь небесный свод, полдень, целые массы листвы, зажженной солнцем, целые полмира в тени, насекомые миллионами. Здесь, собственно, нет самого описания, это грубая магия больших красивых масс. К этому присоединяются магия элементарно-приятных слов: упительный, сладострастный, нега, роскошный, т. е. «чувства» в тех же больших дозах. Тоньше — резкость отделения одной массы от другой: воздушный океан и земля, листва зажженная и листва в тени, река и зеленая рама (кстати, это слово «рама» дает ключ к такому

типу соединения величин); это как будто метод удвоения, с чем, кстати, связана любовь к отраженному пейзажу. Еще тоньше ошеломление, кружение головы, опьяненное состояние того, кто в середине всего этого мира: «подоблачные дубы» говорят о кружении головы; тем более, «будто гуляющие без цели», что уже прямо похоже на «головокружительную» же ярмарку. Ярмарка — тоже галлюцинация; только привычка заставляет нас считать естественным сравнение с водопадом. И здесь нет описания, а есть 1) галлюцинация единого существа в одном туловище... 2) потоп, из которого ни один звук не выделяется; 3) «закружившаяся голова не знает...» Ярмарка как звуковой океан соответствует зрительному океану того описания. Так как это, в сущности, не описания, то переход к бытовому действию вовсе не труден; это удар аккорда, с педалью, — безразлично годящийся для всякой мелодии; можно все что угодно начать так, и все будет весело, хорошо начато. В «Майской ночи» развитие тех же приемов. I, С. 52\* — «в блеске чистого вечера» — громадный, явно декоративного типа фон, как бы полотно, на котором проецируются головы (сбравшихся в кружок парубков и девушек); I, С. 54 — тоже проекция ветвей на голубом небе. А когда нужно (I, С. 55)... дом и пр. — картина значительно слабее; оперирование массами света и тени не менее удачно, но дом сам теряется в них, и нет сил у Гоголя выделить его. Зато восход месяца (I, С. 57) есть восход его описательного таланта. Тень отделяется снова от света. I, С. 74 — снова массы и сильные дозы. Когда же (I, С. 75) появляется панночка в окне, становится ясно по соответствию ее общей картине, насколько галлюцинаторно написана картина сама. Когда Белинский сравнил это со «Сном в летнюю ночь», *il savait ce qu'il disait*<sup>26</sup>. Да и историко-литературно это восходит к фантазии Шекспира, чрез лунные ночи немецких романтиков. Еще о соловье и украинской ночи: знаете ли вы украинскую ночь? нет, но мы знаем итальянскую ночь у немецких романтиков и знаем эту неспособность к звукам, которая обращается будто бы к звукам, на деле к световой дробу и россыпи фотосигналов. «Слышится величественный гром...» — ничуть, «видится ослепительный каскад...» Это очень типично для поэтов, движущих световыми массами и их частями. Такой метод письма есть универсальная увертюра, с наибольшей приспособляемостью. Но особенно хорош он для рассказа типа *folle journée, folle nuit*...<sup>27</sup>

5. Два человека поняли Гоголя: Белинский и Пушкин; остальные говорили об этнографическом, народном, романтическом, — вообще, стави-

\* Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. Н. С. Тихонравова. М., 1889—1896. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

ли в источник оценки несамостоятельное понятие реального (что подымает основную тему эстетики: отношение слова к предмету — что сводится к основной теме философии; элементарное же понимание реального сочтет реальным все простонародное + гостиницы, имения, откупщиков и пр. Почему все это так реально? В конечном счете, реализм будет определяться отрицательно: то, где нет рыцарей — гречанок — царей — байронических натур. Но Гоголь — да и Пушкин! — поколебал границы между современным и фантастическим. Одно есть, что соответствует требованию реализма в узком смысле слова: бытовая беллетристика). Пушкин (письмо в сентябре 1831 г. Воейкову<sup>28</sup>) увидел в е с е л у ю книгу (и в этом совпал с *vox populi*<sup>29</sup>), Белинский увидел (ибо он знал шекспировскую фантастическую комедию — чрез немецкую критику и немецких романтиков) фантастический пейзаж и *folie*<sup>30</sup> «Сна в летнюю ночь»<sup>31</sup>. Оба назвали имена Мольера, Филдинга, Шекспира. Вот что важно и от чего надо исходить. Оба рассказа объединены этою *folie* затевающей молодости, которой все удастся и которая достигает своих серьезнейших целей шутя, смеясь, играя. Цель: девушка; препятствия: отец, мачеха...; способы: веселая, невинная хитрость, в которую вовлечено много народу и участвует еще таинственная сила. Рай и ад на стороне молодости, все Ариэли, Пэки<sup>32</sup>, русалки. Дело не в реализме, а в крайней серьезности и убедительности жизни и молодости самой; старым остается только, подмигнув и щелкнув языком, присоединиться — иначе они будут сметены. Это то же, что давно заметили у Мольера; это общая всей комедии симпатия к воспроизведению человеческого рода, благодаря которому комедия всегда гарантирует вечность человеческого рода (подобно тому как трагедия основана на смертности его) и интересы рода в ней всегда торжествуют над достоинством наиболее достойного возраста (и над достоинством его взглядов, его учений). Если интрига правильно организована — перед нами классическая комедия; если же торжество молодости связано с рядом занавесей (этнографическим, фантастическим...) — мы приближаемся к типу *folle journée*. У смеха с фантастическим — внутреннее и глубокое родство — перенесение серьезности в глубоко условную сферу. Но основная черта: раздельное течение фантастического и комического — пока.

#### IV

1. Комический эпос отличается от комедии тем, что он откровенно возвращается к эпическому источнику комедии — к процессии. Его тенденция — захватить множество народу, затянуть... Сходится же он с ко-

медией в единственном уважении к серьезности воспроизведения и к интересам рода. Поэтому нет более комического, нежели торжество родового над достойным; это вытеснение поколения не как внутриисторический факт, а как самозащита целедеятельного мира, ограждение строго бытовой сферы, блюдо, которое есть пафос комедии. Однако это блюдо было бы ненужным *idem*<sup>33</sup>, если бы оно серьезно подтверждало серьезность; это, кроме того, было бы и невозможно, потому что тавтологически слово не могло бы возникнуть; оно было бы тогда тем некритическим словом, которое не имело бы в своем прошлом ничего, т. е. не было бы словом; *idem per idem*<sup>34</sup> не есть принцип словесности. Между фактом и словом лежит пропасть двоякая: либо эстетическое, либо смех; эстетически серьезное слово начинается с признания несерьезности деятельного мира (и становится символом); слово же, исповедующее серьезность деятельности, само есть несерьезное слово, т. е. веселое слово. Иными словами, оно переносит в с о в е р ш е н н о условную сферу всю тему серьезности. Нет более условного явления, чем смех; остается только подивиться способности нашей быстро ориентироваться по раз данному условному ключу. Условен оптимизм смеха (*πάντα καλά λίαν*) — непредваренность его установлением возможности себя (*da bin ich, da*<sup>35</sup>) — повсеместная применимость («в нашей сплошь двусмысленной жизни...»); некритичность смеха. А все некритичное, конечно, существует условно (как, например, корпоративная честь и пр.)<sup>\*</sup>. Символ есть результат кризиса мира, он поэтому безупречен критически (и его поэтичность этим именно и обусловлена); веселое же слово есть тоже результат перехода, разрыва — но иного, не критического типа; это всегда иносказание; наиболее чистый вид аллегии есть смех. Вот почему смеху предстоит долгий путь самовоспитания; в начале своем он еще не есть фикция, он просто «иное о том же», *idem per aliud*, смешнейшее о серьезнейшем, т. е. полная беззаботность, и н и ч е г о б о л е е; он беззаботно читает заботливый текст жизни и все, что за неделю стоило трудов и усилий, встречает смехом в воскресенье. Это праздник без положительного содержания, с одними лишь воспоминаниями о трудовой неделе. Содержание все сплошь трудовое, формальный метод — беззаботность. Воскресеньем назвать это не хочется, но карнавалом не препятствует ничто, потому что карнавал сплошь отрицателен по содержанию.

2. Карнавал эпичен, потому что он 1) коллективен; 2) все делают одно; 3) все исповедуют некритичность смеха. В фольклоре можно вскрыть ряд

<sup>\*</sup> Классический стиль был условен отчасти по связи своей с интеллектуальной веселостью.

явлений этого типа. Свадьба — в особенности: множество людей («вся деревня») столпилось вокруг одной пары, представляющей будущее и его серьезность; ее настоящее прекрасно только этим будущим. И никто не считает бестактным, что единственное событие их жизни окружено эпической беззаботностью веселого этнографического праздника! Как расцвел фольклор! Присказки — песни — обычаи — поверья — все это окружило наиболее жизненное дело. Отсюда ясна склонность серьезно-жизненного притягивать фольклорные элементы: фольклор есть всенародная шутка над единоличным важным событием. Быть может, единоличный смех есть дробь этого всенародного; быть может, фольклор научил людей смеяться. Во всяком случае связь ясна, и вмешательство всех в мою личную жизнь происходит через организованный, узаконенный всенародный смех. Смех эпичен в истоке своем, и шествие всех пред частным делом одного есть то же в целевой сфере, что шествие всех пред всеобщим же делом (Троя) в героическом эпосе. Национальный смех начинается всегда с этого; он возвращает образованное сословие к этому первоначальному эпосу смеха. Когда в обществе является интерес к простонародности (= к аграрному фольклору), это знак, что национальный смех образованных людей ищет проявления эпического, что завязывается то движение, которое закончится великой сюжетной комедией. Общество роет почву под собой, ищет своих истоков, в нем работает бессознательная социологическая мысль. И вдруг веселый источник открывается. Прежде всего, в простонародье все смешное в громадной степени коллективнее, чем у образованных; там почти нет смеха без совокупно смеющихся; условность смеха там — круговая порука; это оттого, что серьезность жизни — одного типа у всех; малая специализация профессий (благородно-деревенский тип жизни) ведет к единому комическому исповеданию. Поэтому наиболее нормальный тип рассказа здесь — *folle journée*, где веселье действия непосредственно вливается в веселье свадьбы и не отличишь, где кончается одно и начинается другое. Удача здесь первое божество; неудачное — единственное порицаемое. Крайняя условность всей сферы доходит до сплошной стилизации языка; собственно, нет уже ни одного слова не à clef<sup>86</sup>, т. е. не смешного. Надо начать с вранья (автор — пасичник) и все время врать. Историко-литературно это восходит к мистификациям *couleur locale*<sup>87</sup>, которые сначала претендовали на то, чтобы обмануть (Макферсон, Мериме — романтическая мистификация), а сойдя пониже, претендовали только на обман второй степени: казаться обманывающими. Но это уже на уровне смеха, который весел уже тем, что претендует на условную веселость («теперь свободный час, и

можно заговорить иным тоном». В этой сплошь двусмысленной области уже этого достаточно для создания действительного веселья!). Вранье; оно уже весело; почему? потому что не претендуя на обман, но притворяясь обманом, оно серьезно-несерьезно, как сам смех; вернее, оно есть вид смеха. Поэтому уморительна бывает подделка под чужую речь и пр., если только мы знаем сразу, что это вранье, а не обман (П.-Л. Курье<sup>38</sup>). Дело в том, что и обман достаточно серьезен, чтобы аллегория обмана была достаточно смешна. «Сочинять». Обещание пасичника накормить пирогами и пр.; это смешно не потому что «подделка под правду», а «подделка под обман, под мистификацию». Это крайний (этнографический уже) случай стиля «Евгения Онегина», где тоже вранье без желанья обмануть («безболезненное уродство» Аристотеля<sup>39</sup>). Вся романтическая эпоха была, таким образом, двусторонне мистифицирующей (весь «Дон Жуан» Байрона дал тон. Отсюда склонность эпохи к вводным рассказам встретившегося в пути и пр.). Но когда даже обман перестал быть обманом, то все вообще улетучилось в несерьезность и утоньшение; отощание мира произошло крайнее. Самые рискованные положения эстетически возможны, если мы только верно вывели их из раз предположенной нелепости; все сводится к соблюдению пропорции и удельного веса, абсолютный же вес может быть сведен к бесконечно малой величине. Это разъясняется примером Уэллса, гения техницизма, т. е. выведения всех верных последствий из раз принятого масштаба; переложение механизма комического на механизм механизма (не был ли Уэллс подготовлен Ж. Верном?). См. у Гоголя начало «Ночи перед Рождеством»: черт крадет луну (I, С. 100—101); если согласиться с нелепым допущением, то все остальное жизненно убедительно и уже вполне правдиво (как «все остальное» научно правдиво у Уэллса) — и «дуя на пальцы», и «перекидывание», и пр. Но предположен тезис: «луна есть горячий мяч». Такое уэллсово вранье есть душа комического эпоса, весь Рабле так писан. А внутреннее основание: предпочтение интересов рода (быта) достоинству одного (истории), т. е. предпочтение той сферы, которая вне крайней аллегоризации недоступна вообще слову и была бы напряженно-безмолвна. Это тот океан вранья, из которого с трудом выделится иная, внутренняя, неправдоподобность (Хлестакова принимают за ревизора, со всеми правильно вытекающими последствиями), «вранье» в ином смысле слова; впрочем, такая высшая невероятность есть и в комическом эпосе: малая жизненная вероятность случившегося (интрига в «Сорочинской ярмарке» и помощь цыгана, ночное буйство в «Майской ночи» и пр. — прообраз «Ревизора»); это уже путь самоочищения смеха и превращения его основ-



ной невероятности в сюжетную. Но цель здесь — вогнать невероятность внутрь, чтобы не к чему было придраться, чтобы все было фиктивно и ничего в отдельности. Комический эпос есть комическое, стремящееся к этому, не достигающее его и потому эклектичное, как море: и вранье, и мистификация, и шутка, и ерунда, и полуфикция малой вероятности.

3. Из эклектизма же происходит и связь с иным видом аллегории, с фантастическим. В семи повестях Гоголя оно играет разную роль: в «Сорочинской ярмарке» фантастическое оказывается вздором; в «Майской ночи» оно действительно, но безвредно и служит веселым целям комического эпоса; в «Пропавшей грамоте» — то же — хоть не так невинно, но Одиссей подчинил его своим целям, «оседлал» чертова коня; в «Ночи перед Рождеством» оседлал самого черта — снова молодость и ад подчинила своим целям; в «Вечере накануне Ивана Купала» комедия не одолела; а в «Страшной мести» — перестала быть комедией и в своей неудаче дала историческую перспективу старины. Но почти всё так или иначе связано с фантастическим. Почему? «Потому что сам фольклор таков и на три четверти набит ведьмами и пр.» Пусть, — но почему?.. почему смешное так легко связуемо с фантастическим, которое, по замыслу, страшно? Фантастическое есть вечная тень раздельности (еще не наступившей слитности) комического и трагического; оно страшно, потому что его нереальность («его нет») не есть, однако, смех, а все невероятное, которое, однако, не есть смех, может только пугая быть реализовано. Страшно, потому что не смешно, хоть тема смешна. Фантастическое есть результат потрясения целевой деятельности тою же исторической тревогою, которая есть принцип и смеха. Почему же оно не стало смехом? Возьмем счастливый фантастический мир («Сон в летнюю ночь»); это 1) невероятно, т. е. требует условного согласия в самом начале; 2) счастливо, т. е. утопично: утопия, царство свободных, счастливых людей, новое человечество. Но и смех точь-в-точь то же (и условен и утопически-счастлив). В чем различие? В том, что фантастическая утопия называет по имени данную сферу невероятного счастья, между тем как смех есть утопическое задание, никогда не локализирующее своего счастья, которое именно поэтому безоблачно и богоподобно. Счастливая фантастика возникает как данная система улетучивающегося целедеятельного мира, т. е. как задержка фингирующего процесса. Создается не фиктивная, а фантастическая реальность, и смех встречает спущенную занавесь. Иносказание неполно; на пути мы остановились и основали колонию счастливого человечества; фантастика счастья рождается из *courte haleine*<sup>40</sup> смеха; оно результат — неполной переработки серьезного, в нем еще есть серьезность; поэтому оно

идет комедии вспять<sup>\*</sup>. Смех, связанный с фантастическим, как средостением, не есть еще юмор. Только юмор разрешает целевую деятельность от тяжести ее, никуда ее не перенося; все в юморе остается на месте и все вдруг становится невесомо; в юморе не может быть поэтому карнавала; создается чистая сюжетность (т. е. фантастическая невероятность уходит внутрь); вещи вдруг теряют свой вес, и Дон Кихот среди них — равновесие. Сервантес — организатор смеха. Среди бела дня невероятный мир! Вот истинная утопия, между тем как фантастическое (а тем более утопия социальная) есть топия<sup>42</sup> и весь ее материал — отсюда, а не оттуда. Счастливый фантастический мир у Гоголя есть принадлежность эклектичного комического эпоса, залог того, что Гоголь начинает сначала, как и сам смех, и кончит тем, что допишет задачи смеха в полной и чистой фикции.

«Майская ночь», «Ночь перед Рождеством» («Пропавшая грамота») — совершенно шекспировского типа произведения. Фантастическое исходит из счастья, заложенного в смехе, как опера — занавесь, как социально-оперная утопия. Правда, в Малороссии нет счастливых духов (Пэка, Оберона и пр.), но раз злые своей силой служат счастью — хоть против воли — это оперная фантастика и Аркадия. Превращение серьезного и злого фантастического мира в слуги веселых целей есть торжество комедии и молодости. Но то же произошло и с царями: в «Пропавшей грамоте» Екатерина II нужна только для того, чтобы осуществились цели частные, а в «Ночи перед Рождеством» и того больше: счастье превращает все величие ее в ничто: чуть она спросила «Чего же хотите вы?», как вместо «защити нас от турок» (или в этом роде)... «черевишки»: так непобедимо комический эпос думает свои думы и смеется над тронами и царями (I, С. 136 и след.). Ср. с концом «Капитанской дочки», вообще со всеми царями, устраивающими частное счастье (в семейных хрониках и пр.). Эпилог (I, С. 142)

<sup>\*</sup>Такова шекспировская комедия даже не фантастического типа: картина несмущенного счастья, сон Ренессанса; эта тенденция задержаться на счастье останавливает чистый смех и не дает развернуться его чисто сценической силе. Фантастическое есть антисценизм и, как это ни парадоксально, антисновидческий продукт. Казалось бы, что более подобно сну, чем фантастические образы? Но фантастическое движется из сна в реальность, истинное сновидение есть слагающаяся в сон реальность. Фантастическое в «Ревизоре» есть ненаписанная перспектива; фантастическое у Шекспира есть замена перспективы комедии данным обстоянием. Фантастическое должно быть видно сквозь чистую комедию, но сквозь «Сон в летнюю ночь» уже ничего не видно, это последняя завеса («Ревизор» же завесы вовсе не имеет); но так как завеса есть опера (тоже данное обстояние вместо перспективы возможной сюжетности — из музыки), то шекспировские комедии оперны: недаром и у них тема золотого века, брака Оберона и Титании<sup>41</sup>.

есть торжество родовых целей, топия реальной идиллии, оправдание веселости и счастья всякого смеха: что там предчувствовалось, здесь реализовано: πάντα κατὰ λίαν. Эклектизм комического эпоса допускает и реальную идилличность как неизбежное последствие неполного, до конца не доведенного фингирования. Только вполне сюжетный, неограниченно перспективный комизм исцелит смех от оптимизма деторождения и вообще погасит спор оптимизма с пессимизмом в полной фиктивности той целевой деятельности, относительно которой и ведется этот спор.

4. *Leicht aufzuritzen...*<sup>43</sup>, и комический эпос облегчает свою оптимистическую задачу обращением к нему. Но ведь в основе своей фантастическое есть сверхъестественное, т. е. пугающее, а не веселящее? Всегда ли справится смех...? Фантастическое так же двусторонне, как и противоположность трагического и комического (смертности и воспроизведения), к которой восходит его возникновение. Едино оно только нереальностью своей («его нет») и логической зависимостью от неубедительности истории. Грусть среди развалин исторического замысла (*könn't'ich Magie von meinem Pfad entfernen*<sup>44</sup>), несвобода, неполнота исторического существования. Глубоко всколебав частную деятельность, фантастическое, однако, сразу преграждает путь ее разрешения созданием обстояния (либо утопического, либо балладного), т. е. созданием системы нереального (а не фиктивного). Оно платится за это тем, что его нет, а мы платимся — испугом перед своими же вымыслами (не-художественными). И утопическое счастье (опера) и испуг (баллада) есть апелляция к реальности: фантастическое разрушает себя же. И тем не менее, оно неопровержимо есть, и фольклор, исходя из естественного, именно потому переполнен сверхъестественным. Смешные авторы, если они этнографичны, так же близки к фантастически-страшному, как и сам фольклор: «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть» — чистые баллады\*. Тем интереснее, что пе-

\* Так как вследствие двусторонности фантастического (ничего не решающего) мира возможно равноправное понятие веселой баллады, то так именно можно понять веселые повести Гоголя; особенно «Пропавшая грамота!» Ср. с «Гусаром» Пушкина; страшная баллада есть и у Пушкина: «Утопленник». Вообще в слитной области комико-фантастического эпоса Пушкин и Гоголь очень близки; в «Гусаре» есть ряд гоголевских черточек (и этнографических и шуточных; например, «Чтоб я, я сел на кочергу, гусар присяжный!...» ср. I, С. 90), а в «Утопленнике» — черты эпически-страшного, близкие к «Страшной мести» и «Вию». Ранний эпос Гоголя весь потому балладен, т. е. глубоко не-юмористичен. Сопоставить с этим бесстилие описательной прозы: не описание, а занавесь в антракте: «Чуден Днепр...» декоративный (не детальный) характер этих мнимых описаний; но декоративность может быть стилизацией (ракурсом) — здесь же: массы, пятна, утеха психологического, не художественного зрения; поэтому удобоприменимость к балладному обоим типам.

редельвая «Бисаврюка» («Отечественные записки» 1830 г.; бестактность Свинына и месть Гоголя), Гоголь из «Liebeszauber» Тика...<sup>45</sup>: Петрусь силится припомнить... сквозь туман... наконец вспомнил (I, С. 48—49). Балладный элемент раннего эпоса Гоголя ждет та же судьба, что и счастливую фантастику: из фантастического стать фиктивным; фиктивной серьезности «Ревизора» соответствует фиктивное страшное. Черты фиктивного есть уже, однако, в отдельных местах; особенно поразительно—I, С. 35 (в конце «Сорочинской ярмарки» пляшущие старухи; метод «Мертвых душ»). В связи с этим давно замеченное странное место женщин. От Оксаны (I, С. 10) до полячки в «Тарасе Бульбе»—оскорбительное представление о женщине как красивом предмете, собственно говоря, отсутствие женщины: это развяжется в «Ревизоре» и в «Мертвых душах»—где основная фиктивность сводится к отсутствию женщин. Возможные биографические предположения. «Шпоньку» надо выделить 1) потому что ряд мотивов... (впоследствии) Гоголь перенесет... (в другие произведения) (Григорий Григорьевич Сторченко—Петр Петрович Петух, школьный учитель—в «Мертвых душах», объяснение в любви—«Женитьба» и пр.); 2) потому что механизация человеческих действий здесь малоэпична и близка к фикции; с этим в связи то, что... (действующим лицом является) не простой народ, а правящее сословие; что смех (веселый эпос)—к простому народу, то юмор (фиктивный смех)—к образованным людям (см. I, С. 168: «весьма многие-с, очень многие-с» и пр.). Смех был и у Пушкина, юмора никогда: в слитно-эпической сфере, до строгого разделения трагического и комического... возможны смешанные явления. Но с механизацией человеческого тела наступает предел: комедия создает застывший мир; начав горячим исповеданием серьезности жизни, кончает смертью и остановкой всей физической и душевно-физической жизни. Это уже—полный конец эпоса и царства предприятий. «Мертвые души» будут эпосом в ином уже смысле: отсутствие каких бы то ни было предприятий; полная незатейливость. «Мертвые души» отрицательно-эпичны.

## V

1. Комический эпос общ Пушкину и Гоголю, и Пушкин был не прав к себе, когда говорил про «первую веселую книгу»: 1-я глава «Евгения Онегина» и пр. были тоже веселы. Но эпичность Пушкина тяготела к правящим семьям, к дворянству, семейной хронике, (эпичность) Гоголя—к простонародной деревенской общине (где теряется след семьи, облагодетельствованной Екатериной II); очевидно, эпос Пушкина был близок к сюжету (как дворянский); кроме того, хронологически сюжетность Пуш-

кина предшествовала эпичности («Байрон» В. Скотту), так что «Капитанская дочка» была крайним усложнением..., у Гоголя — наоборот. Трагический поэт поздней цивилизации редко начинает эпически; скорее, как Жуковский, кончает (или: «Тогда роман на старый лад Займет веселый мой закат»<sup>46</sup> и пр.; итак, закат весел у Жуковского и у Пушкина, молодость была задумчива; вообще, *epische Breite*<sup>47</sup> и пр., расширение к устью — закон рек — у большинства неколических поэтов). Гоголь же начинает наиболее эклектически, и среди множества элементов едва мелькают черты сужения. Поэтому «эпичность» возбуждает большие сомнения. Действительно, эпос сосредоточен вокруг цели (хотя бы и частной); цель эта есть в рассказах Гоголя — но не по имени ли только? То неопределенность, то циничность любви лишает эпичность смысла. Столько кутерьмы ради свадьбы — и такое бессилие рассказать любовь! Между тем любовь в эпосе Пушкина, В. Скотта... есть тоже «частный центр» («свадьба»), тоже спасение одной семьи из исторических бурь пугачевского времени (т. е. тоже пристрастная любовь к одному уголку жизни), — но мы не пеняем за это, потому что любовь уравнивает эстетически все пренебреженные элементы общенародной истории. У Гоголя же нет женщины, и уже поэтому ясно, что эпос есть лишь начальное состояние его гения. Показательна быстрота: от «Вечеров» до «Ревизора» 4—5 лет! Каждый год приближает к комическому зениту; эта быстрота созревания, ясность хода... — прямо противоположны медленному раскрытию... поэзии Жуковского и Пушкина. В «Вечерах» уже были иногда характеры (а не только нужные для рассказа черты характера или черты, нужные для механизации личности — например, вечный рассказ головы, как он возил царицу; удаль казака у ведьм и пр.) — быть может, Вакула, быть может, Бисаврюк. Более полное развитие эпоса связано с расширением свободы характеров; вообще, в «Вечерах» не весь эпический Гоголь раскрылся; быть может, надо соединять их с «Тарасом Бульбой», «Старо-светскими помещиками» в одно произведение и говорить о нашем Филдинге, Дефо... Эти чудные годы 1830—1834 дали русской литературе все виды комического эпоса: исторический, идиллический, шуточный, фантастический, нравоописательный, сатирический — все, что у англичан представлено 5—6 романистами XVIII в. Через это становятся ясны многие элементы эпоса Пушкина; в «Капитанской дочке» есть... «... кто прав, кто виноват, да обоих и накажи», есть много этнографических элементов (в «Евгении Онегине», в «Капитанской дочке» песни Пугачева) — громадная разница в твердом историческом и сюжетном центре, от которого расширяясь...; у Гоголя же элиминация и перерождение приведут к наиболее антиэпическому произведению, чем весь период и кончатся.

2. Единственно быстроте роста гения отвечает и редко успешная литературная карьера. Насколько неудачно все шло на службе, настолько удачно, чуть только... Трудно точно датировать. В феврале 1830 г. у Свинына, разрыв; в начале 1831 г. у него уже связи с «Литературной газетой» Дельвига, и там ряд мелочей («Борис Годунов», уже посвященный П. А. Плетневу): следовательно, знакомство с Плетневым — и Жуковским — середина 1830 г.; в феврале 1831 г. рекомендация... Патриотический институт. Жуковский принял его, как всех, ласково, и Гоголь совершил скачок, который всякому другому стоил бы лет десять усилий: еще до выхода «Вечеров». Со Смирновой к тому же времени (Шенрок, I, С. 319, 322—323). Однако не надо преувеличивать... он, конечно, не как равный принят, что было бы неестественно и с литературной и с общественной стороны. С Пушкиным знакомство только летом 1831 г. (потому что в 1830—1831 гг. Пушкин был в Москве), когда в Царском Селе были и Пушкин, и Жуковский, и А. О. Россет (Гоголь был домашним гувернером в Павловске у князя Васильчикова) — из этого уже ясно, что близости настоящей не могло быть. Он слушал в чтении все их новые произведения (Кулиш, V, С. 139), но им вряд ли читал свои (Пушкин узнал «Вечера» только по печатному тексту). По-видимому, Гоголь становится «фаворитом» Пушкина, как раньше Боратынский, Языков; отношения сложны, еще не ясны нам вполне. Общественное положение — самое странное: утром педагог, за обедом домашний учитель, вечером собеседник Пушкина или на вечере фрейлины, где иногда бывают и великие князья; это всё черты, свойственные ненормально быстрому возвышению; при всем своем уважении к «мифу» в жизни, Гоголь никогда не имеет его, он всегда *en marge de la société*<sup>48</sup> и потому страшно гордится даже службой в Патриотическом институте (Кулиш, V, С. 147—148), из его мест уже к нему обращаются с просьбой о протекции, и он важно отвечает. Та же старая черта серьезности-несерьезности в отношении к жизни; преувеличение роли общественного положения у таких натур всегда связано с внутренней неуверенностью в своем праве на него; нормальное общественное

---

<sup>48</sup> После выхода «Вечеров» — значительное повышение общественного положения; летом 1832 г. в Москве, знакомство с семьей Аксаковых, с Погодиным, Щепкиным; выходит второй том «Вечеров»; в Москве его встречают восторженно, а он держится даже высокомерно. Из Москвы домой; в Петербург привозит сестер; дела матери плохи, его тоже, он живет только жалованием и литературными заработками, ряд мелких неудач. Бывает на субботах Жуковского (Пушкин, Крылов, Гнедич, граф Вильгорский); в 1832—1833 гг. поэзия идет вяло; медленно пишется то, что войдет в «Миргород» и «Арабески»; но «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» как раз этого времени.

положение разрастается в недостижимое счастье, а если оно — хоть отчасти — достигнуто, то кажется таким редким приобретением, что... В обоих случаях на общество смотрят извне и, очутившись внутри, внутренне не совсем верят случившемуся. Это глубокий случай несовпадения с обществом, неспособность понять тот серьезный интерес, который объединяет гражданское общество, — несколько призрачная жизнь; тут либо талант, либо низшее из мыслимых социальное положение, вероятно, близкое к Евгению в «Медном всаднике». Вся сила гения не способна приобрести то, что дается всякому общественно нормальному, общественно заинтересованному человеку. Это вовсе не то что гонимый поэт, непонятый пророк — гонимость есть совершенно ясная общественная функция; предполагающая (так как страдать можно только о потере серьезно ценимого) внутреннее уважение гонимого к обществу (иначе гонения были бы выстрелом в вату); гонимый настолько серьезно относится к обществу, что может стать завтра правителем, реформатором; он изгнан обществом именно за слишком сильную общественную серьезность, переросшую данное состояние общества. Евгения же не надо изгонять, довольно намека, призрака, чтобы он сам стер себя с общественного счета и удалился на родину свою — в безобщественность, потому что в свое общественное право он никогда серьезно не верил. Вот почему и Гоголь не начал бурным отрицанием авторитетности общества (как полные общественных сил немецкие гении...) — там был спор со своей же душой и потому скорое превращение Kraft-genies<sup>49</sup> в сановников герцогских дворов; Гоголь начал особым уважением к таинственному механизму общества — как дикарь, уважающий непонятную *(вещь)*... — потому что душа его всегда чувствовала коренную неспособность свою к общественной функции и внутренне содрогалась того равнодушия общественного, которое есть ее истинная родина. Насколько это близко к сумасшествию? Можно ли безнаказанно так играть своей общественной функцией? Не осудит ли и присудит к смерти патетическое исповедание общества — равнодушие к нему? Самоубийство? Да, это один из выходов; и вообще самоубийство есть результат спора чичиковщины и хлестаковщины, потому что нужно особенно глубоко исповедовать авторитетность общества, чтобы из своей общественной смерти сделать физический вывод; самоубийца (в типичном случае) думает, вместе с Чичиковым, что вне общества человек — нуль, дым, мечта. Сумасшествие? И к нему это близко. Сумасшествие есть тоже психологический вывод из процесса самоизгнания, одно из разрешений души, которая никогда не спорила с обществом, а всегда двусмысленно играла им. В сущности, печально думать о быстрых обще-

ственных успехах Гоголя, потому что он всегда может в серьезнейшую минуту вдруг, как Подколесин... Печально думать о жизни, которая была все время так же двусмысленна, как сам смех, для которой смех был единственным ж и з н е н н ы м выходом из жизненной же двусмысленности, которая только гениальностью своего смеха спасена была от полной деклассированности, т. е. от судьбы Акакия Акакиевича, Поприщина, быть может — от сумасшествия... Печально думать о жизни, в центре которой не было любви к женщине, т. е. не было объединения всех общественных стремлений в одном природно-общественном, а потому непрерываемо серьезном стремлении.

3. В эпосе Гоголя не может быть поэтому основной гарантии эпического интереса Гоголя: сам поэт не эпическая личность; отсюда значительная доля декоративности и неровность тона. Эпос нового времени отличается от гомеровского своей близостью к семейной хронике либо к любовному роману; отсюда его историческое мастерство — эпоха им всегда понята изнутри, исходя из семьи, из личной судьбы. Метод Гоголя прямо обратный. Преподавание в Патриотическом институте сближает его с историей; он отсюда исходит, а это дает всегда декоративность целому. В комическом произведении приватному было пожертвовано всем, в серьезном эпосе господствует пафос исторического, семья скорее названа, чем изображена, и эта внутренняя фантастичность придает удалый, балладный, безродный характер и «Вию» и «Тарасу Бульбе». Так у Пушкина эпос почти сливается с историей семьи, у Гоголя — с балладой либо «исторической повестью» в узком смысле слова.

Балладный характер «Вия» настолько силен, что, подобно настоящей балладе, он целиком взят из народного предания. Можно все моменты действия перевести на амфибрахии: и веселый разезд школяров, и горе сотника, и тем более фантастическое. Наконец, сходство с известной балладой Саути поразительно<sup>50</sup>. Замечательно, что великороссийская баллада, быть может, вовсе невозможна; ведьмы и пр. есть, но нет 1) рыцаря, 2) школяра-клерка, певца. Вообще, баллада нуждается в западнолатинской среде (и А. Толстой должен был на западный лад драматизировать эпоху Иоанна Грозного); малороссийское же близко к ней... И у Саути ученый сын и пр. На «Вие» отмечены и прямые историко-литературные влияния (то, что впервые вместо дьячка или парубка школяр — «Бурсак» Наружного; оттуда взято: бурса, «риторы», «философы», консулы..., буйства бурсаков, всеобщий страх перед ними, возвращение летом по домам, кондиции, пение кантов — все это очень искусно извлечено из *fatras*<sup>51</sup> Наружного. Но очень важное отличие: бурсаки у Гоголя те же казаки по



удали и пр.— без этого невозможна была бы фантастическая повесть, «да что я за казак был бы, если бы...» и пр.). Так Гоголь ввел в большую литературу то, что дремало в русских отзвуках западного «нравоописательного романа» (потому что историко-литературно Нарежный восходит к «авантюрно-нравоописательному» роману романской и немецкой литератур). Замечательно, что литературная судьба Гоголя — «канонизировать»; ни Пушкин (кроме «Дубровского» и пр.), ни Лермонтов... — они восходили к великим традициям; один Гоголь каждым шагом... восходил к «подпольным» традициям<sup>52</sup>. Только Гоголь восходит к этнографическому не только в мелочах, но и в сюжете. «Вий» имеет десятки этнографических параллелей (влюбленная ведьма до света верхом скачет на парне: старушка-ведьма превращается в красавицу; умирая, дочка завещает, чтобы три ночи читали псалтирь, «и що він схоче, то ему и дайте» (Гоголь, чтобы связать эти два разнородных мотива, вставляет мастерски разговор Хомя с сотником о капризах панов); ночные ужасы в церкви; посылают за старой ведьмой, и она сразу находит; но в сказках кончается благополучно); по крайней мере, три малороссийские сказки легли в основу «Вия», а неизвестные Гоголю параллели (всех народов) бесчисленны. Гоголь нащупал один из великих фантастических сюжетов, где всё есть: и страх души, обреченной нечистому, и чудная красота ведьмы, и любовь ведьмы к смертному, и месть ведьмы за пренебрежение, и великое явление вещуна нечисти, Вия. Пугающее, таким образом, восходит к эпическим элементам фольклора самого и даже в малоизмененном виде — прием балладный. Смешное связано с пугающим очень удачным выбором словесия «ученых» и невозмутимого характера Хомя (нужно Бог весть сколько ужасов, чтобы расшевелить его флегму!). Однако сравнение со «Страшной местию» обнаруживает еще один элемент...: быть может, в пугающей фантастике происходит иногда перемещение центра зрения и центра сочувствия: нечистый, невоплотимый мир нечисти и его тщетные усилия «быть», приводящие только к умерщвлению действительно живых. Особенно в «Страшной мести» (глава XV; см. Кулиш, I, С. 187): это полная утеря душою всех ее функций, возможность всех действий сквозь беспамятство и полную несерьезность. Этот мир, быть может, и не зол; ненависть к нему есть сомнение всех живых в его бытии; живут эти существа, роняя свои поступки, без общего замысла жизни... Это крайне пошлая жизнь, и если пошлая фантастичность станет пошлой фиктивностью, то задача юмора будет решена. Страшны эти усилия видеть, неспособность увидеть, поднятие века, темнота сознания; беспамятство нечисти. Это близко предвещает мир «Мертвых душ», тоже темных и беспам-

мятных. Однако темнота фантастического типа только в юморе может обойтись без зрячего сознания; здесь же есть еще зритель кроме нас: сам Хома. Кажется, это характер. Характерология есть редкая вещь у Гоголя (ибо в «Мертвых душах» разные типы механизмов); ее нет в «Вечерах» I и II томов, потому что там в беспрерывном весельи не успевает оплотниться ни одно лицо. Характер есть различимость в пределах деятельности; по трем типам деятельности возможны характеры нравственный, исторический и бытовой; только последнее важно нам для понимания Гоголя; характер есть выделение до различимости в осуществлении целей, общих всем людям (если кто уклоняется — или: насколько кто уклоняется... — от нормальной деятельности людей, настолько у него характера вообще нет; он приближается к бесхарактерности сумасшествия, в котором могут быть самые разнообразные тики, но характерной личности уже нет). Итак, надо выделиться в общем деле. Как это возможно?

- 1) Действительное участие в общем человеческом деле жизни, отсутствие пустот и фиктивности в способе и процессе этого участия, т. е. сплошная жизненность, жизненная недвусмысленность;
- 2) участие и в общественной организации этого общего жизненного дела, т. е. социологическое бытие;
- 3) сопротивляемость тому и другому, не-поглощенность ни тем ни другим; одно дало бы — животность, другое — механичность; у животного нет характера — или есть лишь по бледной аналогии человеческому; у сполна социологического существа, субъекта одной социальной экономики и статистики, тоже не было бы характера, была одна функциональная деятельность, т. е. машинность, и *gendement*<sup>53</sup> измеряло бы ценность личности. Где источник этой сопротивляемости? Но это и есть вопрос: что такое человек? Сопротивление не есть болезненный конфликт (бывает и это; но это как раз не характер, а один из типов сумасшествия), а... равнодействующая; пограничное ее измерение малосущественно (и сводится к грубо различимым чертам: скупость, грубость, хитрость...), сводимо к основным типам (по числу прилагательных...); но та же равнодействующая, как щелевая линия, как извилистая светлая линия просвета, есть путь наиболее богатого знания. Из того, что характер не только не есть механичность, но предполагает всегда победу над нею, следует, что характер в комедии невозможен. Характер, будучи самостоятельной реакцией на общую деятельность, есть самостоятельное же, не нуждающееся в смехе решение темы; он параллелен смеху (как параллельно ему и фантастическое) и, будучи введен в комедию, есть одна из возможных остановок фингирующего процесса. Комичен характер не может быть; комична, напротив, антихарактерность (машинность), т. е. не-

различимость, поглощенность. Поэтому ошибочно видеть «характеры» в «Мертвых душах»; там можно говорить о подобии характеров. Но Брут и Тарас Бульба суть действительные характеры: этим измеряется эпичность поэзии Гоголя до «петербургских повестей», т. е. не-юмористичность ее. Два полюса: смешное — эпически-характерологическое; по мере превращения одного в юмор другое будет превращаться в ту страшную галерею мертвых портретов в «Мертвых душах».

## VI

1. Мы приближаемся ко второму пределу первого периода: эпос и характеры. Смех оказывается не менее широк, чем серьезность; но если взглядеться, все, что не есть он сам, окажется эклектичными заменами его; поэтому эпос Гоголя разложим на все части... совершенно не так, как в «Капитанской дочке», которая вся (и в шуточном и патетическом) принадлежит скромному, семейно-дворянскому стилю XVIII в., или «Арап Петра Великого», принадлежащий стихии великосветской прозы. Эпос, родившийся из широты смеха, есть не-единое явление, каждая глава его — на новый лад, и это не сразу заметно лишь благодаря старому головокружению *folle journée*, которое начинает кружиться от первой страницы и не выпускает... Это не то, что сосредоточенный сознательный интерес повести у Пушкина, здесь именно бессознательная заинтересованность, затягивание. Начало поэтому *ex abrupto*, без «воззвания к Музе» или родословной, семьи, родителей, детства... Это грубо не-семейно; правильное построение показало бы сразу отсутствие центрального эпического интереса; нужен дурман «бенгальского огня», нужно то бесстие, которое определяет прозу, родившуюся из смеха. Нужна, одним словом, та «удаль», которая и историю превращает в род патетической баллады, с балладной серьезностью и, главное, балладным подъемом. История никогда не будет освещена светом семьи, внутреннего семейного интереса, (Минны фон Барихельм<sup>54</sup>, разыскивающей... с в о е...), — а исторический роман (эпос новой Европы) покоится именно на непобедимости частного интереса, не заблудившегося и не отклоненного историческими бурями; провести семью (влюбленных... господина и слугу...) безопасно чрез исторические волнения к семейной пристани — какая задача! Обидно для истории? О нет, только так история раскрывает свою современность и теряет «дух эпохи», т. е. произвол зрителя побежден: декоративное стало серьезно. Нравственный вывод: *alle lebten schönes Leben...*<sup>55</sup>, живи серьезно, и это даст историческому вокруг тебя эпический смысл. Но это именно недоступно бесполому творчеству Гого-

ля; остается только окунуться во внешнюю завлекательность эпической жизни, «очаровательную музыку пуль и мечей». Увлечательность такого внешнеисторического метода так велика, что она дает видимое единство и жизни каждого и повести; но анализ, бессильный разложить «Капитанскую дочку»..., сразу разбивает «Тараса Бульбу» на ряды, несводимые один на другой, но сводимые на общий им всем источник — смех.

В ряде явлений 1831—1834 гг. видно это крайнее расширение сферы смеха на все сопредельные области: идилия, пугающая фантастика, исторический эпос, исторические занятия (теоретические) и с ним связанный пафос теоретической прозы. Одно (пугающее) мы уже знаем. Уже оно тяготело к прошлому — естественно, прошлое комический гений всегда переживает как фантастическое (между тем как Пушкин видит в прошлом — реализацию), и потому для него реальное совпадает с современным (но линия пересечения даст внутреннюю фантастику!). Ясно уже из этого, что сравнение с Гомером так же неверно, как желание самого Гоголя писать гомеровским языком. Поэтому соотношение между историческими штудиями и эпосом у Гоголя только с виду то же, что у Пушкина («История Пугачева» и «Капитанская дочка»): Гоголь учится и ждет, — вдруг одна из картин соединится со словесным светом, оживится; если на этом остановилось оживление, у нас эпическое стихотворение в прозе; если же лица переднего плана картины вышли из рамы и сошли, — у нас «Тарас Бульба»: но первоначальный фон картины все же сохранился, и проекция на него будет все время. Пушкин не ждет такого озарения (угла преломления светового луча и результата штудий); он изучает материалы и, как всегда, думает вечные и все те же думы о человеке и людях; но все волнует «нежный ум» возможностью все новой локализации; все то же семя падает на все новую почву — но рождающая и движущая (конечная) причина — семя, а не почвы. Поэтому у Пушкина не будет расслоения на авансцену и фон, не будет и двух (у Гоголя: десяти!) стилей: для Марьи Ивановны один, для Пугачева и Екатерины II — другой; нет, стиль всегда принадлежит художественному семени... Не будет также проекции (явившейся вследствие нескольких резко удаленных — по крайней мере, двух — планов), т. е. не будет типичной для баллады перспективной планировки. Центральный интерес будет все время там же, где стиль, сюжет — прорастающее семя.

2. Историей Гоголь занялся в 1831 г. — в Патриотическом институте; впрочем, по-моему, «исторический образ» много занимал места в его уме еще в школьные времена (Германия, Греция, Персия в «Ганце Кюхельгартене»); по-видимому, он с детства думает об истории пятнами эпох; в

статье «Мысли о преподавании географии» 1830 г. даже теория этого: Шенрок, II, С. 223). Но с 1831 г., а особенно в 1832—1834 гг., постоянные исторические чтения, выписки... В 1833 г. он начинает думать о кафедре. Почему никто не рассмеялся? Замещение кафедр в тогдашнем университете, комические случаи; Гоголь, по-видимому, считает свои притязания совершенно нормальными, а Жуковский, Пушкин, Погодин, Плетнев, Максимович—тоже; в 1834 г. открытие университета в Киеве, Гоголь просит Пушкина похлопотать перед Уваровым, сказать, что он мертв\*. А тут как раз Максимовича выбрали профессором по кафедре ботаники, планы жить и преподавать в Киеве вместе, обращение к гению на новый 1834 год (Шенрок, II, С. 175)—эти «великие трубы»—малороссийская (а заодно и всеобщая) история! (Кулиш, V, С. 195—196, 198, 232); кроме комически жалкого состояния университета..., действует и протекция Жуковского; все же Уваров отказал (более сильная протекция была за другое лицо), и, узнав о назначении другого лица, Гоголь был возмущен..., собирается даже мстить, начинает отзываться об университетской науке с величайшим презрением (Кулиш, V, С. 215—216). Вдруг попечитель Петербургского учебного округа (князь Дондуков-Корсаков) летом 1834 г. предлагает... в Петербургский университет; в сентябре 1834 г. он начал курс. Знаменитая вступительная лекция (Шенрок, II, С. 228 и след.), отзывы о профессуре его в целом (Шенрок, II, С. 230 и след.). Чего недоставало? Голько знаний; будь знания, он преподавал бы увлекательно и был бы выше тогдашних профессоров. Работал он немало, но подготовить можно без предшествующих знаний лекцию, а никак не курс. Попытки Венгерова<sup>56</sup>, окончательный отзыв Котляревского<sup>57</sup>. Уход в конце 1835 г. (добровольно? дали понять?) и громкая фраза (Кулиш, V, С. 246—247; впрочем, здесь есть важное место о вновь погруженных на дно души божественных мыслях,—не воплощенных в университетском курсе). От всего этого эпизода остались бумаги к лекциям и несколько блестящих страниц (перепечатка вступительной лекции, «Аль-Мамун» и пр.). Сохранилась вся черновая программа курса 1834—1835 гг. и много черновых бумаг, относящихся к нему. Анализ отрывка «Александр» (VI, С. 265): читает в чужих книгах факты, события, записывает в тетради общее выражение. «Программа» (VI, С. 266) есть явно пересказ ходячих французских курсов, причем о значительной части фактов Гоголь узнает в первый раз. «Библиография средних веков» (VI, С. 273) обнаруживает некоторое знание современных историков и полное незнание источни-

\* Пушкин А. С. Сочинения / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1887. Т. 7. С. 348.

<sup>57</sup> Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь... С. 121.

ков (которые выписаны по компендиумам). Пример из обычной лекции—(VI, С. 278) неточные знания, слишком общие суждения, решительные приговоры. Любопытно бы сверить, по какой это книге пересказ! Грубые ошибки (VI, С. 436); еще ошибки (замеченные Тихонравовым): Фотий (VI, С. 296), Херес-де-ля-Фронтера (VI, С. 301). Книги его все—французские (транскрипция, например,—VI, С. 297—298—и список книг его—VI, С. 689). Знания его сводятся к следующему: без предварительной подготовки и невнимательно просмотрел Тьерри, Гизо, французского Гиббона, французского Гердера,—там выписал факты, здесь увлекся общезнающей мыслью. Но тут более важный вопрос: способен ли был вообще Гоголь стать образованным человеком? И Пушкин поздно стал учиться—но (первая черта образованного ума) как нет у него разлада между общим суждением и черновыми знаниями! Вообще, нет у Пушкина черновых знаний, все становится мыслью (между тем как у Гоголя «парадное» и «черновое»—два мира), ее питает, ею питается; поэтому «История Пугачева» есть действительно исторический труд: в ней нет ничего, кроме фактов, но они собраны, приведены в порядок... самим Пушкиным; а разве Гоголю интересна эта работа? Он прочитает с пером в руке чужие труды и положит в двух этажах: черный и парадный. Это первый признак ума, не способного к научному образованию, живущего отраженными чрез несколько передаточных зеркал пятнами...; можно заранее сказать, что и парадное его историческое мышление—банально, потому что он равнодушен к тому, как действительно было, т. е., если есть черта, отличающая ученый интерес от общей заинтересованности каким-то зрелищем, Гоголь—по сю сторону. Что он сделал во вступительной лекции в сентябре 1834 г.? Аравия, норманны, монголы, Венеция—ряд тусклых, но широких вспышек, «блеск, горящий без огня», совершенно не то, что метафора и образ действительно знающего историка: у такого—метафора всегда расширяет наше знание, у Гоголя удовлетворяется низшая потребность ума: встретить повторенным со стороны (и на новый, но легкодоступный лад) давно, с детства, известное. Все клише: папа, норманны, крестовые походы, «неприступные замки» рыцарей, «беспредельное уважение к женщине» и пр. Некоторая грандиозность есть в этой общей картине средних веков у Гоголя—но это 1) от грандиозности предмета, 2) от возбуждения (не вдохновения) и возбужденности (не вдохновенности) языка. Как все это писалось, можно вообразить по (сказанному)... в письмах (Кулиш, V, С. 247: лихорадка озарений, ложный бред воспаленной головы). Когда нужно писать «парадную» лекцию по частному вопросу, тогда метод: «возбужденный пересказ вычитанных

фактов»: «Аль-Мамун» (Кулиш, II, С. 128...), где можно каждую фразу перевести обратно в ее спокойное состояние, «охладить». Если это сделать и убрать карамзинские похвальные прилагательные, что останется? Ни одной новой мысли, общее туманное представление о развитии — расцвете — упадке чего-то (типичное для средней интеллигенции) и так называемый «дух эпохи», слагающийся, на деле, из осадка нескольких метафор и нескольких школьных зрительных представлений. Это настолько соответствует вкусам средних людей, что будь у Гоголя побольше знаний (будь он хоть не так комически малосведущим человеком), он был бы, вероятно, любимым профессором. Надо, впрочем, помнить, что Гоголь довел до вульгаризации фальшивый характер всей (и западной) романтической историографии (Ламартин точь-в-точь так же — только лучше — возбужденно и с сентиментальными приговорами пересказывал серьезные труды; а у историков настоящих *génie oratoire*<sup>58</sup> выделяло для себя отдельные страницы среди строго научного труда, так что были *des parties d'érudition et des parties oratoires*<sup>59</sup>. Гоголь же «эрудицию» оставлял в черновиках, а выступал только с «художественным!»). Это очень важно: грехи Гоголя не только его, а и сентиментального трибунала и романтической *évocation*<sup>60</sup>. Если бы Гоголь знал свое дело и стал бы профессиональным историком, он был бы «датой» в истории вульгаризации романтической историографии. Гоголь — несостоявшийся историк позднего романтизма, дилетант эвокативного метода! Прозевать новое движение в историографии! Правда, в истории средних веков еще едва началось... но уже были серьезные анализы и папства, и феодальных отношений, и Гогенштауфенов; даже те книги, которые Гоголь знал (Тьерри...), лучшей своей частью принадлежали новому, науке... Не заразиться великой любовью всей романтической эпохи — к документам, к летописям! Перенять одну смешную сторону романтической историографии! Не загореться желанием самому хоть малую работу произвести над источниками! Как иначе наш Пушкин! Он понял Тьерри, Нибура и Гизо, понял эпоху точного знания и документировки (см. о летописях у Гоголя: Кулиш, V, С. 188 — и еще резче в марте 1834 г.: «я к нашим летописям охладел, напрасно силясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать»); этим, кстати, объясняется, почему Пушкин выбирал для работ эпохи, которым он мог серьезно учиться в России же, — а Гоголь: испано-арабская цивилизация! состояние римской империи в V веке! Когда Пушкин (в заметках) говорит о западной истории, то всегда о социальных, правительственных отношениях, отличии русского дворянства от западной аристократии, происхождении феодализма и пр., т. е. это всегда мысли, опирающиеся на

хорошее знание тогда авторитетных исторических теорий; у Гоголя нет социологического мышления,—а у его французских учителей оно уже было,—но он его не заметил; Пушкин же у Тьерри и Гизо заметил это прежде всего. Но все это снова приводит нас к вопросу о возможности эпоса: эпос не есть *évocation*, напротив, скорее «спящий в гробе, мирно спи»<sup>61</sup>. Эпически ложен первый шаг Гоголя, нет—внутреннего уважения к прошлому. Из этого не следует, что «Тарас Бульба» не есть великое произведение—но типа антиэпического, т. е. эвокативного, как вся теоретически-историческая работа Гоголя.

3. Белинский в «Телескопе» в 1835 г. (при выходе «Миргорода») назвал «Тараса Бульбу» «эпизодом из великой эпопеи жизни целого народа»; «если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!... разве здесь не все козачество, с его странною цивилизациею, его удакою, разгульною жизнью... Скажите мне, чего нет в этой картине? Чего недостает к ее полноте?... Этот богатырь Бульба с своими могучими сыновьями; эта толпа запорожцев, дружно отдирающая на площади трепака... И это не эпопея?.. Да что же такое эпопея?.. И какая кисть, широкая, размашистая, резкая, быстрая! Какие краски, яркие и ослепительные!.. и пр.»<sup>62</sup> В этом отзыве наивно сближение эпического с «красками», но важно, что Белинскому вспомнился Гомер, а не В. Скотт—который, конечно, вспомнился бы при «Капитанской дочке»; между тем Белинский очень знал и любил В. Скотта. Гомеровское впечатление производит полное отсутствие вненародных интересов; начинается повесть уходом из дому, кончается полным исчезновением всех; ни один не выжил. Это наиболее противоположно семейной хронике. Если бы чисто рыцарскому, бесследно исчезающему, было противопоставлено постоянное и его интересы, можно было бы, постепенно перенеся интерес, от удали перейти к дорожащему жизнью и т. д. Одно же недорожащее жизнью слагает либо трагический (Гомер) эпос, либо балладный. В балладе—то же бесследное исчезновение (умирают, уходят в монастырь, уносит черт—кончается баллада не иначе; будучи пугающим вторжением трагической идеи в позднюю цивилизацию, баллада целями жизни дорожит еще менее Ахилла), та же продуктивная исторически смерть удалой жизни, не основавшей семьи. Но сама Сечь такова? Почему же Гоголь вспомнил о ней именно? Да, Сечь была малороссийским рыцарством, мужским монастырем, только что не обожавшим даму сердца; но именно потому исторический роман обратится не сюда, а к устойчивой среде правящей аристократии. Итак, это не исторический роман, а отрывок рыцарского эпоса. Рыцарский замысел виден в самой



схеме: отец приводит своих сыновей, сам вспоминает старое, наставляет — он хранитель уставов рыцарства, наказует сына-предателя, мстит за сына и т. д.; единство отца и сыновей есть черта рыцарская. Центром поэтому от начала до конца остается верность идеалам отца (что заменяет любовь); отец — друг, советник, спаситель верному сыну, судья — неверному; поэтому в этом странном эпосе герой (и заглавие) не Ахилл, а «Пелей». Старик — герой; и любовь и семья — все у него в прошлом; душа его уже свободна и освободилась для новой молодости. Искусственная молодость старика, т. е. упрямство, — вот на чем построена повесть. Это — полная победа эпохи над личными интересами, полная преданность всенародным интересам, род целибата («Бог есть κλήρος<sup>63</sup> их», tu eris sacerdos in aeternum<sup>64</sup>), культ освобождающей старости, когда ничто уже не мешает предаться высшей жизни. Высшая жизнь. В другой сфере это была бы initiation<sup>65</sup> в науку, в политику — вообще в сферу всеобщего интереса. Поэтому напряжение идеалов здесь громадно, а так как историческая повесть не дает им достаточно простора, то проекция идеалов в абстрактное: вторая редакция смерти Тараса, пророчество о московском царе. Действительно, старик, живущий высшей жизнью народных интересов, должен быть вроде безошибочного судьи и знающего. Он может ошибаться в случайном и неважном, но в серьезном — старик вырастает в образ непогрешимого народного вождя, сашема индейского племени, хранителя всех военных, религиозных, дипломатических и иных знаний и традиций. Так как Гоголь не дает исторической эпохе единства частного-семейного, то в центре ее он создает старика, в котором лежит единство ее традиций, т. е. единство достоинства и чисто исторического смысла ее. Тарас Бульба — исторический характер, потому что он вождь народа и эпохи. Замечательно, что он на границе неизвестного и исторически известного: когда поднялся Острица и Гуня (Кулиш, III, С. 117), он командует одним из восьми двенадцатитысячных полков, т. е. после главнокомандующего он...; «второстепенное историческое лицо», «не сам Наполеон, а маршал»; такие люди особенно близки балладному миру и суть особенно носители высшей жизни, потому что представляют и ее и разрыв с жизнью обычных интересов. В «Капитанской дочке» же — крайняя периферия истории, письмо Екатерины II — единственный след того, что эта семья была однажды связана с общей историей страны и сословия.

4. При Тарасе два сына; один верен ему и идет не думая, другой был задумчив с детства, потому что натура его погружена в личное, в свое, в особое. Это великий мотив «несхожих братьев». Если несхожи сестры, то у «задумчивой» избранник высшего рода, за которым она следует к осо-

бой, более высокой судьбе. Несходство братьев ведет к различию цивилизаций, и высший призван к основанию иного типа жизни; Андрий задумчив, потому что он человек латинской культуры; в нем погиб основатель дворянского рода, который потом рассказывал бы чудное о своем предке, пришедшем от варваров. Исторический роман мог бы быть написан здесь с польской точки зрения (и долго показывали бы, например, жалованную грамоту короля... под стеклом...), как рассказ потомка о тех битвах и счастливом спасении и любви... Суд отца возвращает нас беспощадности балладного эпоса. Ср. с «изменой» Гринева, «императрица не может простить Гринева» соответствует суду Тараса — но у Пушкина здесь вершина мнимой опасности (соответствующей мнимой измене): «серьезный» поэт добр там, где «комический» поэт беспощаден. Как все вообще беспощадно в «Тарасе Бульбе»! Это давно заметили и объясняли «эпичностью»; иное, конечно, — например, прямые подражания битвам в «Илиаде» (Кулиш, III, С. 73), — но я имею в виду прямую жестокость поэта, который шутит при потоплении жидов (Кулиш, III, С. 37—38), и шутит так, что действительно кажется, что топят модели, фигуры; хорошо еще, что не шутит над матерью, бросающейся (Кулиш, III, С. 14) прощаться...; черты болезненной жестокости (Кулиш, III, С. 114—115) и в описании казни (Юзыся, панны, пирожное...), особенно в нелепых объяснениях кавалера Юзыси. Нет, кроме правой суровости битв, есть еще в «Тарасе Бульбе» вовсе не эпическая жестокость (т. е. улыбка презрения к мучимому — за то, что он похож на живой предмет, на корчащуюся машинку; это — жестокость юмора, и не отсутствует и в «Мертвых душах»). Пафос истории дважды торжествует над эпичностью, с обоими сынами у Тараса на патетической минуте: «я тебя породил...» и «слышу»: и там и тут беспощадная победа неэпического идеала над теми чувствами, на которых основан эпос. Эта победа есть превращение эпического в идиллическое — отброс его в сферу нарочито пассивную и нерыцарскую. Поэтому вместо «Капитанской дочки» у Гоголя будет «Тарас Бульба» — «Старо-светские помещики». Так Тарас дорос до двух «великих» слов, но на пути этой напряженной идеализации создал ту различимость, непоглощенность общими целями, которая есть исторический характер.

## VII

1. Все черты исторического героя есть у Тараса Бульбы; замечательно, что все характерное у него Гоголь связывает с эпохой, с исторической ролью его (прямо обратное характерному в «Капитанской дочке»). Здесь вообще можно разделить характерологические пути: выделение, попутное

истории (и совпадающее с героизацией, с сообщением себе достопамятности), другое — совершенно иное, не связанное со славой — или, если угодно, связанное со славой природы самой, собирающей антропологические психеи. Конечно, первые легче. Каждая эпоха имеет свой путь характеристики, проторенный самыми сильными ее людьми: это облегчает дело и *être de son temps*<sup>66</sup> выделяет из общего мира целей. Двойственность такой характеристики: ее общей серьезности соответствует некоторая поверхностность личная, потому что выделение из одного общего мира совершается только приобщением другому, общему же. С общей стороны, это исторический характер; с внутренней же, личной стороны, это балладный характер (баллада и есть внутреннее переживание истории, с совлечением частного — до фантастичности; разрыв с частно-семейным преданием счастья и предпочтение исторического несчастья делает характер балладным и — часто — склонным к договору с несчастьем. Баллада стремится к славе, т. е. ко все большему значению общей на себя точки зрения — ко все меньшей фантастичности, к достопамятности). Весь вопрос в том, с какой стороны мы смотрим. Поэтому историческая характерология есть всегда процесс, от фантастичности движущийся к славе. В балладах можно наметить те же два полюса (например, в «Графе Гапсбургском» — слава, в «Лесном царе» — страшное<sup>67</sup>; одно близко к стилю и теме характера, другое — к незапомненному, совершенно-мимолетному, беглому блеску иной серьезности по частной жизни: несчастье — балладный образ истории). В «Тарасе Бульбе» мы все время колеблемся между этими двумя возможными точками зрения. Это основная двусмысленность всей повести, узел общей ее композитности. Отсюда — только пафосом подвига и подвигов Тараса связанное множество самых разнообразных приемов, стилей и пр., восходящих к самым разнообразным литературным и психологическим традициям; напряжение на наших глазах совершающейся героизации так сильно, что оно дает кажущееся единство этому поразительному произведению; между тем, кроме Тараса, все мотивы намечены и брошены на полупути (мать; любовь к полячке дважды — но не рассказано главное; нет ни одной центральной «битвы»; сама осада рассказана без правильности — картинами, деталями; нет главного центрального похода казаков — то Дубно, то Тарасов поход), неэкономность средств громадная; ни об одном мотиве нельзя сказать, что он необходим сюжетно. Собственно, и сюжета нет, потому что нет той внутренней, сплошной историзации, которая дает эстетическую точность, а есть постоянная борьба между историческим и балладным полушарием события. Композитность языка и пр. поэтому иногда доходит

до мозаичности, потому что нет того лица, которое совпадало бы (и могло бы совпасть) с источником этого языка. Это вообще одна из важнейших тем поэтики: кто носитель общего языка произведения? Отсюда великий замысел: Белкин. Гринев тоже. Отсюда же введение в «Евгения Онегина» самого Пушкина как действующего лица; потом Татьяна. Все это — плод глубокого мира между поэтом и героями, эстетическая любовь и единство: классичность. Это связано со «счастливым исходом»: было бы слишком больно погубить... Возможность гибели, опасность — но потом спасение:

Поссорю вновь, и наконец  
Я поведу их под венец...<sup>68</sup>

Если же этого нет, единство дается только характерологической перспективой; сами же по себе сцены независимы, и каждая имеет свой принцип. В «Капитанской дочке» все сцены, даже описательные, глубоко родственны по одной — поэту и всей совокупности героев общей — точке зрения и вкусам; это общее есть русская национальность, представляемая средней дворянской и служилой семьей, т. е. на и луч ш и м образом представленная. Этот прочный союз любви отсутствует в «Тарасе Бульбе» (не то чтобы Гоголь не любил своих героев, нет эстетической любви-единства<sup>69</sup>). Поэтом носители разных страниц — разные, и их немало. От чьего имени — I, С. 301?<sup>70</sup> степь (I, С. 263)? (Вообще, описательная проза особенно удобна для постановки этого коренного вопроса.) Поэтом много срывов голоса и сорвавшихся нот: I, С. 302 и вообще вся эта сцена<sup>71</sup>.

2. Но тем цельнее единство характера Тараса. На нем наиболее сильно отложились все неюмористические элементы эпического смеха. Тем более замечательно, что всякое прочтение характера допускает теоретический комментарий, который Гоголь часто делает (особенно — I, С. 251). Наиболее общий метод здесь таков: всякой данной жизненной ситуации Бульба дает жизненно не оправданное, извне пришедшее разрешение. Начинается с кулачков вместо приветствия, что вызывает справедливое: «одурел старый» (I, С. 243). Это сразу дает верный тон всему трудноопределимому, особому типу такого повествования и случайной как будто комической сценой подготавливает главное: неожиданное «завтра же едем» (I, С. 251). Одно — комически невероятно, причем невероятность переходит в комичность, чем и погашается, т. е. не становится неправдоподоб-

---

<sup>70</sup> Таково, например, описание метели, где описательный материал поделен между «я», ямщиком, Савельичем и встречным, а объединен не описательной независимостью, а делом, службой, следованием к «месту назначения».

ностью NB; другое — невероятно уже в более серьезном смысле слова и, без первого, шокировало бы: чудачество предварило и эстетически «спасло» первый серьезный характерологический шаг Бульбы. Но это бросает тень чудачества на все, что делает Бульба: так и должно быть, иначе как рядом чудачеств нельзя построить балладный характер в повести эпического типа. Это тот тип характерологии, которая развивается рядом разрывов с ситуацией, где ткань рассказа все время рвется; где пафос «обратного ожиданию» есть отрицательная замена действительной эпичности. Весь Бульба есть ряд таких противу-ожиданностей: кулачки, «завтра едем», буйство (I, С. 251) (тут Гоголь вставляет теоретическое отступление о «происхождении» таких характеров), отъезд из дому, он, старик, в ладу с разгулем Сечи, он же предлагает выступить (I, С. 271), подговаривает бить в литавры (I, С. 272) и пр., в походе — за самые решительные меры, наконец, убийство сына (Маттео?<sup>72</sup> Да, и здесь тот же тип произведения, где неожиданность, «эксцентричность» поступка так сильна, что заменяет действительную развязку. А так как наиболее эксцентрично жестокое, то и у Мериме те же черты мнимозэпической беспощадности и мнимой характерологичности. Это тоже внутреннее отношение к истории, близкое к балладе: так как фантастичность тоже — между прочим — патетична невероятностью, и обратное есть один из типов, параллельных балладе. Это проливает свет на многое в поэзии Мериме), попытки спасти сына (нормально было бы обратное — сын пытается спасти отца, проникает в Варшаву и пр.), месть за сына (то же), плен из-за люльки (что было бы нормально-типично для молодого; ср. вообще поэтику плена, смерти и пр. из-за point d'honneur<sup>73</sup>) — упрямство до конца, даже на костре. Так, 10—15-ю отрицательными толчками неожиданности-эксцентричности создаются главные узлы характера Бульбы<sup>74</sup>. В этом тоже существенное отличие от «Капитанской дочки», где характеры развиваются не толчками. При этом эксцентрично само основное положение: и без того эксцентричные поступки, связанные с молодой удалью, совершает — старик; это тот основной круг неожиданности, в котором располагаются все остальные. С этим в согласии эксцентричность всей обстановки, как бы Корсика, в которой ждешь самых неожиданных чудачеств: историческое и общественное положение здесь эксцентрично от начала: Сечь и пр. Я думаю, что это в родстве с тяготением эпохи к «отреченным» странам (цыганы, Корсика, клефты, турки, арабы, юго-западные славяне и пр. во Франции у В. Гюго, Мериме, Ш. Нодье). Еще большой поэтому вопрос, национально-патриотическая ли это повесть. Пусть всякий заглянет в сердце, к чему это ближе, к Корсике ли Мериме или к России? Разве больше любишь Россию после «Тараса Бульбы»? Мир так чужд, удаль

так эксцентрична, что забываешь, что это русские, думаешь о неопределенно-далеком воинственном мире. «Это что-то не русская храбрость», это латинские нравы в русской среде; напряжение условной чести и условных понятий так сильно, что интерес прямо обратен чувству родного, он им питается и уменьшает, умаляет его. В этом смысле, пожалуй, и непатриотична, потому что — как всегда при эксцентричной удали — и дивисься и вдруг плечами пожмешь. Язык тоже принадлежит «отреченной» цивилизации (I, С. 249; громадное количество повелительных наклонений, резких глаголов — тащить, давай, горелки побольше, колотить, швырять и пр.: все это слова — на... специфической границе своего понятия, очень далеко от центра своего «принести» либо «разбить»; спецификация так сильна, что понятие едва различимо, надломлено в стволе своем. Это тоже предел эксцентричности языка. При этом разница между Гоголем и Мериме та, что Мериме наиболее общими, обычными словами рассказывает *Dieu sait quoi*<sup>75</sup>, Гоголь же специфически ссаживает слова из их гнезда; Жуковский тонко понял Мериме, переложив на пятистопные ямбы гебелевой идилии его прозу). Эксцентрично же и почти полное отсутствие предметов, равнодушие поэта к дому, мебели, замку, засову, двери, окнам; Гоголь, как нехотя, отделяется от описания светлицы (I, С. 249) неопределенной (и ненужно распространенной) ссылкой на старину, на песни, потом перечислением нескольких курьезных предметов, из которых главные носят тот же небытовой отпечаток удали (чарки...), и кончает так же неопределенно: «все это было очень знакомо...» Нет ни одной из тех сцен, которые больше всякого описания, например, вечером стук в дверь или в ворота и пр.; страх (одно из великих объединяющих чувств), боязнь женщины, ожидание женщины, ночная робость и пр. — ни одного моста от них к нам; вечное напоминание про особенность, неродственность их мира, вечное поэтому наше удивление, иногда глубокое почтение, всегда равнодушие и сознание удаления неизмеримого. На противоположный лад, но то же и у Мериме.

Нет, сто раз нет! Лучшее, что есть в прошлой эпохе, это то, чем и как она подтверждает свое родство и принадлежность общему и человеческому, — та обратная ее характеристика, которою она различается от самой себя, т. е. ее идиллическая сторона (в самом широком смысле слова) — выделение от выделенного, возвращение ко всеобщему и примирение с общей родной всех людей. Но эта неразделимость баллады и идилии дается раз всего — и не больше, у нас был Пушкин и есть «Капитанская дочка»<sup>\*</sup>... В гого-

<sup>\*</sup> Например, связь заячьего тулупа со всей судьбой Гриневы! Какая смелость построить всю судьбу семьи вокруг добродушной идиллической подробности! «Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бро-

левской же поэзии крайней выделенности характера в одном историческом направлении соответствует отличная и отдельная поляризация идилии.

3. Вторая редакция усиливает героическую неидилличность и историческими рассуждениями (отступлениями), и патриотическим мессианизмом, и, особенно, подчеркивая почти символическую роль жертвы одного за весь народ. I-я глава: ср. V, С. 401 и I, С. 251<sup>76</sup> — откуда это рассуждение? см. I, С. 252: «что байрак, то казак» и ср. I, С. 570 (примечания); эти летописи Гоголь мог читать и печатные («Летописец Малая Россия» 1793 г.) и рукописные (см. письмо его Пушкину 23 декабря 1833 г. у Саитова<sup>77</sup>). I, С. 252: «современные иноземцы» — Бопланово «Описание Украйны» (СПб., 1832). I, С. 253: клич есаулов — переложение малороссийской думы (I, С. 571) из Лукашевича — «Малороссийские и червонорусские народные думы и песни» (1836 г.). Вообще для новой редакции песни были самым богатым (о чем прямое свидетельство Гоголя — Кулиш, V, С. 249). Итак, «История руссов» Кониского (около 1767 г.) и другие летописи, Боплан, Лукашевич — новые его источники. II глава без изменений, но III глава дает две главы: все описание Сечи, ссоры куреней, обычаев и законов — ново, по «Истории о козаках запорожских» князя Мышецкого (напечатано только в 1847 г., но почти целиком у Scherer — *Annales de la Petite-Russie*, 1786<sup>78</sup>; но, быть может, он знал князя Мышецкого в рукописи) — I, С. 572—573 (примечания); отсюда же вся сцена свержения кошевого (I, С. 575). IV глава совершенно переделана и стала V и VI главами. С нее вообще началась переделка (осенью 1839 г. в Вене), при особо повышенном интересе к старине (Кулиш, V, С. 382, 383 NB — «ясновидение прошедшего» в связи с малороссийскими песнями и «редким» подъемом). Бумаги с тем же водяным знаком и датой свидетельствуют о занятиях историей: выписки из Боплана, летописей, причем выписывается только интересное для «Тараса Бульбы» (I, С. 630—633): очевидно, чтение в особой связи с тогда же пишущейся новой редакцией IV главы. Потом в 1840 г. В Риме среди других работ продолжается и новая редакция «Тараса Бульбы», а в 1842 г. в Москве снова все перерабатывается перед окончательной переписью для печати. Итак, почти три года (август 1839 — май 1842 г.), не в непрерывном периоде работы, а по частям, в несколько приемов, между переработкой «Портрета», «Ревизора», «Женитьбы», сочинением последних глав первого тома «Мертвых душ» и второго тома «Мертвых душ». наброски по частям же перерабатывались, тоже попеременно с другими работами. След этой крайней чересполоси-

---

дяде, избавляя меня от петли...» — связь обеих сторон повести, источник эпичности, т. е. нераздельности идилии и исторического рассказа.

цы — некоторые неустраненные противоречия (ср. V, С. 399 и V, С. 460; но I, С. 249 и I, С. 251 — то же хронологическое противоречие<sup>79</sup>). Но гораздо важнее сильное изменение самого Тараса: ср. V, С. 401 (из-за чего Тарас перессорился...) и I, С. 253 — это сильное движение к символизации характера Тараса. В связи с этим более сильное влияние тенденции Г. Кониского (о чем уже Пушкин в I томе «Современника»<sup>80</sup>), Пушкина уже нет, предостережение его проходит даром, а у Гоголя — ко времени переработки последних глав (1842 г. ...) — уже начинается... православный мессианизм. Еще в декабре 1837 г. нет болезненно-враждебного отношения к католицизму (Кулиш, V, С. 296) и к западной цивилизации (Кулиш, V, С. 293); см. еще «Рим» (II, 139; потом о римской архитектуре — II, С. 147—148). Как раз тогда (1839 г.) Гоголь начинает переработку IV главы, и на ней сказывается это уважение к католической архитектуре (I, С. 295 — отзвуки Италии; сравнение с православными святынями, «и здесь также были святые люди...», I, С. 296—297 — величественное католическое богослужение. Вообще византийская архитектура тогда (1839 г.) еще не нравилась Гоголю, он любил одну готику). Но вот в 1840 г. великий перелом; знаменитое письмо 28 декабря 1840 г. Аксакову (Кулиш, V, С. 425 и 426). В связи с этим последние отрывки новой редакции (1842 г.) — совершенно нового тона. Речь Тараса (I, С. 329—330) о религиозно-народном товариществе; уже приведенное место о причине ссоры Тараса с...; ср. V, С. 401 и I, С. 253; особенно замечательно в речи Тараса (I, С. 329—330) стремление 1) высказать хоть раз душу, 2) пробудить дремлющую душу, которая есть «у последнего подлюги» — и тому и другому разительные параллели в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (I, С. 670, 672); I, С. 330 — особая смерть русского человека; смерть Кукубенка (I, С. 336). Но особенно смерть Тараса и пророчество (I, С. 364). Повесть становится дидактичной и мифической; таким образом, есть два «Тараса Бульбы», как есть две части «Мертвых душ». Новая поэтика исторической повести была сознательна (совет Языкову в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: I, С. 675—676); прошлое получает мистико-символический смысл, и есть прообраз вечной народной судьбы.

4. Как это ни изменяет первую редакцию, но — поэтически — это не есть измена первоначальной редакции; характеристика в одном направлении — без возвращения, т. е. без нисхождения, без идиличности, — невольно дает Тарасу черты «добротного страдальца» за многих. Ср. конец V, С. 464—465 (рука прибита гвоздем; он всем виден «как трофей»; развевающиеся белые волосы, похож на духа; река под ним, он высоко над ней и над всеми, как поднятое знамя; сверху кричит, советует, помогает тем,



кто внизу. Ситуационно, это одна из величайших страниц русской литературы, так это смело и трудно. Но уже здесь ясен символический характер Тараса и основное жертвоприношение за народ, лежащее в основе всей повести) и I, С. 362—364 (здесь ново: костер; устранение слов о духе, развевающихся волосах и пр., т. е. сокращение ситуации и усиление жертвоприношения). Все же, несмотря на важные различия, конец в обеих редакциях резко ситуационен и резко неэпичен; это сокращение всего того типа характеристики (методом жертвующего, героического выделения), который господствовал во всей повести, от первой страницы, и, начавшись чудачеством, продолжился эксцентричностью, кончился почти крестной смертью одного за многих. Великое зовет вспомнить великое же:

Когда в листе сырой и ржавой  
Рябины заалет гроздь,—  
Когда палач рукой костлявой  
Вобьет в ладонь последний гвоздь...<sup>81</sup>

Поразительное сходство еще ждет объяснения...

Вообще ситуационное искусство в «Тарасе Бульбе» поразительно. Выбежавшие девушки (I, С. 249); Андрий схватывает колесо (I, С. 261: хлестнул... схватил колесо... рванули... шлепнулся... она в окне. *C'est l'art suprême*); они в траве по шапки (I, С. 262); куропатки под корнями, распластанные крылья... чайка... (I, С. 263; рядом столько разнородных типов движения!); запорожец поперек дороги (I, С. 265—266); потопление жидов (I, С. 281; что, впрочем, уже иного типа,—скорее, пародия на ситуацию); ночью в лагере (I, С. 293; три просыпающихся—и как по-разному!); подземный ход и пр. (I, С. 294—298) и выход на площадь; вдруг затихший Андрий (I, С. 338—339)...; и т. д., примеры на каждой странице\*. Почти вся ткань повести ситуационна, так что конец есть—уже мучительное в резкости своей—сокращение общего ситуационного напря-

\* В «Капитанской дочке» ситуации все растворены в рассказе; ни одна не лежит, как тот запорожец, поперек дороги, останавливая движение рассказа. Ср. всю сцену у виселицы: сидящий в кресле на крыльце Пугачев, повисший Иван Кузмич, прерванная казнь Гринева и пр.; и все это движется в непрерывном рассказе, объединенном чисто повествовательным, неситуационным принципом; не знаешь, где выделить начало и конец «сцены». Чуть воздвигся ситуационный образ на крыльце сидящего Пугачева, как он расслаблен: «лицо его показалось мне знакомо»,—мы возвращены основному интересу повести; то же с Иваном Кузмичом (его храбрость, «слышь ты», наша любовь к нему и пр. расслабляют возможное резко ситуационное переживание сцены повешения). Как все это человечно! Как глубоко воспитательно! Какой урок и доброты и эстетичности!

жения всей повести. Очевидно, либо повествование будет схематично-сухо, либо каждая (серьезная) ситуация будет иметь полусимволический смысл; действительно, все это ситуационное напряжение есть носитель символического напряжения повести (что в конце особенно ясно), мучительно совершающаяся идеализация—рост личности от чужачества к пророчеству и крестной смерти, к проповедничеству, прозрению и т. д. Странно думать, как это близко судьбе Гоголя самого! Как глубоко судьба эта завязана в судьбах смеха самого!

Итак, расширение первоначального смеха привело Гоголя к крайнему пределу исторического пафоса, к крайней неидилличности, почти сливающейся уже с «абсолютным несчастьем» жизни самого Гоголя, и предвещает мессианический отказ от художественной словесности. Остается исследовать идиллический предел первой эпохи, предвещающий юмор петербургских повестей, комедий и «Мертвых душ».

Один, берущий некоторое общее дело на себя, один, находящийся в особых отношениях к народу и всенародной задаче, один, вождь, провидец, проповедник—«из прекрасного далека», в недоступной ситуационно высоте, озирающий, со своего распятия, русскую землю... Русская литература знает другой случай: «с высоты / Мне виделась Москва, что муравейник...»<sup>82</sup> Двусмысленная тень падает на Тараса от сближения его проповеди с проповедью Гоголя. Очевидно, какая-то первоначальная двусмысленность смеха самого привела к этой странной поэме, пограничной между поэзией и проповедью,—повести об искуплении, кончающейся странным бесчувствием на костре, пророчеством сожигаемого,—бессознательным воспоминанием гения об искуплении серьезности плоти серьезностью пророчества. Как странно кончился смех «Вечеров»! Как последовательна и верна смеху природа этого поэта!

Возможное сравнение с «*Misérables*»<sup>83</sup>.

5. Стилистические сравнения могут занять томы, потому что надо сравнить редакцию 1835 г., несколько отрывков 1839 г. и редакцию 1842 г.; некоторые места в четырех-пяти редакциях! Это одна из самых плодотворных работ. Особенно интересно бывшую IV главу сравнить с V и VI главами (подземный коридор и пр.); здесь бывшая глава стала простой канвой. Возьмем для сравнения выход из подземного коридора и городскую площадь. 1834—1835 гг. (V, С. 430—431): 5 фраз (утренняя заря, трубы, стоны, часовые, умирающая). 1839 г. (I, С. 587—588): 20 фраз (утренняя заря, трубы, стоны, часовые, мертвая—и множество других деталей: квадратная площадь, грязь, одноэтажные дома, двухэтажный магистрат, пустота площади, два-три трупа, подробности о мертвой жен-

щине, ребенок и подробности, беснующийся, старуха, самоубийца). 1842 г. (I, С. 297—298): 1) заря... Исправление касается приближения к зрению тех, кто выходит из подземного коридора...; 2) площадь... Совершенно пустая площадь—мало похоже на правду; пустые столики—лишняя черта голода; 3) грязь... Исправлена странность: гряда грязи посередине...; 4) домики... Оставлено, потому что мирная курьезность их... голод... и пр. Итак, между 1839 г. и 1842 г. разница очень невелика. Очевидно, первый перебой коснулся всей исторической стороны, а второй—символической и пророческой. Первый перебой страшно (вдвое) удлинил повесть,—второй подчеркнул особой связью своей с переломом в самом Гоголе тенденцию, которая была уже издавна во всей деятельности Гоголя как историка—тенденцию смеха—в пафосе возвращаться к историческому своему источнику.

### VIII

1. Идилличность глубоко сродни смеху, потому что она есть тоже одно из подтверждений серьезности целевой жизни, и притом тоже в иносказании (счастье)\*. Параллельность идиллии и смеха может быть показана заменимостью его ею: стоит только вообразить предмет смеха неприятельно-счастливым (не-самолюбивым), как смеху делать больше нечего, он уступает место тихому восторгу смеющегося существа пред недоступностью смеху той области частной целевой деятельности, которая, казалось, со смехом связана неразрывно. Идилличность есть недоступность смеху смешного. Для того чтобы смешное поддавалось смеху, нужна претензия; только тогда может вмешаться смех и, сразу улетучив серьезность (а заодно проткнув надмение ее претензии), перенести ее в иносказание, в пере-сказание серьезности на иной лад. Здесь же, пере-сказ уже совершился; смех, готовый совершить свое вечное дело, вдруг видит недостаточность, неполноту себя самого; серьезная деятельность размагничена уже, без него, и все предметы уже стали иного веса и иной цены. Подавляющая серьезность жизни расслаблена—счастьем (вернее, законченностью, неприятельностью) и есть—без помощи смеха—вечная фикция самой себя.

Отсюда внутреннее родство смеха и идиллии; идиллия может всегда обезоружить смех, смех—вытеснить идилличность. Возможна идиллия почти неприятельная, возможна и менее чистая, где смех будет чаще

---

\* Сам акт смеха сопровождается всегда счастьем и в известном смысле слова сам всегда идилличен.

вторгаться... «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: почему так различны начала? потому что идилличность «Повести о том...» не вовсе лишена претензий; мир ее заканчивает (закругляет) себя некоторым надмением, абстрактной оглядкой хотя бы на свою законченность,—и это уже претензия и достаточное основание для смеха. Все же это видовое различие покрывается единством в основном: эта жизнь сознает себя вне исторического сознания себя; центр ее самосознания самостоятелен, притом это не самостоятельность веселья, а самостоятельность счастья, самостоятельность управляемых, невмешательства; это прямо противоположно ложноисторическому самосознанию смеха — в жертве, подвиге («Тарас Бульба»).

2. «Старосветские помещики» писаны после посещения деревни в 1832 г. и очень скоро после и под ближайшим влиянием этого посещения. Так как эпизод с кошкой Гоголь слышал от Щепкина в Москве на обратном пути (октябрь 1832 г.), а в ноябре он в Петербурге — то поздняя осень 1832 г. — наиболее вероятная дата. Дата же действия определяется: 1) туркена (I, С. 235), т. е. 1806—1812 гг. (?), быть может, 1790—1791 гг.? как *terminus a quo*<sup>84</sup> и 2) I, С. 234 — «выпустить Бонапарта» (что перейдет в «Мертвые души»), т. е. 1815—1821 гг.; а так как в «Мертвых душах» «после изгнания французов... сделались завзятыми политиками на целых 8 лет...», то около 1820 г.

Начинается повесть уединением этой жизни: «уединенных», «сойти», «в сферу», «этой необыкновенно уединенной жизни» («уединенный» = отделенный), частокол, плетень, избы окружающие... и сень верб, бузины и груш: ряд границ и застав. Как в «Тарасе Бульбе» чудаческое начало дает тон..., так здесь усиленное отрешение, приглашение сойти, спуститься, т. е. усиленное отделение от нас того, что, казалось бы, так близко. Надо перестать извне относиться к миру физического счастья, попеременно или попутно жить им и в нем; физическое счастье не так доступно, как кажется: оно связано с некоторым душевным действием, решением души быть непритязательной, бесповоротным решением быть забвену. Частично все — особенно все пламенные души: Проперций, Шенье, Байрон, Гёте... — условной речью условно согласие это давали; так в споре любви и славы (главная личная тема всех поэтов) уступала — на словах — слава:

Oh, talk not to me of a name great in story;  
The days of our youth are the days of our glory;  
And the myrtle and ivy of sweet two-and-twenty  
Are worth all your laurels, though ever so plenty.

Byron<sup>85</sup>

— «Не напоминай мне моих планов; если Вергилий знал мою Камиллу, меч Энея пощадил бы Дидону» (А. Шенье)<sup>86</sup> и пр.

В этом смысле натура великого классического поэта всегда идилична,— но это условная идиличность, не ставящая вопроса о славе, т. е. оспаривающая лишь то, что, собственно, оспаривает слава сама (ибо слава — в отличие от честолюбия — вечно спорит с достопамятностью и всемирно-историческая слава дается именно тому, кто был выше честолюбия). Одним словом, этот спор души со славой сам есть совершенно условное явление. Но эта именно условная идиличность лежит в основе классической идиллии. Она так же мало приглашает покинуть города, как «Георгики» — агрономический трактат; она не предполагает реальных последствий...; ее внутренняя цель — обнаружить доступность и бытовой жизни тому всеобщему помрачению жизни перед словом, которое совершает поэзия. Это замена комедии — обход комической проблемы — в пределах несмеющейся поэзии. Поэтому эта идиллия (гекзаметром) близка ландшафтной живописи (строго типа: XVII в.), которая тоже условно проповедует счастье природы. «Буколики» и их александрийские образцы; впрочем, эта идиличность сопутствует большинству описательных стихов древних (*umbra, amnis, prata, rivulus*<sup>87</sup> и пр. — окрашены идилически условным воззванием «здесь жить и здесь умереть»; слова так глубоко классичны, что бесстрашно касаются наиболее глубоко-приятных предметов, не боясь возможного возникновения иной связи между душой и предметом, кроме как через слово)\*. Эта классическая идиллия есть главный поэтический подвиг эллинистической эпохи (и Рима — который, в поэтическом отношении, есть один из моментов александринизма) — последний подвиг великой условной цивилизации. Буколика — расцвет этой идиллии, пастораль — ее (иногда) карикатура, (иногда) реальное понимание (пикник в страну счастья, *fêtes galantes*<sup>88</sup>). Пастухи — ее герои, потому что они представляют счастливый жизненный труд, парадокс труда. Опера. Золотой век, Тассо.

Все эти виды классической идиллии объединены условностью отношения души к природе; поэтому, кстати, границы ее расплывчаты (и в «Одиссее» и в «Энеиде»... идиличны отдельные стихи, места, иногда очень длинные). Совершенно иное представляет идиллия, родившаяся в комической цивилизации; прежде всего, она так же реально относится к физической, жизни, как сам смех, ее старший брат; поэтому она имеет го-

\* У нас «Ключ» Державина, эклога XVIII в., пародии на нее в «Евгении Онегине», Капнист, гекзаметры Дельвига, идиллии Гнедича и германско-греческие идиллии Гебеля — Жуковского: вот наш александринизм — через римлян и французов.

раздо меньше дело с идиллической природой, чем с идиллическим бытом. Строго говоря, в ней природы нет вовсе (разве только как литературные воспоминания от старшей ее сестры, классической идиллии), как нет ее (и потому что нет ее) в области смеха самого. Поэтому эта идиллия не растворяется в ландшафтной поэзии, в эпитетах описательной поэзии — но может потерять свои границы в ином направлении: бытовая поэзия вообще. Дроби этой идилличности рассеяны во всех бытовых произведениях, во всех описаниях комнат, мебели, предметов, одежды и пр. — до неуловимо бесследных дроби. Эта идиллия есть тот же александризм в сфере смеха, как классическая идиллия — к эпосу и трагедии.

Тема идиллии ближе всех подходит к основной теме эстетики: отношение между словом и предметом. Пока нет полного ответа на вопрос: что есть слово по отношению к реальности им называемого, не может быть точного понимания идиллии. Но ясны: 1) глубокая условность слова, 2) наибольшее из возможных отдаление идиллии от этой условности, вплоть до соблазна, до очарования, до инкантации и *charme*<sup>89</sup>. Отсюда понимание идиллии как кризиса поэтики и перехода к осуществлению, т. е. готовность идиллии превратиться из слова-памяти в слово-предварение. Ф. Ницше когда-то понял эту опасность на частном случае идиллии: опере (которая по этой именно причине играет двусмысленную роль, неопределенно решая тему логического движения от вещи к слову). Но нам сейчас важно еще никогда не устанавливавшееся разделение идиллии на две группы; только такое деление объясняет, как совершился переход от античной идиллии к новоевропейской; между «Буколичками» и Жан-Полем есть общее: эстетическая борьба с неполной эстетичностью логического состава идиллии (создающей территорию счастья, промежуточную между реальностью и словом) — но общее только это; различие же: в буколической идиллии преимущественно опасность грозит классическому отношению к природной жизни, в новой — к бытовой жизни. Однако Овидий и Гоголь встретились в том, что есть общее и надо будет определить<sup>90</sup>.

3. С первых же слов — не слышно смеха (I, С. 223), он чем-то заменен. Чем? 1) сердечными, теплыми словами «очень люблю», «дряжные», «живописные», «скромные», «так тиха, так тиха...» и пр. Вместо вражды (неизбежного обертона смеха) вдруг любовь; вместо превосходства (то же; ироничность в с я к о г о смеха) — тон равенства и внутреннего уважения, 2) наводнение предметных слов. Где были они в «Тарасе Бульбе»? там описание светлицы было просто из рук вон плохо (I, С. 249—250), здесь чудная соразмерность и согласованность всех предметных слов. Почему?

Потому что есть принцип их объединения, именно крайне поляризованная серьезность того, что бывало отвергаемо каждым действием Тараса; потому что оскорбленная мать Остапа и Андрия (брошенная Гоголем полячка...) вдруг стала во главе повести; потому что женщина, которую воюющие бросили дома, устроила дом свой; идиллия Гоголя есть патетизм этой женской души.

Женщина недаром была отвергнута в «Тарасе Бульбе»: где она, там с нею поэзия по крайней мере окрашена идиллически. Это одно из оснований (вернее, один из аспектов единственного основания) возведения театрального действия к хору: идилличность желаний хора (в принципе, женского или старческого), не будучи строго ограничена в пределах функций хора, создала бы спор идиллии и трагедии, т. е. бросила бы тень на чистоту эстетического зрелища. В современном европейском романе можно заметить, как идиллические стремления женщин вступают во взаимоотношения с трагическими стремлениями мужчин; но можно — теоретически — возвести всё там совершающееся к двум рядам и — теоретически — построить их независимыми; это значит Татьяне, Ольге, Наталье, Клариссе... вернуть ее первоначальную эстетическую функцию и этим — теоретически — отделить идиллические элементы от произведения. Но горе тому произведению, где — не теоретически, а — эстетически уже совершено это отделение, это изгнание женщины; где, следовательно, совершилось умерщвление хора; такое произведение повиснет в воздухе, и никакие усилия гениального пера (*l'une plume de feu*<sup>91</sup>) не спасут «Тараса Бульбу» от противоречивости. Теоретически говоря, мыслимы произведения, где роль женского хора исполнена стариками, простыми людьми, детьми; можно было бы, быть может, классифицировать все типы идилличности, присутствующей в качестве обоснования не-идиллического действия; еще можно добавить: дикарь (*ingénu*), простой человек во дворце и пр. Надо будет определить идилличность пола — возраста (дети и старики) — сословия — цивилизации (дикарь). Но это все имеет значение для произведений, идиллически обоснованных, но не для полной идиллии, которая (в том пределе, который представлен у Гоголя) размагничивает целевую жизнь не на этих элементарных путях (которые приводят, собственно говоря, к механическому подобию античной трагедии). Поэтому женственность в «Старосветских помещиках» имеет такое обосновывающее значение по отношению к «Тарасу Бульбе», но не внутри повести самой; внутри же «Старосветских помещиков» серьезное значение из всех идиллических явлений жизни самой имеет только старость, — но об этом после, это центр всего произведения<sup>92</sup>.

Предметы (вещи), иначе как идилично понятые, были бы уродами и курьезами; их внешний вид только курьезен, потому что эстетическое в них приспособлено к утилитарному и не на первом месте. Если бы вещи были только предметом зрения, то это был бы музей монстров, странностей\*. Долгий процесс гуманизации делает их (из предмета 1) употребления, 2) зрения, т. е. из нужного и курьезного) членами цивилизации; но по крайней своей бытовой характеристике, они навсегда остаются на идилической периферии цивилизации — и потому едва входят в сознание (дом-дворец, свеча, меч, одежда и пр.); лишь став носителями комплекса цивилизации, они вдруг входят в центр какой-нибудь великой связи идей; но это вечно-символическая роль.

Вдруг смех делает идиллию не периферическим, а центральным явлением; происходит перемещение и вещей. Весь мир их начинает шевелиться («о чем комната говорит?») и домогаться не символической, а своей, самостоятельной жизни; это связано со страхом, — но вещи так мирны, так родственны смеху, что вещевая фантастичность, идиллия вещей, почти всегда юмористична. Бутылка, склянка, скатерть, окно, рама, кровать, комод, диван, люстра — все на разные лады говорят о возможности не-патетического эпоса, успокаивают сознание своей (мнимой) эпичностью; рождается второй вид (мнимого) эпоса: идиллия вещей, царство без жертв, без страданий — которое грозит, однако, заразительным превращением и людей в вещи. Рождается так называемая «наблюдательность» к вещам (т. е., на самом деле, несимволическая предметность вещи начинает заполнять сознание) — но замечательно, все время с внутренней улыбкой и иронией над странной тратой дара наблюдательности — над человекоподобностью таких характеристик. Дивен мир вещей у Гофмана! Идиличность так сильна, счастье так желанно, что идиллия оборачивается (неожиданно) сказкой. Действительно новоевропейская сказка (цивилизованных народов, образованных сословий), быть может, только так и возможна. Из двух ее элементов: счастье — фантастичность, идиллия (особенно бытовая) достигает счастья непритязательностью, а с фантастичностью соприкасается — этой силой введения вещей как самостоятельных, несимволических сил и лиц. Вряд ли возможна для образованных сословий сказка иного типа; не ведьмы и феи, а духи мебели, комодов и шкапов! Не Андерсен, а Гофман! Дивен мир вещей и у Гоголя, и еще более дивен, чем у Гофмана, потому что вещи у Гоголя все время

\*Таковы все предметы, даже самые значительные, чужих нам цивилизаций; их курьезность происходит именно от нашего неумения дать им исторический комментарий<sup>188</sup>.



внутренне фантастичны, а не диковинно-фантастичны (это не странные часы, не старинный шкаф, не говорящий механизм, а двери, стулья, столы; соответственно этому, нет странных обладателей этих вещей: пиротехника, сумасшедшего механика и пр., а есть помещики: известное и привычное). Поющие двери (I, С. 227); это возможно было бы и у Гофмана, но у него голоса дверей намекали бы, грозили бы, утешали бы, т. е. были бы связаны (по курьезности и чуждости своей) с совершенно-чуждым миром таинственного; двери были бы «дверями» в то царство! Это было бы эстетически тоже верно, потому что вещи действительно суть бытовые и эстетические ошибки и странности,—но это был бы только первый акт отношения вещей к сознанию, когда замечается одно чуждое; у Гоголя второй: чуждость стала внутренней; именно: так уже по-бытовому идиличны вещи, что мы уже не с испугом, а сверху вниз смотрим на них. Слишком уже они неприятельны, даже более, чем старички! Всю жизнь делать одну и ту же функцию, издавать свой звук, быть «старосветскими предметами» — нет, это более, чем идилично, идиличнее идилии самой... Идиллия внутренне торжествует над своим предметным миром, и не они — намекают, страшным видом и пр.—тревожат людей, а люди ими беспрепятственно обладают. Получается два этажа в идилии (собственно три: столица — старички — их вещи). Итак, двери б е с п р и т я з а т е л ь н о поют (а не как было бы у Гофмана); кроме того, они крайне различны; какое богатство «характеров»! Типичное мнимое богатство всякого бытового мира: столько способов индивидуации, столько ладов и — для чего? По пустякам! Чтобы петь и скрипеть по-разному! Не так ли и бытовая характеристика людей бесконечно индивидуализирована — и для чего? По пустякам! Чтобы на разные лады есть, пить и спать! (Это уже у Гоголя тот гений идилической насмешки над бесконечной индивидуализацией пустяшного, который даст «параллель» Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.) Итак, этот предметный мир страшно необъединен, все на свой лад\*, т. е. все к р а й н е идилично. Нет ни тени отбора вещей, потому что для этого нужна была бы градация значительности — а для этого — символическое значение предметного мира; тогда дом, одежда, оружие... заняли бы первое место и пр.; здесь этого нет, потому что все так мнимозначительно, что, собственно, это на иной лад такое же отсутствие значащих вещей, как их действительное отсутствие в «Тарасе Бульбе». И естественно: полная неприятельность есть незначимость (несимволичность) полная. Двери, собственно, поют следующее: мы ничего

\* Что исторически объединено для людей, то было бы фантастическим — для вещей; но нет ни того, ни другого.

не значим, нас нечего комментировать, мы не грозим, не советуем, не предостерегаем, мы так же не хотим фантастической роли, как наши хозяева — исторической. Мы — не те двери, что закрываются у Вальтер Скотта ржавым замком — которые бесшумно растворяет покойная тетка у Гофмана — которые отворяет ночью девушка, впуская милого; мы сами по себе, сами зябнем, имеем свои радости; жизнь наша — полная, дай Бог всякому... То же поют и мухи (I, С. 228). Все эти «коллективы» эстетически заменяют сборище нечисти. И разница между фантастическим (=диковинности) у Гофмана и фантастическим (=идилличности) у Гоголя измеряет разницу — и типа и степени гениальности: там еще значат..., здесь уже ничего не значат; там фантастичны, здесь уже фиктивны. Жаль, что повесть так коротка! Сколько можно было бы создать трогательно-веселых предметов таким методом фиктивности! В «Мертвых душах» уже не то, так прямая злость примешивается... (ср. шипящие часы с поющими дверями). Как жаль, что предметов так мало! Что идиллический эпос не стал эпосом и по размерам! Есть еще стулья, столики и ковер (I, С. 228), но только ковер, хоть в одной фразе, закончен эстетически; еще дрожки (I, С. 229) — целый орган звуков, гармоника с выдыхами и звонами; вообще, звучащие предметы — особый талант Гоголя. Еще можно заметить картинки по стенам (I, С. 227).

Почему этих жемчужин так мало? Но это связано с вопросом, почему вся повесть так коротка. Все же довольно, чтобы увидеть целый мир, истолкованный уже не смехом, а юмором: ибо предметы все внутренне организованы и действуют весьма исправно по нелепым целям, вернее, по счастливо-непритязательным целям; поэтому юмор еще идиллический. Не зол, а добр.

В «Капитанской дочке» нет идиллического обособления предметов, ибо нет патетического обособления героев; как идиллическое людей там слито с историчностью людей, так идиллическое предметов слито с их нужностью, серьезностью, употребительностью; предметы поэтому не составляют особого мира.

Домик; вопросы архитектуры.

4. Внутренней (фиктивной) сказочности предметов соответствует внутренняя же сказочность людей. Все же духовным прототипом «Старосветских помещиков» является сказка. Il était une fois un roi et une reine<sup>94</sup> — вот записка. «Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века» — есть и хронологическое удаление (1832—1817: 15 лет довольно, чтобы сменить поколение, а в те страшно быстрые годы это достаточное удаление для фиктивной сказ-

ки — но недостаточное, конечно, для настоящей). На вопрос, почему старики, отвечаю: потому что так всегда в сказке. А в сказке? По связи ее фантастичности с тем же счастьем, что и в идиллии. «Старосветские помещики» — сказка или, вернее, то же по отношению к сказке, что фиктивность к фантастичности; «фиктивная сказка». Почему же старики? Потому что непритязательность так же связана со старостью, как «счастливый» труд с пастухами. Дети уже разлетелись, притязать не на что; всякая старость есть идиллия. Молодость возможна в классической идиллии; там, если связать ее с 1) незнатностью, деревней и пр., 2) простым сердцем, 3) любовью, вытесняющей жажду славы, 4) ландшафтной природой, — она будет уместна. В идиллии же, как явлении смеха, молодость, быть может, вовсе невозможна (она дала бы *folle jougnée* «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и пр.) или же возможна при введении — придурковатости, Божьей простоты («Дурочка Дуня»)\*. Вообще же, старость особенно свойственна этой идиллии (впрочем, и в классической идиллии бывают старики — но поучающие, дидактичные, мудрые, преподобные, т. е. теоретики того счастья..., а не герои его). В сказках царь и царица либо тужат, что они бездетны — либо имеют красавицу дочь и пр.; в «фиктивной же сказке» возможно либо 1) дети давно уже сами поженились, 2) детей вовсе и не было, любовь была бездетна. Мы приближаемся к центру повести: совершенная любовь не знает потомства, и забота сказки о потомстве в «фиктивной сказке» отсутствует вовсе. Забвение царит над стариками. I, С. 225, они позабывают, что их любовь имела начало — и действительно, их любовь достигла вечности. Законченность счастья так велика, что оно теряет, роняет, позабывает свою историю, не пишет хроники — след не на земле (не борозда), а на воде — бесследность, беспамятство. Была и государственная служба («секунд-майор»), но он ныне в отставке (старик в «Капитанской дочке» не в отставке: снова соединение идиллического с историчностью: эпос истинный): очень важно! Отставка от всех дел, кроме существования самого, — отрешение, «дефункция», смерть для жизни — почти аскетические черты... Он не *laudator temporis, asti*<sup>96</sup>, потому что это свидетельствует о принадлежности к какому-нибудь поколению; но Афанасий Иванович не принадлежит ни к какому поколению! Даже меньше Растаковского! Он не вспоминает ни о Румынии, ни

\* Есть святое имя в русской литературе; есть один тяжелый, грешный человек, который основал полуидиллию на придурковатости блаженной девочки: Н. С. Лесков. Но такие рассказы, как «Маланья голова баранья», суть полуидиллии, потому что идиллическое лицо есть обоснование чужого, грешного действия. Два мира не менее отчетливо разделены, чем в античной трагедии. Поэтому его религиозные идиллии, эстетически, ниже «Старосветских помещиков», где сюжета нет вовсе<sup>96</sup>.

о Потемкине, ни о штурме Измаила! I, С. 226: он — странное дело! — уважает и нынешнее... Впрочем, сквозь тот же сон беспамятства, как «ребенок, который в то время, когда говорит с вами, рассматривает печатку ваших часов»; на самом деле, Екатерина и Наполеон ему одинаково равны: это были функции, эти все правительства требовали функций, действий — а он хочет (и получил) отставки от всех «эпох» и «правительств». А если это близко к идиотизму? Да, конечно. Но идилия (даже гекзаметрическая) всегда недалеко от этого; ее крайнее обособление от деятельности есть этимологически идиотизм, т. е. совершенная особность от всенародного, исторического; вообще, медицински, идилический и нравственный идиотизм (идиот, Афанасий Иванович, кн. Мышкин) очень родственны, ибо все три восходят к обособлению от исторической связи людей, исторического единства людей, — государства. Кто в старости не защищает своего века, не бранит нового — тот государственно не жил никогда, т. е. всегда был недалек и от старости, и от отставки, и от универсальной отставки — идиотизма... Но недалек и от нравственного превосходства над государственной жизнью. Такого типа идилия касается и животного и нравственного состояния души. Слитность того и другого есть физическая и вместе с тем бездетная любовь. По Владимиру Соловьеву, гениальный инстинкт Гоголя подсказал ему эту черту<sup>97</sup>. Да, совершенная любовь есть животное-нравственный факт, без хронологического и без физического следа в мире. Так кончаются династии (бездетность царя Федора и Ирины), так происходит идилическое самоотрицание воли. Это в идилии то же, что аскетизм. Это завершение всего процесса обособления — погружения в сон. Начало процесса — провинциальность, конец — бесследная, бездетная любовь.

5. Из жизненных дел... остается одна еда. Еда, выделенная из всей жизни, либо преобладающая над всей жизнью, есть машинное дело, забавно пародирующее живое; довольно ее выделить, чтобы совершить действие юмористическое. Еда смешна сама по себе, и всякое упоминание о ней уже само по себе юмористично (если не подчинено...). Возможна механизация самого хода еды — это будет зло (и нетрудно). Нет, не разъять еду на части, а свести к ней жизнь, механизировать не самое еду, а жизнь через еду — это трудно и достойно гениальности. Это месть за идиличность, за недоведение до конца отказа от функций; еда неистребима; но когда все прочее отходит, остается она одна, и это столь же нравственно, сколь и животное, и презренно и сакрально: то есть трогательно.

Когда жизнь стала едой, праздник жизни стал праздником еды: угощением (последний остаток сакральной жертвы пищи богу). Идилия своим отношением к еде и угощению возвращает нас древности челове-

ческого рода, гостеприимству родов и пр. И здесь чудное воспоминание всей Европы: Филемон и Бавкида. Здесь были исполнены все условия идиллии нашего типа. Гостеприимство было главным делом старичков, как было оно главной добродетелью доисторического времени. Поэтому приезд к ним, испытание их добродетели... гостем (богом) есть наилучший сюжет. У Гоголя есть остатки этого сюжета (все начало), но мифологическое же продолжение должно было привести либо к метаморфозе, либо к гибели от столкновения с властью просвещенного абсолютизма (как Филемон и Бавкида у Гёте)\*. Первое и второе сделано Гоголем — но фиктивно: их смерть есть фикция метаморфозы, запустение (I, С. 242) есть фикция социальной смерти их от столкновения с новым временем: о, это новое время! «Дальний родственник» (I, С. 245—246)!

И овидиева и гётева тема здесь есть.

6. Неистребимо и главное событие, которого не минует даже самая идиллическая жизнь: смерть. Тень смерти всегда падает на идиллию; но высшая идиллия будет та, в которой нет сюжета, но есть смерть вместо сюжета. 11 страниц до смерти, 10—смерть: пополам! При этом—I, С. 236—сознательный и торжественный перелом повести. Нельзя говорить, что смерть здесь эпилог, нет, она единственное содержание, сюжет ее; скорее, первая половина была введением. Действительно, всякое вмешательство поэта должно здесь быть рассказом о смерти — что другое? Если мифология, то гость оказывается богом и... метаморфоза; если идилличность и правительство враждуют, то правительство приносит смерть. Но здесь нет ни богов, ни посланников правительства. Чем же вызвана (эстетически) смерть? Фиктивно-фантастическими, фиктивно-сверхъестественными причинами.

## IX

1. Смерть старичков есть наша «метаморфоза». Что осталось в их жизни после выделения..., после «отставки»? Преображающаяся животность. Любовь стала поэтому их жизнью. Всякая жизнь имеет свой особый путь,

---

\* «Le meunier de Sans-Souci» у Андрие есть одно из высокочастотных произведений письменности<sup>98</sup>. Нужен был бы долгий анализ, чтобы показать, с какими решающими течениями литературы оно связано (об особом положении таких произведений, о несогласованности их историко-литературного и их парадигматического значения). Разительность этого произведения заключается в победе юридического над эстетическим (ибо, эстетически, не было другого выхода, как гибель мельницы). Следовательно, разительно здесь (и во всех произведениях этого типа) торжество отвлеченного принципа над произведением самим и над законом его<sup>99</sup>.

животно-идиллическая жизнь преобразается в любви. Классическая идиллия: Дафнис и Хлоя, любовь, заменяющая и славу и всё, но еще притязательная, страстная, которой может позавидовать завоеватель. Идиллия молодых поэтому близка героическому эпосу тем вызовом героической славе..., который осложняет ее непритязательность; идиллия стариков — в идеальном случае — тоже основана на любви, но без вызова, без отрицательной связи со славой. Поэтому это предельный случай идилличности; начинающаяся — и эстетически предполагающаяся — зависть гаснет по мере преобразования их жизни. В самом деле, в случае полного выделения всех функциональных элементов жизни, остается лишь тот нефункциональный рост, который иначе как преобразованием назвать нельзя. В идиллии стариков это как раз то, что в идиллии молодых: ah, mourir aïnsi!<sup>100</sup> Там полный неэгоизм, вдохновенный вызов исторической памяти, гордый отказ от исторической памяти, гордое сознание, что достигнут предел жизни, с которого они имеют право считать жизнь запоминаемую (и само запоминание) ничтожным (так как всякая любовь в известном смысле есть такой вызов, то всякая любовь в известном смысле идиллична — но не по Гоголю, а по-пасторальному; романтизм, связав любовь и смерть, превратил этот пафос пасторальности из эстетического явления в душевное движение: стремление к счастью — романтизм — социализм). Итак, в классической идиллии — центром становится любовь, ищущая сверхчеловеческого осуществления в смерти; в гоголевской идиллии любовь стариков тоже связана со смертью и тоже сверхчеловечески (т. е. чрез придание вечности одному чистому, вне хронологических границ, настоящему), но не вызовом всякой иной жизни, а полным непересечением с нею, отрешенностью, близкой к непересечению двух градусов<sup>101</sup>. Любовь старичков, даже при жизни их, внутренне связана со смертью, потому что все время принадлежит вечности. Много говорят о том, что христианин должен сделать эту жизнь прообразом вечной и т. д.: но здесь об этом не говорят, а делают это, и именно это, и только это. Начинают нищенством, совлечением риз, — любят, и притом без вызова славе, — и потому становятся носителями Славы, т. е. христианской метаморфозы.

Теперь можно сравнить «Старосветские помещики» с западными идиллиями не классического, а юмористического типа (не пасторальными, а бытовыми). «Векфильдский священник»<sup>102</sup> и пр. В Англии и Германии есть совершенно определенное сословие... пасторат. Что в нем идиллично? Семейственность, моральность, удаление от света, непритязательность, заменяющая суету сентиментальными идеалами и строем жизни. Но есть ли это Слава и преобразование? Нет, это проповедь превос-

ходства одного пути жизни над другим; здесь идилично только начало (отрицательный момент), продолжение же мнимоидилично, добродетельно: это совсем не то! Это бесконечно ниже эстетически! Ибо чем моральная жизнь менее притязательна, чем славолубивая? Западная юмористическая идиллия была осложнена сентиментализмом (который сам, кстати, связан с Реформацией, с протестантским пасторатом, с созданием немецкой семьи и пр.), и потому граница между ней и литературным направлением сентиментализма очень расплывчата. Там нет одинаковой, равноправной возможности понять данную жизнь и по животности и по нравственности ее, а идет все время борьба моральной воли с животной природой. Поэтому пастор, подвергшийся бедствиям, несправедливо заточенный и все же... даже в тюрьме...; пасторат у Жан-Поля. Анализ всей идиллии, где *denke daran in der dunklen Stunde...*<sup>103</sup>; и той, где серебряная свадьба. Идиличность все время опирается на праведность, чистоту жизни этих людей. Хоть на иной лад, они вожди народа, так что это тоже — «героический эпос», только морально-героический\*. Приблизительно то же у Крабба: простолюдин, побеждающий в себе «дурные» чувства и постигающий...<sup>105</sup>; и здесь, следовательно, нравственное усилие; к этому близок и Гебель и «Каннитферштан»<sup>106</sup> и вообще вся протестантская идиллия: пиетизм Жуковского сделал нам ее понятной и отчасти родной — но все же это — не наше, это «перевод», это всегда близко к притче; это слава, но не Слава; это всегда пример, достойный подражания, но пример, т. е. сентиментальный вызов добродетельных душ исполнить, последовать, т. е. это то же по отношению к сентиментализму, что буколика — к классицизму, *ah, pougir ains!* — к романтизму. Каждый тип жизни имеет свою идиличность. У Гоголя не то; непритязательность безусловная одинаково чужда моральному подвигу, как и историческому подвигу; у нас нет пастората, нет сословия, добродетельного по преимуществу; вообще православные люди не добродетельны, Церковь воспитывала русских людей не к добродетели, а к преображению плоти. Православная идиличность есть поэтому преображенная (бездетностью и соответствующими явлениями) животность\*\*. Поэтому глубоко

\* Даже «Жизнь довольного школьного учителя Марии Вуца из Ауэнталя» не знает этого отождествления животности с нравственностью, хотя в этой идиллии Жан-Поль на границе православия. Все же, без веры в бессмертие победоносной души, от повести не осталось бы ничего, между тем как у Гоголя здесь только, по отшествии исторического и морального героизма, все начинается<sup>104</sup>.

\*\* Я думаю, что рассказы Н. С. Лескова о праведниках или из жизни губернского духовенства близки к этому. Но это надо проверить (вообще, идиличность у Лескова нуждается в особом исследовании знатока).

православно произведение, в котором жизнь обнажена ото всех риз, сведена к физическому стержню и — становится Славой Божьей. Вот почему у Голдсмита, Жан-Поля, Крабба, Гебеля есть покаяние, исправление, пример, наконец, примиренная торжественная смерть (в присутствии сына...) — но нет и не может быть смерти как единственного события вполне животной жизни, т. е. нет метаморфозы. Понял Овидия — один Гоголь.

2. Как глупа вся история с первой смертью! Все эти подробности про котов, амурные их истории! И это — примета, предчувствие? Предчувствие может быть основано на мелочи, даже очень часто может быть связано с домашним животным и пр., но Гоголь как будто все усилия прилагает к тому, чтобы вышло все это поглупее; особенно нелепо «отступление» про диких котов. Тут то же: непосредственное слияние крайних полюсов двусмысленности, возможность обоюдного истолкования. Примета такова, что можно — и должно — рассмеяться над ее «вещим» значением. Это внутренняя борьба и с фантастичностью Гофмана, и моральностью протестантской идиллии. Смерть должна быть так же бессмысленно свята, как и вся жизнь. Дань фантастичности заплачена бессмысленной фантастичностью. Конечно, полная идиллия не может не быть фантастична, но что фантастично у Гофмана (высокоморальное у Жан-Поля или Голдсмита), то фиктивно-фантастично здесь. Это прямая пародия предчувствия, приметы сверхъестественного и пр. Почему старички не умерли сразу? Пять лет? Потому что это было романтической (французской) гибелью вместе, это было бы любовным пафосом, славой пропетой любви, т. е. ближе к буколичности, чем к юмористичности. Когда в романах оставшийся в живых угасает через несколько дней (недель...) после умершего, это показывает только одно: превосходство любви над памятью; переплеск эстетического явления в реальность психологическую, дерзкий вызов пафоса любви всему, что исторически дорого людям (приблизительно то же, что все мы чувствуем, читая про Антония и Клеопатру: *il n'y a que cela de réel, tout le reste n'est que vent...*<sup>108</sup>). Когда же в романтизме один переживает... — она становится музой, воспитывающей, наставляющей... (Петрарка, «не узнавай, куда я путь склонила»<sup>109</sup>, В. Иванов), а он влачит дни, спотыкаясь и наставляе-

---

Еще важно было бы систематически сравнить с животной нравственностью православной идиллии (тоже животно-нравственную) идиличность еврейского семейного быта. Вечность настоящего и здесь; но, очевидно, путь ее развития есть биологическая неразрушимость. Это, быть может, отвратительно и, быть может, завязано в прачеловеческом, дочеловеческом. Но связь с православным преображением настоящего — явная<sup>107</sup>.



мый ею одною; собственно, и здесь они умерли одновременно и срослись в громадное дерево, корень которого — его жизнь, вершина — она на небесах. Смерть его будет реализацией ее смерти — в верхнем небе; а жизнь его — руководимость в теологии, поэзии и жизненной пустыне. Не то у Гоголя! Афанасий Иванович пережил ее не для того, чтобы сложить свою жизнь в прообраз ее вечности, не для того, чтобы услышать:

сверши один начатое вдвоем<sup>110</sup>,

а чтобы подтвердить слитность — и неизменность их бывшей любви. Духовно не изменилось ничего, хотя все в нем изменилось психологически. Она, умирая, не оставила неосуществленной задачи и потому не может стать Музой; в романтизме же все после ее смерти остается неизменным психологически, но все меняется духовно (или вернее, впервые появляется задача реализации любви в теологии, философии, поэзии и пр.). Внутреннее отрицание романтической смерти завершает гениально полную идилличность «Старосветских помещиков». В связи с этим отпадает и романтическая фантастика призыва из-за гроба, *Geisterstimme*<sup>111</sup>. Романтическая душа томится, ожидая этого призыва, потому что никакая реализация любви в деятельности не покрывает романтического единства любви (нереализуемого до конца); поэтому предчувствия, предвестия, фантастические явления умершей, извещающий звон арфы, тайные знаки — волнуют сердце, ибо глубоко изменился характер их любви. У Гоголя же, если характер любви тот же, не может быть, собственно, и призыва, не может быть сверхъестественного в их отношениях. Как мниморомантичны их отношения, так мнимофантастично и то, что предварило его смерть. Зов по имени известен многим; сам Гоголь (это очень важно) говорит, что с ним это часто случалось (I, С. 244—245), что «без сомнения» и другим случалось...; отрицательно сопоставляет с привычно-фантастическим (ночь, ад, лес, бешенство стихий), потому что это совсем не то, что балладно-сверхъестественное. Итак, это обычное, частое. См. слова о полудне, затишье (I, С. 245): внутреннее сопоставление с балладной полуночью и пр. Это другой полюс страшного, его реальный полюс. Балладно-страшное страшно нам, потому что мы эстетические существа; полуденно-страшное — потому что мы глубоко бытовые, комические существа. То не может с нами случиться и есть вымысел; это может и случается\*. Затишье природы, полная пустота, полная незначительность

\* Кстати, вопрос о страхе в личной жизни каждого очень связан с этим различием. Основание для действительной боязни есть именно это страшное, и только литературное воспитание подставляет балладно-страшное. Поэтому, когда нам жутко, мы и правы и не правы, и есть и нет чего бояться<sup>112</sup>.

всего вокруг, и я остаюсь один с собою, и произносится самим затишьем мое имя — ибо нет ничего иного вокруг. Это пустота, пошлость, идилличность полудня; пустота, тавтологичность вполне-идилличной жизни, топтание на месте идилличной жизни. Тут — и только тут — идиллическая природа является у Гоголя; мы не начинаем с ручейков и полей, а пройдя весь мир идилличного быта, лишь в завершении опустошаем и природу от фантастических ее черт. Страшное здесь реально страшно, именно потому что оно не фантастично. Это сверхъестественное совершенно естественно, вполне возможно и присутствует в глубине всякой идилличности.

Наша небольшая повесть провела нас чрез все типы идиллии, отрицательно осуществила их все, заставила нас коснуться всех типов идиллии... Перечислим: 1. буколичность, 2. сказочность, 3. фантастичность предметного мира, 4. добродетель, 5. романтизм. Классицизм, сентиментализм, романтизм — все здесь побеждено, и «Старосветские помещики» своей литературной неприязательностью ровно столь же идилличны, как старички своей исторической неприязательностью; это идиллия не только по героям ее, но и по месту своему в истории литературы. Но полный отказ... приводит, конечно, идиллию Гоголя к внелитературному положению: предварение и эмблема всей завершающей и сокращающей роли Гоголя — в точке, где всякая литература кончается и начинается реальное преобразование плоти.

Нельзя более убедительно объяснить человеческому сознанию, затемненному условностью эстетического суждения, что такое Воскресение. Но в этом смысл страшного и единственного дела Гоголя: довести все литературные виды до полной фиктивности, до полуденного, летнего затишья, в которое душа вдруг услышит Голос, зовущий ее по имени. Этот зов во всей страшной — ибо не сверхъестественной — его реальности скоро услышит и сам Гоголь.

3. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — не раньше осени 1833 г. или весны 1834 г. (1 — см. предисловие к «Новоселью», 2 — заметка Пушкина в «Дневнике» — I, С. 703), т. е. близко к «Старосветским помещикам» и «Тарасу Бульбе»: это все один период идиллии и героического эпоса, последовавший за чистым смехом «Вечеров», продолжающееся раскрытие всех сторон комического эпоса. Идилличность в «Повести» далеко не так чиста, как в «Старосветских помещиках». Собственно, это не идиллия, а идиллическая пародия на бури и страсти героического мира. Начать с того, что повесть весьма связана внешне с историко-литературной традицией («Два Ивана...»<sup>113</sup>). Между

тем как «Старосветские помещики» суть завершение смеха, «Повесть» охватывает один из видов комического эпоса: Батрахомиомахию, перенесение брани, войн..., с сохранением тех же пропорций, в иносказательный мир. Поэтому это как будто от Голдсмита к Филдингу и гораздо ближе к элементарному состоянию смеха. В «Старосветских помещиках» смех достиг полного совершенства, при котором он уже почти не смешит и перестает быть веселым психологическим фактом; в этой полной чистоте своей, смех есть метод устранения всего, что стоит на пути чистого и беспритязательного преобразования плоти. Это, собственно, конец смеха. В «Повести» же — один из видов элементарного смеха, близкий к «Вечерам» и только по идиличности связанный со «Старосветскими помещиками»; идилична только почва, масштаб абсолютных цифр, удельные же цифры не идиличны, а смешны, ибо согласованы по закону выведения всех необходимых последствий из раз принятого масштаба. Это Свифт и Уэллс, причем условное основоположение есть идилия. «Герои-комический эпос». Это не ново; в западной литературе английский комический эпос XVIII в. создал и стиль и все приемы... Например, заглавия глав — отсюда (I, С. 410 и пр.: типичное свифтианство: эпическая торжественность об идилически ничтожном, строгое соблюдение всех последствий из принятого условия). Из эпоса же и весь ход действия: соседская дружба, разрыв, враждебные действия, война и злоба, суд, попытка примирения, усиление вражды, разорение обоих государств и гибель обоих. Очевидно, это пародия, близкая к «Селу Горюхину» (ср. еще «Le prisonnier de Мопасо»<sup>114</sup> и пр.); разница — и громадная — в том, что эпическая сюжетность здесь скрыта под мнимоидилическим; борются не государства, хотя бы микроскопические, а частные лица, обладающие, однако, всеми чертами соседних государств: это двойное уменьшение: и размерное и символическое; пародируется и вражда государств и вражда двух знатных вельмож, феодалов, родов, Монтекки и Капулетти! Оружие пародии — веселый смех; одно аллегорически читается в другом, написано так — понимай этак. Итак, значимость здесь не устранена, идиличность далеко не полна (в «Старосветских же помещиках» значимости не было уже вовсе или, вернее, значимость была абсолютная), и надмение спеси присутствует от первой строчки до конца. Раз есть значимость, нет строгой идиличности и есть веселость; раз есть веселость, то, дойдя до эпически неизбежного грустного конца («Гибель обоих государств»), мы присутствуем при гибели последних остатков идиличности; отсюда вдруг изменение языка и известные грустные заключительные слова: понадобилась грустная речь, как неизбежная минута разрыва искусственно

спаянных воинственного эпоса и идиллии. И так, смех восходит к шву, к борьбе эпического и идиллического, к спеси, раздувающей себя в эпос, между тем как поэт — обратно — сжал эпос до идиллического масштаба: водоворот встречных намерений — автора и героев. Между тем как Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна не имеют своих намерений и верны идиллическому намерению автора, эти двое непослушны поэту; поэт задумал для них идиллию, они же «подъемлют брань» и раздувают себя в эпос: приходится эпос сжать до их размеров! Вместо того чтобы петь их счастье, приходится сразу же считаться с их враждебными поэту намерениями и тему «процветание обоих государств до пагубного столкновения» взять пародически: «вы хотите эпоса? Будет по вашему желанию», и начинается уэллсова игра двойным счетом пропорциональности. Уэллсово условие таково: «условимся давать эпическую перспективу каждому их действию».

4. Выполнение условия. Предметы: бекеша (I, С. 405), платье (I, С. 410—411). События и достопамятность: дыня! Достоинства: «прекрасный человек...» Глубокая разница характеров (I, С. 408—410); членение всей параллели; иные члены синтаксически и по размерам равны (иногда до идеального равенства: редькой...), иные скрытоантитетичны (боязливость — шаровары), иные мнимоантитетичны (муха в борщу — чай в реке), иные неравны по размеру фраз (красноречие...) либо по строению (богопротивные слова). Размещение всех этих типов поразительно искусно. Концовка; совпадение столь глубоко различных характеров в одном! Все это, конечно, пародия на исторические параллели и принадлежит историографическому стилю всей повести. Само оскорбление и оскорбительное слово придумано намеренно невероятно и малооскорбительно: это пародия на эпическое оскорбление. То же история с гусиным хлевом — пародия военных действий. Наконец, тяжба сама есть замена войны. Военная хитрость партии примирителей. Вообще образование партий вокруг этого дела! Военное описание примирения (дирекция, пехота, команда, косо и пр.) — I, С. 449—450. Вся сцена интересна еще громадным ситуационным напряжением, поразительным глазомером, расчетом команды, присутствующих, направления, диагоналей и пр.; все это рассчитано идеально точно и представляет математический фокус. Интересна еще механизация движений, люди-мячики. Сколько мускульной фантазии вложено в эту дивную сцену! Это надо сравнить с развязкой «Ревизора».

Почему Гоголь не примирил их? Потому что не может быть мира между тем эпосом и той идиллией, которые здесь вступили в борьбу: это про-

тивники еще более непримиримые, чем Иван Иванович и Иван Никифорович. В самом деле, примирение лишило бы смысла ту комико-эпическую перспективу, которая была дана всем идиллическим предметам; это была бы победа идиллии — как будто идиллия может победить, если уже она вступила в борьбу с миром иной серьезности! Идиллия (юмористического типа) всегда смертна, слаба; тень смерти всегда лежит на ней, и главная ее тема есть ее конец. Тем более здесь, где непрочность идиллического мира вызвана не внешним насилием, а возникла из идиллии самой, из надмения... Примирение было бы то же, что бессмертие Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Надмение и идилличность непримиримы; смех может погубить эстетически надмение, но надмение реально погубит идилличность. Вместо преображения и победы над смертью здесь идиллия приводит к злему, озлобленному концу, к злобе поэта, злобе противников. Комическая тяжба съела идиллическую среду и вызвала резкое изменение тона и стиля. Грусть, которая была равномерно разлита по «Старосветским помещикам», здесь резко поляризована, — равно как и веселье, которое в самом начале повести доходит до сумасшедших выходок (с бекешей и пр.). Вместе со злой грустью вдруг врываются тени будущих «Мертвых душ»: маниакальность стариков, черты Плюшкина (I, С. 452—453). Это ново у Гоголя; до сих пор либо не было характеров, либо была патетическая характерология, либо идиллическое преобразование животной природы в праведность славы, т. е. либо балладное, либо глубоко идиллическое; здесь же неудача идиллической жизни приводит к маниакальности, глубокому последствию разорения, истощения идиллического, родового, гостеприимного быта. Маниак это идиллическая натура, искаженная непосильной борьбой с притязующим, драматическим миром; идиллическая натура, неосторожно вмешавшаяся в драматическую жизнь. «Мертвые души» суть в этом смысле продолжение «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Если вообразить дальнейшую судьбу Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича — глава из «Мертвых душ».

Мы присутствуем при самом процессе сложения маниакальности в поэтике Гоголя; маниакальность эта есть, в последнем счете, следствие отсутствия эпоса (слитного) типа «Капитанской дочки».

5. Теперь понятен и Шпонька в «Вечерах», так странно выделяющийся. Это тоже маниак идиллического мира, смиренный, не нашедший своего Пушкина, который сделал бы его Белкиным. Акакий Акакиевич. Глубокое отличие от Пушкина в том, что у Пушкина есть место для этих побежденных, забытых натур, есть эпос, который примет и неудачников; у

Гоголя же рождается из забитого человека ужасная механическая пародия на интересы, действия... Это всегда, даже в «Шинели», будет идилично, потому что это социально непритязательно, но идилия, как атавизм, среди неидиллического мира даст сумасшедших либо жертв насилия, злосчастных провинциалов, заблудившихся в Петербурге. Говорят о «Медном всаднике», что там государство попало личность,— это скорее гоголевская тема, и «Медный всадник» принадлежит этому миру лишь по прозаической перспективе, которая открывается в нем. Маниакальность забитых, побежденных жертв Государства Российского есть следствие того, что идилия требует «совершенной любви, изгоняющей страх», требует вечности. Вне этой готовности сделать смерть единственным сюжетом своей жизни—вне забвения и идиотического бесчувствия—иной идиотизм: бюрократическая маниакальность грозит и н о ю смертью. Смирненные «Старосветские помещики» станут «смирными» Петербурга, последними, ничтожными. Потомство Белкина даст высших носителей Славы Божией и жалких рабов монархической власти, сумасшедших калек царства Зверя. Будущий юмористический мир есть идилия, раздавленная петербургской монархией, искаленная идилия—но все же с идилическими чертами, в которых можно еще узнать и добрые черты Белкина и родню Афанасия Ивановича. Но как хорошо, что те старички не имели детей: ибо ч е м стали бы их дети...

## Х

1. Уже в самих «Вечерах» начинали выступать черты, отличающие смех... от эпического смеха: то заводная сценка, то маниакальный характер, то совершенство смеха в полной непритязательности идилии. Ко времени наиболее совершенных произведений первого периода относятся и первые вещи, построенные и с к л ю ч и т е л ь н о по новому методу. Уже в 1832 г. замысел «Носа». II, С. 23—указание на турчаниновскую историю; II, С. 566—то же в рукописной редакции—«недавно...» Вероятно потому, что «Нос» задуман в том же 1832 г., когда была эта история; пишется в 1833 г.; в 1835 г. обрабатывается для «Московского наблюдателя» (нового журнала), но редакция не берет его за «тривиальность», и рукопись остается у Погодина в Москве; в 1836 г. Гоголь экстренно требует ее у Погодина: в марте 1836 г. начинался «Современник». В №3 «Современника», сентябрь 1836 г., «Нос» напечатан с заметкой Пушкина (II, С. 571). Из-за цензуры Казанский собор (II, С. 9) заменен Гостиным Двором.

Это первое произведение, которое з а д у м а н о по совершенно иному типу. Пожалуй, в самом конце: «во всем этом, право, есть что-то» (II, С. 28)

дан наилучший принцип объяснения. Во всей этой нелепой истории действительно что-то есть. Что-то родное отзывается в душе на всю нелепость и ералаш, и смысловой, все время подразумеваемый стержень — есть. Совершенно бессмысленное, имеющее смысл; фиктивность, следовательно, самого смысла; значимость, созданная сферой и в сфере вполне релятивной; повсюдность смысла; невозможность чего-либо, уклоняющегося от нее. Гипотетичность и отрицательность всех величин, входящих в повесть. Территория — всеобщая возможность; страшное ничтожество тяготения; отвага и легкость. Вот почему пляшущие стулья Турчанинова и пр. есть то всеобщее «сорваться с места», что предполагается юмором; заранее улегченная среда, где действия будут гораздо проще, облегченнее. Очень важно, что с самого начала эта среда для Гоголя совпала с Петербургом; гений почувствовал, что полное улегчение деятельности только здесь будет вполне на месте. Отличие от смеха в том, что смех всегда доступен заграждению, может быть затемнен рядом занавесей (характер, фантастика, сатира, патетика, идиллия), дает поэтому много литературных родов, смотря по типу остановки и преграждения; юмор же есть смех прозвучавший, как факт чистой культуры, — уже не звучащий, а создающий — не борющийся с построением всех типов — не колеблющий из него же исходящих порождений — не вулканическое веселое извержение, эклектически выбрасывающее продукты глубокой взволнованности и кризиса культуры — а яркий свет закончившегося извержения, спокойствие достигнутой комической цивилизации. В виде предчувствия, зари, всходящей кратером лавы, — это иногда бывало и раньше, но теперь это станет методом.

2. Прежде всего, большой город. Здесь отрешенность от смысла никогда не может быть истолкована идилически. Всякая идиличность, перенесенная сюда, сразу станет ерунда, чушь, ералаш, потому что здесь общественный принцип повсюден и характеризует всякую деятельность сплошь. Поэтому столкновение идиличности с иной серьезностью здесь заранее невозможно или же было бы малозначительно. Поэтому же нет внешнего спора с общественной действительностью, и этим «Нос» эстетически труднее даже «Старосветских помещиков», в которых основная идилическая неприязнительность была постулатом иной серьезности (вплоть до Славы Божьей). Из отсутствия внешнего спора — возможность включения всей общественной действительности, даже низших сословий, и притом без коллективного веселья и без идиличности. Но это будет особенно ясно на «Невском проспекте». Гораздо важнее иное: социальная проблема, механизация личности чрез социальное ее значение и

внутреннее место идиллии. Собственно, и здесь атавизм родового быта (и вообще атавизм быта) спорит с иной организацией общественной жизни, но не восстановлением идиллии (т. е. не анахронизмом), не войною их (что тоже есть, хоть меньший, анахронизм), а современностью, принятой начистоту, без оглядки, искренно. Этот разрыв смеха с воспоминаниями, связанными с симпатиями,—с реминисценциями, с историческими сочувствиями—есть полное его освобождение для полного раскрытия его эстетических сил. Это так редко, что едва знаешь, что назвать: ибо и «Дон Кихота» захватывает спор и самое рождение современности. Гоголь, в этом смысле, первый поэт действительной современности, уже вполне победившей, основавшей неоспоримые во внешнем соперничестве социальные значения, современности непобедимой, которая должна быть признана; первый не донкихотствующий поэт современности, т. е. предоставляющий ее себе самой—и потому остающийся вполне свободен эстетически в таком трудном явлении, как смех. Здесь прежде всего борьба за внутреннее овладение личностью.

Личность, вполне принадлежащая юмору, есть сумасшедший; разные виды принадлежности юмору суть разные степени приближения к сумасшествию (маниакальность и пр.). Соппротивление юмору есть не характер, а социальная значимость; дело юмора совершается путем ее изничтожения и улегчения в ничто. «Нос» есть «скверный анекдот», либо «пассаж», либо «невероятное происшествие», т. е. издевательство торжествующего юмора над замкнувшеюся от идиллии неприступной общественной значимостью. Щит героя есть его общественное звание и значение. Маниакальное повторение («самозащита»), с кем он знаком и пр. (II, С. 9, 14)—это все—старания проснуться, вырваться из случившейся беды. Юмор наслал туману, расслабляющий сон, и все происшествие есть не что иное, как дурной сон. За это говорит 1) необъяснимая ликвидация всего инцидента, 2) радость пробуждения и пр. Перед нами тот замечательный случай имитирования сна, который вообще так сродни поэзии по общей связи сюжетности и сна. Здесь возможны разные степени реальности сна, от Грильпарцера до совершенного неупоминания о сне, как у Гоголя; впрочем, у Достоевского «Скверный анекдот» пошел еще дальше, потому что дурной сон заменен вполне вероятным жизненно происшествием. Надо сразу сказать, что действительный или фиктивный сон в серьезном и юмористическом произведении—глубоко различны: в одном выводятся все последствия, совершенствуется, осуществляется личность; в другом—регрессия, распадение ее. Нам здесь нужен только второй случай. Личность в скверном анекдоте теряет вдруг все свое об-



щественное значение, ранена в центр свой. Тщетно она старается проснуться, сон непроницаем, и выхода из него нет. Глубокое сознание за-снувшим своей правоты и бессилие доказать; все двери закрыты. Всюду неприступные стены общественной организации: смех отмстил общест-венности ее же силами.

3. Бывает полная потеря личности: прийти домой и увидеть свое место занятым двойником, присвоившим себе ваше имя и пр. *Sosie* (Мольер, «Амфитрион», 1, 2): «кем же мне быть, *car je dois donc être q u e l q u ' u n ?*» — «*Colonel Chabert*» (Бальзак)<sup>115</sup>; комедии с близнецами и пр. Все это есть максимальное сотрясение целенаправленной деятельности в наиболее центральном стержне ее: самой действующей личности. Всякая деятельность, уединенная от общественного своего перевода, сразу становится ничтожна; поэтому без имени, без звания, без «себя» — есть сюжетный предел юмора. (Соответственно этому, «*Colonel Chabert*» есть, быть может, предел нефантастического страшного и грозного; того же типа страх перед сюжетом об упрятанном в сумасшедший дом, заживо погребенном: страх о недоказуемости социальной правоты — так она шатка, о ничтожности имени и вообще социального самоощущения. Ослабленный случай того же: возвращающийся — демобилизованный — видит свое место занятым в любви, на службе и пр.; как то было самое страшное, так это — быть может, самое грустное, что есть в поэзии: это грустно всей силой комичности положения.) Для того чтобы удержать потерю личности в пределах юмора, нужно нечто иное еще, чем забавный тон рассказа, нужна безобидность потери, безболезненность, регрессия как проект, как эстетическая угроза (впрочем, забавный тон, конечно, с этой безболезненностью связан). Потерявший себя конвульсивно ищет выхода, подплывает к берегам, всё неприступно. Крайняя точность описания берегов (газетная экспедиция и пр.), это болезненная ясность зрения того, кто за п о м и н а е т малейшие подробности. Затем, всюду он попадает не вовремя, тот уехал, этот не в духе; равнодушие, любопытство к его беде — все это черты типичные для борющегося в чужом городе за существование, ищущего места, всюду встречающего неудачи. Деклассация затягивает его, он теряет все, через все щели вытекает вода. II, С. 17 — тот же крик тоски, что у *Sosie*. Таким образом, тема подмена и самозванства как центральная тема смешного в юморе. *Je dois donc être quelqu'un* — крик глубокой неиндивидуальности, страдания существа, которому вне общества вообще нет места.

Очень важна еще неединоличность дурного сна: брадобрею грезится то же (двойной этаж сюжета: барин и лакей); мало того: Петербург охва-

чен родом коллективного помешательства, близкого к тому же в «Ревизоре» и в «Мертвых душах» (когда напустили туману о Чичикове). Однако тема сумасшествия единоличного и коллективного, чтобы быть завершена, нуждается в перемещении самозванства: когда Ковалев, потерпевший от самозванства, сам станет самозванцем... (как Поприщин и пр.), тогда скверный анекдот станет не сном-пакостью, а помешательством.

### О «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя

1. Сумасшествие есть один из видов изгнания, вытеснения за пределы жизни; этим оно сродни смерти: но так как сумасшествие восходит всегда к некоторому личному решению resp. согласию души, то оно особенно сродни самоубийству. Родство простирается до тождества в делении на две совершенно разных категории: самоубийство (и сумасшествие) как акт самоотрицающей воли — как последнее явление долгого процесса изгнания. Эстетическое значение первого типа — чистая катастрофичность, т. е. идеально-эстетическое разрешение сюжета; второго — невозможность эстетического решения эстетической темы и рождение реальной поэзии.

Катастрофа (и безумие как катастрофа) не роняет личность в социальном ее достоинстве; происшедшее, напротив, в явлении катастрофы получает подтверждение своего строго эстетического характера, соответствующее чему потрясение остается очищением страха и сострадания<sup>116</sup>. Эстетически эквивалентно этому безумию и несчастье, и горе, и смерть, и самоубийство, вообще все сужденное («и от судеб защиты нет»). Замечательно, что русская поэзия мало знала безумие этого рода; Мария, мельник — но это второстепенные лица (да и то, мельник — явный шекспиризм, Лир...); зато у Пушкина есть прямое введение в гоголевскую поэтику: безумие в результате не эстетической, а исторической борьбы, т. е. борьбы не в пределах одной замкнутой эпохи (где исторически все решено и где борьба имеет поэтому лишь героический смысл), а на повороте эпох. Это связано с великим переходом от правящих к будущим типам общества, через нынешнее замешательство. Не было темы, которая более занимала Пушкина, как судьба правящей аристократии; две родословные, своя и Езерского, постоянные размышления и заметки о старой и новой аристократии; кроме того, неявная, внутренняя родословная (например, кавказского пленника, Алеко, Евгения Онегина); можно считать, что генеалогическая тема — одна из существеннейших для Пушкина.

Разорение, вернее, падение рода — вот на каком пути Пушкин нашел новую тему сумасшествия; безумие как последняя ступень деклассирова-

ния. Ему предшествует мотовство, пустая жизнь, литераторство; Евгений Онегин (и отец его) прошли эти предварительные ступени; он еще сохранил ту степень социального достоинства, на коей возможен удар, катастрофа эстетической категории. Дальнейшему снижению соответствует все меньшая возможность сюжета; «Евгений Онегин» был последним законченным сюжетом у Пушкина; в «Медном всаднике» рождается тема комедии; «смещение трагического с комическим», в ином смысле, чем у Шекспира: организованное вступление пошлости в символическую поэзию. Можно найти и ряд стилистических переходов к прозе Гоголя: рубленный стих, «клубя капоты дев ночных—и заглушая часовых»<sup>117</sup>, мечты Евгения о Параше. Навстречу дереализации царя (превращению его в царствующий памятник) идет реализация комедии и прозаической речи. Соответственно этому, безумие Евгения очень близко к Поприщину: нищета, «мелкий человек», Петербург—ряд тем вводит его (между тем как безумие Лира не должно быть ничем введено). Однако безумие Евгения еще близко к Лиру и мельнику (словарь сравнений; описание безумия со стороны, одежда, образ жизни, сожаление, презрение и пр.; между нормальностью и безумием есть центральное событие, центральное несчастье в жизни человека, которое, правда, подготовлено медленным, но верным унижением рода и жизни: нечто среднее между центральной катастрофой—т. е. эстетической категорией—и медленным изгнанием изгоя—категорией социально-исторической), вследствие чего возможна символичность произведения. Но отсюда же страшная двусмысленность «Медного всадника» и трудность для понимания: в формах сюжетного произведения развита повесть ни о чем, без начала и конца, не сюжет, а столкновение; в связи с этим рассказ сжат до исключительно сильной, узкой ситуации, и, вместо события, в центре его мучительная поза преследования.

Так произошло у Пушкина распадение повествовательного идеала английской поэмы (подобно тому как в Болдинских трагедиях то же—относительно Шекспира; завершающая роль поэзии Пушкина); безумие из развязки превратилось (если не в завязку, то во всяком случае) в одно из нерешающих (скорее, подготавливающих центральную позу) событий нерешенной повести. Ничего не решающее безумие есть уже черта комедии, вернее, психологический к ней переход: в комедии безумие, не присутствуя психологически, становится вполне эстетическим, внутренним явлением; вся комедия безумна; в этом смысле уничтожение личности в трагической цивилизации совершается гибелью (и безумием катастрофического типа), в смеющейся цивилизации—схождением на нет, которое

есть расслабление всей серьезной жизни внутренним сведением ее к изгнанной, изжитой жизни; в последнем результате смеха является картина полного безумия эстетического. Можно поэтому сказать, что психологически сумасшествие является переходом от серьезной цивилизации к смеющейся: в одной — катастрофа, в другой — смех фингирует безумие, превращая его, одна — в источник самоочищающегося страха и сострадания, другая — в смех самоочищающийся; в катастрофе безумие хранит еще психологические свои черты (хотя роль его еще не психологическая), в комедии безумие становится бесконечной глупостью и пустотой комических персонажей, комической кеномой<sup>118</sup> (вследствие чего смех возбуждает только себя же, а не некоторый аналог страха и сострадания).

Таким образом, «Медный всадник» есть ничего не решающее, переходное произведение, загадочное именно промежуточностью своего положения. Промежуточную роль играет безумие и в «Пиковой даме», с той разницей что оно есть только мнимая развязка; на деле оно страшно близко к Гоголю, потому что тоже связано с замыслом, с манией «своей идеи» и тоже, как у Гоголя, психологически подготовлено (черта явно не трагическая) загадочностью, маниакальностью, особенностью Германна; это прообраз всех будущих умысливших и имеющих «свою идею». Замечательно, что «Пиковая дама» есть гофмановская повесть<sup>\*</sup>, а «Записки сумасшедшего», как известно, тоже гофмановского происхождения. (Первоначальный замысел: Записки сумасшедшего музыканта)<sup>\*\*</sup>. Итак, Пушкин и Гоголь сошлись на Гофмане — это еще не нашло надлежащего анализа. Пушкин подходит к гофмановской теме. Гоголь отправляется от нее; безумие у Гофмана есть крайняя степень энигматичности, чудачества, т. е. того состояния, когда бремя трагического удара стало бременем невыносимой идеи, равномерно распределенным по всей жизни, либо невыносимой профессии; очевидно эстетическое происхождение этой концепции, но очевидно и вполне психологическое ее настоящее; жизнь, идея, профессия, ставшая моей темой, моим роком, страстная связь и священный гнев между ею и мною — рождают странность и гофмановское помешательство. Впервые это явилось в гамлетовском помешательстве! (где тоже идея жизни стала роком и семенем безумия). Но у Гофмана воз-

<sup>\*</sup> В. В. Ленц: «Гофмановские фантастические сказки в это самое время были переведены на французский язык и благодаря этому сделались известными в Петербурге, и Пушкин только и говорил что про Гофмана; недаром же он написал „Пиковую даму“ в подражание Гофману, но в более изящном вкусе» — «Рус. Архив» 1878, I — Цит. по: Дневник Пушкина / Под ред. Б. А. Модзалевского. Пг., 1929. С. 132.

<sup>\*\*</sup> Гоголь Н. В. Соч. ... Т. V. С. 558 и 610—611.

ложенная идея пришла в определенную минуту и только тогда определила жизнь. Это было вообще великим исходом трагической цивилизации: гамлетизм породил новую цивилизацию больших городов труда, в которых тема жизни заменяет рок. Поймем, что в Гофмане в последний раз явился рок! Что превращение правящего сословия в руководителей национального труда превратило трагичность (удел правящих) в энигматичность (фингирующий удел профессиональных руководителей)! Приблизительно в одно время Пушкин и Гоголь угадали нового человека и его рок: «Пиковая дама», В. Ф. Одоевский, «Портрет» и Пискарёв — вот венки русского гофманизма и бальзасизма. Но почему это не стало эпохой в русской литературе? Потому что великие поэты верны реальности: в русской жизни этот род людей был едва намечен социально; Германн — явно иностранные черты, «Портрет» — похоже на перевод (В. Ф. Одоевский — тем более). Если бы музыканты, художники, поэты, мечтатели (т. е. вообще носители фингирующих сил трудовой цивилизации) были бы серьезным в России социальным явлением, русский гофманизм стал бы эпохой русской литературы; но в государстве нетрудовом труд не был роком; а так как им уже не была и историческая деятельность (так что катастрофа не могла уже иметь серьезного эстетического значения), то переход к безумию как явлению чисто смеющейся цивилизации совершился с необыкновенной быстротой: у Пушкина в «Пиковой даме» представлено стремление к гофманизму, но для Гоголя — Гофман уже позади: через безумие, потерявшее уже все оправдывающие черты чудачества и странности, мы стремительно спешим к созданию русской комедии.

2. Таково всемирно-историческое происхождение «Записок сумасшедшего»; с ним совпадает и происхождение их из прошлой поэзии Гоголя; исходя из смеха, прирожденного «гениально смеющейся натуре», Гоголь, на пути к чистому его развитию в комедии, разложил дворянский эпос на рыцарский (католический) патетизм и мелкопомещичью идиллию: эпоха и роль «Миргорода». Сословный эпос действительно в смеющейся цивилизации невозможен, и идиллия совершила последний шаг к реализации преобразования тел и физической любви (что, со стороны социальной, есть, конечно, антисословный акт). Дальнейшее эстетическое развитие возможно лишь в новом, хотя бы и неэпическом, соединении идиллического и героического предела (присущих всякой поэзии), т. е. в создании чисто комической замены «Капитанской дочки» и «Евгения Онегина».

Все петербургские повести Гоголя представляют, вместе взятые, третью эпоху истории смеха (процессия — разделение пафоса и идиллии — созда-

ние протокомедии), протокомедию, завязь которой есть, собственно, всегда сумасшествие, но уже как явление развязки предкомической, т. е. как явление вполне патологическое, как реальное разрушение идиллической личности, воссоединенной насильственно с пафосом великого исторического дела. Эпохе протокомедии Гоголя в истории России соответствует Петербург и замечательное социальное новообразование: бюрократия, расслоенная на мелкого человека и важного. Проклятие этому периоду русской истории, периоду протокомедии психологической, т. е. безумия *realiter!*<sup>119</sup> Скорее к фингированию, к освобождающему чистому смеху!

Но правда заставила уже и Пушкина ввести в свою поэтику столкновение идиллии и новой государственной власти: «Медный всадник» и с этой точки зрения есть переход к поэзии Гоголя: и он включает эстетический полюс идиллии, и он почти вполне психологически решает тему об отношении его к дереализованной эпичности = к самодержавной государственности столицы. Но что для Пушкина есть устье, то для Гоголя есть элемент смеющегося мира и потому имеет будущее во всё растущей отчетливости смеха: будущий смех с п а с е т.

Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна спасены, у них нет детей, они вполне принадлежат вечности совершившегося освобождения плоти от подданства исторической памяти и эстетической словесности. Но горе им, если б у них были б дети, ибо эти дети звались бы Акакий Акакиевич, Поприщин, которые представили бы второе поколение незакончившейся идиллии стариков. Поприщин представляет нормальное развитие исторического бедствия идиллии; православная идиллия кончается на небесах; всякий исторический ее остаток представляет окончательное деклассирование и канун сумасшествия. Здесь один из узлов русской истории; разделение дворянства произошло при Екатерине II, причем дворянство, которое застал этот кризис, можно считать центральным эпическим явлением русской истории (это мир «Капитанской дочки», герои которой в 1774 г. старики, т. е. воспитались при Елизавете NB и принадлежат доекатерининскому веку!). Те, кто понял совершившийся кризис и пошел за новыми людьми, те продолжили эпическую жизнь дворянства в роли вельмож (новое явление, подготовляющее камер-юнкерство и пр. времен Николая I), высшей бюрократии и петербургского придворного мира; идиллическая же часть елизаветинского дворянства осталась в провинции и, закончив свои судьбы эстетически, послала свое потомство в тот же Петербург.

В этом процессе Пушкин уловил то, что ему было особенно близко: сложение низшего чиновничества из разорения бывшей аристократии

(водораздел — тот же 1762 г.: «мой дед, когда мятеж поднялся... попали в честь тогда Орловы...»; потом либо Евгений и сумасшествие, либо сам Пушкин, спасенный от сумасшествия гением, но социально от него недалекий: «не дай мне Бог сойти с ума...» — что, по-моему, в глубокой связи с самосознанием: «бояр старинных я потомок»<sup>120</sup>), а Гоголь, с точки зрения провинциала, то, что он особенно ясно видел: сложение того же низшего чиновничества из мелких провинциальных дворян (впрочем, Белкин уже у Пушкина было приближением...). Но с обеих сторон, столичной и провинциальной, новое социальное образование — низшее чиновничество — идилического происхождения, т. е. происходит из глубины истории русского дворянства:

Родов униженных обломок  
И слава богу не один<sup>121</sup> и пр.

По-иному, но с тем же правом может это сказать и Евгений (resp. Пушкин) и Поприщин.

Итак, два мира «Записок сумасшедшего» суть бывший эпос, представленный высшей бюрократией, и бывшая идиллия, представленная мелким человеком, т. е. схождение на одном общем двух бесконечно разошедшихся ветвей — краткий миг блеснувшего (кажется, 1740—1760 гг.) русского эпического дворянства (однако эта бывшая слитность сделала возможным положительное содержание поэзии Пушкина) в их последних поколениях. Еще минута, и вельможи николаевского царствования станут вырождающейся бюрократией, а мелкий человек — революционером. «Записки сумасшедшего» суть исторические «записки» об узловом моменте в истории русского государства. Этот момент есть Петербург, город Зла. Что может быть хорошего в городе, который искусственно соединил то, что разделило историю? Сблизил оба разошедшихся полюса эпического прошлого, так что произошла искра сумасшествия в поэзии, революции в близком будущем жизни? Единственное, что могло бы оправдать это злое дело Петербурга — наличие среднего сословия, торговли, интеллигентных писателей, художников и пр. Относительно художников и музыкантов мы видели уже по поводу Гофмана; торговля ж — и вообще производящий труд в гоголевском Петербурге играет особую роль: у него нет торговцев — есть только поставщики; это то отношение к торговле с точки зрения покупателей, которое свойственно ли-

<sup>120</sup> Гоголь всегда подмечал эту тягу в Петербург и всегда досадливо: это в его размышлениях в точности соответствует особому вниманию Пушкина к вытеснению старой аристократии новой. Каждый о своем!

тературе стран, не обладающих серьезной экономической жизнью. Только в «Мертвых душах» (во втором томе) Гоголь постарается показать класс — носитель торгово-промышленной жизни и, в меру (ничтожную) его наличности в жизни, ему это и удастся. Но в петербургских повестях торговли нет, а есть только поставка. Здесь богатство мотивов громадно! Вся «Шинель» есть история заказа; заказ шпор в «Невском проспекте»; вообще все деление людей с точки зрения их поставщиков: у одних ручевский фрак, дочка для карет, английский магазин — другие у Петровича (в промежуточном положении Хлестаков — VI, С. 82). Вообще торговцы мелькают только как поставщики (так же и в «Гробовщике» Пушкина: «здоровье наших клиентов») — это особый стиль того Петербурга, стиль, типичный для идеологии правящих; и Поприщин — правящий, он — низший из правителей, и в этом его несчастье, но все же — из правителей (управляемых не знал весь старший русский классицизм). О, если б он был крестьянин, «русский мужик»! Но он сознательно себя от них отделяет (V, С. 346, 347, 350; а так как и VI, С. 252, то, очевидно, это был стиль эпохи и города; см. еще «Женитьбу» (С. 903); это, положительно, язык спартиатов о покоренном племени). Больше даже, он не только благородный, он любовник, он ходит под крыльцо дамы своей (V, С. 349). Но так как он в крайнем случае из того же круга, то сравнение может быть произведено (убийственное для него). Кислота и водород правительственной идеологии, сближенные, дали взрыв: на дне осталась капля чистой воды: вода — чистая комедия (совершенство смеха); взрыв — сумасшествие и «Записки сумасшедшего».

Все произведение есть разительный пример взрыва, вследствие чего не надо в нем искать ни завязки, ни развязки, ни сюжета, — а только историю этого взрыва (в форме более чистой, чем в «Медном всаднике» — хотя элементарный взрыв, правда, немедленно покрытый позой, был и там). Итак, разберем историю взрыва.

3. Взрыв развит в двух действиях; предварительное — схождение с ума (3 окт. — 13 ноября) и второе: сошествие с ума (3 декабря — ...). С первого слова мы в мире, заведомо криво положенном (Schief) (V, С. 344): «необыкновенное происшествие» есть уже, с первых слов, вымысел больной головы. Итак, сумасшествие явно не имеет драматургического смысла; затем слова начальника отделения доказывают, что и другие замечают; итак, внутреннее самосознание необыкновенного, посторонние извне видят... — два основных признака сумасшествия налицо. Все же между первым и вторым действием — громадное различие (которое, вероятно, имеет определенную медицинскую формулировку); если сумасшествие заме-



нило действие, то его отдельные ступени (т. е. медицинское развитие) составляет замену драматургического интереса. Однако нам пока нужно установить единство повести; оно заключается в пафосе открытия (*dévoiler*), которое есть *specificum*<sup>122</sup> этого типа сумасшествия. Взрыв происходит 1) из открытия некоторой истины отвлеченного типа, 2) из открытия истины о себе. В высокой степени замечательно, что то и другое открытие связано с «Северной пчелой». Это осталось не замечено, между тем и схождение и сошествие с ума связано ближайшим образом с чтением газеты. Основная минута схождения с ума — подслушанный разговор собак (V, С. 346); но сейчас же (V, С. 347) объяснение, представляющее сведение к абсурду сведений из «смеси»: о коровах, о рыбе — ф о р м а л ь н о то же, что, например, «в Северной Америке наблюдался новый вид северного сияния... возбужденные ученые споры» — или о метеоритах — или о новом виде гигантских китов и пр. Этим же объясняется «ученые»: мелкий люд всегда кормили такими жалкими сообщениями из так называемого «мира наук», и так именно представляются ему «ученые» — бесстрастная корпорация исследователей, набрасывающихся на открытие и спорящих о его причине! Вероятно, такая гадость, как «Северная пчела», особенно старалась в этом духе. Со «смесью» же связан его повышенный интерес к открытиям, откровениям, разоблачениям научного типа; я имею в виду все «вот почему» 1) о человеческом мозге (V, С. 359), 2) о счете по неделям (V, С. 359), 3) он пробка (V, С. 360), 4) о женщине и черте (V, С. 360), 5) о происхождении честолюбия (V, С. 360—361), 6) о происхождении мусульманства во Франции (V, С. 361), 7) об Испании и Китае (V, С. 362), 8) о Земле и Луне (V, С. 363), 9) о луне и бочаре (V, С. 363), 10) о причине волн (там же), 11) о невидимости носов (там же), 12) о петухе... (V, С. 364). Эти 12 открытий + говорящие собаки, рыба, коровы + «понимаю, понимаю, отчего...» (V, С. 349) и «он масон» (V, С. 357) — дают 17 научных объяснений и разоблачений. Из них особенно замечательны, по умственному стилю, те, где господствует дух опровержения общепринятых мнений: «вы думаете потому? совсем нет»\*. Формально и этот тип связан с сообщениями «смеси» такого типа: «принято думать, что приятный запах после грозы происходит от... зелени...; на самом деле, ... озон...!» Несчастный заимствовал свою склонность объяснять, искать истинные причи-

\* Однако тут вопрос осложняется тем, что часто Гоголь от своего имени...: весь конец «Невского проспекта» (V, С. 286), даже формула опровержения та же! Как это объяснить? Кроме того пафос Поприщина: все можно, надо проникнуть, раскрыть... — тот же, что в конце «Невского проспекта». Но это связано с вопросом о Поприщине как авторе записок; об этом — после.

ны из «Северной пчелы», отсюда же представления о диковинках, странностях, уродствах, игре природы и пр., без чего невозможен был бы подслушанный разговор собак и, следовательно, переписка их. Страсть разоблачать была у него и без газет; он страдает от того, что его не пускают знатные, потому что хотел бы подслушать, подглядеть «...экивоки...» — тут страдает любознательность. Он ходит вокруг запертого здания, насочинил чудес, но понимает, что есть коренная ложь и там — только как разоблачить? Газета подсказала метод (научное открытие) и язык; открытие правды о знатных стало поэтому в центре 17 открытий бескорыстно-научного типа.

Но гораздо больше еще роль, которую сыграла «Северная пчела» своим политическим отделом. То, что он назвал себя Фердинандом VIII, а не русским..., хотя (V, С. 357) называет ряд русских званий, объяснимо только «Северной пчелой», вернее, особым характером политического отдела болгаринской газеты. Вообще политический отдел газеты в жизни мелких русских людей всегда играл особую роль. Попричины 90-х годов читали «Новое время», там было о Карно, о Деруледе (см. у Чехова: «Vive la France» и пр.), деле Дрейфуса, английских интригах в Афганистане, скандалах в австрийском рейхстаге и пр. Вообще, чеховский мир так же связан с «Новым временем», как гоголевский с «Северной пчелой». Сколько народу, верно, помешалось на «английских интригах», «коварном Альбионе», «жидомасонах» и пр.! Жаль, что это кануло (впрочем, кое-что есть в «Мелком бесе»). Общая черта обеих газет: поменьше о России и очень много о невинных странах; чем дальше, тем лучше. Недавно была Июльская революция, к французам «Северная пчела» неблагосклонна (высокозамечательно место: «глупый народ французы» — V, С. 348 — и пр.), а о новой династии говорит с достоинством и немного. Лондон, прусский двор — только там в то время было немного событий, разве балы в Виндзоре и парады в Берлине; греческие тревоги тоже кончились — право, осталось только волноваться о судьбах испанского престола и о том, что будет, когда регентство Марии-Христины кончится.

Испанский вопрос 1834 г. имел едва ли не общеевропейское значение. Фердинанд VII вернулся в 1814 г., уничтожение конституции 1812 г., нелепости реакции, революция 1820 г., борьба партий; на Веронском конгрессе 1822 г. Монморанси и Шатобриан, подстрекая Александра I, предлагают вооруженное вмешательство; герцог Ангулемский в шесть месяцев проходит всю Испанию, реакция хунты, очищения и пр. Но так как вскоре установился кое-какой законный режим, то апостолическая партия недовольна и убеждает крестьян, что король в руках масонов; став-

ленник «недовольных» — инфант Дон Карлос; но их хунта решительно разбита в 1828 г., а в 1829 г. Фердинанд VII женится (в 4-й раз) на Марии Христине Бурбонской (Неаполитанской); она образованна, умна; громадное влияние...; в 1830 г., когда она беременна, Фердинанд VII опубликовывает прагматическую санкцию 1789 г., восстанавливающую древнее право женщин (до сих пор она хранилась в тайне): радость умеренных и либералов, гнев католического народа. Действительно, у Фердинанда VII дочери: Изабелла 1830 г. и Мария-Луиза 1832 г.; Фердинанд VII начинает думать о подготовке защитников будущего трона Изабеллы. Но в 1832 г., болен и как будто при смерти, он подписывает отмену прагматической санкции — все думают, что царствовать будет Дон Карлос; но происходит семейная революция, принцессы, дружественные королеве, рвут подписанный указ на части, и Изабелла снова становится наследницей престола: отсюда семилетняя война карлистов и христианистов. Победа партии Марии-Христины привела к тому, что она была назначена регентшей на время болезни Фердинанда VII (окт. 1832); умеренное правление, амнистия, открытие закрытых университетов и т. д. Все умеренные и либералы на ее стороне, в январе 1833 Фердинанд VII снова взял правление (Дон Карлос все не признает прав Изабеллы), но в сентябре 1833 он умер. Если бы Дон Карлос был тогда в Мадриде, он был бы королем (и кандидатура Поприщина отпала бы!) — за него была могущественная партия; но в Мадриде была Мария-Христина, она представляла установленное, законное правительство. Началась война и параллельно ей политическая борьба вокруг вопроса о престоле. Россия, Австрия и Пруссия отказались признать Изабеллу, и Мария-Христина решила опереться на либералов, она призвала Мартинца де ла Роза (январь 1834), он издал «королевский статут» — довольно либеральную конституцию (июль), а еще в апреле подписал союзный договор с Францией и Португалией (вследствие которого Дон Карлос был изгнан из Португалии); в июле открылись Кортесы (у Поприщина — чины — V, С. 357) при ужасной обстановке: в Мадриде холера; «иезуиты отравили колодцы», заговор крайних либералов, депутаты недовольны «статутом» и представили регентше петицию о правах в духе Декларации 1789 г.; казна пуста; летом 1835 г. Мартинец де ла Роза ушел.

Но это уже Поприщин не может знать, потому что цензурное разрешение «Арабесок» подписано 10 ноября 1834 г. Когда 5 декабря Поприщин пишет: «странные дела делаются в Испании» (V, С. 357), он читает — при обычном запоздании сведений (через французские и английские газеты) о летних и осенних событиях 1834 г. (в мини-

стерство Мартинца де ла Роза). Доказательства: 1) так как он назвал себя Фердинандом VIII, то, очевидно, он знает, что Фердинанд VII умер, а это было в сентябре 1833 г.; а так как цензурное разрешение 10 ноября 1834 г., то у нас оба термина есть; 2) так как и французы его враги, то вероятнее всего, что «ноябрь» и «декабрь» надо понимать 1834 г., а не 1833 г., потому что только в апреле 1834 г. либеральное министерство вошло в союз с Англией и Францией. (Однако это лишь очень вероятное предположение.)

Теперь ясна вся политическая система Европы в уме несчастного: в Испании властвуют либералы, поддерживаемые орлеанской Францией и Англией; все они вместе составляют мир, не любимый «Северной пчелой»; их ставленник — донна; но в вопросе о донне Поприцин держится твердо салических правил: «не может взойти донна на престол» (V, С. 358). Но надо победить могущественную политическую комбинацию: Англия, Франция! Зато за него «австрийский император, наш государь» (V, С. 358). Поэтому он собирается представляться государю (V, С. 361), т. е. знает, что в Петербурге его поддержат: он сошел с ума на благонамеренной политической идеологии, без этого вся повесть теряет половину смысла! Итак, он жертва неблагоприятной позиции, которую Россия заняла в вопросе о правах Изабеллы II! Он жертва «Северной пчелы»! Интересно двойственное положение Англии в его политической системе; сначала он благоволит к ней (V, С. 358), она всемогуща (гамбургский бочар — V, С. 363), всеевропейский арбитр; но скоро отношение меняется, он догадывается, что его бедствия от того, что, вероятно, и Англия против него (V, С. 364). Это в точности соответствует колеблющемуся положению Англии в вопросе об испанском престоле. Он потерял политического союзника!

Итак, есть три группы держав (Франция — Россия, Австрия, Пруссия — колеблющаяся Англия, чей переход на сторону Франции и Изабеллы губит политическое предприятие Поприцина): «если это безумие, то безумие методическое», и несчастный верен «Северной пчеле» до конца. Его политическое выступление антилиберально, строго благонамеренно и вполне соответствует дальнейшим видам России («Мертвые души»); официальная петербургская политическая идеология владеет им до конца: мы настолько близки к чистой комедии, что политический смысл (который есть, конечно, революция) имеет чисто фиктивную форму и революция проникает всю эту (глубоко революционную повесть) в фиктивном виде, почти столь же фиктивном, как смех.

Установленной нами хронологии и политической международной конъюнктуры противоречит один факт: Полиньяк (V, С. 364). Ясно,

однако, что Гоголь нарочно заставил его совершить ошибку: 1) Полиньяк выплывает только в сумасшедшем доме, когда у него уже все смешалось, 2) есть еще «английский химик Веллингтон» (V, С. 363), тоже уже в сумасшедшем доме, 3) «алжирский бей» — между тем как Алжир был взят еще в 1830 г. Во всех этих трех случаях Гоголь явно хотел, чтобы Поприщин сказал я в н ы й вздор, и для тогдашних читателей это было явно, между тем как для нас явна вздорность только второго, а оба анахронизма (Полиньяк и бей) более или менее пропадают. Еще можно заметить, что он — давний читатель газет и несколько имен старых у него застряло (Веллингтон, алжирский бей, Полиньяк).

Итак, русская тема решена иностранной развязкой. Сойти с ума на иностранном престоле! Это невозможно было бы, если бы политическая пресса могла иметь собственные серьезные интересы. Вся его несчастная жизнь обусловлена внутренней политикой, но думает и пишет он только о международной. Это грозный признак ненормальной политической жизни; в стране с политической свободой это было бы невозможно. Трудно вообразить большой укор всей России.

Но в эстетическом отношении — это громадный успех по сравнению с «Медным всадником», потому что та же тема (тот же взрыв) все более теряет реально-политические черты и все более становится фиктивно-политическим («иностранным»), что представляет быстрый переход к смеху чистому, в котором тема революции получит идеально-эстетическое решение в принципах чистой смеющейся цивилизации. Вот почему установленная нами политическая благонадежность Поприщина есть ключ ко всей повести — о, если бы была повесть о сумасшедшем 1880-х или 90-х годов! Если б можно было перенести все в эпоху «Нового времени»! Все же некоторый материал есть: политическая благонадежность Передонова. Неужели канула в художественном отношении вся эпоха нововременного «жидомасонства» и «коварного Альбиона»? Сумасшедший составитель доносов, разоблачений, советов правительству — неужели поэзия этот вариант «Гофмана»?

*Vixere fortes ant' Agamemnona...*<sup>123</sup>

4. Итак, сумасшествие здесь есть вполне (и неосложненно-) патологическое явление. Это в русской литературе совершенно ново, потому что у Пушкина безумие всегда имело либо драматургический, либо политический смысл. Как неверно было бы ставить относительно мельника или Евгения вопрос о медицине..., так здесь неверно не ставить его. Но прежде всего надо увидеть развитие сумасшествия в пределах повести самой.

Переведем для этого повесть на догоголевский язык: тут выясняется ее скелет; главное затруднение — с собаками. Но собаки ли это? В обычной повести неудачный любовник узнает тайны своей дамы, подкупив слуг. Подкупленные слуги — вот сюжетный прототип переписки собак. Стиль переписки совершенно не собачий. Поприщин говорит о «собачине» (V, С. 354), но это касается только «блюд», слог же именно не собачий, и поэтическая зоопсихология не найдет ни одной родственной ей черты. Когда переписка начинает говорить о собачьих делах, то это не зоопсихологически надо понимать, а в духе известного приема замедления страстно-желанного раскрытия секрета: мотив болтливых и затягивающих решающее известие слуг. Примеры: 1) «Евгений Онегин», 3, XXXV: «бывало, слово барской воли... — ах, няня, до того ли» и пр.; 2) в «Барышне-крестьянке» отчет горничной о молодом барине и пр.; 3) гонцы, которых торопит король, когда они начинают медлительно официальными формулами...<sup>\*</sup> В первых трех примерах недовольство вызвано разницей в образовании, в приемах мышления господ и слуг. Итак, «собачина» есть в переводе на старую повесть плод пропасти между двумя социальными мирами и должна быть сближена с презрением Поприщина к простым людям («их писание большею частью механическое» — V, С. 347). Почему же здесь нет подкупа слуг? Отчасти потому, что слуг может подкупить только равный хоть приблизительно, а так как он бесконечно ниже Софи, то и domestiques<sup>124</sup> понижаются до степени animaux domestiques<sup>125</sup> (ибо, кроме слуг, других домочадцев быть не может). Слуг он недостойн подкупать, но так как сведения ему необходимы и как-никак он любовник, то концепция животных как будто рождается естественно; а так как животных не подкупишь, то как будто естественна концепция переписки. А так как для этого нужно быть сумасшедшим... то... Однако у Гоголя связь этих элементов совершенно не та; начинается повесть вовсе не со страстного желания «узнать»; оно является лишь попутно и лишь после того, как он подслушал разговор собак; до этого ни одного слова о желании «проникнуть»..., и вовсе не на этом завязана повесть. «Октября 3» он ясно записывает о «необыкновенном происшествии», именно о говорящих собаках; только 11 ноября его «как бы светом озарило и он вспомнил, что есть переписка и можно из нее узнать...» (V, С. 351). Только тут Поприщин (сюжетно) соответствует подкупающему слуг. Исходит же повесть из чисто патологической черты «озарения» вследствие «необыкновенного происшествия». Другими словами, в повести нет даже эстетиче-

<sup>\*</sup> Мотив нетерпеливого чтения письма и пропуски маловажного: «Ревизор» I, 1 (С. 770).

ского воспоминания о «бывшем» сюжете, есть лишь отдельные элементы его, вернее м о т и в ы; в целом же перед нами — взрыв, и ничего больше, развитие которого следует законам патологии, а не сюжетной повести. В поэтике Гоголя же это патологическое явление имеет значение не более, чем мгновение химического процесса, эстетическое обоснование которого — только в будущем («Ревизоре»). Внутри же самой повести анализ может быть только медицинский<sup>126</sup>. Но к этому же приводит нас и анализ вопроса о литературной форме. Дневник? Что это значит? Из глубокого умственного согласия между поэтом и героем, как в «Княжне Мери»? В ту изумительную эпоху поэты говорили языком всех вообще умных (непозволительно умных!) людей и судьбы рассказа можно было безбоязненно вручить Печорину: он не исказит, он так умен, что, записывая вечером то, что было днем, он сразу найдет верный удельный вес событий оконченного дня. Но как понять это здесь? Я думаю, что здесь совершенно другое. Это, быть может, то же, что сцена: пусть делают и говорят как могут и как умеют. Как в комедии снимается автором ответственность за их слова и пишет и действует новое слитное лицо: Смех,— так в «Записках сумасшедшего» мы имеем приближение к этому пределу слитности: сумасшедший герой совпадает с сумасшедшим автором вследствие общей роли сумасшествия (2-го типа) в поэтике Гоголя, именно как пути к созданию внутренне патологического мира комедии. Пока же патологичность еще медицинская и вопрос об авторстве Поприщина есть тоже типично медицинский вопрос о том, что врачам известно под именем «исповеди сумасшедших», «дневника сумасшедших», «воспоминания сумасшедших», «автобиографии сумасшедших» и т. д. На этой не вполне завершенной ступени смеющейся цивилизации авторство Поприщина в точности соответствует тому, что комедия пишется «для сцены» и пр. На вопрос: почему «Записки»? надо ответить: потому же, почему чистейшая форма смеха есть комическая с ц е н а (а не роман и пр.). И здесь внутреннее отношение сумасшествия к себе есть аналог самосценизации чистого смеха.

Так показано и изнутри и снаружи, что объяснено произведение может быть только медицинским анализом.

## Стиховая речь Лермонтова

Большие успехи, достигнутые историко-литературной наукой в последние годы, привели к созданию общей концепции творчества Лермонтова, которая разделяется сейчас большинством исследователей и к которой автор этой работы вполне присоединяется. Концепция эта хорошо известна, но так как из нее исходит и к ней возвращается весь ход мыслей нашей работы, мы должны ее кратчайшим образом напомнить.

Во-первых, разрушена легенда об историческом одиночестве Лермонтова. Выяснено, что он был современником Белинского, Чаадаева и Огарева не только хронологически, но и исторически,— это все одно поколение и по датам рождения и по месту в истории страны. Когда исследована будет до конца связь некоторых тем Лермонтова с философией Шеллинга (что уже начинает выясняться), падет и дополнительная легенда, согласно которой он стоял в стороне от философского движения 1830-х годов. Выяснено, что ненависть Лермонтова была, словами Герцена, «ненавистью из любви» (см. статью Б. М. Эйхенбаума в «Ленинградской Правде» от 14 октября 1939 г.<sup>1</sup>), а упорно повторяющаяся в его поэзии тема одиночества, повторяющаяся в поразительно разнообразных вариантах и в поэмах, и в драмах, и в лирике, была выражением вовсе не индивидуализма, а громадной нерастраченной социальной любви. Современники это прекрасно понимали, для них Лермонтов был поэтом их исторического поколения, а Герцен, надо думать, лучше понимал Лермонтова, чем либеральная профессура конца XIX в. Первая из двух основных тем его поэзии есть не тема индивидуализма, а тема несостоявшейся и искомой социальной деятельности, чем Лермонтов и выразил одно из важнейших противоречий русской истории 30-х годов. (Сводить весь вопрос к режиму Николая I — значит оказывать царю чрезмерную честь и отрывать поэзию Лермонтова от исторического процесса в целом.) Раскрытием действительного смысла этого мнимого индивидуализма является беспримерная во всей европейской поэзии XIX в. и, кажется, не имеющая никакого прецедента ни у английских романтиков, ни у Виньи сцена борьбы с барсом в поэме «Мцыри». Поучительна аналогия с Полежаевым, который еще до Лермонтова писал: «одинок, / как челнок, / уз люб-



ви я не знал, / жаждой крови / не сгорал»<sup>2</sup>, а эпоха правильно прочитала эти стихи не по букве, а по смыслу слов как жажду любви и жажду справедливой ненависти. Как политическая личность Лермонтов — закономерное звено между декабристами и уже выроставшим тогда поколением Чернышевского, т. е. между первым и вторым этапами истории русского революционного движения; он не эпигон декабризма, а, как и Герцен, первенствующий продолжатель наследия декабризма в новых условиях. Как выразитель определенных политических идей он нашел новый язык для выражения переходной стадии в истории революционного движения и этим проложил путь к политической поэзии Некрасова. Не случайно, что цикл «тюремных» стихотворений Лермонтова разовьется во вторую половину века в целый особый жанр революционно-тюремной поэзии.

Но глубже всего поясняется мнимость лермонтовского индивидуализма тем, что с самых ранних лет поэта до конца его жизни в его творчестве развивается и крепнет вторая основная его тема — тема народности. Смысл сосуществования этих тем с полной ясностью раскрыт в его общеизвестных стихах (1832): «как он (т. е. как Байрон), гонимый миром странник (мнимый индивидуализм), но только с русскою душой» (народность), — следовательно, противоположности нет. Обе темы выражали разные стороны русского исторического процесса 30-х годов, а тема народности вырастала на почве широкого движения самого народа.

Путь от Лермонтова к Толстому давно освещен наукой (монография Семенова<sup>3</sup>). Но только в общей связи нового понимания всего творчества Лермонтова этот путь получает свой действительный, громадный исторический смысл: это, в сущности, путь к крестьянству и крестьянской демократии.

Заметим, что с «Валериком» связан важный и еще научно темный, кажется, вопрос о руссоизме и Лермонтова и Толстого. Стихи:

Все размышлению мешая,  
Приводит в первобытный вид  
Больную душу...

и т. д. как бы намечают программу жизни Толстого в станице Старогладковской. Был русский руссоизм. Он сыграл громадную, тоже еще плохо освещенную роль в сложении антикапиталистических взглядов Пушкина (мы имеем в виду не столько «Цыган», как позднее стихотворение Пушкина о двух кладбищах); он же вошел составной частью в раннюю социалистическую русскую литературу, а через нее и через Пушкина в поэзию Некрасова (адский концерт города и чудный «сплошной гул» русской де-

ревенской природы). Этот русский руссоизм, быть может, важнее для понимания Толстого, чем знаменитые, еще в университете проглоченные им тома самого Руссо. «Валерик» сыграл в этом многозначительном процессе превращения старого русского руссоизма в руссоизм толстовский роль, по-видимому, исключительную.

Такова, в кратких чертах, та несколько не оригинальная общая концепция места Лермонтова в истории русской литературы, из которой мы исходим. Мы хотим показать, что этим обоим основным темам его творчества соответствуют два разных стиля и два разных строя стихотворной речи. О точной границе, разумеется, не может быть речи, но чаще всего соответствие подтверждается. Не может быть и точной хронологической границы; с 1837 г. начинает особенно выделяться второй стиль, но лучшие произведения первого стиля, например «Памяти А. И. Одоевского», написаны как раз в самые поздние годы. Первый стиль мы определим пока предварительно и условно как стиль неточных слов, стиль явно непущинского происхождения; второй назовем пока стилем точности, но относительная близость его к стилистической норме Пушкина несколько не есть возвращение к Пушкину, — это другая точность, явление типично лермонтовское:

Дальше, вечно чуждый тени,  
Моей желтый Нил  
Раскаленные ступени  
Царственных могил.

## I

Если профессор русской стилистики стал бы с точки зрения пушкинской нормы (упрощенно понятой) разбирать стихотворение «Памяти А. И. Одоевского», ему не трудно было бы показать, что все оно, от начала до конца, представляет сплетение неверных либо недопустимо банальных образов и словосочетаний. И действительно, если их обесмыслить извлечением из всего движения темы, они не выдержат критики: «время промчалось законной чередой», «дождаться сладкой минуты», «бросить сердце в омут шумной жизни», «пусть твое сердце спит в немом кладбище моей памяти», «венцы вниманья и терния клевет», «отвергнуть коварные цепи света», «вверить мечту заботам нежной дружбы» и т. д. Белинский в таких случаях (конечно, не по поводу Лермонтова) прерывал цитату восклицательными и вопросительными знаками, которые должны были означать: неужели это поэзия?

С той же заведомо неправильной точки зрения, на которую мы становимся условно, еще больше критических замечаний можно сделать о «Молитве» (1837),— мы намеренно берем одно из лучших стихотворений Лермонтова, шедевр несомненный и признанный. Три стиха бесспорно нарушают общеизвестное правило русского дактиля: не превращать значащих слов в метрические энклитики или, терминами Брюсова, не ипостасировать дактиля анапестом («окружи счастьем...») и обоих неударных его слогов хореем значащего слова («Я, мать...», «не за свою мою...»). Лермонтову это элементарное правило, конечно, известно,— в «Морской царевне» тот же четырехстопный дактиль выдержан без единой метрической ошибки («В море царевич купает коня...»). Эти нарушения метра до последней степени стирают дактилический строй «Молитвы». Не проясняют его и сплошные дактилические окончания. Казалось бы, что такие окончания, т. е. акаталектический строй стиха, дающий все четыре дактиля полностью, должен подчеркнуть метр. Но это как раз не так. Как раз каталектическая природа последней стопы проясняет слуху метр всех предыдущих. В русском гомеровском гекзаметре хорей в последней стопе проясняет дактилический строй пяти предыдущих стоп. Стоит сравнить два на выбор стиха из «Молитвы» и той же «Морской царевны», чтобы убедиться в том же применительно к нашему четырехстопному дактилю:

Теплой заступнице мира холодного...

(хоть мы выбрали, чтобы уравнивать данные, стих без метрической ошибки) есть менее отчетливо дактилический стих, чем:

Видит, лежит на песке золотом...

Итак, метр стерт до пределов возможного. Этому способствуют и непрерывные дактилические окончания слов внутри каждого стиха: божия, образом, спасении, благодарностью и т. д., как раз к концу полустишия. На первый взгляд, этим как будто усиливается дактиличность,— на деле она этим стирается, и формальный четырехстопный дактиль в «Молитве» превращен фактически в двухстопный стих со стопой в шесть слогов или, вернее, со стопой вроде четвертого пэона со своим собственным дактилическим окончанием:

Лучшего ангела душу прекрасную.

Заметна тенденция стереть и ударения. Только что «душу» было под ударением, как немедленно оно, в том же падеже, с тем же управлением, поставлено энклитически:

Не за свою молю душу пустынную,  
За душу странника в свете безродного...

Крайне стертые и все конструкции. «Ярким сиянием» есть ложное приложение, потому что обе части приложения должны быть равновелики («великан-гора», «надёжа-царь», «князь Иван»), между тем как сияние золотого образа есть только неравноправное ему его же свойство. Вся первая строфа, наполненная обстоятельными словами и дополнениями, не дает сказуемого к «я», и его приходится дополнительно привлечь из второй строфы («молю»), где оно, собственно, является сказуемым внутри другой, уже несходной, конструкции. В самой же второй строфе понижение периода не отвечает повышению. В стихе «не за свою молю...» отрицается дополнение, следовательно, понижение должно утверждать другое дополнение («молю не за свою душу, но за душу девы...»), между тем в понижении периода утверждается, грамматически неожиданно, новое сказуемое («но я хочу вручить...»), хотя предыдущее сказуемое («молю») в повышении несколько не отрицалось грамматически. Конец стихотворения мог бы быть понят как своего рода лжелатинизм конструкции, если бы воспоминания о кокетливых конструкциях Овидия или поэтов серебряной латыни не были абсурдно неуместны при анализе «Молитвы». Однако именно так поступали латинские поэты: *mitte ut recipiat... angelum... animam*<sup>4</sup>; соль конструкции в том, что в один стих рядом, в самый конец, отогнаны два винительных падежа, по видимости одинаковых, на деле разных, потому что «ангела» зависит от «пошли», а «душу» от «воспринять»; Лермонтов поступает формально-грамматически так же, но, конечно, по совершенно иным, чем у римлян, стилистическим основаниям. Не говорим уже о сплошной неточности слов и противопоставлений. «Не о спасении, не перед битвою» как будто противопоставлены как нечто по крайней мере разное (в следующем стихе: «не с благодарностью» и «не с покаянием» действительно противопоставлены), но здесь противопоставление мнимое, потому что о спасении как раз перед битвой и молятся. В последней строфе второе и третье «ли» как будто грамматически продолжает первое, между тем как на деле это совершенно различные «ли». В небывалой степени, не боясь однообразия единоокончаний, Лермонтов ставит один за другим одинаковые падежи, да еще большей частью отяжеленные определениями: «не с благодарностью иль покаянием», «дай ей сопутников... молодость... старость... мир...», «в утро ли шумное, в ночь ли безгласную», — причем надо отметить и те же падежи и то же управление.

Вот что (и многое другое) можно было бы сказать, став на условно избранный нами точку зрения. Впрочем, мы уже можем с ней расстаться, потому что сказанного достаточно для предварительного осмысления того стиля, который предположен таким строем речи. В самом деле, понижен метр, стерта отчетливость конструкций, стерто точное значение слов, но взамен этого по всему стихотворению проходит непрерывное движение речи, тем более отчетливое, чем менее отчетливы сами движущиеся части. В данном случае носителем этого движения является в особенности только что указанное единообразие соседствующих падежей. «Не с благодарностью» — недостаточно и неопределенно, его надо немедленно поддержать морфологически подобным «не с покаянием». Все недостаточно само по себе и именно потому требует немедленного продолжения, подхвата, протянутой руки, чтобы отдельные понятия могли двигаться все вместе. Единицей стиля является не стих, а внутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи (хотя, само собой, это противоположение не является абсолютным; разные стили вообще могут быть только относительно различными). Вот почему судить о первом стиле Лермонтова по пушкинской норме — это приблизительно то же, что судить о стихах В. Гюго по стилистической норме Малерба, чего, конечно, никто не станет делать (хотя обратное доньше делается сплошь да рядом теми, кто убежден, что Малерб писал бедно и скудно, потому что писал не по норме Ламартина). Перед нами совершенно новое автономное явление, автономное в этимологическом смысле слова, т. е. имеющее свой собственный, лермонтовский закон. После исследования Б. М. Эйхенбаума (1924) хорошо известно, что этот закон был подготовлен целым движением русской поэзии еще 20-х годов, которое было представлено Козловым, Подолинским и очень многими другими<sup>5</sup>; но этим только подтверждается историческая закономерность такого стиля. Все эти поэты, каждый по своему, теряют пушкинское ощущение каждого отдельного слова и каждого отдельного стиха, все ищут взамен этого совершенно новой, ни Ломоносову, ни Княжнину, ни Державину не известной эмоциональной выразительности самого движения речи; они строят по совершенно иной геометрии речи и, утерев «бездну пространства» каждого пушкинского слова (Гоголь), создают «бездну движения», в которой тонут слова и стихи. В стихах Пушкина — политических:

Властитель слабый и лукавый,  
Плешивый щеголь, враг труда... и т. д.

или лирических:

День каждый, каждую минуту... и т. д.

или пейзажных:

В пустыне мрачной я влачился...<sup>6</sup>

от каждого сказанного и каждого несказанного слова, как бы предположенного взаимоосвещением соседних слов, от единства, наконец, каждого стиха тянутся смысловые нити, пересечение которых в бесконечности и составляет то, что делает стихи Пушкина единственными и неповторимо совершенными. К каждому слову нужен поэтому комментарий стилистически-смысловой (в элементарной форме его должна давать уже школа, в научной форме — курс по стилю Пушкина)<sup>7</sup>. В применении же к стилю Лермонтова такой комментарий приводит, как мы только что видели, к формально правильному абсурду.

Встает вопрос: когда и в какой жанровой, а может быть, и метрической связи стал намечаться этот первый стиль Лермонтова? Чтобы сразу выделить особое, как мы думаем, значение пятистопного ямба, воспользуемся знаменитой строфой в «Сашке» о Москве, представляющей очевидное переложение обращения к Москве в «Евгении Онегине». Сравнение затруднено, к сожалению, тем, что после великолепного начала («Москва, Москва!.. люблю тебя как сын...») строфа падает и полна не только мнимых ошибок, как анализировавшиеся выше, но ошибок и слабостей действительных. Если даже поэма написана в 1839 г.<sup>8</sup>, в нее, по-видимому, перешли целые куски более раннего происхождения. Наполеон, желающий «обманом тебя [т. е. Кремль] низвергнуть» — непонятно по смыслу; не ясно, что имеется в виду. «Тщетно поражал [следовательно, несколько раз] тебя пришлец» — неясно и неверно. «Вселенная замолкла» — двусмысленно: 1) вселенная замолкла, созерцая в трагическом ужасе падение Наполеона; или 2) вселенная после падения великого человека стала пуста и бессодержательна. По-видимому, если припомнить Манцони, Байрона и особенно «мир опустел» Пушкина, вернее будет второе толкование, но оно всегда останется спорным. Все же, тщательно удалив из анализа то, что является неточностью не в стилистическом, а в простом техническом смысле слова, мы получим нечто, что, в сравнении с пушкинским оригиналом темы, говорит о методах стилистической транспозиции. Стих «люблю священный блеск твоих седин» — чисто лермонтовский стих: «седины» — это древность Москвы, но одновременно (впрочем, по-видимому) и белоглавые церкви. Кремль описан несовместимыми прилагательными: «зубчатый, безмятежный» (одно понижает предметный смысл другого, а по пушкинской норме соседствующие слова повышают соседством свой предметный смысл). В следующей строфе Кремль превращается в древнее здание вообще, описанное так, что опи-

сание подходило бы и к древней грузинской башне в кавказских поэмах, с деталями, типичными для всей архитектурной поэзии Лермонтова: осенний луч проникает в трещину, из-под карниза вылетают касатки, человек завидует их вольной «как упованье» жизни (для всех этих трех деталей нетрудно привести ряд почти точных параллелей из кавказских поэм и из ранней лирики). Так расплывается в ряде неуловимых переходов точная тема Пушкина (Москва и Наполеон) в иную, не точную, не историческую, а общеромантическую тему.

Рождается естественное предположение: не связано ли зарождение первого стиля Лермонтова именно с пятистопным ямбом, не в том смысле, что метрическая природа этого стиха привела к новым явлениям стиля (не родились же они в пятистопном ямбе Пушкина), а, скорее, в обратном смысле: стиль Лермонтова вызвал тяготение к пятистопному ямбу, и, во всяком случае, упомянутый метр был школой этого стиля. Предположение оправдывается сравнением стиля тех строф «Измаил-бей» (1832), которые написаны четырехстопным ямбом (их подавляющее большинство), с теми (немногими) строфами, которые, на английский лад, написаны пятистопным ямбом. Уже в начале поэмы, с переходом к четырехстопному ямбу, появляется как стилистический сигнал перемены типично пушкинский строй речи:

Давным-давно, у чистых вод,  
Где по кремням Подкумок мчится,  
Где за Машуком день встает,  
А за крутым Бешту садится... и т. д.,

а из дальнейших строф громадной поэмы можно выписать сотни четверостиший и двестиший такого же типа:

Уж Рослаибек с берегов Кубани  
Князей союзных поджидал;  
Лезгинец, слыша голос брани,  
Готовит стрелы и кинжал (1, IX).

И через силу скачет конь  
Туда, где светится огонь (1, XXI).

Их жены смуглые, зевая,  
На князя нового глядят (2, XI).

Забыл, что есть на небе мститель,  
А на земле еще другой! (2, XXVI).

Как град посыпалась картеча;  
Пальбу услышав издалеча,  
Направя синие штыки,  
Спешат ширванские полки... и т. д.,

не говоря уже о сотне стихов, представляющих прямой отзвук различных стихов пушкинских поэм. Конечно, совершенно иной характер всей поэмы придает и четырехстопным ямбическим строфам особую стилистическую окраску, но довольно и того, что пушкинский строй речи в них возможен. Между тем строфы пятистопного ямба написаны тем уже известным нам стилем, который совершенно исключает эту возможность. Уже в самом начале нагроможденные облака сравниваются с волшебным, на минуту выросшим замком, но развеивающий их ветер сравнивается тут же с резким звуком цепей, прерывающим сновидение страдальца в тюрьме; далее неконсистентность сравнения еще усилена тем, что поэт говорит, как вслед за распавшимися облаками

... белей, чем горы снеговые,  
Идут на запад облака другие.

Но если новые облака непрерывно занимают место распавшихся, то этим обесценивается только что дававшееся сравнение их распада с мучеником, пробужденным от сладкого сна о родине; его приходится просто забыть, иначе пришлось бы, для консистентности сравнения, вместе с новыми облаками снова погрузить страдальца в сон. Следовательно, функция сравнения — совершенно противоположная функции сравнений Пушкина.

Не продолжаем анализа. Из строф пятистопного ямба одного «Измаил-бея» можно было бы привести десятки примеров, анализ которых дал бы только другие формы и разнообразные типы все того же стилистического принципа. С выяснением (хотя бы предварительным) принципа в этом нет нужды. Но одно особое явление первого стиля Лермонтова, встречающееся несколько раз в этих строфах «Измаил-бея» (и ни разу в строфах четырехстопного ямба), надо выделить, потому что оно останется в дальнейшей его истории вплоть до самых поздних лет и перейдет как очевидная сигнатура этого стиля ко всем поэтам его школы. Мы имеем в виду двойные сравнения. Только что люди рока, брошенные в среду обычных людей, сравнены были с алмазом, который царь бросил в пучину, но алмаз был выброшен волнами на берег; немедленно вслед за этим сравнением идет другое:

Они блеснут, и сгладится их след,  
Как в темной туче след стрелы громовой.

Приведем классический пример такого двойного сравнения в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского»:

И после них (т. е. исчезнувших облаков) на небе нет следа;  
Как от любви ребенка безнадежной,



Как от мечты, которой никогда  
Он не вверял заботам дружбы нежной!..

Возьмем для сравнения еще прекрасный пример из «Параши» Тургенева (1843), написанной, как известно, лермонтовским строем речи:

О барышня, вы нашей Руси дочь,  
Вы хороши, как вечер пред грозою,  
Как майская томительная ночь.

Все примеры как раз из пятистопных ямбов. Остается сделать предположение, что самое раннее выражение этого стиля (самых разных его типов) мы найдем именно в пятистопных ямбах юноши-Лермонтова, около 1830 г., когда он их так много писал.

О шенстоновом вопросе высказал свое мнение и Тургенев. Весь абзац в «Скупом рыцаре», кончающийся словами «могилы смущаются и мертвых высылают», казался ему доказательством того, что трагедия Пушкина переведена с какого-то английского подлинника, потому что это «чистая английская манера» (письмо П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 г.). Вывод Тургенева, конечно, ошибка, но самое замечание правильно и тонко; чувство стиля, которым Тургенев так изумлял впоследствии Флобера и его друзей, здесь ему не изменило. Действительно, все место о совести Пушкин написал в «английской манере», т. е. стилем Шекспира и елизаветинцев; для выписанных же слов прямо мерещится оригинал (небывалый, конечно), вроде такого: the graves—commote and to the light send up their deads. Но «английская манера» раннего Лермонтова связана не с елизаветинцами, а с английским романтизмом XIX в. (хотя надо помнить, что литературное возрождение елизаветинской трагедии, совершенное главным образом именно романтиками же, повлияло на их собственный стиль). Достаточно доказывается это уже тем, как преобладает у него в стихах «английского» склада «героическая пара», заветная строфа Драйдена, Попа и классицистов, до неузнаваемости преобразованная романтиками:

В неверный час меж днем и темнотою,  
Когда туман синее над водой,  
В час грешных дум, видений, тайн и дел,  
Которых луч узреть бы не хотел... и т. д.<sup>4</sup>

Эта строфа была известна уже и Козлову в 20-х годах, да и все тогдашние русские поэты не могли не знать ее по Байрону, но никто из них не был так загнипнотизирован ею, как юноша-Лермонтов. Он же, кажется, первый у нас усвоил от романтического пятистопного ямба англичан ритми-

ческое воздействие введения в него укороченного стиха либо удлиненного (конечно, в тираду белым стихом), в связь с чем надо поставить его позднейшее внимание к возрожденной романтиками спенсеровой строфе, видоизменением которой написана такая поздняя вещь, как «Памяти А. И. Одоевского». Поэты же 20-х годов прочитали «Чайлд Гарольда», не заинтересовавшись непривычной строфой, в которой последний стих был регулярно на одну стопу длиннее предыдущих. Уже это указывает на то, что романтический пятистопный ямб англичан привлекает Лермонтова как стих, особо подходящий для «пророческого», «загадочного», иначе говоря, не столько смыслового, сколько экспрессивного стиля. Так, в цикле «холерных» стихотворений 1830 г. холера превращена в чуму совершенно не на том художественном пути, который тогда же привел к этому же образу Пушкина (хотя и у Пушкина он, конечно, английского романтического происхождения). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить известное «Предсказание» («Настанет год, России черный год...»), представляющее как бы невольную отрицательную параллель к «Пиру во время чумы». У Пушкина ясна реальная историческая обстановка: Реставрация; дерзкий вызов, который бросают народному гору политические победители дня, аристократы; священник, униженный обломок побежденной пуританской революции; столкновение утонченного индивидуализма с социальной моралью. Ясна и глубока у Пушкина и реалистическая проблемность трагедии — два типа отношения к истории. Совершенно не тот образ чумы у Лермонтова, что ясно видно не только из «Предсказания», но и из странного отрывка «Чума», строфы которого нумерованы с 79-й до 84-й, хотя других не было вовсе; очевидно, поэт хотел представить отрывок как действительный отрывок большой поэмы, что тоже очень характерно, потому что именно в поэмах раннего Лермонтова отчетливее всего обозначается первая его тема. Та же тема и здесь: чума в этом отрывке не пушкинская чума (обостряющая вопрос об отношении к истории), а повальная смерть, на фоне которой выделяется особое, отличное от общего, поведение двух избранных существ. Поразительно мрачен колорит почти всех стихов этого типа 1830—1831 гг.; это своего рода неооссианизм молодого Лермонтова. Темен и язык, но вдруг из этой ночи образов и стиля возникают отдельные стихи и слова, поражающие силой своей грандиозной неопределенности (см. в особенности «1831-го июня 11 дня»), напр.:

И мысль о вечности, как великан,  
Ум человека поражает вдруг... и т. д.

После исследования Б. М. Эйхенбаума хорошо известно, что целый ряд особенностей поэзии раннего Лермонтова подготовлен был работой

многих поэтов 20-х годов, которые тоже искали новой системы образов, словосочетаний, заглушенных ритмов, затушеванного предметного смысла; эта работа в большой степени была использована Лермонтовым. Но ведь в истории создания новых стилей никогда иначе и не бывало. Создают его не те, кто ищет и приближается, а тот, кто раскрывает затаенный смысл этих поисков. В данном случае смысл был таков: сила воздействия, обращение к эмоции, стремление взволновать. В известном смысле это было возвращение к преромантизму XVIII в. (поэзия ночи, поэзия зловещего и т. д.); этим, по-видимому, объясняется и то, что на русской почве такой стиль частично, мимо Пушкина, восходил к Жуковскому. Но только Лермонтов (и притом уже около 1830 г.) раскрыл и не заподозренную дотоле энергию такого стиля и его действительный исторический смысл. Мы выше видели уже замечательный пример того, как Лермонтов отчетливо понимал сложные вопросы собственного творчества. Быть может, и известные стихи (1840):

Есть речи — значенье  
Темно иль ничтожно!  
Но им без волненья  
Внимать невозможно...

прямым образом связанные с речами женщины, представляют заодно своего рода самохарактеристику: не «значенье», а «волненье» (противопоставление, само собой, относительно; в абсолютном смысле оно вообще нелепо и в данном случае и для какой угодно эпохи истории поэтических стилей). Дело шло о создании таких слов, которые обладали бы неодолимой силой непосредственно эмоционального заражения. Начавшись в юношеских стихах «английского» склада, история этого стиля у Лермонтова заключается в том, что усиливается и становится все более явной скрытая его природа, пока в зрелый период эта скрытая ведущая природа не найдет совершенно отчетливого выражения в том варианте первого лермонтовского стиля, который принято называть декламационным, патетическим или ораторским и который сам Лермонтов, с обычным полным пониманием разных типов своего стиля, назвал «железным» стихом.

## II

Так как декламационный стих Лермонтова хорошо освещен научно, то мы ограничимся несколькими дополнениями к тому, что уже известно.

Известно, что этот стих Лермонтова связан с французской поэзией («Ямбы» Барбье и новая ода романтиков, особенно В. Гюго). Но следует помнить, что в сложной обстановке развития французского романтизма

протекает очень важный, хотя не сразу заметный именно благодаря своей всеобщности, процесс повышения силовой выразительности литературного языка. Бальзак пишет большими абзацами; его речь измеряется единицей потока речи. Именно поэтому отдельные его фразы так часто написаны попросту плохим языком. Около 1830 г. почти вся французская проза переходит к этой новой речи. В стороне остаются либо наследники философии и стиля XVIII в., как Стендаль и Мериме (к ним присоединился бы и Пушкин, если бы писал «Пиковую даму» по-французски), либо имитаторы из высокомерия (как, напр., Кузен, наивно думавший, что он воссоздает классическую прозу *M-me de Sévigné* и «Принцессы де Клев»<sup>10</sup>). В поэзии после революции 1830 г. отчетливо происходит аналогичный процесс. Вот почему поэт второстепенного таланта, как Барбье, мог создать дату в истории французского стиха: он первый показал возможность стиха прямой агрессии, вплоть до оскорбительности, до бранных слов. Как известно, образцом ему послужили антиякобинские «Ямбы» Шенье, чему несколько не помешало то, что эти стихи были контрреволюционны, между тем как «Ямбы» самого Барбье, гневно нападающие на буржуазную олигархию и узурпаторов народной победы 1830 г., были революционны (или казались таковыми): во-первых, дело шло о стихе Шенье, а не о политическом направлении его поэзии, а во-вторых, большинство литераторов поколения В. Гюго на Французскую революцию смотрело с жирондистской точки зрения (ср. «Кинжал» Пушкина), и им Шенье мог казаться поэтом свободы (ср. опять-таки с Пушкиным). Впечатление от сборника Барбье было в 1831 г. громадным. Старая сатира не только Буало, но и Жильбера и Вольтера вдруг показалась наивной и школьной; казалось, что Барбье нашел язык для сатиры новой эпохи, эпохи таких конфликтов и классовых битв, что перед ними бледнели и конфликты прошлого и созданная ими сатира тонких иносказаний и умных недомолвок. В заключительном стихотворении сборника «Осенние листья» (1831) В. Гюго, перечислив злодеяния тирании во всей Европе, заявляет, что отныне он к струнам своей лиры прибавит новую струну из меди:

Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain.

Вряд ли именно с этим — у Гюго явно программным — «металлическим» определением нового стиха надо связывать лермонтовское, тоже новое у него, определение «железный» стих: всю картину развития нового французского сатирического стиля в годы Июльской монархии надо иметь в виду как широкий общеевропейский фон, на котором «железный» стих Лермонтова получает более серьезный исторический смысл,

чем при одном традиционном сопоставлении с Барбье. Французскую политическую поэзию 30-х годов у нас тогда прекрасно знали (знали ведь даже и политическую юмористику: Маёшка и Monsieur Mayeux!).

Что же касается вопроса о Лермонтове и Барбье, мы предлагаем отнести вперед на год его хронологию. Принято упоминать имя Барбье в связи с циклом сатир 1838—1839 гг. («Дума», «Поэт» и т. д.). Между тем вторая часть сатиры «Смерть поэта» (начало февраля 1837 г.) стилистически отличается от первой как раз появлением главных особенностей стиля Барбье. Недаром именно эта вторая часть навлекла на Лермонтова репрессии и получила во всей стране такую широкую чисто политическую огласку. Уже в первой части социальный убийца Пушкина назван верно, но слишком широко («свет»), а конфликт между «светом» и Пушкиным изображен с точки зрения русского сентиментализма (истинный мир дружбы, счастья, муз и ложный мир светского ничтожества и лицемерия). Вся эта первая часть и стилистически принадлежит старой русской традиции; она вся полна пушкинских словосочетаний, почти пушкинских стихов («увял торжественный венок»); есть даже, как известно, отзвук старого послания Жуковского (1814)<sup>11</sup>, смерть Пушкина изображена как бы на фоне смерти Ленского и Озерова. Прямой речевой оскорбительности нет; самые резкие слова («клеветникам ничтожным», «насмешливых невежд») представляют полуцитаты из Пушкина, а мысль, ими выраженная, принадлежит мировоззрению сентиментализма. Совсем иначе, новым языком сатирической агрессии, написана вторая часть. Слова оскорбительны и беспощадны («известной подлостью», «наперсники разврата», «всей вашей черной кровью»). Напоминание об отцах новой аристократии, т. е. о любовниках Екатерины II и придворных подлецах Павла I, задумано как несмыслаемое, кровавое оскорбление врага. От сентиментальной концепции (искусственная жизнь света и правдивая жизнь великого человека) не осталось и следа; на ее месте — новая концепция: Пушкин убит злодеями. Если заметить еще, что кончается эта часть «французской» антитезой («черной кровью — праведную кровь»), обостренной вдобавок точным воспроизведением общеизвестной строфической приметы «Ямбов» Барбье — сочетания двенадцатисложного стиха с восьмисложным (у нас шестистопного ямба с четырехстопным), то связь этой второй части со стилем Барбье покажется несомненной.

В дальнейший анализ «железного» стиха у Лермонтова мы не входим, так как к научно общеизвестному могли бы прибавить только уточняющие детали, например, более точное сличение «оскорбительных» формул Лермонтова («и дерзко бросить им в глаза...»<sup>12</sup>) с формулами Барбье или

типичных для «железного» стиха антитез («... великому народу: ты жалкий и пустой народ!»<sup>13</sup>) с ролью антитезы у В. Гюго (нечего и говорить, что эта новая антитеза в политической поэзии романтиков ничего общего не имеет с пресловутой старинной антитезой, на которой классицисты строили когда-то полустигиия александрийского стиха),— но эти детали ничего не прибавили бы к принципиально совершенно ясному вопросу.

На первый взгляд, «железный» стих далек от эмоционально-экспрессивного («неточного») стиха, о котором говорилось выше, или даже прямо противоположен ему,— ведь он как будто требует самых точных слов, настолько точных, что его частым выражением становится антитеза, основанная на геометрической безошибочности смыслового противопоставления. Но это противоположность кажущаяся. И тот и другой стих предполагают стремление к силе воздействия, следовательно, предполагают, что «им без волнения внимать невозможно». Точность же «железного» стиха тоже скорее кажущаяся. Недаром в В. Гюго Белинский всегда отказывался видеть поэта и считал его лишь талантливейшим ритором. Недаром также и в сатирах Лермонтова так часто попадаются неточные выражения, как, например, «ржавчина презренья», подчеркнутая сердитым курсивом Белинского<sup>14</sup>. В сатире «Не верь себе...» Лермонтов допускает соседство предметно несогласимых понятий: «зайдет ли страсть с грозой и вьюгой»; дальше, вдохновение названо «бешеной подругой» поэта-мечтателя, а в конце сатиры «плач и укор» поэта, смешные толпе, сравниваются с тоже смешным толпе «разрумяненным актером» (с которым, в предметном стиле, можно было бы сравнить, конечно, не плач и укор, а только самого поэта «плача и укора»). В самом начале второй части стихов на смерть Пушкина не сразу понятна конструкция четырех первых стихов («А вы, надменные потомки... отцов, пятою... обломки игрою... родов»),— потому не сразу понятна, что первый родительный падеж («отцов») совершенно не параллелен второму («родов»), а рифма навязывает невольное представление об их параллельности; ложен также кажущийся параллелизм вклинённых творительных падежей («подлостью» и «игрою»). Конструкция не сразу понятна, но сила воздействия громадна,— следовательно, эмоциональная ясность полная и перечисленные «ошибки» в пределах первого стиля Лермонтова—нисколько не ошибки, а как раз нужный и верный способ выражения.

Во французской поэзии новая сатира создает свой шедевр уже после Лермонтова,— это «Возмездия» В. Гюго (которые, кстати, надо учитывать для понимания истории сатирического стиля Некрасова). Сатиры Лермонтова входят в это общеевропейское движение революционной по-

эзии; это одно из звеньев в развитии поэзии европейской демократии XIX в.; вершиной ее на Западе станут «Возмездия», в России — сатира Некрасова. Но каков исторический смысл «железного» стиха Лермонтова именно в годы 1837—1840? Научно вопрос этот еще серьезным образом не поставлен. «Философские письма» Чаадаева были, говоря словами Герцена, выстрелом в темную ночь. Вторым сигналом был отклик страны на убийство Пушкина. Стало ясно, что слагается, на смену декабризму, новая форма революционного движения. Оживление философской мысли, которое скоро приведет к русскому левому гегельянству, было выражением того же нового подъема. Приблизительная одновременность цикла сатир у Лермонтова и перелома в мировоззрении Белинского — случайность биографическая, но не историческая. Сатиры Лермонтова — памятник целой эпохи в истории России.

Оборотной стороной «железного» стиха является «эфирный» стих Лермонтова, научно еще плохо освещенный и даже не выделенный отчетливо как особое явление его стиля. Типичный случай — астральный «хор» в «Демоне»: «на воздушном океане...» Сюда же можно отнести ряд стихов о плеске воды («и старалась она доплеснуть до луны...» или «волна на волну набегала...»), о безмолвии неба («по небу полуночи ангел летел...»), о музыке («там арфы шотландской...») <sup>15</sup>. Это как раз стихи, которые всегда приводились в доказательство небывалой «музыкальности» лермонтовского языка. Поразительное сходство в методе с хорошо известными «эфирными» стихами Шелли вызывает естественное предположение о знакомстве с ним столь широко начитанного в английской романтической поэзии Лермонтова. Исследование показало нам, однако, что предположение это маловероятно: даже в Париже, где так хорошо была известна новая английская поэзия, знали имя Шелли только в связи с биографией Байрона, и это недоразумение тянулось до половины века. Тем более интересен факт совпадения: ведь и Шелли был поэтом-революционером, и у него часто образ гордого одиночества был трагическим образом несостоявшейся социальной судьбы, и Шелли, наконец, создал стиль эмоционального типа, в котором расплывчатые слова призваны «взволновать» тем сильнее, чем менее вообразимы предметно составные элементы речи. Отношение его поэм к «восточным поэмам» Байрона — приблизительно то же, что отношение поэм Лермонтова к южным поэмам Пушкина. Что же до «эфирных» стихов Лермонтова, то, оставляя в стороне неразрешимые пока еще, без предварительных работ, вопросы, заметим только, что тяготение к ним Лермонтова совершенно понятно. Тематически они намечают образ утопического блаженства, необходимо до-

полняющий образ муки отверженного существа, а стилистически воссоздают строй речи, наиболее противоположный декламационному и вместе с тем родственный ему по более широкой и общей обоим противоположности стиху предметному.

В заключение наших замечаний о первом стиле Лермонтова позволим себе несколько соображений из области *desiderata*<sup>16</sup>. Во-первых, нужна полная история этого стиля, начиная с его (с лермонтовской точки зрения) предыстории (М. Н. Муравьев, Батюшков, мелодический стих, Жуковский, Козлов, Подолинский и т. д.); только тогда выяснится действительный смысл разных форм его у Лермонтова. Такое исследование будет заодно стилистической историей всей первой темы его поэзии, той темы, в которой эпоха узнала себя,—трагической темы нерастраченной социальной любви и неразвившейся гражданской деятельности. Еще раз подчеркнем, что этот стиль не только не уступает место другому стилю (скажем, с 1837 г.), но достигает наиболее полного выражения в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского», в «Сказке для детей», в «Мцыри». Эпилогом такого исследования должна быть история этого стиля после Лермонтова — вопрос громадной важности, совершенно неудовлетворительно стоящий в современной науке в форме вопроса о влиянии Лермонтова на Полонского или Ал. Толстого или Некрасова. Лермонтов повлиял на многих (на Пастернака в том числе), но речь идет не об этом. В 40-е и 50-е годы XIX в. происходит распад первого стиля Лермонтова на несколько отдельных направлений, вливающих в новый романский стиль Григорьева и Полонского, в стиль светского романа в лирике Ал. Толстого, в сатирический стиль Некрасова, в осложненный философской рефлексией стиль «Монологов» Огарева, в лирико-повествовательный стиль поэм Тургенева и т. д., не говоря уже о множестве эпигонов. Почему Лермонтов так повлиял на создание этих новых стилей, столь разных и чем-то, однако, объединенных,—неясно без серьезного исследования (пожалуй, только некрасовский вопрос более или менее уже освещен). Неясно, как могло совершиться самое это распадение наследия Лермонтова. Особенно неясно осложнение этого процесса единовременными процессами в лирике 40-х годов (Гейне, роль новой философской культуры, влияние натуральной школы на стих и т. д.). Вся история этого стиля у Лермонтова и вообще в русской поэзии до него и после него должна быть изучена на широком общеевропейском фоне — преимущественно английском для «неточного» стиля (Байрон, Мур, Шелли), преимущественно французском для ораторско-сатирического стиля (Барбье, Гюго и вся политическая поэзия 30-х годов). Во-вторых, предстоит исследо-



вать видоизменения первого стиля Лермонтова в зависимости от жанра (поэма, лирика, «Маскарад» и т. д.). В-третьих, далее, особенно неясны его видоизменения в зависимости от темы. Приведем простой пример. В лирике Лермонтова проходит несколько отчетливых тем, образующих целые циклы. Отчетливее других выделяются, конечно, тема узника и тюремный цикл. Но вот трудный случай: тема трупа, над которым наклоняется с любовью женское существо (витязь-утопленник и русалка; видящий себя утопленником Мцыри и подплывающая к нему рыбка; труп в долине Дагестана, над которым вьется любовь ясновидящей женщины). Напомним еще такую важную тему, как отказ людям в завещании («Что за нужда! Пускай забудет свет / Столь чуждое ему существованье»<sup>17</sup>). Все это, конечно, разновидности единой темы, но в трактовке каждой из них первый стиль Лермонтова приобретает разные формы и оттенки.

### III

Переходим к замечаниям о втором, предметно-точном, стиле Лермонтова,— иначе говоря, переходим к вопросам гораздо более трудным, чем те, о которых говорилось выше. В самом деле, что у Лермонтова преобладает стих экспрессивный, эмоциональный, ораторский и т. д., науке давно и хорошо известно; пусть эти определения неточны, но неверными их считать нельзя; вопрос нуждается (как и все серьезные вопросы в науке) в дальнейшем, еще более точном и глубоком исследовании, но контуры вопроса и решения ясны. Здесь же нам придется встретиться с вопросом, совершенно еще темным.

Прежде всего заметим, что его нельзя сводить к вопросу о приближении Лермонтова к Пушкину, хотя второй стиль Лермонтова развился если не из пушкинского (как мы надеемся сейчас показать), то все же с несомненным его учетом. В общеизвестном явлении воспроизведения Лермонтовым пушкинского стиха надо различать по крайней мере три типа. О первом говорилось выше в связи с «Измаил-беєм». Здесь воспроизводится тип стиха южных поэм Пушкина, причем в общей атмосфере поэмы иного стиля, окруженные стихами иного характера, такие стихи звучат, конечно, не так, как звучали бы в «Кавказском пленнике» или в «Цыганах». Ко второй категории относятся стихи офицерских поэм и «Казначейши». Здесь вся поэма сознательно выдержана в складе пушкинской речи, причем воспроизводится онегинский и нулинский тип стиха. Об офицерских поэмах можно думать что угодно, но с одним надо согласиться: онегинская речь воспроизведена в них с таким блеском, с таким пони-

манием ее особенностей, что «Евгений Вельский»<sup>18</sup> и вся цепь ему подобных воспроизведений, включая поэмы Филимонова<sup>19</sup>, кажутся при сравнении чем-то наивным и архаическим. Поражает свобода поэта, та свобода, которая дается только отношением со стороны как к прежде бывшему и уже отошедшему в прошлое явлению. Впрочем, с обычным для Лермонтова пониманием того, что он делает, в «Казначейше» он раскрыл секрет такого отношения:

Пишу Онегина размером,  
Пою, друзья, на стары́й лад.

В этом все дело. Прошло немного лет, но так изменились за эти годы и время и литература, что стих «Евгения Онегина» стал памятником действительно прошедшей эпохи. В сущности, отношение к «Онегину» в «Казначейше» почти минаевское — отношение перепева, и «Казначейша», несомненно, подготовила будущий расцвет перепева в эпоху «Искры».

Гораздо большее отношение к нашему вопросу имеет качественно иной, третий тип, а именно воспроизведение творческое, т. е. воспроизведение самого принципа пушкинского стиха, а уже на основе этого принципа совершенно самостоятельное творчество. Прекрасным примером могут послужить первые два пейзажных стиха «Паруса»:

Белеет парус одинокий  
В тумане моря голубом.

Принципом пушкинского пейзажа является движение его во времени, именно во времени реального восприятия. Так, пейзаж в начале «19 октября 1825 года» («Роняет лес...») реалистичен не только по точной верности названных примет осени, но и по расположению их в порядке действительного восприятия: сначала то, что я вижу расположенным вертикально впереди меня (лес и листопад), потом горизонталь того, что меня окружает (поле), затем вся сфера надо мной («проглянет день...»). Следовательно, изображена не только воспринятая мною часть мира, но заодно невидимо изображена и история этого восприятия во времени. А во втором стихе изображено без слов и самое движение события; в первом полустигии («сребрит мороз») узкие гласные и группы ср-бр-рз сопровождают наступление зимы; во втором полустигии («увянувшее поле») отсутствие этих режущих согласных и широкие гласные сопровождают отступление осени. Мороз, серебрющий поле, и самое увянувшее поле, конечно, одновременны, но на этой одновременности они только сошлись, а собственно, они инокачественны, так что схождение их на миг

выражает движение события. Помня эти черты пушкинского пейзажа, проанализируем время восприятия в двух первых стихах «Паруса». Первым может быть воспринят (человеком, стоящим на берегу, если парус только что всплыл на горизонте, или подошедшим к берегу, если он только что его увидел) не самый парус, а только белизна; лишь через какую-то долю секунды может произойти отождествление белизны и паруса; что парус одинок, может быть воспринято еще через какую-то долю секунды, потому что для этого надо взглянуть вправо и влево от паруса и только тогда внести в восприятие паруса дополнительную черту его одиночества; только после этой оглядки и возвращения к парусу может быть осознано, что по сторонам вокруг паруса протянулся туман, и лишь через новую долю секунды воспринимается дополнительная к нему черта голубизны. Как раз в этом порядке стоят все пять слов у Лермонтова. Это и есть осуществление пушкинской нормы пейзажа статического, но вместе с тем движущегося во времени, измеряющем его восприятие. Конечно, отсюда не следует, что у поэта, следующего этой норме, или у самого Пушкина порядок слов педантически следует порядку содержания этих сотых долей секунды, но всегда такие случаи наиболее отчетливы, и потому на них легче вскрыть норму.

Другим прекрасным примером свободного и глубокого творчества на основе усвоенной нормы Пушкина является диалогизированное лирическое размышление «Журналист, читатель и писатель» (1840). Общеизвестна жанровая его связь с «Разговором книгопродавца с поэтом» Пушкина. Но связь этим далеко не ограничивается. Целый ряд эпизодов написан по тому третьему типу отношения к пушкинскому стилю, который мы сейчас стараемся выяснить. Такова вся тирада от слов «Восходит чудное светило...» и следующая за ней: «Бывают тягостные ночи...», в которой особенно надо выделить слова: «... Диктует совесть, / Пером сердитый водит ум...»; их отдаленным прототипом является тирада из того же диалога Пушкина: «Все волновало нежный ум...», где тоже, как и у Лермонтова, речь идет о внутренней, психологической стороне вдохновения, причем здесь надо особо выделить слова: «Какой-то демон обладал... / И тяжким, пламенным недугом / Была полна моя глава» — самые «лермонтовские» слова, какие когда-либо написал Пушкин. Далее, в этом же диалогизированном размышлении Лермонтова надо отметить и другую категорию случаев пушкинского стиля; мы имеем в виду блестящую характеристику журналов («Да как-то страшно без перчаток!.. Намеки тонкие на то, / Чего не ведает никто...») или тяжелых обязанностей рецензента («Скажите, каково прочесть...»). Их совершенно пушкинский (творчески

пушкинский) характер доказывается, в числе прочего, отношением к ним Белинского. Чуть только Белинскому в статьях 40-х годов приходится говорить о современном журнальном, издательском или книжном быте, он неизменно прибегает к нескольким цитатам. Иные из них — только что упомянутые лермонтовские («И все зачем? — чтоб вам сказать, / Что их не надобно читать!»), другие — подлинные пушкинские, например: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать» (все из этого же диалога Пушкина), либо из «Евгения Онегина»: «Мы не читаем книг своих, / Да где ж они? давайте их... / Где русский ум и русский дух / Твердит зады и лжет за двух»<sup>20</sup>, — тирада явно однотипная только что упоминавшимся. Подробное сравнение могло бы показать, что эти суждения и Лермонтова и Пушкина о журнально-литературной жизни звучат для Белинского стилистически совершенно однотипно. Это для него цитаты как бы из одного автора. Заметим, наконец, что в диалоге Лермонтова воспроизведен и тот чисто пушкинский жанровый принцип, по которому возможен стиль, допускающий, в пределах одного произведения, самую страстную лирическую исповедь поэта и тут же, через абзац, тонкую язвительную характеристику мелочей литературного быта.

Не входим в анализ более трудных примеров, где выяснение пушкинской нормы, представляющей скрытую предпосылку их стиля, потребовало бы длинного, кропотливого разбора слов и словосочетаний. Наш вывод ясен. И у раннего Лермонтова («Парус», 1832) и у позднего есть третий, самый важный, вид пушкинского стиля, принципиально отличающийся и от первого («Измаил-бей») и от второго («Казначейша»). В этом третьем виде усвоения наследия Пушкина он усваивает не готовое, уже данное, воплощение принципа пушкинского стиха, а самый этот принцип, — и может потому творить согласно этому принципу и исходя из него.

Вероятно, близко к этому случаю должен быть решен вопрос и о происхождении прозы «Героя нашего времени». Здесь Лермонтов тоже усваивает не образцы прозы Пушкина, а ее норму, внутреннюю пружину, ее стилистический источник. Вот почему эта проза, оставаясь в своем роде «пушкинской», могла развиваться дальше пушкинской, в направлении прозы Толстого.

В выработке второго лермонтовского стихотворного стиля, стиля новой точности, это сближение с Пушкиным сыграло свою роль и в будущем обстоятельном исследовании всего этого труднейшего вопроса должно быть учтено. Все же мы думаем, что основной источник второго стиля — не Пушкин, а русский фольклор и «простонародная» речь.

## IV

Хорошо известно, что «наполеоновский» цикл стихотворений Лермонтова распадается на два полуцикла: один — героизирующий Наполеона (его завершение — «Последнее новоселье», 1841), другой — прославляющий русский народ и его подвиги в 1812 г.<sup>21</sup> Что первый полуцикл написан «первым» стилем Лермонтова (а «Последнее новоселье» — его вариантом, новооодическим, декламационным стихом французского типа), слишком очевидно. Второй, «народный», полуцикл написан противоположным стилем, словами поразительной точности, написан именно словами, а не движением слов; но эта точность — отчетливо не пушкинская, а иная, именно та, которая свойственна фольклору и просторечию. Это видно уже с полной ясностью на первом примере этого полуцикла, на юношеском (1832) стихотворении «Два великана». Примечание в издании 1936 г. («Academia») справедливо указывает на тематическое сходство (даже тождество) со строфой о Наполеоне в Москве в «Сашке»<sup>22</sup>, но мы выше видели, что эта строфа и следующая представляют едва ли не крайний случай сочетания самых неопределенных слов и расплывающихся сравнений и образов (Кремль превращается в древний замок в общеромантическом смысле этого образа и т. д.). Как раз на фоне этого тождественного по теме дублета особенно выделяется прямо противоположный стиль «Двух великанов». Следовательно, не в самой теме его источник, а в сказочно-былинном строе речи<sup>23</sup>. В том же примечании указаны источники стихотворения; к указанному надо прибавить «Бонапарта и черногогорцев» Пушкина (тоже четырехстопный хорей) и еще добавить, что этот размер в 20—30-е годы (как это ясно можно видеть хотя бы по «Зимнему вечеру», «Бесам» и «Утопленнику» Пушкина) представлялся особо народным метром (что было отчасти верно и само по себе и по наибольшей противоположности этого размера четырехстопному ямбу). Не будем анализировать безупречную и сказочно-стильную точность каждого слова в «Двух великанах» («уж гремел о нем рассказ», «трехнедельный удалец», «улыбкой роковою»), — она ясна и без анализа. Выделим только один случай. Что значит «но» в последней строфе: «Ахнул дерзкий — и упал! / Но упал он в дальнем море...»? Между «упасть» и «упасть в дальнем море» никакого противоположения не может быть, одно развивает другое. В предыдущей строфе было действительное «но» («Хвать за вражеский венец. / Но улыбкой роковою...»), но в нашем случае оно употреблено явно по-иному. Это — явление своего рода сказовой энтимемы. Сказовая речь, опирающаяся на формы речи разговорной, может употреблять союзы и служебные слова особым прегнантным образом, неизвестным син-

таксису книжно-литературной речи. За этим «но» кроется ход мысли примерно такой: но упал он не просто и не на том месте, на каком был поражен, упал он так же необычно, как необычно жил,— пораженный в Москве, падал долго, пока... и т. д. Все это опущено, предполагается и безмолвно сосредоточено в ложно противоположающем «но», которое именно вследствие ложности противоположения одного «упал» — другому вызывает в мысли другое противоположение, истинное («но не просто упал, а...»). Это метод, типичный для народно-великорусской (а следовательно, и сказовой) речи, метод поразительной сжатости и точности — именно точности. Приведем аналогичный случай в речи Крылова: «да позадумалась, а сыр во рту держала». Между «задуматься» и «держат сыр во рту» нет и не может быть никакого противоположения. Но оно есть между другими понятиями, которые не названы и только прегнантно присутствуют, как это свойственно речи рассказывающего о чем-то человека, в ракурсе крыловского «а». Примерно так можно восстановить опущенное: «да позадумалась. Прошу, однако, помнить, что сыр она все еще держала во рту...» Короткое крыловское «а» восстанавливает живую смысловую интонацию живого рассказывающего лица (как известно, непрерывно присутствующий голос рассказчика — общая почти всем басням Крылова черта). Несмотря на тяжесть прегнантного смыслового груза, разговорная речь — по-своему чрезвычайно точная речь, ее ракурсы безупречны, и именно этой (а не пушкинской) безупречно точной речью написаны «Два великана».

Минуем юношеское «Поле Бородина» (о котором в примечании в издании «Academia» неожиданно и неверно сказано, что оно написано в старой одической традиции<sup>24</sup>) и переходим к вопросу о новой точности в народной оде «Бородино». Начнем с точности в воссоздании характеров беседующих лиц, без единого авторского слова, силой одной их речи. Что метод перенесения эпического рассказа о событии в уста беседующих «простолюдинов» восходит в данном случае к «Гусару» Пушкина, общеизвестно<sup>25</sup>, но важно отметить отличие в применении метода. У Пушкина острота самого рассказа поддержана тем, что за рассказом непрерывно чувствуется глупость рассказывающего, который сам не понимает, в каком невыгодном свете он выставляет свой ум и свою способность понимать простейшие вещи, и, как всегда в таких случаях, искренним образом считает глупцами других. Хлопец оставлен без характеристики (вернее, без мимовольной самохарактеристики); можно предположить, что он недалеко ушел от гусара, если наивно вызывает его на вздорный рассказ («а чем же? расскажи, служивый») и без единого слова

иронии, по-видимому с раскрытым от изумления ртом, выслушал весь рассказ. Происходит передача вздорной традиции от старшего поколения к младшему. Лермонтов берет этот метод, это самораскрытие беседующих, усваивает глубокую идею передачи народной традиции от поколения к поколению, берет и беседующих солдат (хотя «хлопец», по-видимому, не военный, если гусара он называет «служивый»), берет и формы солдатской речи, но коренным образом изменяет содержание всех составных частей этого усвоенного метода. В «Бородине» передается от старшего к младшему не традиция суеверия, а одна из величайших традиций народной истории, одна из тех традиций, без вечной передачи которых народ перестает быть историческим народом, потому что теряется преемство его исторической жизни,— передается традиция патриотизма. Думаем, что эта передача (а не самое изображение битвы) является главной темой «Бородина», а батальная сторона народной оды уже подчинена этой главной теме и потому рассказана в формах речи и красках, предугазанных ею. Вот почему зачин определяет весь дальнейший строй речи, а зачин близок крыловским (например, в басне «Два мальчика»: «Сенюша, знаешь ли, покамест как баранов...»). Новаторство заключается в смелой передаче рассказа о великом историческом событии беседующим «простолюдинам», в смелой уверенности, что их способ мысли и речи уловит в этом событии главное и правильно его выделит. Простой способ мысли совершенно адекватен самым великим и даже всемирно-историческим темам,— такова неписаная, но важнейшая предпосылка «Бородина». Можно, кажется, поставить в связь с этим то обстоятельство, что в начале «Героя нашего времени» трудный вопрос о личности Печорина вручен простому сознанию Максима Максимыча (шаг вперед сравнительно с Пушкиным, у которого сложная личность Онегина никогда не вручается способности простых людей понимать, а если и вручается на минуту, то для иронического изображения их карикатурной неспособностью понять Онегина, Ленского и Татьяну). Но уж в несомненную связь с этой предпосылкой «Бородина» надо поставить у раннего Толстого (на которого влияние Лермонтова было очень велико) не менее смелое вручение труднейшего вопроса: что такое храбрость?— вопроса платоновского (ведь Платон прямо назван в «Набеге») простому сознанию капитана Хлопова. Интересно сравнить также в стихотворных новеллах раннего Некрасова (40—50-х годов) из крестьянской жизни метод рассказа простых людей о весьма непростых вещах. В «Бородине» Лермонтов создал совершенно новый жанр народной оды, ничего общего не имеющей со старой одой, включая и антипольские оды Пушкина.

Сказанным определяется и характер точного стиля в батальной части «Бородине». В издании Лермонтова 1936 г., в примечании к «Спору» (о связи которого с «Двумя великанами» и «Бородиным» не может быть двух мнений), Б. М. Эйхенбаум правильно заметил лубочно-плакатный характер стиля этой оды (как мы дальше увидим, тоже народной)<sup>26</sup>. Это относится и к «Бородине». Лубок и плакат, чисто народные виды русской живописи XVIII—XIX вв., выработали свою особую точность, точность главного резкого штриха, того самого единственного штриха или краски, которые могут быть видны в ракурсе расстояния. Вся зрительная баталистика «Бородине» написана по этому принципу, например: «смешались в кучу кони, люди». Особенно поучителен для вскрытия метода стих: «и молвил он, сверкнув очами», с чем надо сопоставить стих из «Спора»: «Их ведет, гроззя очами», где предполагаемая дальность расстояния несомненна из всей ситуации («вот на Севере в тумане / Что-то видно, брат!»); «И, смутясь, на север темный / Взоры кинул он»). Но в «Бородине» этот метод сплетается с другим методом: событие рассказано участником (чего в «Споре» нет), и рассказано только то, что могло войти в его зрительный кругозор, и только так, как оно могло войти в его моральный кругозор. Поэтому есть и такие случаи точности, как, например: «забил заряд я в пушку туго» и многие другие; это тоже метод народного повествования (рассказчик-участник). В этом отношении, как и в ряде других, «Бородино» — несомненный источник «Войны и мира»; при обсуждении вопроса «Стендаль — Толстой» нужно ставить его в подчиненное положение по отношению к русской баталистической традиции, представленной для Толстого в первую очередь «Бородиным». Сочетание обоих методов (плакат-лубок для общей картины и для видимого на дальнем расстоянии или для плохо различимого; точность личного впечатления для всего близкого и для того, в чем я был непосредственным участником) придает баталистике «Бородине» характер совершенно народной батальной оды. Общий план битвы, расположение армий и т. д., естественно, отброшены, — своего рода аналогия методу Стендаля (чем, кстати, и объясняется самая возможность будущего влияния Стендаля на Толстого). А в подчинении основной теме оды (передача патриотической традиции от поколения к поколению) баталистика перестает быть самоцелью и вливается в морально-историческую тему единства народной истории (а не государственной, как это было в старой батальной оде). Снова перед нами другая грань все того же вопроса: Лермонтов и Толстой.

Родство «Спора» с «Двумя великанами» и «Бородиным» давно замечено и несомненно<sup>27</sup>. И здесь тоже беседующим вручен на разрешение все-



мирно-исторический вопрос; беседующие не только люди (а не горы), но и «простолюдины»; формулы беседы — просторечно-фамильярные («Покорился человеку / Ты недаром, брат!»; «Не хвались еще заране!»; «Что-то видно, брат!»), и если вырвать их из всей оды, то снова невольно вспоминаются фамильяризмы басенного диалога у Крылова, а стихи «Покорился человеку / Ты недаром, брат!» можно сопоставить со «Скажи-ка, дядя, ведь недаром...», хотя оба «недаром» и не совсем совпадают в значении. Носители простого народного сознания и просторечия решают вопрос всемирной истории (северная держава — наследница того, что уже не в силах выполнить одряхлевшие цивилизации Востока), и если решение не столь ясно, как в «Бородине», то только потому, что и вопрос не так легок. Осталось, кажется, неотмеченным, что строфа «Спора» — та же самая, которая хорошо нам памятна по крестьянским новеллам раннего Некрасова:

Парень был Ванюха ражий,  
Рослый человек,—  
Не поддайся силе вражьей,  
Жил бы долгий век...

(«Извозчик», 1848). Это не сразу заметно только вследствие полного несходства сюжетов. Но и до «Спора» (напеч. в «Москвитянине» 1841, ч. III, №6) строфа эта представлялась «простонародной», что видно из «Деревенского сторожа» Огарева (напеч. в «Отечественных Записках» еще в 1840 г., XII, №10):

Вдоль по улице широкой  
Избы мужиков.  
Ходит сторож одинокой,  
Слышен скрип шагов...

Это стихотворение Огарева справедливо относят к преднекрасовскому его циклу (крестьянские стихотворные новеллы и полунувеллы). Таким образом, ясно, что Лермонтов обращается к строфе, которая тогда представлялась «простонародной» и особенно подходящей для «простонародного» сюжетного произведения. Не надо также забывать мгновенный широкий успех именно «Деревенского сторожа» Огарева.

Для ясности дальнейшего нашего анализа «Спора» надо сделать сразу три оговорки. Во-первых, мы отбрасываем явно неудачную строфу «Идут все полки могучи...» (насильственное ударение «Идут», ненужное усечение «могучи», несовместимое сравнение с потоком, предполагающее стремительную быстроту движения — соседнему сравнению с «страшно-

медленными» тучами). Это неудачный отзвук первого стиля Лермонтова. Несомненно, именно эту строфу имел в виду Белинский, когда писал, что в «Споре» «стиха четыре плохих»<sup>28</sup>. Во-вторых, в «Споре» есть (чего не было в «Бородине») отзвук старой оды. Строфу о добыче ископаемых и о «страданиях» гор, в которые проникла «железная лопата» русской горной промышленности, надо сопоставить не только с постоянной и типичной для Ломоносова горной темой, но и со «страданиями» Плутона в оде 1747 г. («Плутон в расселинах мятется, / Что россам в руки предается / Драгой металл его из гор...» и т. д.). Причина понятна: победа цивилизации была величайшей темой русской оды XVIII в. Отзвук ее был неизбежен и в народно-фольклорной оде на ту же великую тему. В-третьих, в «Споре» есть одна неясность, правда, не стилистическая, а чисто реальная: как понимать «девятый век» (в черновом варианте «десятый»)? Поправка Лермонтова говорит о колебании. Беседа предполагается если не точно современной («как-то раз...»), то, во всяком случае, современной началу проникновения русских в сердце Кавказа («грозящий очами» «генерал седой» — как бы Ермолов). Следовательно, девятый (или десятый) век назад дает дату около 1000 г. н. э., — между тем этой дате мало соответствуют действительные даты одряхления цивилизации Востока. Грузия дошла до высшего расцвета значительно позже, при царице Тамаре, и как раз тогда расширилась на север до Дарьяльских ворот, т. е. по пути коснулась подножия Казбека. Расцвет феодального Ирана произошел тоже значительно позже 1000 г., что касается новой Персии, то страшное разорение Грузии Магомет-ханом (1795) было для Лермонтова совсем недавним событием. Палестина стала «безглагольной», напротив, на много веков раньше лермонтовской даты, равно как и Египет, если даже это Египет не фараонов, а греко-римский. Аравия же была могущественной империей и после 1000 г. Почему, далее, вовсе не названы такие опасные завоеватели Кавказа, как Византия и особенно Турция, притязания которой (если не на Казбек, то на южный Кавказ) были совершенно серьезны еще в XIX в.? Все это для реального комментария весьма неясно, в связи с чем заметим, что в таком комментарии нуждается вся эта цепь строф, предполагающая какое-то общее представление о Востоке, — представление, источники которого нам неизвестны. Но как бы там ни было, эта неясность или неточность составляет вопрос реальных, а не стилистических. Как раз строфы о Востоке являются классическим примером второго стиля Лермонтова.

Каждая страна зрительно представлена одной краской: для Грузии — яркая, пестрая разноцветность (чинара зеленая, вина красные, шальвары

узорные), для Персии — жемчужная краска, для Палестины — мертвая бесцветность, для Египта — желтизна, для Аравии — темная голубизна звездного неба. Благодаря плакатной отчетливости красок и резкому их отличию каждая страна имеет свой точный цветовой определитель. Этой расточительности красок Востока противопоставлен отрицательный цветовой определитель русской армии; здесь тоже есть плакатные краски (султаны белые, уланы пестрые, фитили горят), но они скромны, едва намечены и явно подчинены образу трезвой военно-государственной деловитости русского наступления, не допускающей колористической яркости и находящей свое выражение в преобладании не эпитета, а глаголов, и притом глаголов движения и действия (барабаны бьют, батареи скачут и гремят, генерал ведет и т. д.). Уже одними чисто стилистическими средствами разрешен вопрос, за кем превосходство: за одряхлевшими цивилизациями — болезненное богатство красок («роскошь», как тонко заметил в том же письме Белинский<sup>29</sup>), за живой исторической силой — трезвость действия и пренебрежение к колористическому наряду.

Возможен (и нужен) дальнейший, более детальный анализ. Можно показать, как каждый стих написан по этой норме точности. В него мы не входим за принципиальной ясностью вопроса. Но что точность эта не пушкинская, видно из каждого стиха. Нил «желтый», он же «вечно чуждый тени», т. е. вечно залит солнцем, т. е. снова желтый, ступени пирамид «раскаленные», т. е. тоже желтые. Все определения, поразительно точные в отдельности, сливаются, однако, в одно-единственное общее определение, тоже поразительно точное, но точностью сведения всего к преобладающему, к главному, т. е. точностью народно-повествовательного и народно-живописного стиля. Единство цветковое поддержано и резким единством звуковой организации строфы: шипящие (чуждый, желтый), переходящие в свистящие (раскаленные ступени царственных), резко выделяются на фоне глубоких гласных (моет), поддержанных непрерывным течением плавных (дальше, желтый Нил, раскаленные, могил). В соседних строфах совсем другой строй звуков (например, непрерывное «н» в строфе о Грузии), но всегда единый и отчетливый.

Между тем связанные между собой «Два великана», «Бородино», «Спор» связаны, следовательно, и с «Песней про царя Ивана Васильевича», так как в издании 1840 г., как давно замечено, после нее недаром поставлено именно «Бородино»<sup>30</sup>. Именно «Песня про царя...» является главным памятником второго лермонтовского стиля. Но здесь слово может принадлежать только знатоку былинного стиля, и наш анализ всего этого вопроса по необходимости неполон и является, собственно говоря,

не решением его, а только попыткой постановки. Заметим еще полное изменение лермонтовской баллады и появление у него полубаллад-полуновелл, всегда в резкой степени окрашенных фольклорно и написанных именно потому вторым стилем (впрочем, в неравной мере отчетливости). «Тюремный» цикл завершается «Соседкой» (связь ее с «разбойничьей» песней правильно указана в примечании в изд. «Academia»<sup>31</sup>), т. е. завершается неожиданным переломом всего цикла к совершенно другому стилю, что особенно легко проверить сравнением с недавним «Соседом», написанным в эмоциональном стиле, с такой даже резкой его особенностью, как полная взаимобратимость сравнений: звуки льются, как слезы, и слезы льются, как звуки; такая взаимобратимость сравнений возможна только при «волнующей», а не предметной их функции (Нева у Пушкина бьется о ступени, «как челобитчик у дверей...», но мыслимо ли, в пределах того же стиля, обратное сравнение челобитчика со вздувшейся Невой?). Между тем в «Соседке» все уже нам знакомые черты второго лермонтовского стиля: фольклорность, полусюжетность, полуновеллистичность, введение второго голоса, — не авторского, как в «Соседе», а просторечного, с предполагаемым простым сознанием, — и сразу, в связи с этими чертами, точный язык народной наблюдательности и зрительной меткости («А с плеча, будто сдул ветерок, / Полосатый скатился платок»). Очевидно, все эти черты взаимосвязаны. Те же взаимосвязанные черты (с разной, конечно, развитостью каждой из них) мы найдем во всем цикле полубаллад последних лет: «Дары Терека» (снова беседующие географические существа, как горы в «Споре»), «Казачья колыбельная песня», «Свиданье» (скорее новелла), «Морская царевна» (скорее баллада). А все вообще и анализировавшиеся и просто упомянутые нами стихотворения принадлежат повествовательной поэзии.

Есть промежуточные случаи. Тема «Трех пальм» принадлежит скорее к первому кругу тем Лермонтова, но трактовка и язык («и медленно жгли их до утра огнем») внеэмоциональны от начала до конца. В еще большей степени это относится к стихотворению «Дубовый листок», тема которого совершенно архаична и восходит к сентиментальной лирике XVIII в., а Лермонтову нужна как вариант темы одинокого странника, строй же речи (и полусюжетность) приближает это стихотворение к неэмоциональному типу (например, снова беседа неодушевленных лиц; или для языка: «Ты пылен и желт, — и сынам моим свежим не пара»).

Таким образом, борьба двух стилей у Лермонтова очень непроста, она представляет глубокий непрерывный стилистический кризис творчества, и хотя второй стиль в зрелый период как будто берет верх, не следует за-

бывать, что «Русалка» относится к 1836 г., а «Пленный рыцарь» и «Воздушный корабль» к 1840 г. Сатиры Лермонтова падают тоже на зрелые годы творчества, равно как и лучшие стихотворения романского типа. Между тем как раз в одном из этих стихотворений («Из-под таинственной, холодной полумаски...») принципиальная эмоциональность речи приводит к рискованному случаю («... локон своевольный, / Родных кудрей покинувший волну»), а рискованность стихотворения «Когда волнуется...» (школьно-ораторское построение непогрешимого временного периода в сочетании с «малиновой сливой», «тенью сладостной», «душистой росой», «серебристым ландышем»),—странное сочетание ораторского принципа с романским) всегда вызывала подавленное чувство неловкости, пока Гл. Успенский не сказал громко то, что всегда думали все<sup>32</sup>.

Таким образом, разрешение кризиса, если бы жизнь Лермонтова продолжалась, вовсе не предрешено. Совершенно неправильно также полагать, что второй стиль «лучше» первого; между тем такая оценка прямо или скрыто была частой в дореволюционной науке, которая строила развитие Лермонтова от «демонизма» к «примирению» («и в небесах я вижу бога»), и мелькает иногда в науке советской (даже в юбилейных статьях 1939 г.). Напротив, только сосуществование и взаимодействие обоих стилей делает Лермонтова центральным поэтом 30-х годов, потому что только они выражают обе стороны роста страны и созревания ее к будущему перелому русской исторической жизни в 60-е годы. Первый стиль, через первую тему (мнимый индивидуализм), выражает и драму побежденного декабризма и медленный поворот к новым формам революционной идеологии (Чаадаев, Герцен, Белинский) и к новому классовому составу революционных деятелей; второй стиль, через вторую тему (народность), выражает рост самого народа, стремление его к сознанию себя как нации. В обоих процессах, вместе взятых, был залог всего будущего движения русской истории. Закономерность этого сосуществования доказывается, впрочем, убедительнее всего не рассуждениями, а указанием на несомненный исторический факт. Есть ли, кроме Лермонтова, еще великий русский поэт, у которого мы видели бы ряд произведений эмоциональных и эмоционально-ораторских (типа «Последнего новоселья») и одновременно ряд произведений народно-новеллистических (типа «Спора», «Свиданья»)? Такой поэт есть,—это Некрасов 40—50-х годов, у которого цепь сатир (связь которых по стилю с сатирами Лермонтова давно известна) создается одновременно с цепью коротких крестьянских рассказов в стихах со всеми чертами точности слов, с переходом от принципа движения речи к принципу полного значения каждого слова. Следова-

тельно, сосуществование двух стилей у Лермонтова есть значительный и, очевидно, необходимый факт в истории русской поэзии (ср. то же у раннего Огарева: «Монологи» и одновременно стихотворные крестьянские новеллы).

Итак, мы оспариваем сведение второго лермонтовского стиля к новому усвоению пушкинской нормы Лермонтовым зрелых лет. Возможно, однако, возражение: все без исключения названные нами образцы связаны с фольклором,—где же борьба с Пушкиным на его же собственной почве? Может быть, тут, вне фольклорных тем, мы найдем только усвоение, и новая точность Лермонтова здесь была простым «приближением к Пушкину в зрелые годы»? Что это не так, доказывается баталистикой (отнюдь не фольклорной) «Валерика», от которого путь к будущей толстовской точности так же ясен, как путь к Некрасову, крестьянскому новеллисту, от «Спора» и «Казачьей колыбельной песни».

Строфика «Валерика» (чередование мужских и женских окончаний) указывает на то, что в сознании Лермонтова эта повесть стоит совершенно в стороне от «Шильонского узника» — «Мцыри». Здесь — как будто приближение к Пушкину, и, конечно, в самом общем смысле это так, потому что вообще в 1840 г. было невозможно повествовательное произведение, написанное четырехстопным ямбом с чередующимися окончаниями, да еще в строе непринужденного разговора, которое не хранило бы черт родового сходства с Пушкиным (ср. хотя бы первый же стих: «Я к вам пишу: случайно! право...» и первый же стих письма Татьяны: «Я к вам пишу — чего же боле?..»). Но на широком и удаленном фоне этого весьма общего сходства тем более выступают новые, непушкинские, черты стиля, выражающие совершенно иную постановку вопроса о бое и совершенно иные художественные методы баталистики. В дальнейшем мы будем очень кратки, потому что факты, которые мы хотим осветить с нашей общей точки зрения, сами по себе прекрасно известны<sup>35</sup>.

Пушкин никогда не видел боя глазами сосланного офицера или разжалованного. А именно так видели бой декабристы на Кавказе, а также находившиеся в их положении солдат Полежаев, сосланный офицер Лермонтов, а позднее добровольный беглец цивилизации Л. Толстой. Между тем такое положение приближало всех этих людей к солдатской точке зрения на бой, и в частности на кавказские войны. Таково биографическое выражение отличия в этом вопросе между Пушкиным и Полежаевым, Лермонтовым, Толстым. Но здесь биография была одной из граней общего социально-литературного отличия. Война в поэзии Пушкина есть выражение деятельности государства. Здесь Пушкин еще близок старой

батальной оде, вследствие чего, кстати, Полтавский бой Пушкина представляет модернизацию одической баталистики (главным образом ломоносовской, с введением ряда черт из «Петриад» архаистов). Это вовсе не значит, что такая точка зрения ненародна: полтавская победа была делом общенародной важности, и в данном случае задачи прогрессивной государственной власти совпадали с историческими задачами народа. В «Полтаве» это понято правильно и глубоко, глубже, чем в абстрактном республиканизме «Дум» Рылеева и «Войнаровского». Но народное значение войны в «Полтаве» изображено только чрез деятельность организованной государственно-военной власти. Поэтому Пушкин может не менять и художественной точки зрения батальной оды, т. е. может изобразить Полтавский бой, как бы совпав с наблюдательным пунктом главного командования. Между тем при Николае I войны ведутся такие, которые либо не пересекаются с интересами народа и потому непонятны ему, либо прямо ему враждебны. В соединении со встречным процессом явного в 30-е годы роста народного самосознания (Кольцов—одно из выражений этого процесса), и в частности роста солдатского самосознания и появления солдатской интеллигенции, это создает чисто русские исторические предпосылки для создания (независимо от Стендаля) новой баталистики. Некоторые ее черты мы видели уже в «Бородине», но там Лермонтов решал вопрос о новой народной оде, что лишь частично совпадает с нашим вопросом о новой повествовательной баталистике. Заслуга быть ее литературным инициатором навсегда останется за поэтом «Эрпели» (1830) и «Чир-Юрта» (1832)—за Полежаевым. У Полежаева перед нами ясно выступают две новые черты, обе основополагающего значения: 1) наблюдательный пункт поэта не совпадает с холмом, откуда главнокомандующий обозревает сражение; творческое сознание поэта равнозначно сознанию единичного участника сражения; 2) сознание это—солдатское сознание, равнодушное (в данном случае—в Бородинском сражении—это было бы не так) к общему замыслу и значению всей кавказской войны, но зато неравнодушное к походному быту и всем его мелким деталям. Уже отсюда надо выводить все другие черты: меткую наблюдательность, бытовое (а не патетическое) отношение к начальству:

Внезапно ожили солдаты;  
 Везде твердят: «в поход, в поход!»  
 Готовы. «Здравствуйте, ребята!»  
 «Желаем здравия». И вот  
 Выходят роты.

(«Эрпели»)

Так совершается выход ротного командира. На фоне недавней «Полтавы» это «и вот» (вместо пушкинского «и се...»), «здравия желаем» (вместо «далече грянуло ура»), это солдатское (а не государственно-историческое) отношение к походу представляют нечто совершенно новое; это отдаленный источник баталистики Толстого (тоже народно-солдатской), а ближайшим образом это зародыш баталистики «Валерика».

В «Валерике» Лермонтов сохраняет и обычное у Полежаева пятичастное деление описания; в описании первой стычки оно развернуто неполным образом: 1) лагерная жизнь до тревоги, 2) тревога: «чу—дальний выстрел...», 3) выход к бою или поход (подробно, с введением отрывков фраз: «что вьючить? где же капитан?.. Савельич! ой ли...», 4) бой (едва развито) и 5) картина после боя (вовсе опущено, за незначительностью самой стычки). Но в описании главной битвы развитие отдельных частей—другое. Первая часть (до похода) опущена, вторая кратко намечена (с тем же, что и выше, «чу»), третья превратилась в глубокое изображение «грозного молчания» перед самым боем, четвертая описана без всяких деталей, развитием одного лишь образа «резни», а пятая (после боя) развита подробнее всех (предсмертный бред и смерть капитана, бытовые детали картины, нерассеявшийся пороховой дым и знаменитое «зачем?», ставящее под вопросительный знак сомнения моральный смысл всего описанного). Так предыдущая стычка (с подробным развитием первой части) и главный бой под Гехами (без первой части, но с широким развитием пятой) повествовательно дополняют одно другое. Не останавливаемся на вопросе о том, в какой мере какая часть была разработана Полежаевым и что из его поэм и как было использовано Лермонтовым. Гораздо важнее подобного нетрудного сличения выяснить смысл такого плана у Лермонтова. Смысл очевидный! Пафос самой битвы понизился. Как резались, неважно; важно, что это была резня. Что думали люди во время самой резни (целых два часа! в воде!)—тоже неважно, потому что ничего не думали, действовали, как автоматы, и потом остались только смутное воспоминание да отвращение. Зато каждая деталь картины и мыслей до и после боя важны, так как они говорят о нормальном, человеческом и неискаженном восприятии мира. Баталистика существенно меняется в своей основе, в самом отношении к войне и бою. Центром восприятия становится человек, а не общие государственные соображения; очевидно, они разошлись с человеком, потому что в «Бородине» мы видели как раз обратное: полное совпадение солдатской, единичной точки зрения и государственно-исторической, настолько полное, что поэт смог безбоязненно вручить солдату истолкование всемирно-исторического смысла события. Вот почему, без единого прямого слова осуждения, «Валерик»—это



глубокое осуждение кавказских войн, выражающее непонятность, ненародность их, инстинктивно чувствуемую каждым солдатом, которому оставалось только исправно выполнять долг профессиональной чести. Новая баталистика «Валерика» выросла на почве этой безмолвно понятой, хотя и смутно, ненародности войн Николая I; чувство это было общесолдатским, но, конечно, оно охватывало и лучшую, наиболее близкую солдатам часть офицеров; автор «Валерика» и здесь — национальный поэт своей эпохи; «зачем?» не надо отрывать от места и времени и превращать, как делали это вся старая критика и наука, в общеполитическую абстракцию, — ведь не было этого «зачем?» в «Бородине»! Следовательно, новая баталистика вовсе не антипатриотична, — впрочем, это снова лучше всего доказывается не рассуждениями, а бесспорными литературными фактами: баталистика Толстого, иная по смыслу в кавказском цикле, в севастопольском цикле и в «Войне и мире», раскрывает до конца весь внутренний смысл разности баталистики в «Бородине» и «Валерике».

Имея в виду все эти предпосылки баталистики в «Валерике», в особенности их связь с историей России и политическим смыслом кавказских войн, можно наметить и главные черты нового батального стиля и, что сейчас особенно важно, его коренное отличие от пушкинского, несмотря на общий как будто принцип точности. Точность, действительно, поражающая. Отмечено, например, как чуждо и по-новому звучат голоса в густом громадном лесу:

И оживились леса;  
Скликались д и к о голоса  
Под их зелеными шатрами...

Но не самим фактом точности решается вопрос, а стилистическим ее качеством.

Заметим прежде всего роль перерыва между одним элементом описания и другим. Есть место, где перерыв не только назван, но и полусюжетно инсценирован. После знаменитого: «жалкий человек, чего он хочет?.. зачем?», немедленно следует:

Галуб п р е р в а л мое мечтанье,  
Ударив по плечу...

вслед за чем морально-политическое сомнение в войне резко обрывается и появляется эпизод, внутренняя тема которого — военно-бытовое сомнение в окончательности победы:

Чеченец посмотрел лукаво  
И головою покачал.

Но ведь такой перерыв, хоть и не названный, имеется на всем протяжении рассказа, от одной детали к другой. Едва намечен разговор, слышимый из солдатских палаток (кстати, деталь в описании лагерной жизни совершенно толстовская), как автор переходит к молящемуся татарину и к кружку татар; за этим сразу выстрел, тревога и сборы в наступление, описанные чередованием совершенно разнокалиберных черт: за обрывками солдатских фраз («где же капитан?.. дай огниво!»), т. е. деталями, казалось бы, несущественными, идут детали более общие, видные и слышные всем: барабан, музыка, артиллерия въезжает между колоннами. Тот же принцип отбора и в описании битвы под Гехами, например, в пятой части (после боя): смерть капитана, уборка тел, запах крови, и вдруг на полустихе:

... Генерал  
Сидел в тени на барабане  
И донесенья принимал...

т. е. снова чередование того, что могут увидеть и почувствовать все или многие, с тем, на что случайно набрел автор. Один раз этот принцип оставил свой явный след,— это как раз в стихе со знаменитым в русской грамматике примером галлицизма синтаксиса: «пройдя завалов первый ряд, стоял кружок...» Кто «прошел»?— автор. Следовательно, чередование следует порядку авторских впечатлений, а не порядку исторической или военной значительности события; не только чередование, но и состав впечатления. Так долгая двухчасовая битва описана как смутное, спутанное воспоминание резни, описана поэтому очень кратко (между тем как в старой баталистике именно она была бы подробно развернутым центром описания), а для подобной мелочи, как эпизод с генералом после боя, нашлась возможность ввести такую тонкую, отчетливую зрительную деталь, как «в тени»,— деталь скрытоироническую; самая битва занимает 10 стихов, а смерть капитана, т. е. явная частность, 25 стихов. Получается впечатление, что отбора вообще нет. Но это, конечно, не так; без отбора нет искусства; отбор в «Валерике» есть, тщательный и высокохудожественный, только норма его совсем иная. Со стороны жанра ее можно назвать беллетристической или очеркистской, а со стороны предпосылок этой нормы—отрицательно-батальной: лагерь, поход и битва становятся не военно-государственным, а военно-бытовым явлением, особым случаем коллективного поведения людей; здесь уже, в зародыше, «война» есть одна из двух граней жизни, а другая (у Лермонтова предполагаемая, у Толстого развернутая)—это «мир». Битва и война в смысло-

вом отношении подчинены не понятию «государственности», а понятию «жизни». Насколько эта концепция выражает реальный процесс русской истории 30-х годов, мы видели выше.

Самый принцип отбора и чередования предполагает определенное мировоззрение. Поэтому деталь, которая в отдельности могла бы произвести «пушкинское» впечатление, в соседстве с другой, инокачественной, приобретает другой смысл. Так, «генерал на барабане» появляется за общей картиной не рассеявшегося еще запаха крови, а за ним непосредственно следует панорама цепи гор, вслед за чем размышление о «жалком человеке». В таком окружении эта деталь повышается в своей зрительной отчетливости, но приобретает без единого прямого слова совершенно противоположный нравственный смысл. Такое моральное взаимовытеснение деталей, частей и эпизодов придает всему описанию совершенно не пушкинский стилистический характер: у Пушкина, как известно, один элемент поддержан другим, укреплен соседством с элементом однозначным, и все вместе поэтому слагается в однозначную картину (см. не только Полтавский бой, но и украинскую ночь в «Полтаве» и наводнение в «Медном всаднике»). Лермонтов же как раз разрушает эту однозначность, так что философское «зачем?» подготовлено всем рассказом, естественно из него вытекает и, еще вернее, невидимо присутствует с самого начала описательной части, от стиха «кругом белеются палатки». Точность элементов приводит вовсе не к точности целого (как было бы у Пушкина), а к своего рода его распаду, над которым остается неприкосновенной только личность зрителя — автора, носителя недоумения и вопроса «зачем?» Следовательно, это точность совсем иная — такая, от которой к стилю Толстого много ближе, чем к стилю Пушкина.

Вопрос об авторе — зрителе заставляет поставить вопрос о Стендале. Нет хронологических препятствий полагать, что в «Валерике» (1840) учтен батальный метод «Пармского монастыря» (1839). Нет и внутренних к тому препятствий, потому что родственность метода (изображается только то, что вошло в кругозор единичного лица) несомненна. Если это так, то традиционное сопоставление Стендаль — Толстой превратится в сложное сплетение трех параллелей: Стендаль — Лермонтов, Лермонтов — Толстой, Стендаль — Толстой. Но нет нужды ставить этот вопрос. Во-первых, была уже русская традиция такого метода (Полежаев), никак не связанная с французской литературой. Во-вторых, метод Стендаля есть метод изображения большой битвы, с необозримыми движениями стотысячных армий. Недаром Вогюэ, касаясь вопроса Стендаль — Толстой, приводит пример из описания Бородина, и пример несомненно доказатель-

ный. Для небольших же кавказских битв, в которых и единичный участник мог удобно видеть и детали и всю картину боя, Ватерлоо Стендаля не было Лермонтову нужно. Нет нужды вспоминать Стендаля и для кавказского цикла Толстого; «Набег», например, написан с соблюдением даже плана «Валерика». Влияние Стендаля несомненно лишь в «Войне и мире».

Действительный источник новой баталистики «Валерика» — народно-солдатский взгляд на войну (ср. с Полежаевым). В этом внутренняя связь повести с народно-патриотическими одами, анализировавшимися выше. Только там народно-солдатский взгляд был положительным и потому мог быть стилистически разрешен методом фольклорной точности, здесь же он лучше всего может быть определен понятием недоумения и потому стилистически разрешается методом внепатетической точности, морально обессиленной непрерывным сомнением<sup>34</sup>. Но и там и тут историческая предпосылка второго стиля Лермонтова — движение к крестьянству, к крестьянской демократии, а говоря историко-литературно, к Некрасову в первом случае, к Толстому во втором.

## Статьи о Тургеневе

### Романы Тургенева и роман «Накануне»

#### *Историко-литературный очерк*

#### 1

Роман «Накануне», как и все тургеневские романы, принадлежит к особой разновидности этого жанра, которую вернее всего было бы называть «героическим романом».

В героическом романе совершается непрерывный суд над лицом, — не над поступками, а над лицом, так что поступки имеют лишь симптоматическое значение. Вопрос идет не о качестве отдельных действий, а об общей социальной качественности героя.

Что слово «героический» в нашем употреблении надо понимать не в похвальном смысле («героический поступок», «героическая борьба»), а в формально-терминологическом (ср. историко-литературное название «героический эпос»), пожалуй, и оговаривать не нужно, настолько это очевидно. Ведь герой в похвальном смысле этого слова есть тот, кто победоносно выдерживает суд жизни над человеком; герой в техническом смысле этого слова есть тот, кто вообще подвергает себя неизвестности этого суда. Только с таким героем имеет дело разновидность европейского романа, величайшим представителем которой является Тургенев.

Героический роман получил в русской литературе такое громадное развитие, занял в ней такое исключительное место (по сравнению с западными литературами место непропорционально большое), что русский читатель склонен, во-первых, безмолвно предполагать, что всякий роман есть более или менее роман героический, во-вторых — видеть в романе тургеневского типа роман типично русский, не свойственный западной литературе. И то и другое ошибка, но ошибка вполне естественная. В особенности понятна вторая ошибка, потому что, действительно, ни в од-

ной литературе нет такого относительного числа романов, темой которых был бы суд над социальной значимостью лица. О причинах этой особенности русской литературы мы скажем несколько слов ниже; сейчас надо отдать себе ясный отчет в признаках героического романа, ибо все творчество Тургенева-романиста связано с ними.

Суд неотделим от литературы хотя бы уже потому, что всякое словесное высказывание есть суждение, суждение же о жизненном факте сопровождается неизбежно оценкой (очень часто безмолвной и предполагаемой). Уже простая человеческая речь есть непрерывный суд; литература, представляющая вообще квалифицированное состояние человеческой речи, неотделима поэтому от суда (тоже квалифицированного и усложненного). Непонимание всей серьезности этого факта составляет, кстати, коренной методический порок так называемого формализма. Тем более свойственны функции и признаки суда роману, который строится целиком в плоскости социально уместного и социально значительного и тем и отличается от всякого иного вида простого повествования, что социальный момент в нем доминирует над повествованием самим.

Но здесь именно и возникает разветвление в зависимости и от характера и от предмета этого суда. Не входя в подробный разбор этого сложного вопроса теории литературы, приведем простой пример, который покажет все своеобразие тургеневского романа. В «Преступлении и наказании» Достоевского тоже совершается суд, но над чем? над поступком (и над теорией, обусловившей поступок), а над лицом уже в зависимости от предварительной оценки его поступка. Суд романа совершается не над Раскольниковым, а прежде всего над пролитием крови (и связанной с ним теорией наполеонизма), Раскольников же фигурирует на этом суде лишь тою аномалией своего внутреннего развития, которая привела его к поступку. Преобладание поступка над лицом так очевидно, что весь роман назван не именем лица (или каким-нибудь равнозначным именем из персональной категории имен), а именем поступка. Но в особенности характерно для «романа поступка» тяготение к «квалифицированному» поступку, которое так типично для всего Достоевского. Под квалифицированностью поступка мы имеем здесь в виду, например, приближение его к тому, что становится преступлением и в юридическом смысле слова. Громадная роль убийства, государственного суда, государственного наказания (все это не играет никакой роли в романах Тургенева) у Достоевского — бросается в глаза, а тяготение романа к такого рода сюжетам всегда прямо пропорционально их приближению к полюсу «романа поступка». Между тем в романах Тургенева поступок героя сам по себе никогда не относится к категории квалифицированных, зато он обличает какое-

либо квалифицированное состояние лица (например, чаще всего, общую жизненную несостоятельность). Таков коренной водораздел между романом поступка и романом лица, — причем, конечно, надо иметь в виду введенное нами крайнее упрощение вопроса; на деле есть еще такие важные разновидности первого класса, как роман события, или второго класса, как роман общества (например, памфлетно-сатирический), и многие другие.

Далее, роман лица не есть еще тургеневский роман в специфическом значении этого слова. Ведь вся особенность тургеневского романа состоит в том, что это не столько роман о герое, как роман о том, является ли герой действительным героем. Если оказывается, как чаще всего у Тургенева, что нет, то весь роман как бы сам себя отрицает в конце, признает отрицательность достигнутого им результата и покидает своего героя «в минуту злую для него... надолго, навсегда». Перед нами не роман суда над героем, как законченным лицом, занявшим определенную, хотя бы неверную, жизненную позицию, а скорее поиски героя и, в каждом отдельном случае, отдельный эпизод в истории этих поисков. Только такой роман мы зовем героическим, потому что только в нем проблема героя подавляет все остальное и превращает всех второстепенных лиц, весь бытовой, исторический и психологический материал, даже все события — в жизненный и литературный арьерплан.

Итак, героический роман в тесном смысле слова есть роман искомого героя. Метод — построение жизненного поприща, сцены жизни, на которой испытываются силы, сталкиваются стороны, совершается обдуманый социальный суд, сопровождаемый непрерывной интерпретацией автора. В исходе пройденного поприща вырабатывается, чрез осознание всех элементов его, точное убеждение в вопросе о социальной ценности героя и представленной им человеческой породы; это убеждение (однозначное, в идеальном случае, у автора, у героя, у его окружения и у читателя) в героическом романе и есть вердикт, но опять-таки вердикт не над поступком (как у Достоевского и, кстати, в «Анне Карениной», представляющей тоже крайний случай романа, судящего не человека, а акт этого человека), не над актом либо шагом, а над человеком, или точнее, как мы сейчас увидим, над квалифицированным человеком.

## 2

Той квалифицированности (повышенности) поступка, которая составляет, говорили мы, главную черту поэзии Достоевского, у Тургенева-романиста нет. Зато можно положительно говорить о совершенно особом, квалифицированном, характере его героев. Квалифицированный чело-

век есть деятель общественной жизни. Все без исключения романы Тургенева (с присоединением тех его рассказов и повестей, которые явно родственны романам, как «Гамлет Щигровского уезда», «Дневник лишнего человека», отчасти «Вешние воды» и др.) суть романы общественной деятельности, конечно—в самом широком объеме этого понятия, разумея под ним социальную продуктивность человека. Вот почему вместо традиционных полюсов добрый—злой, добродетельный—порочный, положительный—отрицательный, в романах Тургенева (и вообще в чистом героическом романе) полярность иная: продуктивный—непродуктивный («лишний» — на неточном разговорном языке). Отсюда видно, что героический роман (т. е., согласно вышесказанному, роман о том, является ли герой действительным героем) может быть с таким же правом назван романом социальной продуктивности.

Из вышесказанного ясно, какое громадное, совершенно особое, общественное значение имеет такой роман. Он не просто нужен обществу, как всякий другой серьезный жанр литературы, а представляет собою осуществление одной из важнейших общественных функций. Это поистине наиболее социальный вид литературы, потому что через него совершается процесс самоотчета общества; через него общество начинает понимать, какие силы, какие породы людей, какие типы и категории деятелей оно имеет в своем распоряжении, иными словами—отдает себе отчет в человеческом материале своих двигателей, своих деятелей и вождей. Такой роман воспринимается поэтому с особенной остротой, окружается сразу (как это всегда было с романами Тургенева) особо страстными спорами, потому что общество чувствует социальным инстинктом, что дело идет о вопросе для него наиболее важном, от выяснения которого зависит точность его знания о самом себе. Замечательно, что ни один роман Достоевского, ни одно произведение Толстого не становились общественным событием сразу, в момент выхода в свет. Такие величайшие творения, как «Преступление и наказание», «Война и мир», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы», были поняты и даже восприняты со значительным запозданием, очень медленно; даже самый факт значительности этих произведений был усвоен обществом не сразу. Между тем литературная судьба Тургенева тем и замечательна, что значительность, нужность, интерес каждого его романа был ясен всем и каждому, друзьям и врагам буквально с первых дней напечатания романа в журнале. Спорили вокруг романа по существу, но все сходилось на том, что спорить нужно; о необходимости спорить не спорил никто.

Эта особенность литературной биографии Тургенева связана не с особенностями его дарования (ни одна повесть Тургенева не вызвала в мо-



мент появления чего-либо, отдаленно напоминающего шум, споры, острый общественный интерес, окружившие пять первых его романов), а с особенностями того *par excellence* социального жанра, которому принадлежат эти романы. Они потеряли бы половину своей цены и общественного смысла, если бы не вызвали сразу критических статей (мы имеем в виду именно общественную, а не эстетическую критику; чисто общественной и была русская критика в те великие десятилетия) и сопутствующей им и параллельной им «устной словесности»: споров, бесед, «кривых толков» (Пушкин), восторженного одобрения. Никогда с такой очевидностью не была обнажена социальная роль литературы, как в истории романов Тургенева. Положительно можно сказать, что в продолжение 20 лет (приблизительно 1855—1875) Тургенев выполнял одну из важнейших функций в развитии русского общества, функцию социального самоотчета, причем «технику» этой функции он возвел на небывалую высоту.

Благодаря Тургеневу же, героический роман представляется нам типично русским литературным жанром. На первый взгляд, это как будто неоспоримо, особенно если иметь в виду, что к этому жанру относится и «Евгений Онегин» (в особенности 8-я глава), «Герой нашего времени», «Кто виноват?» Герцена, оба больших романа Гончарова в значительной своей части (ведь по поводу Обломова Добролюбов поднял вопрос о Печорине и Рудине, а близость Райского к героям Тургенева так велика, что озлобленные болезненные обвинения в плагиате, воздвигнутые Гончаровым против Тургенева, если не имели основания, то все же имели смысл, т. е. были неосновательны, но не были нелепы), немало страниц Писемского, Лескова, Боборыкина, а в противоположном лагере литературы, в разночинной и революционной литературе, — «Что делать?» Чернышевского и почти все революционные романы 60-х и 70-х годов. Все это составляет значительную часть всей русской литературы, между тем как нельзя назвать ни одну европейскую литературу XIX в., в которой героический роман занимал подобное место. И тем не менее он родился не в России!

Оставляя совершенно в стороне вопрос о происхождении в европейской литературе и темы социальной продуктивности и самого героического романа, напомним читателю гениальный роман Б. Константа, который так любили Пушкин, кн. Вяземский и все избранные умы 20-х годов. «Адольф» (1816). Теперь уже выяснено с несомненностью, что именно «Адольда» Пушкин заставил (7, XXII) Таню читать в кабинете Онегина и что к «Адольфу»<sup>\*</sup> относится характеристика «современного человека»,

<sup>\*</sup> Или к «Агтапсе» Стендаля, роману в жанре «Адольда»?

с его озлобленным умом,  
кипящим в действии пустом,

что по «Адольф» Таня разгадала Онегина, в котором вдруг увидела пародию на Адольфа. К сожалению, еще совершенно не выяснено громадное значение замечательной французской книжки не только для Тани, но и для Пушкина самого: вся 8-я глава «Евгения Онегина» пишется Пушкиным в духе того нового жанра, образец которого показал Б. Констан. Заметим, что только про эту 8-ю главу «Евгения Онегина» можно говорить, что она близка к тургеневским романам (и действительно, она к ним очень близка), чего никак нельзя сказать ни про именины, ни про сон, ни про дуэль. Между тем ряд мест в 8-й главе представляет полуперевод из «Адольфа» (а часть письма Евгения — дословный перевод), и, что всего важнее, Пушкин понял новизну той позиции суда над непродуктивностью личности, которую занял Констан, и перенес ее целиком в ключительную главу своего собственного романа<sup>1</sup>.

Адольф не понял любви Эленоры. Овладев ею, он очень скоро стал тяготиться любовью этого цельного, умного, глубокого существа. Он не понял, что суд жизни самой совершался над ним в эту минуту, что не он отверг Эленору, а жизнь отвергла его. Адольф не понял вовремя серьезности и этой встречи и этой минуты своей жизни. После смерти Эленоры он сразу увидел, что право выбора жизненного пути оставлено им позади. Остается только довести до рубежа смерти уже определенный предшествующими обстоятельствами, уже ни на что не нужный отрезок физической жизни. Вдруг стала ясна ему вся серьезность теперь уже неповторимой, не в его пользу разыгравшейся встречи. Истинное имя свое он тоже постигает, он бесплодный эгоист, замыкающий в себе жизнь, которая, нормально, должна быть продуктивно истрачена.

Впечатление от этой небольшой повести было громадным. Что же касается русской литературы, то, как ни мало исследован вопрос, одно можно сказать с достоверностью: «Адольф» определен во всяком случае конец «Евгения Онегина» (8-я глава), ряд мест в Путешествии Онегина, например, известные стихи:

Зачем, как тульский заседатель,  
Я не лежу в параличе?  
Зачем не чувствую в плече  
Хоть ревматизма? и пр.

Далее вся постановка в лермонтовском романе вопроса о Печорине, равно как самый тип литературного суда над современным героем, над

«героем нашего времени», сложились под самым непосредственным воздействием констанова романа. Есть и другие западные литературные памятники, свидетельствующие о том, что болезнь социальной непродуктивности была общей культурному меньшинству всего европейского правящего класса, не одного только русского дворянства. Социальная смерть европейской аристократии была почувствована избранными в культурном отношении ее представителями задолго, и притом в такую минуту, когда победа европейской феодальной реакции над Наполеоном, Реставрация во Франции и Священный союз во всей Европе, казалось, могли обеспечить аристократии еще многие десятилетия господства. Тем интереснее, что как раз в это время («Адольф» 1816, первая глава «Евгения Онегина» 1823) возникают первые произведения, выражающие социальное сомнение в себе наиболее умных и наблюдательных ее романистов. Роман социальной непродуктивности сложился в результате удара, который Французская революция и Наполеоновские войны нанесли многосотлетнему господству и культурному влиянию космополитической европейской аристократии, восточное крыло которой, русское дворянство (мы имеем в виду культурно-передовую его часть), вследствие своеобразия местных исторических условий, было особенно глубоко потрясено революционной эпохой.

### 3

Итак, вопрос о непродуктивной социальной личности (о «лишнем человеке»), который у нас принято считать местным русским социальным и литературным вопросом, следует ставить в общеевропейском плане. Д. Рязанов совершенно верно заметил, что мы не двинемся вперед в изучении декабристов, пока не увидим в этом замечательном военно-дворянском движении русскую ветвь громадного общеевропейского явления (другие ветви были: немецкая, итальянская, в особенности испанская и др.). Пока историки декабристов не перейдут к методам компаратизма (как принято сейчас называть сравнительное изучение исторических явлений), у нас неизбежно будет односторонняя и искаженная картина всего движения<sup>2</sup>. Это замечание Д. Рязанова можно применить к целому ряду других явлений русской культуры; так, например, методически неверно изучать историю русской философской мысли 30-х и 40-х годов отдельно от общего движения европейской философии; вся история разрыва Белинского с гегельянством (чтоб взять знаменитый пример) грубо искажается и теряет весь свой громадный исторический смысл, если отделить ее от общеевропейской истории кризиса гегельянства в 40-е го-

ды (поэтому, кстати, умственное развитие Белинского и оставалось не понято до историков-марксистов; только они, — не говоря уже о превосходстве метода, — обладали необходимой общеевропейской перспективой). Мы полагаем, что и такое, казалось бы, чисто местное явление, как славянофильство, при ближайшем изучении окажется тоже русской ветвью общеевропейского явления. Число этих примеров можно бы было увеличить. Но мы, конечно, нисколько не отрицаем, что многие из этих явлений получили на русской почве совершенно особое развитие, беспримерной силы и важности. Это относится как раз к тому явлению социальной непродуктивности, которое нас сейчас занимает. Почему? Почему «лишний человек», герой нескольких романов западной литературы первой половины века, стал едва ли не главным героем всей русской литературы в период ее высшего развития и оригинальности?

Мы говорили о социальном самоотчете, о героическом романе как важном орудии самоотчета общества в своих наличных передовых силах; но в классовом обществе социальный самоотчет есть классовый самоотчет, и притом в обоих смыслах слова, в субъективном (класс — подлежащее) и в объективном (класс — дополнение), т. е. самоотчет класса (в данном случае — дворянской интеллигенции) в своих социальных силах, но также и суд иного класса (в данном случае — разночинцев) над героями дворянства. Русское дворянство стало терять историческую почву под ногами почти сейчас же после Наполеоновских войн; собственно говоря, его серьезная роль была кончена вместе с созданием нормальной государственной территории, т. е. уже к концу XVIII в. Согласно общему закону сложения идеологий, вопрос о самом себе, социальный самоанализ, социальное сомнение в себе, лежащее в основе всякого классового самоотчета, — обычно сопутствует процессу переживания классом своей собственной исторической роли. Этот грандиозный процесс еще недостаточно изучен; лучше всего известна его экономическая сторона; но полные глубокого интереса факты политической, философской и литературной его истории еще не приведены в систему. Вопрос осложняется, кроме того, и встречным процессом роста разночинцев и их идеологии, причем, начиная с 40-х гг., а в особенности в 50-е и 60-е, оба процесса, т. е. падение дворянства и культурный рост разночинцев, совершаются одновременно. Одним словом, у нас еще нет общей истории идеологии русского дворянства в эпоху его исторического падения, т. е. приблизительно за 100 лет от конца Наполеоновских войн до смерти Льва Толстого. Между тем только такая общая история объяснила бы нам интересующее нас сейчас явление — особое развитие на русской почве вопроса о «лишних людях»,

да и самый социальный облик этих людей неясен вне общей истории их класса. Кстати, только такая история объяснила бы загадочный расцвет русской дворянской литературы как раз в те десятилетия, когда экономический и социальный упадок класса был очевиден и ему был нанесен такой удар, как раскрепощение крестьян. Уже Соловьев-Андреевич вспомнил по этому поводу слова Гегеля: сова Минервы вылетает только по ночам<sup>3</sup>. Это в общем — верное применение глубокой мысли Гегеля, но именно в общем, ибо реальная история этого парадоксального хронологического совпадения ущерба класса с беспримерным расцветом его литературы еще не изучена. Вообще история отдельных классов (за какую-нибудь эпоху) стоит сейчас в марксистской историографии на очереди.

#### 4

В 1852 году и следующих, живя в деревне, Тургенев много работал над созданием нужного ему типа романа. Замечательно, что он в работе своей исходил не из господствовавшей тогда «гоголевской» школы в различных ее разветвлениях и вообще не из наличного состояния тогдашней русской литературы. Все господствовавшие тогда направления и жанры не соответствовали тому европейскому, насыщенному культурой и темами культуры жанру, который предносился Тургеневу. Даже собственные его ранние произведения (т. е. крестьянские рассказы и анекдотические новеллы) для Тургенева, в этот знаменательный в его литературной биографии год, отошли в прошлое. Была уже довольно обширная крестьянская и деревенская литература; была «физиологическая» литература; была, наконец, та школа демократического гоголевского гротеска, к которой принадлежал ранний Достоевский. Но все это, для Тургенева, были жанры именно слишком демократичные и слишком почвенные, отечественные; Гоголь воспринимался в те годы как создатель национальной русской эпопеи. К Гоголю тяготели в особенности писатели и публицисты разночинцы, для которых русская литература, близкая им, своя, начиналась не с Пушкина, а с петербургских рассказов Гоголя. Эту связь Гоголя и его школы с группами разночинной интеллигенции современники отчетливо сознавали и не менее отчетливо чувствовали, что именно с Гоголя начался тот процесс демократизации литературы, который привел к блестящей победе разночинцев в конце 50-х годов. Одно очень интересное место у Герцена прямо объединяет Гоголя, Чернышевского и Белинского в одну общую социальную группу: «Не желавший служить сын мелкого чиновника, как Белинский; попович, вроде Черны-

шевского; наконец, небогатый мелкий провинциальный дворянин, дворянин-пролетарий, вроде Гоголя,— вот тот слой, те новые люди, которым вскоре предстояло сыграть большую роль»<sup>\*</sup>.

В отношении же чисто литературном всю гоголевскую эпоху характеризует отсутствие интереса к теме героя и связанной с ней теме проблемного суда над искомым героем. Читая «Мертвые души», кажется иногда, что они возникли до «Евгения Онегина», до «Героя нашего времени», до такой степени поражает полное отсутствие героической проблемы (в вышеупомянутом смысле слова)<sup>\*\*</sup>. Действительно, первым последствием гоголевской демократизации литературы было падение онегинского и печоринского вопроса. Гоголь перенес интерес литературы на коллективные единицы — сословия, группы, профессии, народ. Отпала и культурная насыщенность, характеризовавшая до-гоголевский классицизм и превратившая поэзию Пушкина в литературную энциклопедию его эпохи. Во втором поколении «гоголевской» эпохи, у писателей, выступивших, скажем, в одно время с Григоровичем и Достоевским, началось прямое забвение богатств пушкинской культуры. Но в особенности подверглась забвению в атмосфере демократической литературной культуры Гоголя главная тема Пушкина, тема суда над социальной качеством передового деятеля, великая тема Онегина. Тургеневу пришлось через голову литературы 40-х годов восстановить утерянную традицию. Он построил тип романа, ничем не связанный с современной ему литературой гоголевской школы и возобновляющий литературную линию там, где оборвал ее Лермонтов. Тургенев восстановил разорванную Гоголем цепь дворянской литературы.

Что тургеневские романы продолжают непосредственно пушкинскую школу романа (и никак не относятся к гоголевской школе групповой поэзии), современники сознавали очень отчетливо, только выражали, конечно, на языке не истории литературы, а критики. «Онегинных и Печоринных сменили Рудины и Бельтовы», говорят Ю. Николаев (ныне забытый журналист и литературный критик 70-х годов), пропуская, следовательно, гоголевскую эпоху<sup>4</sup>. Вообще, перечень этого типа стал шаблоном в критике XIX в., причем всегда в нем различались две части: «Онегин-

---

<sup>\*</sup> Nouvelle phase de la littérature russe // La Cloche. 1864. (Герцен А. И. Полн. собр. соч. / Под ред. М. К. Лемке. Пб., 1922. Т. XVII. С. 214).

<sup>\*\*</sup> Все же надо иметь в виду тот «рудимент» ее, которым является у Гоголя фигура Тентетникова; особенный интерес она представляет вследствие современности (приблизительной) роману Герцена. Частные аналогии между Тентетниковым и Бельтовым разительны.

Печорин» и «Бельтов-Рудин-Лаврецкий», т. е. половина «пушкинская» и половина «тургеньевская», причем из материала гоголевской школы невозможно было назвать ни одного имени (кроме, как мы говорили, Тенетникова, а позднее, но уже в несколько ином плане, Верховенского-отца). Таким образом, первая задача будущего исследователя происхождения тургеньевского романа — выяснить размеры и характер пушкинского наследия в нем, а потом характер и причины отклонения Тургенева от пушкинской нормы. Это вопросы специальные. Все же мы позволим себе указать, по второму вопросу, на громадную (замеченную современниками) роль романа Ж. Санд в сложении романа Тургенева<sup>4</sup>. Но романы Ж. Санд, т. е. те из них, которые имеют отношение к нашему вопросу, принадлежат литературному потомству «Адольфа» и представляют развитие и расширение методов констанова *roman d'analyse*<sup>6</sup>. По первому вопросу, о характере онегинского наследия в романах Тургенева, укажем на такой важный признак, общий и «Евгению Онегину» и, например, «Рудину», как одинаковая роль интеллектуальной культуры. Мы имеем в виду, конечно, и элементарную сторону дела (роль книги, чтения; названия книг; споры на умозрительные и литературные темы и пр.), но в особенности ту решающую черту, благодаря которой положительно можно назвать оба романа культурно-героическими. Мы имеем в виду обусловленность сюжетных действий героя типом культуры, которой он принадлежит. Так, например, центральное сюжетное действие «Евгения Онегина» — отвержение Онегиным Таниной любви — глубоко связано с дендистской и скептической умственной культурой, усвоенной Онегиным, по замыслу Пушкина, в Петербурге в годы высшего расцвета петербургского дендизма (1817—1820). Вот почему в «Евгении Онегине» играет такую роль точное выяснение уровня и типа культурности героя (для чего служат списки книг, мнения героя по различным вопросам культуры). Но не менее глубоко укоренены в культуре сюжетные действия и тургеньевских героев; культурное определение Рудина (метафизический идеализм и германская романтическая поэзия), Базарова (так называемый физиологический материализм и революционное направление «Современника»), Берсенева (идеалистическое понимание истории и опти-

---

<sup>4</sup> «В романах Ж. Санд, так усердно читавшихся и у нас, давно уже выводился подобный тип (дело идет о Елене), и, быть может, не без влияния Ж. Санд этот женский тип сформировался и в русской жизни» (Ю. Николаев). Вот еще слова современного Тургеневу литературного критика (рядового): «Основной материал для компоновки образа Елены Тургенев заимствовал в значительной мере из литературных источников, может быть всего больше из романов Ж. Санд...»<sup>5</sup>

мизм Грановского) и других — неотделимы от их действий, и притом от таких капитальных (в сюжете романа) действий, как, например, разрыв с Натальей, любовь к Одинцовой. Отсюда не меньшая, чем в «Евгении Онегине», роль таких указателей культурной типологии, как книги, мнения, споры.

Перед нами строгая форма дворянского культурно-героического романа.

## 5

Первые два романа Тургенева, «Рудин» и «Дворянское гнездо», составляют особую группу, наиболее близкую «Адольф» и пушкинской школе. Но проницательный взор Добролюбова уже в «Дворянском гнезде» видел частичный переход ко второй группе (которую составляют «Накануне» и «Отцы и дети»; впрочем, Добролюбов «Отцов и детей» не дождался, он умер за несколько месяцев до их появления, но с поразительной отчетливостью предсказал главные черты этого романа). Добролюбов тонко замечает, что Лаврецкий уже не пропагандист, чем «как будто изменяет одной из родовых черт своего типа» (имеются в виду в особенности Рудин и герой некрасовской «Саши», а со стороны содержания пропаганды — философский идеализм и темы немецкой романтической поэзии: «Рудин был весь погружен в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир, и увлекал ее за собой в те заповедные страны», в главе VI), что, «начиная с первой встречи с Лизой, он во всем романе робко склоняется перед незыблемостью ее понятий» (между тем как в типичном культурно-героическом романе встреча девушки с героем влекла за собой обычно катастрофу ее прежней культуры). Но главное отличие Лаврецкого состоит в том, «что в нем есть что-то законно-трагическое, а не призрачное»<sup>\*</sup>. Последнее замечание Добролюбова в высшей степени важно, потому что именно «призрачность» героя обличалась героическим романом от «Адольфа» до «Рудина»; если же роман останавливается перед жизненной судьбой Лаврецкого с уважением, то, следовательно, перед нами признак какого-то начинающегося перерождения всего жанра. Но, конечно, только признак, потому что в целом Лаврецкий принадлежит истории дворянской культуры, от которой Добролюбов и Чернышевский в эти годы уже ничего не ждали, считая, что все ее темы (славянофильство, либеральное западничество, культурный европеизм) уже исчерпаны, и все общественно нужное, что в этих темах было, успело уже стать достоянием всех. «Ясно, что при таком положении де-

<sup>\*</sup> Современник. 1860. № 3, известная статья «Когда же придет настоящий день?»<sup>7</sup>



ла,— говорит Добролюбов\*,—прежние сеятели добра, люди рудинского закала, теряют значительную долю своего прежнего кредита».

Но, конечно, остается еще необъясненным, как совершился в творчестве Тургенева переход от героя-дворянина к герою-разночинцу. Между тем это именно и есть главная научная задача при исследовании романа «Накануне»: ведь он — первый в серии романов о герое-разночинце, т. е., собственно говоря, о герое-революционере. Чтобы выяснить, как стал слагаться в творчестве Тургенева перебой от «социально непродуктивного» героя к герою-«революционеру», нужна большая исследовательская работа, которая еще совершенно не проделана. Добролюбов совершенно правильно заметил факт перебоя («В новой повести г. Тургенева мы встречаем другие положения, другие типы, нежели к каким привыкли в его произведениях прежнего периода»<sup>9</sup>), правильно понял, что дело идет не о случайном отклонении, а о новом периоде, в который входит творчество Тургенева, что вообще с романа «Накануне» начинается новый период во всей русской литературе, с иным классовым определением героя. Но на вопрос о причинах перебоя от дворянина к разночинцу Добролюбов отвечает ссылкой на какое-то классовое перерождение русского общества: «В последнее время (имеются в виду годы 1857—1860) в нашем обществе обнаружилось требование, совершенно отличное от тех, которыми вызван был к жизни Рудин и вся его братия... подросли новые люди... Там, где расхватано в несколько месяцев 12000 экземпляров Белинского, Рудиним просто делать нечего... Нужно уже нечто другое, нужно идти дальше...»<sup>10</sup> Это все совершенно верно, но именно эта указанная Добролюбовым связь между выбором нового героя (Инсарова) и появлением нового героя в самой общественной жизни и нуждается в научном обследовании. Объяснение Добролюбова, достаточное публицистически, оставляет незатронутым тот вопрос, который в научном отношении важнее всего: историю реализации этой связи. Такого рода связь, как между новым общественным образованием (тем более — новым человеком) и соответствующим перерождением большого старого литературного жанра (новый герой), принадлежит к типу сложных связей, со многими посредствующими звеньями, т. е. к типу связей процессуальных. Этот процесс и должна выяснить история литературы, тем более что в данном случае, повторяем, дело идет о рождении революционно-героического русского романа, т. е. о вопросе исключительной важности.

Тут сразу ряд темных пока пунктов. Мы еще бессильны ответить точным образом на тот вопрос, который всегда занимал и продолжает зани-

\* В той же статье<sup>9</sup>.

мать донныне читателей романа: почему Инсаров—болгарин? «Что тут значит болгар, почему не русский? Разве между русскими уже и нет таких натур, разве русские неспособны любить страстно и решительно...?», спрашивал уже Добролюбов<sup>11</sup>. Его собственный ответ в высокой степени интересен: русский передовой деятель «не хочет видеть круговой поруки во всем, что делается перед его глазами, и воображает, что всякое замеченное им зло есть не более как злоупотребление прекрасного установления... При таких понятиях русские герои только и могут, разумеется, ограничиваться мизерными частностями, не думая об общем, тогда как Инсаров, напротив, частное всегда подчиняет общему...»<sup>12</sup> Вся эта замечательная тирада имеет явно революционный смысл (мы подчеркнули самые недвусмысленные места), но все же мысль Добролюбова не ясна: ведь перебой от Рудина к Инсарову он объяснял появлением нового героя в самой жизни русского общества, здесь же оказывается, что этот герой еще не появился, хотя и предчувствуется. Все это неясно. Добролюбов по-видимому намекает на какие-то обстоятельства, известные тогдашней передовой интеллигенции, весьма возможно—те самые обстоятельства, которые обусловили отказ Тургенева от героя-русского.

Но уже совершенно без ответа оставляет Добролюбов вторую, положительную, половину вопроса: почему именно болгарин? Тут мы нуждаемся в обстоятельном исследовании всей не политической, а общественно-идеологической стороны истории балканского вопроса в середине XIX в. в России; нужна история взглядов и славянофильской и либерально-западнической части дворянской интеллигенции на восточный вопрос и на балканские народности; история русско-болгарских культурных отношений и пр. Тургенев в вопросах хронологической, топографической и политической обстановки действия своих романов не писал ни одной строки без сознательного и точного замысла. Национальность Инсарова (равно как и хронология романа: 1853—1854) выбрана им, вероятно, совершенно обдуманно, быть может в результате глубокого знания особенностей культурной истории дворянства за годы Восточной войны.

## 6

Большой новинкой было введение в роман в качестве главного героя разночинца. Разночинство Инсарова в общественно-литературном отношении было важнее вопроса о его национальности. По-видимому, оно было важнее и для родителей Елены:

— Замужем! За этим оборвышем, черногорцем! Дочь столбового дворянина Николая Стахова вышла за бродягу, за разночинца! (XXX глава).

— Вы слышали, дочь моя, от очень большой учености, вышла замуж за какого-то студента (конец XXXI главы).

Для развития же русского романа нет сомнения, что сословный вопрос, связанный с новым героем, был гораздо важнее случайного национального. Когда Добролюбов в конце своей статьи заговорил о русском Инсарове, герое близкого будущего, самом нужном сейчас в России человеке («он необходим для нас, без него вся наша жизнь идет как-то не в зачет, каждый день ничего не значит сам по себе, а служит только кануном другого дня»<sup>13</sup>), он доказал этим, как глубоко понял он роман Тургенева. Дело было в первом появлении в русском романе героя-политика, человека политической культуры, вместо дворянских героев, людей культуры литературной либо философской. Дворянская интеллигенция была классовой группой, бессильной создать свою собственную политическую деятельность; между тем состояние страны было уже с 30-х годов таково, что сложение передовой политической партии было социальной необходимостью. Нужны были якобинцы, дворянская интеллигенция не умела их выдвинуть. Разночинцы начинали все отчетливее сознавать, что русскими якобинцами призваны быть они; они чувствовали в себе прямое призвание к большой якобинской политике, и действительно, перевес их в политических дарованиях над дворянством был громадный. Добролюбов, Чернышевский были прирожденными политиками, с ясным пониманием структуры общества, нужд его, нужд ближайшего дня. Между тем можно сомневаться в политических дарованиях даже Герцена (он был блестящий политический писатель, но это совсем другое дело)<sup>\*</sup>. Политическая непродуктивность передового дворянства бросалась в глаза. Собственно она именно и имеется в виду, когда говорят о «лишних людях»; говорят о культурно-влиятельной, богатой знаниями и талантами социальной группе без своей политики: между тем эта, единственно серьезная, политическая сторона упрека затемняется неудачным названием «лишний». Дело идет о группе, оказавшейся лишней в политическом подборе групп, оставшейся жить без политической функции, а название подходит также к тем, кто остался лишним, например, в

---

<sup>\*</sup> Что же до самого Тургенева, то этот величайший летописец политической истории России в конкретной политике не делал ничего, кроме ошибок. «Тургенев—сказал Герцен,—вовсе не политический человек; это он доказал так же блестяще, как все, что он доказывал» (Не верим! // Колокол. 1863. Лист 167. См. Герцен А. И. Полн. собр. соч. Пб., 1920. Т. XVI. С. 398).

половом подборе или в подборе счастливых, удачливых. Тургенев в известной повести (1850)<sup>14</sup> употребил его именно в этом последнем смысле: Чулкатурин — неудачник полового подбора, побежденный в борьбе за биологическое счастье. Но биологическая неудача не есть классовый либо групповой признак; в грозной борьбе за любовь побеждает и терпит поражение не классовая, а биологическая личность; каждый класс имеет здесь своих победителей и побежденных. Конечно, очень часто (у Тургенева почти всегда) политическая биография связана с биологической (Рудин, например, неудачник и политической культуры и полового подбора), но термин должен быть точен и не должен смешивать столь различные вещи. Слово же «лишний», в точности соответствующее биографической судьбе Чулкатурина (известно, как он озлобленно рад, придумав его: запись от 23-го марта), порождает ряд недоразумений в применении к героям, у которых важнее всего их культурно-политическая биография (а не биологическая). Кажется, Герцен более всех способствовал повальному распространению слова в этом новом, не-тургеневском его значении (по крайней мере Герцен употребляет его на каждом шагу, чуть только дело доходит до критики дворянской интеллигенции)<sup>15</sup>. В результате получилось затемнение самого важного (единственного исторически важного) обстоятельства: группа дворянской передовой интеллигенции, разойдясь с политикой крепостнической и политикой либерально-буржуазной, своей собственной политики не выработала и осталась, в громадной стране, накануне решающих лет ее истории, без всякой политической функции. В этом центр вопроса, между тем как слово «лишний» бесконечно шире и, главное, сплавляет историческую судьбу групп с личной судьбой («счастьем») отдельных людей. Кроме того, оно и неверно: «лишних» групп не бывает, есть только группы с ненормальностями развития, с атрофией функций. «Люди 40-х годов» такой ненормальной группой и были<sup>16</sup>. Любопытно заметить, что, когда уже в XX веке передо-

<sup>14</sup> Историю слова следовало бы обстоятельно исследовать.

<sup>15</sup> Пользуемся случаем заметить, что давно пора и школе при изучении русского романа XIX века, в особенности романов Тургенева, стать на классовую точку зрения. Романы Тургенева дают громадный материал для понимания различных групп общественной жизни того времени. Надо сойти с наивной позиции школьного суда над героем (действительно ли Рудин был ненужным человеком или он принес свою долю пользы? и пр.), — наследия интеллигентской эпохи истории русской литературы, — и взять материал романов не как предмет для столкновения «обвинения» с «апологией», а как глубоко исторический материал. Надо исходить из главного факта всей русской литературы: борьбы дворянина с разночинцем, а сами произведения трактовать не в наивно-педагогическом, а в историко-материалистическом духе.

вая буржуазная интеллигенция сложила свою систему культуры — символизм (во многих отношениях столь близкую дворянской культуре 40-х годов), произошла сходная история: в кануне еще более решающих лет, большая влиятельная в культурном отношении группа обнаружила полную неспособность активно ориентироваться в политической деятельности и жила либо вовсе вне политики, либо — фактически — в плане политики капитализма.

Итак, появление разночинца в русском романе есть появление политического деятеля, вместо прежнего деятеля, который из умозрительных интересов, общих небольшой группе людей, не нашел еще выхода в область настоящей деятельности. А так как русские люди 40-х годов были наследниками философской и поэтической культуры, развившейся в среде общеевропейского, в особенности немецкого, романтизма, то, можно сказать, с «Дворянским гнездом» Тургенева кончается целая эпоха европейского культурного развития, эпоха, характеризующаяся преимущественным стремлением «объяснить» мир (натурфилософия, философская поэзия, большие системы классического идеализма). «Философы достаточно объясняли мир, пришло время его преобразовать», — это сказали основоположники марксизма, но точно так же думали и русские разночинцы.

## 7

Итак, главная тема романа «Накануне» — появление политического деятеля в русской жизни; ей сопутствует историко-литературная тема (вообще все большие, поворотные произведения суть не только литературные, но и историко-литературные памятники): перерождение русского социально-героического романа из романа об искомом и отвергаемом герое (героизм формальный) в роман о найденном и действительном герое (героизм положительный), чем положено основание русскому революционному роману, — процесс, совершающийся на базе громадного роста роли разночинцев, уже берущих на себя частично функции якобинизма. Статья Добролюбова в самом конце весьма прозрачно намекает, чем будет, по мнению разночинцев, «настоящий день». Очень умно выбранное Тургеневым заглавие его романа схватывает как раз самое характерное в политическом состоянии разночинцев того времени: они жили страстным предчувствием и ожиданием своего, близкого уже, политического «настоящего дня», своей большой исторической роли (силы свои они сознавали прекрасно). Статья же Добролюбова (сразу ставшая неотделимой от романа) была чисто революционной статьёй, поразительной по смелости и ясной постановке вопроса.

Соответственному изменению социальной личности героя, перерождению подверглась и обычная героиня тургеневских романов. Но вопрос не так прост, как кажется: он связан с мало еще обследованной громадной ролью Ж. Санд в России. Быть может, ни в одной стране романы великой француженки не имели такого значения, как в России и, можно сказать, в истории России, ибо нет сомнения, что они сильно участвовали в сложении того типа женщины, который выдвинул незабвенную фалангу революционерок 60-х и 70-х годов. Поистине жоржсандизм был тоже «кануном» этих незабвенных лет в истории русской женщины. Что сама Елена — жоржсандовская женщина и что роман, по крайней мере в тех частях, которые относятся к Елене, написан Тургеневым в жоржсандовом жанре, это, как мы видели, заметили еще современники, — они-то ее романы помнили хорошо. Перестало замечать эту связь потомство, потому что оно перестало читать Ж. Санд. Один из важных источников сложения «тургеневской девушки» исчез из нашей литературной перспективы. Тут нужна большая работа исследователей, чтобы восстановить действительную историческую картину. К сожалению, этот специальный вопрос выходит за пределы нашей краткой популярной статьи. Заметим все же, что жоржсандовская женщина соединена Тургеневым с пушкинской Таней, протогероиней всего русского романа. Пушкинское происхождение портрета, характеристики и истории воспитания Елены (в главе VI) бросается в глаза; само отступление для подробного отчета о героине обличает пушкинскую школу; по-онегински звучат такие черты, как милостыня нищим («когда я бедным помогала», в письме Тани) или обычная поза Елены у окна («она принялась глядеть в ночь через открытое окно», в конце главы VI), — классическая и постоянная поза Татьяны-Светланы. По-видимому, глубоким изучением Пушкина объясняется и введение в роман Зои (Ольга).

Очень интересно внесение карикатурных черт в характеристику и действия Берсенева. Соответственно росту нового героя-разночинца, понижается «ранг» героя-дворянина, деятеля культурной пропаганды. Рудин был в непрестанном общении с первоисточниками германской культуры; он жил в ее центрах, знает ее не из вторых рук; у него несомненно философский склад ума; главные философские и поэтические системы известны ему, так сказать, изнутри, чрез живой интеллектуальный опыт. Перед нами одушевленный деятель философской культуры, один из тех

---

\* Пушкин, в свою очередь, искусству введения героини учился у Ричардсона и у романистов его школы (Руссо, M-me de Staël).

людей, чрез которых и совершается распространение какого-либо нового типа мысли. С Берсенева же начинается тот блестящий ряд карикатур против эпигонов дворянского идеализма и вообще культуры 40-х годов, который позднее привел к созданию бессмертной карикатуры Верховенского-отца (кстати, он тоже, как и Берсенев, эпигон школы Грановского)\*. Окаменение метафизического идеализма 40-х годов привело уже Грановского, а тем более его учеников, в том числе и Берсенева, к грубому антидиалектическому оптимизму в понимании истории, вернее — даже к догматической «вере» в величие истории, представляющей откровение... чего, оставалось неясным, но тем торжественнее совершалось служение исторической науке. Фальшь этой позиции обнаружилась между прочим в том, что направление Грановского почти ничего не внесло в действительное развитие тогдашней серьезной исторической науки (Ранке на западе, С. Соловьев и др. у нас). Плохим симптомом был и ораторский стиль и культивирование художественной исторической прозы. Перед нами окаменение когда-то живых и влиятельных систем мысли. Добролюбов и здесь блестящим образом попал в цель, выделив беседу Берсенева с Инсаровым в главе XI: «В одном месте повести упоминается, что он рассуждает о Фейербахе: вот любопытно бы послушать, что он о Фейербахе-то говорит!»<sup>15</sup> Это действительно было бы любопытно! Но Тургенев, по-видимому, хотел отметить отсутствие всякого философского пафоса у Берсенева, безразлично-эклектическое, вялое отношение его к различным системам.

Таким образом в нашем романе подъем разночинной линии пересекается с понижающейся линией дворянского героя, переламывающейся в лице Берсенева от Рудина к Степану Трофимовичу Достоевского.

## 8

Построение романов Тургенева и методы его повествовательного искусства еще совершенно не исследованы (хотя есть уже много верных отдельных наблюдений\*\*). Поэтому (а также ввиду характера и размеров настоящей статьи) мы ограничимся самыми общими замечаниями. Основным методом Тургенева-романиста является, по-видимому, сплавле-

---

\* Много общего и в методах карикатуры. Сравните, например, пародирующие заглавия исторических работ Берсенева (О некоторых особенностях древне-германского права и т. д.), в эпилоге романа, и Степана Трофимовича.

\*\* Например, в интересной работе В. Фишера «Повесть и роман у Тургенева» в сборнике «Творчество Тургенева». М., 1920.

ние нескольких типов романа. Роман культурно-героический (как мы его выше назвали) спаивается прежде всего с романом любовным (большею частью романом женщины). Этот метод указан еще Пушкиным и, вслед за ним, Лермонтовым. Любовный роман трактован не как психологический, а скорее лирический. И эта замечательная особенность принадлежит Пушкину, а у него, быть может, связана со стихотворным языком «Евгения Онегина» (любовь Тани рассказана как бы рядом отдельных «стихотворений», например, «Татьяна, милая Татьяна...», и, во всяком случае, стилем любовной лирической поэзии, разработанной великими французскими эротиками; например, «ты пьешь волшебный яд желаний»<sup>16</sup> и др.). Самые сильные любовные страницы Тургенева суть либо страстные эротические тирады, либо элегии. Далее, этот уже сводный героико-любовный роман сплавляется с романом бытовым или, по крайней мере, с отдельными элементами бытового романа, причем обыкновенно большинство второстепенных действующих лиц принадлежат только этому бытовому роману. Это тоже метод Пушкина, но Тургенев дал ему небывалое развитие: сравнить, например, еле намеченную у Пушкина тему родителей (Ларины) с широким, иногда даже эпически окрашенным развитием ее у Тургенева (родители Натальи, Елены, Лизы, тетушка Тани в «Дыме» и т. д.). В этом одно из существенных видовых отличий романов Тургенева в общей школе пушкинского романа. Бытовой роман уже у Пушкина вводил сатирические элементы, иногда крайне резкие (Зарецкий); Тургенев чрезвычайно расширил эту сторону в своем романе; у него почти ни одного романа нет без какой-нибудь отвратительной либо грубо карикатурной личности (Пандалевский, Кукшина, Лупояров в главе XXXIV «Накануне» и мн. др., не говоря уже о «Дыме», в котором сатирическое осложнение превратилось в настоящий политический памфлет). Таким образом, роман Тургенева представляет, в главном, трехъярусное построение: культурно-героический роман, лирико-любовный и сатирико-бытовой,—развившееся на основе пушкинского «свободного» романа. Такое соединение разных жанров, по-видимому, свойственно «роману культуры». Заметим еще, что «ярус» бытовой насыщен у Тургенева таким количеством исторических наблюдений, благодаря которому его романы являются поистине энциклопедией бытовой истории России; из тысяч примеров напомним, скажем, в начале главы VII «Накануне», замечание о доме петербургского типа в Москве\*. Нет главы без нескольких наблюдений этого рода.

\* Школа должна научиться пользоваться этим неисчерпаемым богатством историко-бытовых наблюдений в романах и повестях Тургенева.



Важным отличием тургеневского романа от «Евгения Онегина» является могущественная пейзажная оркестровка всего действия (в «Евгении Онегине» пейзаж был только календарный). Замечено, например, что в «Дворянском гнезде» господствует атмосфера летней ночи, а в «Отцах и детях» — жаркого, нестерпимо белого и сухого летнего дня. Все это очень верно, но нуждается в подробном исследовании. Особенно неясно происхождение тургеневского пейзажа. Громадное оркеструющее значение имеет у Тургенева и пейзаж феноменов природы; такова в нашем романе, например, гроза, рукой мастера введенная в XVIII главу, перед решающим свиданием Елены с Инсаровым. Это высшая степень повествовательного искусства. Но роль пейзажа особенно обнажена не в романах, а в повестях Тургенева (вихрь перед окном Джеммы в «Вешних водах»; воробьиная ночь в «Первой любви»); поэтому анализ вопроса удобнее отложить.

На повестях же удобнее разобрать и роль «философской», пессимистической оркестровки всех произведений Тургенева, придающей им неотразимо прекрасный характер трагически-мужественной безнадежности (вступление к «Вешним водам»). Вопрос сложен, а решение его важно для понимания всей русской дворянской поэзии после Пушкина (у которого трагическая оркестровка отсутствует в «Евгении Онегине» совершенно).

## 9

В заключение — несколько слов о возможном для нашей советской критики значении статьи Добролюбова.

«Поставляя главной задачей литературной критики разъяснение тех явлений действительности, которые вызвали известное художественное произведение...», — так говорит Добролюбов; в другом месте статьи он старается «оправдать свой прием — толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения»<sup>17</sup>. Эти замечательные, ясные слова мы считаем полезным напомнить, потому что у нас сейчас очень запутаны взгляды на назначение литературной критики. Много виноват в этом формализм тем, что он (не говоря уже об общей сомнительности его методов) превратил критику в историко-литературное, либо лингвистическое, либо теоретическое исследование произведений текущей литературы. Это крупная и общественно вредная ошибка. Исследование современной литературы само по себе совершенно законно (а при нынешнем общем интересе к литературоведению — неизбежно); дело в том, что нужно отчетливое сознание того, что оно не есть критика, ничего общего с

критикой не имеет: современность материала не делает исследование критикой. Критика есть общественная реакция на современное произведение, «поправка на современность», как выражается один исследователь вопроса, а такой критики у нас сейчас, как это ни странно, нет. Чернышевский видел в Гоголе реалиста; это совершенно неверно историко-литературно, но, как критик, Чернышевский был совершенно прав, потому что общество, представленное им, и в особенности партия разночинцев, стремились к «натуральной» литературе и вычитали в гротеске Гоголя общественную сатиру. Конечно, лучше не совершать историко-литературных ошибок, чем совершать их; но дело критики лежит вообще не в этих измерениях. Она есть голос претензий общества к произведению: единственный серьезный ее интерес — общественная жизнь; поэтому превращение литературы в способ познания общественной жизни есть единственно возможный для нее путь.

Мы владеем для этого более точным орудием, чем Добролюбов и Чернышевский, — марксизмом. Но пафосу такой критики надо учиться у великих ее классиков, разночинцев 50-х и 60-х годов. Они — наши предки в целом ряде отношений. От них же наша молодая пролетарская критика должна научиться крайне трудному делу «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения».

## «Отцы и дети»

### *Историко-литературный очерк*

#### 1

Действие романа «Отцы и дети» датировано Тургеневым с чрезвычайной точностью: Кирсанов и Базаров приезжают в Марьино 20 мая 1859 года. Между тем роман пишется Тургеневым в 1861 году (дописан 30 июля 1861 года), а печатается в первых книжках «Русского Вестника» за 1862 год. Таким образом, роман Тургенева не есть современный роман в совершенно точном смысле слова, и нет сомнения, что читателям 1862 года это обстоятельство было понятно и для них было полно значения. Иное дело для нас. Вообразим, однако, что в февральской книжке одного из наших журналов за 1928 год мы видим повесть, первая фраза которой переносит нас в май 1925 года: мы сразу уловим и ст о р и ч е с к и й замысел автора. Или, еще вернее: вообразим в февральской книжке журнала за 1922 год роман, действие которого датировано летом 1919 года,— тут исторический характер датировки будет для нас еще несомненнее, потому что между 1922 и 1919 годом легло событие громадного значения: конец Гражданской войны, так что дату «май 1919 года» мы точно воспримем как указание на то, что действие происходит е щ е в эпоху военного коммунизма. По аналогии надо представить себе и смысл датировки действия «Отцов и детей»: ведь между 1859 и 1862 годом легло освобождение крестьян. Роман, действие которого развертывается почти за 2 года до освобождения, читателями 1862 года никак не мог быть принят как современный. Очевидно, надо прежде всего постараться понять смысл этой разновременности. Заметим особое значение датировки у Тургенева; вероятно, нет ни одного романиста, который так тщательно обдумывал бы хронологию своих произведений. Действие романа «Накануне» начинается «в один из самых жарких летних дней 1853 года», «Дыма» — 10 августа 1862 года и т. д. Не только общественные романы, но и повести, даже анекдотические рассказы, хронологизированы не менее строго; мы, например, знаем, что действие «Вешних вод» происходит летом 1840 года, что воспоминания Санина о франкфуртских событиях относятся к зиме

1870 года; ранней весной того же 1870 года он едет за границу и возвращается в мае. Действие «Первой любви» относится к лету 1833 года (переезд на дачу происходит 9 мая!), события «Несчастной» отнесены к зиме 1835 года и т. д. У Тургенева нет почти ни одного рассказа без прямых или косвенных (чаще всего прямых) хронологических указаний. Очевидно, перед нами последовательно проведенный метод, и притом в такой строгости далеко не обычный. Но только полное монографическое исследование вопроса могло бы привести нас к научно обоснованным заключениям о его значении в творчестве Тургенева\*. Заметим лишь, что не менее точная историчность свойственна была поэтической системе Пушкина (вспомним, например, начало и конец «Метели», разделенные войной 1812—1814 годов); весьма вероятно, что строжайше проведенной историчности своих повествовательных произведений Тургенев учился у великого учителя всей русской литературы.

Итак, не может быть сомнения в том, что действие «Отцов и детей» отнесено Тургеньевым к лету 1859 года в результате какого-то замысла, намеренно, в расчете на предполагаемое понимание современников и в полном согласии с обычным хронологическим методом его повествовательного искусства. Вопрос, следовательно, ставится так: почему действие «Отцов и детей» происходит не в 1861 году?

## 2

Потому что конфликт между интеллигенцией разночинной и дворянской стал после 19 февраля 1861 года настолько острым, что изображение его в романе было бы затруднительно для Тургенева по ряду оснований (в том числе и цензурным). Распря между «отцами» и «детьми» после освобождения перешла сразу в иную стадию (какую, увидим ниже). Датируя действие романа 1859 годом, Тургенев отказывается от изображения этой стадии и возвращается к более раннему периоду конфликта, вернее даже — к началу конфликта, к самым первым его временам, — при исключительной быстроте развития общественных отношений в те великие годы, временам уже историческим\*\*.

---

\* В. Фишер, отметивший эту «историчность» творчества Тургенева, дает ей произвольное толкование. См. Фишер В. М. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева: Сб. статей под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М., 1920. С. 7—9.

\*\* «Только однажды Павел Петрович пустился было в состязание с нигилистом по поводу модного в то время вопроса о правах остзейских дворян» (начало XXIII главы).

История общественных отношений 50-х и 60-х годов еще очень плохо разработана. Число известных нам фактов невелико. Каждый год приносит новые данные, которые заставляют по-новому осветить какую-либо сторону вопроса. Так, например, лишь недавно стало известно, до какой степени отрицательно относился молодой Лев Толстой к литературному направлению шестидесятников. Одно можно с уверенностью сказать: каждый новый исторический факт, входящий в поле зрения науки, ведет ко все углубляющемуся пониманию того, что основным явлением русской литературы после Крымской войны был конфликт двух литературных партий, дворянской и разночинной, причем этот литературный конфликт был выражением конфликта еще более глубокого и решающего в области социально-политической. Перед нами не просто любопытный эпизод из истории общественного развития России, а поистине основной факт, общий социально-политический фон всей эпохи расцвета русской повествовательной прозы. Читая Тургенева, Гончарова, Лескова, Льва Толстого, Достоевского, Некрасова, Фета, надо все время помнить, что перед нами произведения, историческая предпосылка которых — борьба дворянской интеллигенции с разночинной, причем нет в эту эпоху ни одного произведения, которое не принадлежало бы одной из борющихся сторон, т. е. не было бы произведением партийным. Это относится к роману Достоевского не в меньшей мере, чем к поэзии Некрасова, и к «Детству и отрочеству» не меньше, чем к «Обрыву». Но, конечно, только большой труд, написанный с привлечением всего материала, т. е. не только знаменитых статей и романов, но дневников, переписки, рядовой беллетристики, газеты и пр., написанный, одним словом, так, как того требует современный уровень исторической методики, мог бы раскрыть перед нами все глубокое значение борьбы обеих общественных групп, борьбы, из которой, можно сказать, выросла вся литература второй половины XIX века. Такого труда у нас еще нет. В особенности темно начало конфликта.

В 1855 году Добролюбов еще с увлечением читает лондонские издания Герцена. Вообще, издания Герцена до 1857 года сыграли немалую роль в воспитании политического сознания не только либеральной, но и разночинной интеллигенции. По-видимому, Чернышевский первый своим гигантским политическим умом стал понимать, что зарубежный либерализм гораздо менее радикален, чем это могло бы казаться по внешним обстоятельствам дела («нелегальность», запретность изданий; резкий агрессивный тон Герцена; блестящий стиль и едкость его нападок), и что разночинной интеллигенции предстоит подумать о выработке своего

собственного политического пути, отличного от пути Герцена и дворянского либерализма. Во всяком случае, в 1856 году по этому вопросу произошел между Добролюбовым и Чернышевским весьма любопытный спор, в котором Чернышевский отрицал революционность позиции Герцена и соглашался признать в нем лишь исключительный блеск публицистического таланта, которому нет в Европе равного\*. Это одно из первых известных нам свидетельств о зарождающемся конфликте. Здесь, как всегда и во всем, Чернышевский доказал свою изумительную прозорливость. Через три года после этого разговора война лондонской прессы с «Современником» стала главным литературно-политическим событием.

Но Добролюбов еще долго продолжал сочувственно относиться к Герцену; непримиримость обоих направлений стала ему ясна только в 1859 году, уже после знаменитого вызова, который Герцен бросил разночинцам статью «Очень опасно!» Только тогда он понял, что дело, собственно, идет о революции и что Герцен именно революции боится больше всего. «Однако хороши наши передовые люди! — записывает Добролюбов в дневнике своем от 5 июня 1859 года. — Теперь уж у них на уме мирный прогресс при инициативе сверху, под покровом законности!»\*\* Следовательно, вслед за Чернышевским и Добролюбов отошел от лондонской группы, как только он понял, что ее политика не есть революционная политика «Современника» и разночинной интеллигенции.

Впрочем, статья Герцена была далеко не первым актом войны между обеими партиями. Более того, статья Герцена была ответом на целый ряд враждебных замечаний и намеков со стороны петербургской группы. Уже в 1854 году, т. е. в самом начале своей литературной деятельности, Чернышевский нападает на «умеренную и спокойную» литературную критику «Отечественных Записок», называет «грустным явлением» «уступчивость, уклончивость, мягкосердечие»; он желал бы видеть возрождение «едких сарказмов дельной критики» (т. е. методов Белинского, имя которого тогда еще было запретным)\*\*\*. Это еще, конечно, не есть акт борьбы с дворянской литературой, но это есть уже сознательное продолжение литературной роли великого разночинца Белинского — предшественника и отца «нигилизма» 60-х годов. Когда же 10 мая 1855 года Чер-

---

\* Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, собранные в 1861—1862 годах Н. Г. Чернышевским. М., 1890. С. 319.

\*\* Запись, опубликованная М. Лемке (Герцен А. И. Полн. собр. соч. Пг., 1919. Т. X. С. 17).

\*\*\* Об искренности в критике // Современник. 1854. № 7 (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. СПб., 1905. Т. I. С. 140—158).

нышевский защитил свою диссертацию, а с конца 1855 года стал печатать в «Современнике» большую работу о Белинском («Очерки гоголевского периода», 1855—1856), новое направление обладало уже своею философской системой и ясным историко-культурным самоотчетом: из всего прошлого русской культуры оно чувствовало свою особую связь с поэзией Гоголя и с публицистикой Белинского.

### 3

После окончания Крымской кампании развитие (т. е. в данном случае обострение) литературных отношений пошло гораздо быстрее. Мы вступаем как раз в ту фазу отношений между «отцами» и «детьми», которая изображена в романе Тургенева.

В 27-ом листе «Колокола» (1 ноября 1858 года)<sup>\*</sup> в блестяще, как всегда, написанной статье «Нас упрекают» Герцен впервые заговорил об упреках «слева»: «Нас упрекают свирепо-красные демократы в том, что мы мирволим Александру II, хвалим его, когда он делает что-нибудь хорошее, и верим, что он хочет освобождения крестьян». Они же далее названы «прямолинейными доктринерами» и «доктринерами на французский манер» (т. е. якобинцами). Так как эти упреки, очевидно, раздавались не в радикальной журналистике петербургской, а эра прокламаций еще не наступила («Великорусс» и «К молодому поколению» вышли только летом 1861 года, а «Молодая Россия» в мае 1862 года, как раз за полмесяца до пожаров), то остается предположить, что Герцен читал их в письмах, которые он получал от представителей молодого поколения, недовольных его умеренностью. Следовательно, мы можем считать доказанным, что верхи разночинной интеллигенции, т. е. группа «Современника», не одни почувствовали глубокое расхождение с либеральной политикой «отцов», что то же сознавали и рядовые ее представители. Весьма возможно, что, опираясь именно на сочувствие главного контингента своих читателей, вовремя почувствовав его быстрое полевение, «Современник» именно в 1858 году взял особо резкий тон по отношению к «отцам». Известная статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» (в третьей книжке «Атеней» за 1858 год) вся посвящена вышучиванию дворянина-интеллигента, причем тон вышучивания очень близок к тону многих речей Базарова. «Сколько ни было у него (у Тургенева) рассказов, приводивших к подобному положению (как в „Асе“), каждый раз его герои выходили из этих положений не иначе, как совершенно оконфузившись пе-

<sup>\*</sup> Герцен А. И. Полн. собр. соч. Пг., 1919. Т. IX. С. 361 и след.

ред нами»<sup>\*</sup>. «Конфуз» заключается в том, что дворянин-интеллигент, герой романа, оказывается несостоятельным, лишь только ему приходится принять быстрое решение в вопросе капитальной жизненной важности. Чернышевский иронически вспоминает поведение Рудина. «Дело кончается тем, что оскорбленная девушка отворачивается от него (от Рудина), едва ли не стыдясь своей любви к трусу». Вспомнив еще героя некрасовской «Саши» и Бельтова, Чернышевский выводит нечто вроде закона, господствующего и над жизнью русского культурного общества и над его литературой, закона не-рыцарственной, «конфузной», «обратной» развязки наших любовных романов. Герой пуще всего боится, что героиня ответит ему взаимностью; если ж это случается, он рад бежать ценою какого угодно стыда, лишь бы уйти от необходимости принять ответственное жизненное решение.

Все это очень зло, очень верно, и сомневаться в адресате этих нападок невозможно: они направлены против несправедливо доминирующего в жизни и в литературе героя-дворянина. Сравнивая с ним себя, новый человек, разночинец, справедливо сознает свое превосходство даже в той области, которую дворянин издавна считал безраздельно своею,— в области рыцарственного героизма, отношений к женщине, мужского достоинства. Суд Чернышевского совершается в этой статье над человеческой породой, над складом человека, а не отдельной чертой его ума или характера. Это борьба «начистоту», от человека к человеку, борьба не мнений, а непримиримых между собою пород — дворянской и разночинной. В этом плане вопрос о герое повести не ставился еще в русской критике никогда<sup>\*\*</sup>.

Очень интересно, что совершенно такое же пренебрежительное мнение о «дворянине на rendez-vous» высказывает и Базаров (в XXI главе романа):

— Э! да ты, я вижу, Аркадий Николаевич, понимаешь любовь, как все новейшие молодые люди: цып, цып, цып, курочка, а как только курочка начнет приближаться, давай бог ноги! — Я не таков.

Очень может быть, что Тургенев сознательно вложил в уста Базарову мнение (и глумящуюся фразеологию) Чернышевского, точно имея в виду его статью об «Асе» (ниже мы увидим, что Базаров в спорах высказывает ряд мнений Добролюбова); но возможно, что в среде разночинцев иронизирование над дворянским любовным романом было весьма частым

<sup>\*</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. СПб., 1905. Т. I. С. 87—102.

<sup>\*\*</sup> Если угодно, в этом плане ставила его — Татьяна («Евгений Онегин» 7, XXIV).



явлением,—особенно после «Рудина», в котором слишком уже сильна компрометирующая героя «конфузная» сторона развязки его отношений к Наталье. Весьма возможно, что сама статья Чернышевского была отголоском частых бесед вокруг этой темы.

#### 4

Но глубже и полнее всего отношение молодого поколения к наследию дворянского либерализма выразилось в знаменитой статье Добролюбова «Что такое обломовщина?» Пафос статьи лежал вовсе не в анализе гончаровского романа, и современники прекрасно понимали это. Герцен обиделся за Бельтова, за себя, за Печорина, за Онегина, за всю литературную и общественную культуру последних десятилетий. Ведь Добролюбов об Обломове самом говорил сравнительно мало; главная его мысль была иная: Обломов был для него разгадкой Онегина и Рудина! Именно благодаря своему партийному и боевому характеру статья стала не меньшим событием, чем самый роман Гончарова. Обломовщина стала боевым словом в устах разночинцев. Известна роль боевых лозунгов в организации социального самоотчета; в этом отношении статья была настоящим событием в истории разночинной интеллигенции. Впервые она с такой страстью и убедительностью противопоставляла себя всему интеллигентному дворянству в целом, как класс классу, причем безбоязненно брала для сравнения с собой не крепостников, не отсталых представителей враждебной группы, а лучших, знаменитейших ее героев!

Заметим, что статья Добролюбова напечатана в том самом мае 1859 года, к которому приурочено действие «Отцов и детей». Мы не делаем отсюда решительно никаких выводов, потому что в речах Базарова нет прямых отзвуков именно этой статьи, но для уяснения того, какая фаза конфликта взята Тургеневым, справка эта — не без значения; полезно помнить при чтении романа, повествующего о конфликте отцов и детей, до какой степени накаления дошел в это же время этот же конфликт в Петербурге, в группе вождей движения. Впрочем, весьма возможно, что Тургенев, датируя действие своего романа, все же имел в виду момент появления смелой статьи Добролюбова, которая построена целиком на чисто базаровском отрицании иллюзий дворянской культуры, на базаровском пафосе реализма, сведения вещей к их действительным размерам и отношениям. Кстати, Добролюбов вводит в свою статью известную уже нам тему «русского человека на rendez-vous», которая, как мы видели, перешла и в систему взглядов Базарова. «Они (обломовцы),— говорит Добролюбов,— не прочь пококетничать с женщиной... Но чуть только

дело дойдет до чего-нибудь серьезного... они немедленно обращаются в постыднейшее бегство»<sup>18</sup>. Снова перед нами то же обвинение дворянской интеллигенции в жизненной несерьезности, обвинение особенно существенное в устах реалиста.

Но еще за несколько месяцев до статьи Добролюбова в петербургском литературном штабе разночинцев, в группе «Современника», произошло событие, о котором нужно помнить для верного историко-литературного понимания целого ряда суждений и высказываний Базарова. Мы имеем в виду издание «Свистка» при «Современнике», начавшееся в том же 1859 году. Именно в связи с изданием этого «отрицающего» приложения к главному органу радикально-демократической партии произошла та преувеличенная оценка роли «отрицательного» момента в мировоззрении новых людей, которая играет такую роль в нашем романе. Отрицание само по себе вовсе не является главным элементом мировоззрения и жизненной позиции шестидесятников (да и не может быть доминантой ни как о го вообще мировоззрения), но литературные отношения 1859 года сложились так, что отрицание, осмеяние именно в этом году получили особое, ярко бросающееся в глаза развитие. Случилось это в значительной мере благодаря «Свистку», но, конечно, не ему одному, а в связи с общим направлением «Современника», между прочим и с тем приравнением Обломову всех героев дворянской «мировой скорби», о котором мы только что говорили. Но статья Добролюбова отрицала все прошлое дворянского либерализма, его героев 20-х онегинских, 30-х печоринских и 40-х рудинских годов; «Свисток» же стал подымать на смех его настоящее, сегодняшней день его политики и его литературных нравов. Либерализм был полон надежд,— «Свисток» издевался над его надеждами; либерализм был горд достигнутым,— «Свисток» напоминал, что не достигнуто ничего, а то немного, что улучшено (например, ббольшая, чем при Николае I, свобода печати), лишь перекрашено с фасада в приличный европейский цвет. Все изменилось, Россия вышла на путь развития и европеизирования,—с гордостью думал и писал либерализм. Не изменилось ничего, Россия все та же варварская, невежественная деспотия,— отвечал «Свисток»,— а поверхностная перекраска только вредна, потому что видимостью европейских порядков укрепляет существующее. «Свисток» издевался даже над обличениями, над знаменитыми обличениями (административных злоупотреблений), которыми так гордились либералы. Что именно это было особенно болезненно воспринято либеральной партией, видно из того, что статья Герцена «Очень опасно!» (1 июня 1859 года) берет под свою защиту главным образом «обличительную литературу».

«Журналы,— пишет Герцен,— катаются со смеху над обличительной литературой, над неудачными опытами гласности. И это не то чтоб случайно, но при большом театре (т. е. при „Современнике“) ставят особые балаганчики (т. е. отдел „Свисток“) для освистания первых опытов свободного слова литературы»<sup>19</sup>.

Вся эта борьба мнений вокруг вопроса об обличительной литературе перенесена Тургеневым в наш роман. Во втором большом споре Базарова с Павлом Петровичем (глава X) затронут и этот вопрос.

— Прежде, в недавнее еще время, мы говорили, что чиновники наши берут взятки, что у нас нет ни дорог, ни торговли, ни правильного суда...

— Ну да, да, вы обличители (говорит Павел Петрович, не сразу схвативший мысль Базарова),— так, кажется, это называется. Со многими из ваших обличений и я соглашаюсь, но...

— А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и доктринерству; мы увидели, что и умники наши, так называемые передовые люди (намек на Герцена и зарубежную прессу) и обличители (Щедрин, поклонники Щедрина и либералы обеих столиц), никуда не годятся, что мы занимаемся вздором... толкуем... чорт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе...

В этих словах Базарова не только общая позиция, но даже фразеология напоминает Добролюбова. Во 2-ом номере «Свистка» Добролюбов в блестящем стихотворении «Наш демон» развил тот же ход мыслей, что Базаров.

В те дни, когда нам было ново  
 Значенье правды и добра  
 И обличительное слово  
 Лилось из каждого пера;  
 Когда Россия с умилением  
 Внимала звукам Щедрина... и т. д.<sup>20</sup>

Таким образом, не может быть сомнения в том, что Базаров, по мысли Тургенева, привез в деревню Кирсановых отголоски литературных споров именно того 1859 года, года «Свистка», которым датировано действие романа.

Для ясности приводим общую хронологическую таблицу:

1858 март— статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous»  
 1858 ноябрь— статья Герцена «Нас упрекают» в 27-ом листе «Колокола».  
 1859— издание «Свистка».  
 1859 апрель— №2 «Свистка».

- 1859 май — «Что такое обломовщина?» («Современник», кн. 5-ая).  
 1859 мая 20-го — приезд Базарова и Аркадия в Марьино, начало действия романа.  
 1859 июнь — статья «Очень опасно!» в 44-ом листе «Колокола».  
 1859 июнь — отъезд Чернышевского в Лондон для переговоров с Герценом.  
 1859 июль — свидание Чернышевского с Герценом в Лондоне.

Кстати, отсюда видно, что как раз в те летние дни, когда Базаров спорил с Павлом Петровичем в Марьино, литературный и политический вождь всех русских Базаровых, великий русский революционер и социалист Чернышевский, спорил в Лондоне с Герценом, вождем всех Кирсановых-отцов. В романе Тургенева изображен, следовательно, один из актов великой общерусской драмы 1859 года, имя которой — борьба разночинцев с дворянином-либералом.

## 5

Итак, именно в 1859 году по-настоящему разгорелась борьба между «отцами» и «детьми». Этим объясняется то преобладание «отрицания» в речах Базарова, которое так запутывает понимание романа и в значительной мере искажает действительную историческую фигуру радикал-разночинца. Все дело в том, что в 1859 году (в особенности благодаря «Свистку») разночинец больше чем когда-либо взял на себя функции отрицателя. В том стихотворении Добролюбова, начало которого мы только что цитировали, дальше идут замечательные стихи:

В те дни, исполнен скептицизма,  
 Злой дух какой-то нам предстал  
 .....  
 Не знал он ничего святого  
 .....  
 Не верил он экономистам  
 .....  
 И мепистофелевским свистом  
 Статьи Вернадского встречал.  
 .....  
 Все жертвой грубого глумленья  
 Соделал желчный этот бес,  
 Бесотрицанья, бес сомненья,  
 Бес, отвергающий прогресс<sup>21</sup>.

Если из той же X главы «Отцов и детей» вспомнить продолжение цитированного нами выше спора вокруг вопроса об обличении:

— Так,— перебил Павел Петрович,— так: вы во всем этом (т. е. в недостаточности либеральных обличений) убедились и решились ни за что серьезно не приниматься.

— И решились ни за что не приниматься,— угрюмо повторил Базаров.

Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим барином.

— И только ругаться?

— И ругаться.

— И это называется нигилизмом?

— И это называется нигилизмом,— повторил опять Базаров, на этот раз с особенною дерзостью...

то, думаем мы, связь тона речей Базарова с «мефистофелевским» тоном «Свистка» станет очевидна. Кроме того, надо заметить, что в стихах Добролюбова не было еще слова «нигилизм», но уже был целый ряд его приблизительных синонимов: скептицизм, отрицание и др., было уже все без исключения содержание этого понятия и даже такие «обертонны» его, как «мефистофелевский», «желчный» и др. Таким образом, главное искажение действительной фигуры разночинца в романе Тургенева,— чрезвычайное преувеличение отрицающего, полемического элемента в его речах и личности,— объясняется особенностями литературной атмосферы 1859 года и, следовательно, должно быть учтено всяким, кто хочет реконструировать действительную историческую личность разночинца. Но в особенности следует помнить полную негодность самого слова «нигилист» и «нигилизм», потому что они вносят совершенно случайный и несущественный признак в само название явления. В этом отношении роман Тургенева много способствовал затемнению вопроса.

Происхождение слова неясно. Справка о том, что слово «нигилист» употреблено было еще Надеждиным в 30-е годы, так же мало объясняет дело, как справка о том, что слово «сверхчеловек» есть в «Фаусте», не объясняет его происхождения у Ницше. Тут необходимо монографическое обследование вопроса. Есть все основания думать, что прошлое слова уходит корнями тоже в литературную обстановку, сложившуюся вокруг «Свистка» (Добролюбов уже употребляет слово «нигилист»), а так как сатирическая поэзия «Свистка» находится в явном родстве с сатирической поэзией Гейне\*, то весьма вероятно, что слово «нигилизм» пришло к нам из литературного обихода «Молодой Германии». Что тон «Свистка» и вообще нигилизма связан с немецким «нигилизмом» Гейне и Бёрне, мы

\* Вообще Добролюбов глубже всех в России знал и понимал Гейне.

считаем несомненным, но касаться здесь этого специального вопроса было бы неуместно. Слово «нигилизм» неудачно и не выражает содержания явления самого, это понимали все серьезные современники, даже враги. Нравилось это слово только реакционерам и обывателям, которые могли благодаря ему освободить себя от обязанности понять ненавистное им явление. Из многих дошедших до нас свидетельств того, что все серьезные люди считали слово неудачным, приведем слова Герцена, относящиеся к февралю 1869 года: «Слово нигилизм принадлежит литературному жаргону: его первые выдвинули враги радикального и реалистического движения. Но слово осталось. Поэтому не ищите определения нигилизма в этимологии слова (*Ne cherchez donc pas une définition du nihilisme dans l'étymologie*). Разрушение, проповедуемое нашими реалистами, всеми своими стремлениями направлено к утверждению<sup>\*</sup>. Этот прекрасный совет Герцена не смешивать содержания явления с этимологией слова надо дополнить общим соображением о невозможности чисто отрицательных направлений. Да их и нет. Отрицание есть акт борьбы, следовательно есть проявление какой-то общей позиции,— все дело, следовательно, в этой позиции, а не в отрицании самом по себе (которое скорее характеризует отрицаемое, чем отрицателя самого; так, например, по насмешкам «Свистка» можно восстановить черты умеренного либерализма с гораздо большим правом, чем черты автора этих насмешек — Добролюбова). Отрицательным кажется какое-либо направление прежде всего врагу, позиция которого им отрицается. В данном случае — дворянскому либерализму. Таким образом, пользуясь словом «нигилизм», мы, к сожалению, повторяем слово, родившееся в стане врагов, повторяем враждебную кличку. Недаром она играет роль в сатирической поэзии графа Ал. Толстого, в реакционных романах Лескова, Болеслава Маркевича и во всей официальной и консервативной прессе тех десятилетий.

Все же, раз возникнув, название наложило некоторые (конечно, несущественные) черты на поведение радикалов, самих. Этот случай обратного воздействия названия на направление само известен. Аналогичное влияние оказало слово «декадентство» (тоже неудачное) на соответствующее литературное течение: поэты, раз провозглашенные декадентами, невольно преувеличили «упадочные» элементы своей поэзии. Несомненно то же произошло и с «нигилистами», в особенности во втором, младшем, созыве их (литературным представителем которого является,— конечно, с учетом нарочитой враждебной карикатурности изображения,— гонча-

---

\* Réponse à M. G. Wyruboff // Герцен А. И. Полн. собр. соч. М.; Пг., 1923. Т. XXI. С. 287; см. еще Т. XVII. С. 214.

ровский Марк Волохов); эпигоны же нигилизма (например, те представители молодого поколения, с которыми воевал в Женеве Герцен, уже к концу 60-х годов), действительно, преувеличили до карикатурности момент «всеотрицания», тратили время и силы на борьбу с одеждой, домашним обиходом, принятыми условиями общежития и т. д. Сам Базаров назвал бы это «противоположным общим местом» (из беседы его с Аркадием в XXI главе) и, конечно, никак не согласился бы признать в них единомышленников и представителей реализма.

Таким образом, все недоразумения, связанные с неудачным словом «нигилизм» (и, весьма вероятно, и слово само), объясняются тем, что Тургенев изображает не вообще разночинца, и даже не разночинца после освобождения крестьян, а ту прошлую уже ко времени работы над романом стадию развития радикального движения, которая была частично связана с «мефистофелевским» направлением Добролюбова и всей петербургской литературной группы, одним словом — радикала именно 1859 года и даже, точнее, того лета 1859 года, когда «Свисток» был в наибольшем блеске и силе своих первых номеров. Базаров из них взял «мефистофелевский свист» своих отрицаний. Но следовательно, и к нему применимы глубокие слова самого Добролюбова:

А впрочем, читатель ко мне благосклонен  
И в сердце моем он прекрасно читает.  
Он знает, к какому я роду наклонен,  
И лучше ученых мой свист понимает.  
Он знает: плясать бы заставил я дубы  
И жалких затворников высвистнул к воле,  
Когда б на морозе не трескались губы  
И свист мой порою не стоил мне боли<sup>\*</sup>.

Эти поразительные стихи Добролюбова, быть может, самые глубокие и полные значения из всех написанных им, следует помнить при общей оценке и характеристике разночинца базаровского 1859 года. Тургенев был глубоко прав, когда писал Достоевскому (письмо от 4 мая 1862 года): «Никто, кажется, не подозревает, что я попытался в нем (в Базарове) представить „трагическое лицо“»<sup>23</sup>.

## 6

Мы старались объяснить, что «Отцы и дети» следует понимать не как современный, а как исторический роман, действие которого отодвинуто

<sup>\*</sup> Свисток, № 8<sup>22</sup>.

Тургеневым на 2 года от времени работы над романом и почти на 3 года от времени напечатания романа (1862). Мы видели, как полно учтены и как обдуманы Тургеневым особенности именно 1859 года. Но все это не объясняет еще, почему Тургенев так поступил,— поступил на первый взгляд странно, ибо естественно было бы роман на такую современную и важную тему, как радикализм, задумать как вполне современный роман. Иное дело—тургеневские романы о дворянине-интеллигенте. Ведь лучшие годы дворянской интеллигенции были именно прошлые годы, далеко-прошлые 40-е годы, так что совершенно естественно, что Дмитрий Рудин, например, умирает в 1848 году, в то время как роман «Рудин» пишется в 1855-ом. Но что естественно для социального романа о герое-дворянине, становится неестественным для романа о разночинном радикале, герое в высшей степени современном, весь смысл которого в его современности, в его настоящем. Тем более это странно, что хронологический скачок Тургенева назад от 1861 к 1859 году был скачком чрез событие такой важности, как освобождение крестьян. Но, быть может, здесь лежит и объяснение дела.

Не подлежит сомнению, что вся разночинная интеллигенция весной 1861 года пережила резкое колебание. Манифест и Положение 1861 года, вызвавшие такой восторг либералов, в разночинцах вызвали глубокое разочарование и негодование. Весьма вероятно, что смерть Добролюбова (17 ноября 1861) была ускорена зрелищем того искажения, которому подверглось дело освобождения крестьян. Сейчас же после манифеста 19 февраля на откровенно революционный путь вступает и Чернышевский составлением прокламации «Великорусс» (вышла летом 1861 года; этим же летом вышла и прокламация М. А. Михайлова; арестован Михайлов осенью 1861 года). Разночинцы прекрасно понимали, что освобождение крестьян есть начало реакции, а вовсе не начало ряда реформ. «Современник» не отозвался ни одной статьей на манифест 19 февраля,— конечно, демонстративно. Одним словом, летом 1861 года произошел резкий поворот всей партии разночинцев к революции (необходимость такого поворота всеобъемлющий ум Чернышевского предвидел еще задолго до освобождения).

Если бы Тургенев взял Базарова в 1861 году, он должен был бы, следовательно, изобразить его революционером. Но трактовка этой темы связана была с непреодолимыми трудностями. Чтобы понять размер этих трудностей, достаточно вспомнить, что только в 1862 году, на пятом, следовательно, году издания всеми читаемого в России «Колокола», разрешено было упоминать в журналах и книгах имя Герцена! Этим же, между прочим, объясняется, что такое громадное явление, как будущее «хождение



ние в народ», тоже осталось без художественного изображения,—если не считать враждебного изображения в откровенно реакционных романах.

Такова наиболее вероятная причина перенесения в «Отцах и детях» действия в ту более раннюю эпоху радикального движения, когда теоретические интересы (материалистическая философия) и вопросы жизненного мировоззрения (нигилизм) еще преобладали в нем над вопросами чисто политическими. Вескость этих цензурных соображений подтверждается тем, что Тургенев не имеет возможности развить полностью даже философские взгляды своего героя! Павел Петрович (в X главе) говорит Базарову: «Вы, может быть, думаете, что ваше учение новость? Напрасно вы это воображаете. Материализм, который вы проповедуете...»— между тем мы ни разу не слышали проповеди материализма из уст Базарова; очевидно, Тургенев был лишен возможности передать те, по его замыслу, многочисленные беседы, в которых Базаров «проповедовал» материализм. (Но, конечно, у нас достаточно косвенных указаний, чтобы не сомневаться в характере его философских взглядов.) Есть и другие недомолвки в романе, объясняющиеся цензурой, например, в X главе:

— Не так же ли вы болтаете, как и все?

— Чем другим, а этим грехом не грешны,— произнес сквозь зубы Базаров.

— Так что ж? вы действуете, что ли? Собираетесь действовать?

Базаров ничего не отвечал. Павел Петрович так и дрогнул, но тотчас же овладел собою.

Таким образом ясно, что об изображении разночинца-революционера не могло быть и речи (конечно, исключая реакционное глумление, как у Писемского, Лескова, Маркевича и, увы! у Достоевского), между тем, как мы видели, Базаров, действующий в 1861 году, только революционером, и притом активным, и мог быть изображен. 14 июля 1861 года, т. е. почти в те же дни, в которые Тургенев кончал свой роман, любимый и единственно признаваемый ими поэт разночинцев-Базаровых, Некрасов, написал стихотворение, прославляющее «идущих до конца». Обращены ли к Тургеневу или к Герцену упреки средних его строф (о чем, как известно, ведется спор), для нас в данном случае неважно. Мы имеем сейчас в виду знаменитую последнюю строфу:

Непримиримый враг цепей  
И верный друг народа,  
До дна святую чашу пей,  
На дне ее — свобода!<sup>24</sup>

По тем же причинам, по которым это стихотворение 1861 года не увидело света (и стало известно лишь в 1913 году), по тем же причинам Тургенев должен был отказаться от изображения Базарова современного, Базарова 1861 года.

В 1861 году все передовые люди разночинной интеллигенции были революционерами.

## 7

Разночинцы, так бурно выступившие в литературе после Крымской кампании, имели к тому времени за собой долгую историю. «Разночинцы,— говорит Плеханов,— были всегда чрезвычайно многочисленны. Без них были бы невозможны многие отправления государственной машины и общественной жизни»<sup>\*</sup>. К сожалению, ранняя история разночинцев еще совершенно не изучена. Уже при Павле I они играли немалую роль в чиновничьем мире. Блестящая карьера Сперанского была, конечно, беспримерна, но бросались в глаза при Александре I общие успехи по службе чиновников-разночинцев<sup>\*\*</sup>. В среднем они работали лучше, чем чиновники из дворян, потому что прошли с малолетства лучшую школу борьбы за существование<sup>\*\*\*</sup>. Выделялись они и в университете, где их было немало еще в 30-е годы. Чем быстрее идет развитие капиталистических отношений в России, тем более растет тяга разночинцев к свободным профессиям; к кануну периода реформ они составляют до 1/3 всего числа студентов, а иногда и больше. В Московском университете в 1855 году числится, на 774 студента из дворян и чиновников, 126 духовного звания, 104 почетных граждан и купцов и 199 податного состояния<sup>\*\*\*\*</sup>, т. е. около 425 разночинцев; к ним следует причислить значительное число студентов из сводной, к сожалению, группы «дворян и чиновников» (ведь не кто иной, как сам Базаров фигурировал бы в этой группе, как сын личного дворянина и штаб-лекаря!). Если отчислить 175 человек (следовало бы больше), то уже получается 600 человек дворян на 600 разночинцев; иначе говоря, Московский университет накануне эпохи реформ состоял наполовину из разночинцев!<sup>\*\*\*\*\*</sup> Есть достаточно свидетельств вы-

\* Плеханов Г. В. Сочинения. М.; Пг. 1923—1927. Т. V. С. 13.

\*\* Сперанского вспоминает Базаров в XVI главе. Это место очень важно.

\*\*\* Плеханов Г. В. Там же с. С. 14.

\*\*\*\* Отчет министра народного просвещения за 1855 год, в Журнале Мин. Нар. Просв. за июнь 1856 г. С. 23—24.

\*\*\*\*\* «Демократичность» Московского университета отмечена еще Герценом («Былое и Думы» I, 6).

сокой интеллигентности этого разночинного студенчества<sup>\*</sup>. К сожалению, еще совершенно не изучена история его идеологии. Уже на примере Сперанского видно, насколько разночинец был левее дворянского общества. Сперанский был передовым буржуазным реформатором, последовательность и смелость которого можно измерить по силе вызванной им ненависти дворянской партии. Но история идеологии разночинцев и, что для нас особенно важно, разночинного студенчества при Николае I известна еще очень плохо. Мало материалов и для истории такого вопроса, как влияние на разночинную интеллигенцию статей Белинского (это влияние было громадно и совершенно не того порядка, что влияние Белинского на дворянскую интеллигенцию). Материал для истории духовных предков Чернышевского и Базаровых лежит в архивах семинарий, гимназий, в истории губернских городов, в дневниках 40-х годов. Роль революции 1848 года в истории разночинного самосознания была весьма значительна. К пониманию этой революции разночинцы были вполне подготовлены, потому что следили издавна за движением мысли французского социализма. Число разночинцев в обществе петрашевцев было так велико, что это обстоятельство, как известно, обратило на себя внимание правительства.

Все это, однако, «пред-история» нашей мелкобуржуазной разночинной интеллигенции, потому что пред-историей является история всякого класса (или группы), не нашедшего еще своей, ему одному свойственной и его стремлениям адекватной идеологии. Построению этой идеологии посвящены были все усилия гигантской мысли Белинского, и, как известно, смерть застала его недалеко от цели: Белинский в 1847—1848 году был близок уже к тем выводам, которые почти в то же время, исходя из того же гегельянства, были сделаны авторами «Коммунистического манифеста». Логика гегельянской философии вела к одним и тем же выводам всех тех, кто не «стабилизировал» систему Гегеля (как то сделали правые, академические гегельянцы), а умел понять, что главное в гегельянстве — диалектический метод. Известные слова Герцена «философия Гегеля — алгебра революции» (1842 г.) являются уже марксистской формулировкой диалектического метода<sup>25</sup>.

Однако это развитие русской философской мысли было осложнено и искажено, уже после смерти Белинского, как раз в решающие 1850-е годы, бурным успехом «физиологического» или метафизического материализма, типичного детища реакции, и против духа мартовской революции 1848 года и против духа философии Гегеля. Обстоятельства сложились

---

<sup>\*</sup> См. например, в «Юности» Толстого замечательную главу XLIII. Толстой был поражен знаниями и серьезностью студентов-разночинцев.

так, что этот материализм Бюхнера и Молешотта был крайне быстро воспринят русской разночинной интеллигенцией, искавшей передового философского мировоззрения.

В 1855 году в актовом зале Петербургского университета Чернышевский с блестящим успехом защитил свою знаменитую диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности», замечательную для своего времени попытку построить материалистическую эстетику. Но материализм Чернышевского был материализмом Фейербаха, т. е. философской системой, находящейся на пути от диалектического идеализма Гегеля к диалектическому материализму Маркса. Это материализм, исходящий из проблемы человека. «Искусство есть учебник жизни», — прекрасно, чисто по-фейербаховски, говорит Чернышевский в этой диссертации. Совершенно не таков тот физиологический материализм, представителем которого является наш Базаров.

## 8

Тургенев прекрасно знал Фейербаха (как и весь, впрочем, круг философски образованных русских людей 40-х годов); в XI главе романа «Накануне» (пишется в 1859 году; действие происходит в 1853-ем) Берсенев беседует с Инсаровым о Фейербахе\*. Следовательно, если в «Отцах и детях» Фейербах не упомянут и если материализм Базарова не есть фейербаховский материализм, мы имеем дело с сознательным намерением Тургенева изобразить иную разновидность русского философского радикализма.

Метафизический или «естественно-научный» материализм (который Энгельс в книге о Л. Фейербахе назвал вульгарным) исходит из того бесспорного положения, что духовная деятельность есть не что иное, как квалифицированная деятельность мозга и нервных центров. Недоразумение начинается там, где метафизический материализм на основе этого факта, принадлежащего области физиологической психологии, строит целое мировоззрение. Между тем основоположение материализма этого типа не дает ему никакого материала для мировоззрения, ибо мировоззрение есть прежде всего решение проблемы и с т о р и и в согласии с проблемой природы; материализм же Бюхнера, Фохта и Молешотта если и решал кое-как проблему природы (да и то перескочив наивно чрез гносеологические трудности), то относительно главной проблемы всякого живого философского мировоззрения, проблемы истории, был беспомощен и даже не подозревал о необходимости ее постановки. Одним словом, он был не союзником (хотя

---

\* См. также письмо из Берлина в «Современнике» за март 1847 года (Тургенев И. С. Письма из Берлина // Русские Пропилеи. М., 1916. Т. 3. С. 111.).

бы отдаленным), а прямым антиподом исторического материализма. Вернее всего назвать метафизический материализм—обратным идеализмом. «Противоположное общее место»,— мог бы сказать сам Базаров.

Успехом пользовалось это направление в Германии в кругах естествоиспытателей, равнодушных к философским вопросам, а также в среде буржуазии, которая симпатией своей этому примитивному мировоззрению доказала, что ей не по силам великое наследие ее же классической философии. Надо иметь также в виду общую атмосферу реакции 1850-х годов, зарождение «реальной политики» Бисмарка, быструю индустриализацию Германии, тягу буржуазии к «практике» и отсюда стремление поскорее отделаться от слишком трудных тем великих классиков философии, хотя бы путем принятия на веру упрощенного, приспособленного к умственной пассивности мировоззрения.

История распространения метафизического материализма в России еще не изучена. Не изучена также и история его отношений к серьезному, истинному материализму Чернышевского. Все эти вопросы громадной важности еще совершенно темны. Поэтому еще невозможно ответить на вопрос, почему Тургенев сделал своего Базарова учеником не Фейербаха (какими были Добролюбов и Чернышевский), а Бюхнера (каким несколько позднее был Писарев: недаром именно Писарев с восторгом признал в Базарове образец «мыслящего реалиста»!<sup>26</sup>). Обдуманность этого шага, как мы видели, не подлежит сомнению. Возможно, что материализм бюхнерова типа был распространен в особенности среди разночинцев медиков и естествоиспытателей (как известно, волна увлечения естественными науками прошла сейчас же после Крымской кампании по всей разночинной учащейся молодежи,—отчасти из оппозиции преимущественному интересу дворянской интеллигенции к умозрительной философии, поэзии и истории), но тогда все же остается неясным, почему Тургенев сделал Базарова естествоиспытателем. Как бы там ни было, Базаров прикован к бесплодной скале метафизического материализма, что ставит его в безвыходное положение и делает его истинно трагическим героем. Историческое лицо, в мировоззрении которого отсутствует само понятие истории!

Марксизм материалистически объясняет и природу и историю; Фейербах, Добролюбов и Чернышевский материалистически объясняют природу и идеалистически объясняют историю\*; Базаров материалистически объясняет природу и н и к а к не объясняет истории.

---

\* См. изумительные по глубине и ясности мысли работы Плеханова о Чернышевском (Н. Г. Чернышевский (книга первая) // Плеханов Г. В. Соч. Т. V) и о Добролюбове (Добролюбов и Островский // Плеханов Г. В. Соч. М.; Л., 1927. Т. XXIV. С. 37—62).

Все бы это куда ни шло еще, если бы Базаров был рядовым естествоиспытателем, Берсеневым физиологии; ему бы тогда не пришлось реально столкнуться с вопросами исторической деятельности. Но Базаров рожден с силами вождя. Социальная биография дала ему идеологию революционного разночинца. Он создан для большой деятельности и стремится действовать. Но как обосновать в метафизическом материализме само понятие деятельности?

## 9

Если внимательно вчитаться в текст речей Базарова и в изложение споров, которые ведет он или которые ведутся о нем, выделяется одна главная тема, она же главная тема всей жизни Базарова: тема деятельности. «Настоящий человек» для Базарова — это организатор деятельности людей, т. е. деятель по преимуществу. «Настоящий человек (беседа с Аркадием в XXI главе) об этом (что о нем думают) не должен заботиться. Настоящий человек тот, о котором думать нечего, а которого надобно слушаться или ненавидеть». Эти замечательные слова показывают всю глубину мысли Базарова, а также направление его мысли. Дело идет об организации коллективной воли, т. е., собственно говоря, об организации истории, той самой истории, само название которой не является в речах Базарова ни разу. Кстати, уже из этого видно, что нет у Тургенева героя, который бы так близко, как Базаров, подходил к типу героев Достоевского. Какие-то практические планы этой будущей деятельности мелькают в разговоре с Аркадием о Ситникове (в XIX гл.): «Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это — мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать». Это очень неясно, но намек на будущую революционную деятельность (или, во всяком случае, на широкую рационализирующую общественную деятельность) очевиден. В большом споре в X главе Павел Петрович напоминает Базарову, что «вас всего четыре человека с половиной, а тех — миллионы... которые раздавят вас!»

— Коли раздавят, туда и дорога,— промолвил Базаров.— Только бабушка еще надвое сказала. Нас не так мало, как вы полагаете.

— Как? Вы не шутя думаете сладить с целым народом?

— От копеечной свечи, вы знаете, Москва сгорела,— ответил Базаров.

Большой человек проходит по страницам романа, человек, думающий не на вторые темы, а на первую, единственно серьезную. Приспел час исторического насилия. Вторые люди боятся признать это, находят десят-

ки оснований для того, чтобы уйти от непобедимой правоты простой истины Базарова. Большой человек сразу видит эту ключевую истину и думает о путях осуществления. Впереди — организация единомышленников («нас не так мало, как вы полагаете»), создание якобинской партии, борьба, творчество истории. Трудно найти более сильный, более п р и н ц и п а л ь н ы й ход мысли, — т. е. из основоположений исходящий.

Между тем принципы — для Базарова обидное слово. «Принципов вообще нет (XXI глава), а есть ощущения... — Что ж? и честность — ощущение? — Еще бы!» Но дело вовсе не в этом. Что «принципы» и «честность» в психологическом своем переживании слагаются из ощущений, в этом никто не сомневается, — но ведь из ощущений же слагается и «беспринципность» и «нечестность». Дело идет о том, есть ли такая сфера, в которой одно отличается от другого, «принципы» от «беспринципности» (или от противоположных принципов). Такая сфера есть, это — и с т о р и я, знаем мы. Трагедия Базарова состоит в том, что он ее не знает. Вследствие этого ему приходится себя же, свое направление, свое же мировоззрение (т. е. очевидные социально-исторические явления) объяснять не исторически, а физиологически: «Я придерживаюсь отрицательного направления — в силу ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен — и баста!» (там же). Иными словами, историческое явление объясняется с обходом истории самой.

Неверно было бы думать, что возможна серьезная историческая деятельность на столь противоречащей ей же почве. Деятельность Базарова хиреет на наших глазах. Ему остается только проповедь, только «просветительство», а так как метафизический материализм сводится к очень немногим положениям (собственно, всего — одному), то и проповедь его не дает почвы для развития системы мыслей; здесь и думать не о чем; первое положение мировоззрения есть уже заключение. Думать даже нельзя, потому что первый же шаг мысли покажет невозможность обосновать простейший мотив деятельности. Громадная сила Базарова бьется в этом противоречии, которое разрешить невозможно, в буквальном смысле слова «невозможно».

## 10

Когда большой ум большого человека не находит в принятых им предпосылках достойной почвы для развития системы мировоззрения, он перебрасывает свои силы в отрицание других мировоззрений. Получается странное зрелище неполной, несоответствующей, «не той» деятельности. Базаров явно выполняет роль, низшую его самого. Действи-

тельная его роль — историческая борьба, наличная же его деятельность — отрицающая полемика с «романтизмом»; в ней, правда, тоже сказываются такие признаки настоящей силы, как непримиримость и последовательность до конца, но убедительности полной в ней нет. Ведь главная сила романтизма — объяснение истории (идеалистическое ее объяснение: Новалис, Шеллинг); разбить романтизм можно поэтому только на почве истории же (объяснив ее материалистически: Маркс и Энгельс). Базаров же отрицает романтизм чрез отрицание того я в л е н и я, которое он пытался объяснить; отрицается наличность темы самой. Этим недоразумением, между прочим, объясняется и ряд бытовых черт нигилизма: преувеличенное значение, которое он приписывал отрицанию принятого в вопросах простого обихода (образ речи, правило общежития, техника отношений между людьми и пр.). Отличие нигилизма от исторического материализма в этом вопросе (да и вообще) можно формулировать так: исторический материализм отрицает старое чрез создание нового, нигилизм отрицает одним отрицанием. Вместо отношения «прошлое—будущее» у нигилизма простое негативное отношение «да—нет». Вместо того великого истинного отрицания, которое совершается в историческом процессе, в распоряжении Базарова лишь простое отвергающее отрицание на планиметрической плоскости.

Такое отрицание не есть борьба. Базаров и не борется, да у него и нет противников, есть только оппоненты. Главный и единственный его противник — он сам, вернее — тот не-исторический материализм, на котором он хочет основать свою историческую деятельность.

Базаров есть, следовательно, лицо трагическое.

Еще раз напомним слова самого Тургенева в письме Достоевскому от 4 мая 1862 года: «Доходящие до меня слухи об „Отцах и детях“ только подтверждают мои ожидания: кроме Вас и Боткина, кажется, никто не потрудился понять, что я хотел сделать... Никто, кажется, не подозревает, что я попытался в нем (в Базарове) представить трагическое лицо — а все толкуют: зачем он так дурен? или — зачем он так хорош?»<sup>27</sup> К сожалению, письмо Достоевского, в котором он высказывал свое мнение об «Отцах и детях», потеряно. Эта утрата поистине громадна! Из слов Тургенева видно, что отзыв Достоевского был не в том плане, что прочие отзывы, — а прочие отзывы разбились, как известно, на две группы: Базаров — клевета на разночинца, Базаров — апофеоз разночинца. Между тем, если с одинаковым правом (или даже с видимостью одинакового права) возможны столь полярно противоположные решения, то, очевидно, сам вопрос неверно поставлен. Тем прискорбнее утрата письма Достоевского, в котором, насколько можно судить, вопрос был поставлен верно.



## 11

Обоснование общественной деятельности является главной темой и Достоевского. Все романы Достоевского трактуют о замысле и осуществлении какой-либо разновидности социальной деятельности. Но так как в замысел входит неизбежно мировоззрение, теория, то первостепенным для романов Достоевского является и вопрос о соотношении деятельности и теории. Соотношение это и у Достоевского приводит к трагическому характеру героев. Вообще Базаров — единственный герой Тургенева, которого можно, без нарушения исторической правды и историко-литературного такта, перенести в среду Раскольникова, князя Мышкина и подростка.

Письмо Достоевского неизвестно, но из письма Тургенева к В. П. Боткину от 7 апреля 1862 года можно составить себе некоторое представление о его содержании: «Я получил несколько писем о моей повести: от Писемского — критическое, от Майкова и Достоевского — восторженные (Достоевский уверяет, что эта одна вещь стоит всего, что я написал, сравнивает ее с Мертвыми Душами (!) etc.)...»<sup>28</sup> Достоевский был совершенно прав: «Отцы и дети» — самое глубокое произведение Тургенева.

Базаров есть трагическая фигура великого деятеля истории без теории исторической деятельности; революционера без революционной теории. Это трагедия всего русского яacobинства до Маркса. Это вообще типичная яacobинская трагедия «отстающей теории». Трагедия Базарова есть трагедия всей русской разночинной интеллигенции, а роман «Отцы и дети» есть убедительное отрицательное доказательство исторического материализма.

## 12

Роман есть не вид эпоса, как неправильно полагает школьная теория, но прямая ему противоположность. Эпическое повествование беспроblemно; оно воспроизводит процесс жизни ради воспроизведения и изображения самого (Л. Толстой). Роман же строит повествование, подчиняя его проблеме\*. Роман подбирает персонал, создает ситуации и ведет сюжетное повествование только в том направлении, которое может привести к развитию и разрешению поставленной проблемы. В романе нет поэтому автономных единиц, не организованных притяжением одной общей цели; эта цель подчиняет себе роман от первой до последней

\* Lukacz G. Die Theorie des Romans. Berlin, 1920. В Гизе готовится перевод этой замечательной книги<sup>29</sup>.

страницы. Величайшим мастером такого романа в русской литературе (а вместе с Флобером и в европейской литературе) XIX века является И. С. Тургенев.

Приблизительно с 1925 года наблюдается в нашей советской литературе поворот, который можно сокращенно назвать поворотом от революционного эпоса к революционному роману. Прежнее изображение Гражданской войны, эпизодов эпохи военного коммунизма, прежние батальные картины и героическая хроника великих годов сменяются повествованием совершенно иного типа. Уже в «Разгроме» Фадеева дело идет не столько о том, как происходила партизанская война, а о том, что такое партизанщина, ее типические герои и ее типический вождь. Тем более к полюсу проблемного романа тяготеют те произведения последних лет, которые посвящены темам строительства, быта, конфликтов послевоенной эпохи, и в особенности теме нового человека. Все заметные произведения последних лет принадлежат именно к этому, проблемному, типу повествовательной литературы. Перерождение человека («У фонаря» Никифорова), границы преступления («Преступление Мартына» Бахметьева), катастрофа романтизма («Зависть» Ю. Олеши)—это все проблемы, и притом не выдуманные, а в высшей степени современные и социально значительные. Мы полагаем, что этот поворот советской литературы (и в особенности пролетарской) к проблемному роману есть самое значительное событие в литературной истории последних лет<sup>30</sup>. Наша литература с «толстовского» пути переходит на «тургеневский». Уже сейчас становится ясно, что развитие советской литературы неожиданным образом привело нас к Тургеневу. Ближайшее будущее, вероятно, покажет, что для решения той главной темы, которая все еще не решена, все еще предстоит нашей литературе, темы революционера воплощенного, нам многое пригодится из работы того, кто создал великую фигуру революционера невоплощенного — Базарова.

## Тургенев-новеллист

### 1

Повести и рассказы Тургенева представляют замечательный эпизод в истории нашего и общеевропейского новеллистического искусства, не нашедший еще достаточной научной оценки. Научный интерес к вопросам, связанным с происхождением, составом и значением тургеневских новелл, замечается только в последнее десятилетие, но главная работа в этой области еще вся впереди.

Основной особенностью тургеневской новеллы является могущественная «оркестровка», пейзажная и «философская». В этом главное отличие ее от «Повестей Белкина», от «Тамани», от повестей Гоголя и раннего Достоевского, в этом же причина громадного ее влияния на западноевропейскую (особенно немецкую и английскую) литературу.

Поворот Тургенева к новому типу «оркестрованной» повести происходит с полной отчетливостью во вторую половину 50-х годов («Поездка в Полесье» 1857), но отдельные черты нового новеллистического искусства заметны уже гораздо раньше, по крайней мере с «Дневника лишнего человека» 1850 г. и «Трех встреч» 1851 г. Мы сейчас увидим, что весь этот сложный процесс перехода Тургенева к новой, не-пушкинской и не-лермонтовской, новелле связан с аналогичным процессом, протекавшим в европейской (в частности, немецкой) литературе и вытекшим непосредственно из катастрофы революции 1848 года. Реакция 50-х годов в Германии, «реальная политика» Бисмарка, философия Шопенгауэра, сложение новой немецкой буржуазной литературы — вот обстоятельства, которые надо иметь в виду, чтобы понять последнее основание особенностей тургеневской новеллы, а также причины крайней несхожести ее со всей предшествующей историей этого жанра в России.

### 2

Успех философии Шопенгауэра в 50-е годы свидетельствовал о громадном падении уровня философской культуры немецкой буржуазии. При всем блеске своего литературного таланта и при всем разнообразии

своего чисто интеллектуального дарования, Шопенгауэр все же вульгарный мыслитель, хотя бы уже потому, что он ни разу отчетливо не поставил перед собой вопроса о методике философского мышления. Ответственные положения своей системы он обосновывал ссылкой на непосредственную очевидность, на данные непосредственного вчувствования в объект, которое казалось ему высшим и достовернейшим способом познания. Так, например, Шопенгауэр говорит («Мир как воля и представление», Т. I, гл. 15) о «непосредственном, наглядном восприятии сущности мира», по сравнению с которым (там же, гл. 7) «наука в собственном смысле слова... никогда не даст вполне удовлетворительного объяснения, ибо она не пересекается с последней сущностью мира». Даже основной, центральный догмат шопенгауэровского объяснения мира: «сущность вещей есть воля» — достигнут им на наивном пути аналогии, перенесения на мир результата самовосприятия; Шопенгауэр (там же, гл. 21) приглашает своего читателя «вдуматься» и убедиться, что сила, действующая в магните, выгоняющая стебель к солнцу, завязывающая химические соединения и пр., есть не что иное, как то, что во внутреннем опыте всякого дано ему в виде его собственной воли. Убедить в этом, наивно добавляет Шопенгауэр, может только «размышление» (*Anwendung der Reflexion*). Следовательно, в основе всей его системы лежит неограниченное доверие к внутреннему опыту, об иллюзиях и обманах которого он, очевидно, не знает ничего. Философской гарантией оказывается только сила и яркость пережитой концепции, — а это как раз и характеризует не-философский, примитивный (при всей культурной и литературной насыщенности) и в самом глубоком смысле этого слова реакционный (ибо возвращающий философию к методике мифологии) тип мышления о мире<sup>31</sup>.

Исторически понятно происхождение системы Шопенгауэра в 1810-е годы как одного из многочисленных тогда ответов на поставленную романтизмом задачу отыскания философского «ключа» к миру, — но совершенно иное дело всеевропейская слава Шопенгауэра через 40 лет после того, как его система сложилась в совершенно законченной форме, в 50-е годы; совершенно иное — триумф его философии в бисмарковой Пруссии, Франции Второй империи и России Тургенева, Толстого и Фета. Иначе как глубоким упадком философской мысли господствующих классов нельзя объяснить то обстоятельство, что учение его, собственно говоря, глубоко не философское, обошло всю Европу, как последнее и окончательное слово философской мудрости, как решение философской задачи тысячелетий! Буржуазия нашла своего мудреца и ради него изменила традициям своей же собственной классической философии, наследие ко-

торой было ей уже не по силам. Диалектика, философия восходящего класса, сменилась стабилизированной «панорамой» мира, т. е., в сущности, мифологической импрессией, что в данном случае означало отказ немецкой буржуазии от серьезной философской культуры и возвращение ее к примитивному типу мышления о мире,—кстати, шопенгауэровская «воля» разительно сходна с «силой» (тапа), таящейся в предметах по религиозным учениям, например, диких племен Центральной Австралии. В таких случаях можно говорить, если угодно, об «одичании» философской мысли, не в разговорно-метафорическом, а в буквальном смысле слова.

Между тем как передовая философская мысль от Гегеля через Фейербаха шла к Марксу, немецкая буржуазия от правого гегельянства, которое было ее нормальной позицией в 30-е годы, перешла частью к физиологическому (не-диалектическому) материализму, частью к философским сказкам шопенгауэровской мифологии об изначальной Воле, о сознании, вдруг осветившем ее высшие ступени, о мировом страдании, об искуплении мира бескорыстным созерцанием художника и самоотречением аскета. Это был грубый регресс.

### 3

Тургенев совершил, вместе с немецкой буржуазной культурой, весь этот регрессивный философский путь. К сожалению, научное выяснение этого вопроса еще невозможно, потому что, во-первых, у нас еще нет отвечающей современным требованиям монографии о развитии философских взглядов Тургенева, так что лишь в самых общих чертах его можно определить как путь от умеренного гегельянства к импрессионистическому шопенгауэризму (о чем ниже), а во-вторых, научно не обследован еще вопрос об огромном влиянии, оказанном системой Шопенгауэра на сложение различных русских идеологий; достаточно назвать, кроме Тургенева, имена Л. Толстого, А. А. Фета, к которым следует присоединить Ф. Сологуба (картина мира, лежащая в основании его лирики и прозы, представляет вариант волюнтаристской мифологии) и, частично, А. Чехова; вообще, полоса влияния Шопенгауэра прошла по всей русской культуре, заняв около полу столетия (от 1850-х годов до 1910-х: повесть Сологуба «Звериный быт» написана незадолго до войны!), причем все русские идеологии, сложившиеся в орбите этого влияния, в разных оттенках и в различном смысле слова, были одинаково реакционны и образовали в совокупности философский правый фланг русской культуры. Замечательно, какой верный классовый инстинкт подсказал русским разночинцам (и всей передовой молодежи) равнодушное либо враждебное отношение к повестям Тургенева. И обратно: едва стала слагаться неореакционная

идеология 90-х годов (через несколько лет оформившаяся как русский символизм), первым делом ее была выдвинутая Мережковским переоценка этих повестей: романы Тургенева были объявлены его смертным, уже устаревшим наследием, а «Сон», «Собака», «Часы» и др.— основным вкладом его в русскую литературу, свободным от политических страстей эпохи, потому что жизнь в этих повестях взята в ее коренных, «вечных» очертаниях!<sup>32</sup> Это распределение тургеневского наследия между левой общественностью и реакционными течениями всех типов весьма симптоматично; мы сейчас увидим, что философская ориентация повестей Тургенева действительно представляет реакционный антипод диалектического мышления; однако серьезное изложение вопроса, снова заметим, невозможно, пока нет в нашей исторической науке монографического исследования влияния, которое оказал Шопенгауэр на общую историю реакционных идеологий в России,— только в такой общей истории шопенгауэризм Тургенева нашел бы свое относительное место<sup>33</sup>.

«Философичны» все без исключения повести Тургенева, все предполагают общее учение о жизни, а некоторые (в особенности повести 60-х годов) написаны как иллюстрирующий пример к такому учению. Особенно интересен «метод» этой философичности: от единичного наблюдения, от усмотренной связи совершается взлет к общему суждению о жизни, с пропуском всех посредствующих ступеней, так что громадный пробег мысли соединяет отрывочный «эпизод» и генеральное «учение». Благодаря влиянию Шопенгауэра, вся атмосфера тогдашней немецкой культуры была отравлена легкостью этого взлета, способного мгновенно «офилософить» любое фрагментарное жизненное наблюдение, подобно тому, скажем, как Эллис в «Призраках» мгновенно может перенестись за тысячу верст! Благодаря этой черте Шопенгауэр стал философом для «публики», именно публика была пленена кажущимся глубокомыслием этого молниеносного пробега мысли. Шопенгауэру достаточно вида цветка, раскрывшегося «как взирающее око» на вершине стебля, чтобы приписать растительному миру пассивное познание; от робости взглядов влюбленных, от стремления влюбленных укрыть свои отношения он умозаключает («Мир как воля и представление», Т. 2, гл. 44), что любовь стыдится себя же, потому что она есть измена делу освобождения от страданий мировой Воли. Таких примеров можно привести десятки. Приведем хотя бы один пример в доказательство того, как глубоко усвоен был этот тип мышления Тургеньевым: «Я поднял голову и увидал на самом конце тонкой ветки одну из тех больших мух... Долго, более часа не отводил я от нее глаз... Глядя на нее, мне вдруг показалось, что я понял жизнь природы, понял ее несомненный и явный, хотя для многих еще таинственный

смысл...» (в конце «Поездки в Полесье» 1857). Таким образом, между совершенно единичным наблюдением и ответственной обобщением нет никакой внутренней преграды, никакого «методологического пространства». Культуропонижающее действие подобного метода очевидно. Именно с ним связана чрезвычайно быстрая популяризация новой модной системы, распространение и состав ее утверждений и популярного, не-философского, типа конструкции этих утверждений. Отсюда же и возможность быстрого влияния на литературу, в особенности на беллетристику.

#### 4

В истории повествовательного искусства Тургенева введение философской оркестровки (с конца 50-х годов явно шопенгауэровски украшенной) образует поворот к типу новеллы, в русской литературе еще никогда не слагавшемуся и связанному, как мы стараемся показать, с изменениями, происшедшими после 1848 года в культуре буржуазной Германии. Конечно, всегда была в русской (и французской) новелле сентенция либо краткое попутное обобщающее размышление (скажем, рассуждение о социальных переворотах в 13-й главе «Капитанской дочки»), но никогда еще не было того непрерывного «философского» сопровождения, на фоне которого, наличном либо предполагаемом, разворачивается само действие: так в большом приморском городе, в глубине всех изменяющихся звуков, никогда не умолкает единый, общий, объединяющий все другие шумы, глухой ропот моря. Эту особенность тургеневского искусства мы и называем философской оркестровкой (не настаивая, конечно, на термине) и разумеем под ней то единство философской настроенности, которое так резко отличает рассказ Тургенева от рассказа Пушкина.

Отчетливым примером является уже «Фауст» 1855 г.; рассказанный случай вливается в общее мистико-философское заключение «о тайной игре судьбы, которую мы, слепые, величаем слепым случаем» (см. запись от 12 марта в конце девятого письма), но, невидимо, это заключение сопровождает весь рассказ: уже во втором письме говорится о «тайных силах, на которых построена жизнь, и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу». Именно эта непрерывность философской окраски рассказа отличает тургеневскую новеллу\*. Заметим еще ту быстроту

---

\* Эпигоном Тургенева в этом отношении является столь популярный среди буржуазной немецкой публики (и, увы! среди читателя советского) Стефан Цвейг, доведший до вульгарной карикатурности тип тургеневской новеллы<sup>34</sup>.

О влиянии Тургенева на немецкую литературу см. во вступительной статье к VIII тому сочинений Тургенева — «Группа „таинственных повестей“».

обобщающего взлета, о котором мы только что говорили как о черте, свойственной философствованию Шопенгауэра, а благодаря его влиянию — и всей упадочной буржуазной мысли 50-х годов. В новеллах 60-х годов эта черта проступает еще явственнее; на каждом шагу в них попадаются размышления о смерти, о старости, о немощах человека, о судьбе, — некоторые из них, например, размышление Санина в прологе к «Вешним водам» (1871) о ничтожестве жизни, разрастаются до степени самостоятельного «стихотворения в прозе»<sup>\*</sup>. Интересно, с какой настойчивостью повторяется Тургеневым в ряде повестей любимая (и по составу и по оркеструющей роли) его мысль: картина жизни, которую строит молодость, произвольна; только старость видит жизнь как она есть, во всей ее пустоте и ужасе. Например, в конце «Фауста»: «молодости позволительно так думать; но стыдно тешиться обманом, когда суровое лицо истины глянуло наконец тебе в глаза», — **н а к о н е ц!** следовательно до порога смерти, до старости, жизнь человека отлучена от истины, иначе говоря, представляет цепь познавательных иллюзий! То же в начале «Аси» (1857): «молодость ест пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный: а придет время, — и хлебца попросишься»<sup>\*\*</sup>. Это представление о старости как возрасте познания, возрасте философском по преимуществу, неотъемлемо, как известно, от взглядов Шопенгауэра на человеческую жизнь. «Чем дальше кто живет, говорит он („Парерги и Паралипомены“, § 156), тем глубже он понимает, что жизнь носит характер великой мистификации». В другом месте он сочувственно цитирует старые английские стихи: «старость и опыт, взявшись за руки, ведут человека к смерти, и только на пороге ее он понимает, что всю свою жизнь он был обманут».

В подобного рода суждениях порочен не только смысловой состав (понимание жизни как грандиозной мистификации), но самый метод (а это, философски, гораздо важнее): построение универсальной оценки на основе впечатления, пусть даже ряда впечатлений. Что в обиходной жизни это делается сплошь да рядом, совершенно несомненно, но философия (или, как у Тургенева, философски оркестрованная литература), нисходящая до уровня такой методик, сама превращается в обиходное явление, в явление интеллектуального обихода, ничего общего не имеющее с действительной философской мыслью.

<sup>\*</sup> Кстати заметим, что происхождение «Стихотворений в прозе» тесно связано с разбираемым нами вопросом.

<sup>\*\*</sup> См. еще в конце «Первой любви» (1860): «о молодость, молодость!.. ты как будто обладаешь всеми сокровищами вселенной...» и т. д.



## 5

Но главный спор с Тургеневым произойдет у современного читателя-диалектика по вопросу об истории.

Шопенгауэр вообще не знает истории и отрицает ее реальность. Исторического измерения нет; кто считает историю действительным процессом, кто относится к ней серьезно, как к реальности, тот, следовательно, не понял учения Канта об идеальности времени, и следовательно, по Шопенгауэру, чужд философии вообще. Он не находит достаточно издевательств над заглавием гегелева курса «Философия истории»: какое противостоительное соединение понятий! философом может стать только тот, кто понял, что истории нет, потому что нет ее необходимой предпосылки: времени!

Отсюда ряд выводов эмпирических и, так сказать, литературных: смена исторических эпох есть только смена костюмов; суть жизни всегда была та же, та же пустота, то же бесконечное страдание,— но мы лучше продолжим мысль Шопенгауэра словами Тургенева: «то же легковерие и та же жестокость, та же потребность крови, золота и грязи... те же бессмысленные страдания во имя... ну, хоть во имя того же вздора, две тысячи лет тому назад осмеянного Аристофаном...» В этой же 14-й главе философского фрагмента «Довольно» (1864), представляющего центральный «манифест» тургеневского шопенгауэрианства\*, есть еще одно очень характерное место, представляющее даже в стилистическом отношении имитацию Шопенгауэра: «если бы вновь родился Шекспир, ему не из чего было бы отказаться от своего Гамлета, от своего Лира. Его пронизательный взор не открыл бы ничего нового в человеческом быту: все та же пестрая и в сущности несложная картина развернулась бы перед ним в своем тревожном однообразии». Эта фраза кажется переводом из немецкого мыслителя. Но такие случаи редки, потому что Шопенгауэр сложил свой блестящий, неподражаемо точный язык главным образом на образцах французских моралистов XVII и XVIII вв. (а также на прозе Гёте), Тургенев же, творец нового типа русской ритмической прозы, стремился к созданию эмоционального, неопределенно-волнующего, музыкального строя речи.

Отсутствие исторического пафоса, историзма вообще (главный недостаток всех повестей Тургенева) он часто старается восполнить пафосом

---

\* Вообще в начале 60-х годов увлечение Тургенева немецким философом достигало максимума. «Шопенгауэра, брат, надо читать поприлежнее, Шопенгауэра»,— читалем в письме А. И. Герцену от 4 ноября 1862 года<sup>56</sup>.

чисто волюнтаристическим, т. е. восторгом перед напряженностью волевой жизни. Мы не знаем во всей русской литературе более шопенгауэровской страницы, чем 21-я глава «Призраков», рассказывающая о полете станицы журавлей: «Чудно было видеть на такой высоте, в таком удалении от всего живого такую горячую, сильную жизнь, такую неуклонную волю...» и т. д. К характеристике постоянной у Тургенева биологической окраски этого волюнтаристического пафоса напоминаем еще общеизвестное стихотворение в прозе «Воробей».

Заметим, что систему Шопенгауэра характеризует не столько пресловутый пессимизм, сколько эта концепция неизменных основ жизни, так отчетливо выраженная в тургеневском «Довольно», и вытекающее из нее представление об истории как инсценировке. Здесь центр философской позиции Тургенева. Именно на этот центр должен в первую очередь направить свою критику современный читатель. Только критика эта должна быть не просто выдвижением своей, противоположной, импресии («упадочной» импресии Тургенева противопоставить, например, «героическую» контримпрессию), а радикальным разрушением самого импрессионистического метода мысли, т. е. метода, согласно которому мыслитель строит общее суждение о вещах, основываясь на впечатлении, произведенном ими. Такой способ мысли есть антипод философского. В особенности к ложным выводам он приведет, если дело идет об истории и вообще о развитии: ведь закон развития никогда во впечатлении не уложится и не войдет, следовательно, импрессионистом не будет усмотрен вовсе, а следовательно, его суждение об истории касается вовсе не истории, ибо история есть прежде всего закономерность. Другими словами, мы приглашаем читателя Тургеневу-Шопенгауэру противопоставить Гегеля-Маркса, антиисторизму реакционной эпохи — диалектизм нашей, восходящей.

Заметим еще, это небезынтересно, что Тургенев воспринял от своего учителя даже такую деталь его интеллектуального склада, как усиленное уважение к поэзии (особенно к Шекспиру), понятой как один из путей проявления универсальной мудрости народов. Шекспир как оракул философского пессимизма — это Шекспир Шопенгауэра (см., например, «Парерги и Паралипомены», §156а)! Франкфуртский философ умел, как известно, мастерски цитировать. Мастерски уместно цитирует и Тургенев в 13-й главе «Довольно» «грозные слова поэта»: «наша жизнь — одна бродячая тень...» и пр., из «Макбета» (V, 5)\*. Довольно было бы этой детали,

\* Вообще Шекспиром — Шекспиrom Шопенгауэра — буквально пропитаны все пять заключительных глав «Довольно».

чтобы понять, как интимно вошел Тургенев в круг и в навыки мысли Шопенгауэра. Но у нас, как мы видели, есть ряд и более серьезных оснований видеть в философии тургеневских повестей 50-х и 60-х годов отзвук реакционного антиисторизма, господствовавшего тогда в немецкой культуре. Недаром русские реакционеры всегда предпочитали эти повести всем его социальным романам!

## 6

Философская оркестровка иногда переходит у Тургенева-новеллиста в общеэлегическую, в лирическую, но чаще нет нужды в этом переходе, потому что повесть представляет (классический пример: «Вешние воды» 1871) одну развернутую неделимую элегию. Мы подходим ко второму, не менее важному, отличию тургеневской новеллы от старшей, пушкинской. Недостигнутое, несбывшееся, побежденное, разрушенное,— вот обычные темы торжественного, неотразимо прекрасного тургеневского минора, обычного музыкального строя его новеллистики. Этой черты тоже не было в ранних его рассказах; впервые она является в «Дневнике лишнего человека» 1850 (например, в конце записи от 21 марта: «о мой сад, о, заросшие дорожки возле мелкого пруда... расставаясь с жизнью, я к вам одним стираю мои руки...» и пр.), а так как в этой же повести, как мы увидим ниже, впервые появляется и новый тип оркестрирующего пейзажа, то на нее вообще надо смотреть как на первый опыт Тургенева выйти за пределы того, что давала тогда наличная русская новеллистика. После нескольких колебаний Тургенев с середины 50-х годов окончательно приходит к типу повести-элегии («Яков Пасынков» 1855 г., «Ася» 1857 г., «Первая любовь» 1860 г., «Вешние воды» 1871 г.). В историю общеевропейской новеллистики он вошел главным образом как мастер именно этого вида повести\*. Стоит только мысленно сравнить любую из только что названных повестей с русской новеллистикой 30-х и 40-х годов или с мастерами французской новеллы, чтобы понять, как громадно совершившееся изменение. Не потому чтобы у Мериме или у Пушкина всегда господствовал мажор! «Пиковая дама» завершается достаточно трагически, а в «Тамани» тоже рассказывается о недостигнутом, о мелькнувшем навеки,— но мы ведь сейчас говорим не о «прискорбности» событий рассказа, а о минорном лирическом его аккомпанементе, или, как мы предлагаем

---

\* Из всех повестей Тургенева чаще всего в Германии, Венгрии, Италии, Испании и скандинавских странах переводились именно «Вешние воды». Повесть эта проникла в самую глубокую толщу западноевропейской публики.

говорить (за незнанием лучшего термина), об элегической оркестровке,— именно ее наличие и отделяет так резко новую повесть Тургенева от новеллистики 40-х годов (включая и ранние рассказы самого Тургенева, до «Дневника лишнего человека»). К этой новой тональности надо сейчас присмотреться.

Настойчивее других выделяется в ней постоянная чисто тургеневская тема развалин неудавшейся жизни. «Жизнь прожита, и даром, нелепо, пошло прожита... И потом — везде, всюду одно ужасное воспоминание, один призрак...» (слова Веретьева, в конце «Затишья» 1854). «И я сам — что стало со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений?» (конец «Аси» 1857). «А что сбилось из всего того, на что я надеялся?..» и пр. (в конце «Первой любви» 1860). Таких высказываний можно было бы процитировать десятки. Их тональная функция очевидна.

Еще серьезнее те случаи, когда вместо высказываний о разрушенной либо неудавшейся жизни является горький образ этого разрушения в лице самого героя повести, старость которого стала живым памятником катастрофы, постигшей его молодость. Достаточно назвать старость Санина, чтоб было ясно, что мы имеем в виду<sup>1</sup>. Вообще в новеллистике Тургенева концепция героя обычно такова: с ним повстречалась сама жизнь — он ее не узнал, прошел мимо (в последнем счете, из интимной эгоистичности натуры) — старость научает его, что это незнание было катастрофой его жизни, а сама бесплодная старость — расплата.

Онегинское происхождение этой трехчастной концепции героя очевидно. Не-шопенгауэровский же ее характер следует хотя бы из того, что счастье предполагается в ней возможным и не осуществленным только по специальной жизненной вине героя; что тема эта, как мы видели выше, часто шопенгауэровски окрашена, дела не меняет, потому что в основе ее лежит лирический оптимизм («счастье возможно») или, еще вернее, элегический оптимизм («а счастье было так возможно, так близко...»), — впрочем, это плеоназм: элегия всегда оптимистична.

Таким образом, в стержне своем тургеневская новелла построена на типичной для всей дворянской литературы «онегинской» схеме; но поспешим заметить, что сам Пушкин н и к о г д а не переносил ее из своего романа в новеллу, так что уже это обстоятельство делает повесть Турге-

<sup>1</sup> К характеристике тесных связей между новеллами Тургенева и его романами назовем относящиеся сюда параллели из романов: старость Павла Петровича («Отцы и дети»), Потугина («Дым»); частично сюда же относится старость Лаврецкого.

нева совершенно новым явлением. Кроме того, в «Евгении Онегине» есть элегическая схема, но нет элегической оркестровки: только что невольно процитированный нами стих «Евгения Онегина»<sup>36</sup> — единственная «тургеневская» фраза в финале романа Пушкина, между тем как в повестях Тургенева элегия неудавшегося счастья образует неизменный финал и неизменное сопровождение. Отметим еще явно биологическую ее окраску у Тургенева, — очевидно, не пушкинскую, ибо старость Онегина нам остается неизвестна, между тем как старость (венчающая своим бесплодием бесплодно-неосуществленную жизнь) есть неизбежная принадлежность тургеневской элегии. Отличие громадное. Вряд ли можно объяснить его происхождение персональными основаниями, — мы сейчас увидим, что и в немецкой литературе происходил в то время аналогичный процесс введения старости в элегическую новеллу.

## 7

Новеллы Теодора Шторма даже на обычное читательское восприятие производят «тургеневское» впечатление, а сколько-нибудь близкое рассмотрение дела приводит к несомненному заключению, что вопрос о роли новеллистики Шторма в сложении повести Тургенева 50-х и 60-х годов должен быть поставлен нашей историко-литературной наукой на очередь.

Самая знаменитая (в Германии всем известная) новелла Шторма «Immensee» 1849 г. произвела, по-видимому, на Тургенева особо сильное впечатление, потому что еще «Вешние воды» 1871 г. связаны с ней теснейшим образом. Вот увертюра немецкой повести:

На закате позднего осеннего дня медленно шел по улице старый хорошо одетый человек. Он, по-видимому, возвращался с прогулки домой... Темными глазами, в которых как будто укрылась вся его погибшая юность... он озирает город, лежавший перед ним в золоте вечернего солнца... (он приходит домой и садится усталый в кресло). Постепенно становилось темнее. Вдруг сквозь ставень упал лунный луч, осветил картину на стене, стал продвигаться к столу. Глаза старика невольно следовали за лучом. Вот он упал на небольшой портрет в простой черной рамочке. «Елисавета!», тихо произнес старик, — но едва он выговорил это слово, как время переменялось: он был снова молод.

Далее следует рассказ о его первой любви, почти в каждой детали напоминающий то ту, то другую новеллу Тургенева, — не в меньшей мере, чем выписанный нами (сокращенно) пролог несомненно является базой пролога к «Вешним водам». В особенности близка к «Immensee», конечно,

«Первая любовь» 1860 г., но подробное сличение обеих повестей, равно как и вообще серьезный разбор вопроса об отношении тургеневской новеллистики к современной ему немецкой литературе, возможны только в специальной работе. Отметим только, что новый тип тургеневских заглавий, чисто элегические заглавия повестей 50—60-х годов («Ася», «Первая любовь», «Призраки», «Несчастливая», «Вешние воды»), восходят тоже к творчеству Шторма («Immensee», «Späte Rosen», «Ein grünes Blatt», «Waldwinkel» и др.<sup>37</sup>). Вообще, при перестроении новеллистики Тургенева на новую для русской литературы элегическую тональность роль Шторма была очень велика, для некоторых пунктов (например, лирическое введение темы старости), быть может, даже решающей.

Позднее, в середине 70-х годов, Тургенев охладел к Шторму; в письме Л. Пичу от 28 декабря 1876 года он остроумно характеризует недостатки его повестей:

Шторму я написал и вежливейшим образом поблагодарил за его «Aquis submersus», которую он прислал мне в весьма изящном издании. Повесть нежна и тонка, но... когда немцы повествуют, они *неизменно* (курсив Т.) впадают в две ошибки: недостаточность мотивировки и проклятая идеализация действительности... Когда немецкий писатель рассказывает что-нибудь трогательное, он не может удержаться, чтобы не указать одним пальцем на свои заплаканные глаза, а другим — подать читателю знак и не оставить без внимания также и предмет его слез.

Но это в 1876 году, когда Тургенев переходил к иным литературным задачам, когда совершенство флорберова искусства показало ему область творчества, далеко выходящую за пределы немецкой элегической повести<sup>38</sup>. Шторм был тогда для него давно пройденной ступенью литературной работы. Но всего за пять лет до этого письма, в 1871 году, Тургенев написал «Вешние воды», о связи которых с творчеством Шторма мы говорили. Надо заметить, что «Вешними водами» и кончается «штормовский» (и вообще «немецкий») период новеллистики Тургенева<sup>39</sup>.

\* Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу. 1864—1883 / Ред. А. Гроссмана. М.: Л., 1924. С. 187—188. Письмо № 97.

\*\* См. об этом во вступительной статье к X тому сочинений Тургенева — «Тургенев и Флорбер».

\*\*\* Неодобрительный отзыв о Шторме есть уже в письме Пичу в ноябре 1874 года (Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу... С. 172. Письмо № 89): «поэтичность здесь как масло намазана». Дело идет о рассказе Шторма «Waldwinkel». Вообще, после «Вешних вод» отношение Тургенева к немцам резко меняется.

Заметим еще, что насмешки письма Л. Пичу неприменимы даже к этому периоду повестей самого Тургенева. Он был артистом в бесконечно большей степени, чем Шторм, что убергло его, даже в «Первой любви» и «Вешних водах», от высмеянной им типичной для немцев ошибки вкуса: превращение элегического в «трогательное». Кроме того он был во много раз сложнее Шторма как художник; о сложности его художественных методов — ниже.

Как вопрос о философской «позиции» тургеневской новеллы привел нас к немецкой буржуазной культуре, так к немецкой же (и чисто буржуазной притом) литературе приводит нас и элегизм. Недаром «Immensee» написано в 1849 году, немедленно после победы реакции! После романтической старой новеллы, перенасыщенной историей и универсальными интересами, философскими и социальными, бурных десятилетий первой половины XIX века, после политической и тенденциозной (т. е., в сущности, историко-диалектической) литературы «Молодой Германии», поэт реакционной эпохи открыл немецкой новелле новый путь, построив ее на счастье-несчастье, надежде-катастрофе, расцвете-вечере единоличного, уединенного, приватизированного жизненного пути. Эта приватизированность является основной территорией действия и в повести Тургенева, знаком связи ее не только с определенным течением немецкой литературы, но дальше, глубже: со всей исторической обстановкой европейской реакции 50-х годов.

Два слова о другом, не менее важном, вопросе из области связей Тургенева с немецкой новеллистикой: творческое отношение его к Паулю Гейзе, самому популярному в годы реакции немецкому рассказчику, кумиру буржуазного читателя (впоследствии, в 80-е и 90-е годы, бурно развенчанному Германией Гауптмана, Ведекинда и левоинтеллигентского революционного движения в литературе). Новеллы Гейзе полны красивых поз, изящных поворотов головы, благородных телодвижений, пластических ситуаций и живописных групп; Г. Брандес (в превосходном этюде о Гейзе) говорил, что первоначальный замысел новеллы был у него чисто пластичен: он закрывал глаза и, как скульптор, видел определенную позу или группу; потом уже она обрастала мотивирующим сюжетом<sup>38</sup>. Это же имел в виду Бисмарк, назвавший однажды новеллы Гейзе «написанными не для мужчин» «nicht für Männer geschrieben». Новеллы Гейзе были чрезмерно «красивы» и под конец приелись, тем более что он «с противоестественной легкостью» (как остроумно сказал о нем тот же Брандес<sup>39</sup>) писал их десятками, и все на том же гладком, правильном, красивом языке «образованного общества» («Bildungssprache»). Но в

1855 году выход в свет первой книжки его новелл был важным событием, серьезно сказавшимся, как нам кажется, и на новеллистике Тургенева.

Мы имеем в виду появление в его рассказах, начиная с 1857 года, чисто пластических сцен и ситуаций: Ася на уступе стены над пропастью (в 4-й главе «Аси» 1857); группа играющих в саду Зинаиды (2-я глава «Первой любви» 1860); герой на высокой стене, на развалинах оранжереи, и его прыжок вниз, к ногам Зинаиды (там же, 12-я глава). Но в особенности полна пластических ситуаций первая, Джеммина, половина «Вешних вод», — например, сцена в саду (гл. 24-я): «Джемма сидела на скамейке, близ дорожки, и из большой корзины, наполненной вишнями, отбирала самые спелые на тарелку...» и т. д. Кстати, в ряде новелл Гейзе героиней является красавица-итальянка.

Очень важна для понимания новелл Тургенева этой эпохи и изобретенная Паулем Гейзе «соколиная теория» («Falkentheorie»), о которой в то время в немецкой литературе было много разговору. Теория эта (названная по той новелле Декамерона, в которой рассказывается о небогатом рыцаре, напрасно добивавшемся любви недоступной красавицы; неожиданно она уступает, узнав, что для нее он не пожалел зажарить любимого сокола, единственное свое достояние) требовала от новеллы совершенно неожиданной перипетии (Schicksalswendung), о которой читатель не мог даже отдаленно догадываться. Почти все лучшие новеллы самого Гейзе удовлетворяли этому требованию. У Тургенева же, по-видимому, с ним связана перипетия «Первой любви» (мальчик узнает, что Зинаида влюблена в его отца). Но несомненным, и притом великолепным, осуществлением «соколиной теории» является перипетия «Вешних вод»: Санин совершенно неожиданно и случайно (гл. 31-я) встречается с Полозовым, — жизнь его роковым образом переламывается; при этом ни одним словом читатель не был, на протяжении первых 30 глав, предупрежден о надвигающейся роковой перипетии.

Вообще «Вешние воды» представляют зенит «немецкой полосы» в тургеневском творчестве (чисто шопенгауэровский пролог; штормова элегичность, лирика старости, неудавшейся жизни; гейзева «пластичность»; гейзева «соколиная теория»).

Кончаем эту главу настоятельным указанием на необходимость научно обследовать всю область творческих отношений Тургенева к современной ему немецкой литературе, в особенности к Шторму и Гейзе\*. Будем рады, если вышеизложенные соображения послужат для такого исследования правильным исходным пунктом.

\* А также, конечно, к Ауэрбаху-романисту.



## 8

Переходим к третьей оркестровке тургеневской повести, пейзажной, причем, за популярным характером этой статьи, ограничимся лишь самым важным.

В 1850 году Тургенев, как мы видели выше, ищет путей для русской новеллы, не предуказанных ее предшествующей (главным образом, пушкинской и гоголевской) историей; намечается метод оркестровки; слагаются разные ее виды,— в том числе и пейзаж, тональная роль которого может, в умелых руках, быть громадна. Здесь Тургеневу приходится следовать Ж. Санд, которая первая (на основе работы немецких романтиков) широко ввела пейзажную тональность в современный роман.

К 1848 году относится известное письмо Тургенева к Полине Виардо, в котором он с восторгом говорит об описании осеннего дня в предисловии к «François le champri» (который как раз тогда печатался в фельетоне «Journal des Débats») <sup>40</sup>: «Удивительно! У этой женщины дар передавать точно, ясно и понятно самые тонкие и беглые впечатления. Она вам *нарисует* (курсив Т.) малейший шорох, неуловимый запах...» — позволено предположить, что Тургенев тогда уже думал о перенесении в русскую литературу этого нового пейзажного искусства. Во всяком случае, в «Дневнике лишнего человека» (1850) перед нами первая попытка нового, тонального, пейзажа (прогулка и закат): «прямо против нас, среди раскаленного тумана, садилось багровое, огромное солнце... Говорят, одному слепому красный цвет представлялся трубным звуком...» и пр.; пейзаж этот не описательный, а именно оркеструющий, потому что он тонально сопровождает описание перелома в Лизе Ожогойной, пробуждение в ней женщины. Громадная работа по усвоению жоржсандова пейзажа проделана в «Трех встречах» 1851 г. (ошибкой, придающей этой части повести несколько ученический, экспериментаторский характер, является, быть может, описание лунной ночи в Италии немедленно вслед за пейзажем русской лунной ночи):

Неподвижно лежал передо мною небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны... Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь? Звука ждала она... вдруг раздался в доме аккорд... и проч.

Приведем для сравнения (в таком же сокращении) описание в «Valentine» Ж. Санд (1832):

Луна еще не встала... Поднялся теплый ветер, насыщенный ванильным запахом цветущего горошка... Если бы Валентина могла

проникнуть взором за ряды яблонь в цвету... она увидела бы вдалеке белую, блестящую полоску реки, несущейся к плотине... Внезапно в этом молчании, в этой пустынной равнине... к ропоту воды и вздоху ветра присоединился чистый, высокий, сладкий голос... и пр. («Валентина», гл. 5 и 6).

Тональный пейзаж, появившийся таким образом у Тургенева в 1850—1851 году, был им впоследствии развит так тонко, так разнообразно, с таким зрелым мастерством в использовании его музыкальной роли, что произошел обратный процесс: Тургенев стал учителем пейзажной оркестровки для ряда западных писателей, — например, для Голсуорси<sup>\*</sup>.

Намеченная уже в «Дневнике лишнего человека» тема «прогулки» встречается в углубленном выполнении в «Фаусте», «Вешних водах», «Накануне». Но в особенности углубляется применение пейзажа как могущественного тонального усилителя: приближающаяся гроза во время чтения, в «Фаусте» (письмо IV), разразившаяся в ту же ночь гроза (там же), приближение грозы и воробьиная ночь, в «Первой любви» (гл. 7-я), внезапно налетевший вихрь, когда Санин стоит у окна Джеммы («Вешние воды», гл. 20-я). В нашей научной литературе эта роль тургеневского пейзажа отмечалась не раз. Все же нет еще исследования, которое исчерпывающе ответило бы на вопрос о функции тургеневского пейзажа<sup>\*\*</sup>. Предложенный нами термин «пейзажная оркестровка» кажется нам в общем правильным, но, конечно, его надо вскрыть, т. е. развернуть в полную обоснованную систему, чего мы сейчас сделать не можем. Заметим еще, что по крайней мере трижды («Поездка в Полесье», «Довольно», «Призраки»; все три вещи, по исследованию Пиксанова<sup>\*\*\*</sup>, родились в близком хронологическом соседстве, в пятилетие 1857—1862) тональный пейзаж отделился у Тургенева от всякого сюжетного действия и получил совершенно самостоятельное значение. Это можно сравнить с отрывком к самостоятельному существованию аккордов басовой гармонизации, утерявших (или вернее, не нашедших) свою мелодию. Но сама возможность таких пейзажных бессюжетных произведений в тургеневской поэзии подтверждает наше мнение: ведь нетональный пейзаж выделиться не мог бы вовсе, ибо в отрыве он потерял бы всякую содержатель-

\* О роли Тургенева в истории западных литератур см. во вступительной статье к X тому сочинений Тургенева — «Тургенев и Флобер».

\*\* Известная книга финского ученого Салонена (Salonen H. G. Die Landschaft bei I. S. Turgenew. Helsingfors, 1915) устарела в методическом отношении.

\*\*\* Пиксанов Н. К. История «Призраков» // Тургенев и его время: Первый сборник под ред. Н. А. Бродского. М.; Пг., 1923. С. 164—192.

ность, между тем описание (в «Призраках») бури у берегов острова Уайт, или петербургской белой ночи, или понтийских болот в «бессодержательности» никто не упрекнет!

## 9

Если читатель после долгого вживания в повести Тургенева разбираемого нами периода вдруг оторвется от них и перечтет ранние его рассказы 40-х годов, он переживет во всей силе чувства крайнего обеднения; ему покажется, что он из атмосферы густо насыщенной вдруг перенесся в скудную, бедную и разреженную. Так могущественно тройкая оркестровка, описанная нами, преобразовала, начиная с 1850 года, новеллистику Тургенева! Затем его поразит ученическая (и притом эклектическая) несамостоятельность. То мелькнет пушкинский синтаксис:

Он встал, походил по комнате и быстро подошел ко мне. Хочешь ли ты заменить мне его? — сказал он и подал мне руку. Я вскочил и бросился к нему на грудь. Моя искренняя радость его тронула... и т. д. («Андрей Колосов» 1844),

либо прямое повторение онегинской ситуации: в «Бретёре» 1846 г. Кистер-Ленский и Лучков-Онегин (Кистер накануне дуэли тоже не удержался и поехал к Маше; см. весь конец 10-й главы). Особенно часты гоголевские персонажи, гоголевские беседы либо гоголевские ситуационные детали (ср., например, лай шавок в «Двух приятелях» (1853) с въездом к Коробочке; Петушкова, садящегося писать письмо, с Шпонькой; отношения Петушкова к Онисиму с барином и слугой у Гоголя). Доходит дело до прямых имитаций: «Да знаете ли вы... Да знаете ли вы, что я могу... все могу, все, все! Да понимаете ли вы, с кем вы говорите?» — это цитата не из «Шинели», а из «Петушкова» (1847). Давно замечено, что «Петушков» возник под непосредственным воздействием «Бедных людей» Достоевского (1846). Отдельных фраз, разительно напоминающих Достоевского, очень много:

«Пусти меня! Не твое дело! Тут идет речь о счастье целой, понимаешь, жизни, а ты мешаешь...» (в конце 10-й главы «Петушкова»). «Я вообще не глуп; мне даже иногда в голову приходят мысли довольно забавные, не совсем обыкновенные; но так как я человек лишний и с замочком внутри, то мне и жутко высказать свою мысль, тем более, что я наперед знаю, что я ее прескверно выскажу» (из «Дневника лишнего человека»); само слово «лишний» могло возникнуть только в атмосфере школы Гоголя и раннего Достоевского).

Число этих примеров можно удесятерить. Доказательная их направленность сводится к тому, что мы видим благодаря им, как молодой Тургенев перебирает все без исключения наличные в тогдашней русской прозе направления и ничего, кроме подражаний, на их почве не создает. Отсюда ясно, что обращение к Ж. Санд в 1850—1851 году и к немецкой литературе в середине 50-х годов было важнейшим шагом его литературной биографии (аналогичным, если угодно, обращению Пушкина к Байрону, Нодье и Мэтьюрину), тем большим делом космополитической ориентации, без которого не может развиваться ни одна литература. Когда Тургенев в 1850 году ввел в «Дневник лишнего человека» эмоциональное обращение к молодости и тональный пейзаж, заимствованные из лирического романа Ж. Санд, он совершил один из тех решающих толчков, которыми определяется все будущее большого писателя.

Но сейчас нам важен другой вопрос: что сохранилось у Тургенева из этого раннего периода его эклектических рассказов 40-х годов? Выделим лишь немного и важнейшее.

Прежде всего, принадлежащая пушкинской школе романа непрерывная датировка, внешняя и внутренняя. В тургеневской литературе она не раз отмечалась\*. Это своеобразное литературное явление заключается в том, что действие рассказа точно приурочено к определенным датам, причем автор тщательно заботится о консистентной связи этих дат на всем протяжении рассказа; дело сводится, следовательно, к точной внутренней хронологии и календарю. Как известно, эта непрерывная датировка сопутствует всему течению «Евгения Онегина» и вообще входит в правила пушкинского повествовательного искусства. Связана она с деловым, отчетливым, жизненно-серьезным духом всякого классического рассказа<sup>41</sup>.

В ранних рассказах Тургенева, по прямой преемственности от Пушкина, историческая дата неизменно показана. Действие «Андрея Колосова» происходит в 1833 году, «Бретёра» — в 1819 (а Кистер прибывает в полк в мае), «Петушкова» — в 1820-е годы и т. д. Замечательно, что с обновлением тургеневской новеллистики в сторону Ж. Санд и немцев эта особенность не только не стирается, но подвергается уточняющему усложнению. Так, например, действие «Первой любви» происходит в 1833 году (а родился герой в 1817), переезд на дачу произошел 9 мая, увидел он

\* Фишер В. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева. М., 1920. С. 7—8, и в особенности замечания в статье М. П. Алексеева «Тургенев и Марлинский (к истории создания „Стук... стук... стук...“»)» в сборнике: Творческий путь Тургенева. Пг., 1923. С. 167—169.

впервые Зинаиду около 1 июня, Зинаида умерла в 1837 году, рассказывает герой о своей первой любви в 1857 году, а Тургенев пишет свой рассказ в 1860. Еще с большей подробностью восстановим календарь и хронологию «Вешних вод». Вечный знак связи Тургенева с уроками пушкинского искусства!

Но гораздо важнее внутренняя датировка, под которой мы разумеем, конечно, и учет хронологической уместности названных предметов (например, в «Евгении Онегине»: «и календарь осьмого года», «как часто в детстве я играл его Очаковской медалью»), но и нечто более значительное: тот непрерывный энциклопедический историко-культурный аккомпанемент, который у Пушкина и у Тургенева течет параллельно рассказу. Из «Евгения Онегина» напомним переход Тани от «Новой Элоизы» и «Дельфины» к романам английской «страшной» литературы, развернутый у Пушкина (3, XII) в великолепный сжатый трактат по истории смены литературных вкусов в России. У Тургенева же блестящую вереницу примеров может дать любая большая повесть. Выпишем цепь из «Первой любви» (действие которой происходит в 1833 году):

...брал с собой какую-нибудь книгу,— курс Кайданова, например...

...взялся за Кайданова— но напрасно мелькали предо мною разгонистые строчки и страницы знаменитого учебника...

...Майданов декламировал нам отрывки из поэмы своей «Убийца» (дело происходило в самом разгаре романтизма)...

...А по-моему, Гюго лучше Байрона, интереснее.— Гюго писатель первоклассный... Ну! вы опять заспорите о классицизме и романтизме...

...начал громко читать обращение Ермака к звездам из трагедии Хомякова...

...длинный ямб, в роде Барбье, и поместили бы ваше произведение в «Телеграфе»... (NB!)

В «Несчастной», действие которой происходит почти тогда же, в 1835 году, Тургенев дает, однако, иной, не совпадающий с этим, подбор элементов внутренней датировки:

...словесного факультета (в то время он так назывался)...

...Пушкинский «Онегин» был тогда у каждого из нас в свежей памяти...

...Попури из «Роберта Дьявола»... из той новой оперы, о которой теперь все так кричат...

...перелистывая последний № Телескопа... (NB!)

...идти в театр, посмотреть Щепкина в «Горе от ума».

Комедию Грибоедова только что разрешили тогда, предварительно обезобразив цензурными урезками...

Из анализа этих двух ни в чем не совпадающих цепей видно, как тщательно Тургенев обдумывал внутреннюю датировку своих повестей. Онегинское происхождение и онегинский характер всего этого метода очевидны, но этим еще не решается вопрос о его роли и у Пушкина и у Тургенева. Ограничимся пока ссылкой на понятие культуры, культурромана, повести о культуре\*, да, пожалуй, еще на понятие «максимальной нагрузки на единицу содержания», сформулированное недавно Сельвинским и конструктивистами<sup>42</sup>, но, собственно говоря, чисто онегинское. Повесть, культурно отяжеленная,— вот тот жанр, к которому относится разбираемое нами явление; при этом культурно-энциклопедический материал выполняет именно роль «тяжести», «груза», нужного для осеста и устойчивости действия. Но, конечно, еще значительнее утяжеляющее действие груза чисто бытового,— что приводит нас к вопросу (разбор которого мы тоже откладываем, потому что он касается в равной мере и повестей и романов Тургенева) о главном элементе пушкинского и гоголевского наследия, перешедшем в трансформированном виде в зрелый период новеллистики Тургенева, о бытовом энциклопедизме, уже в «Евгении Онегине» сплавленном с лирическим романом. Сплав этот у Тургенева гораздо труднее и ответственнее, ввиду крайнего усложнения бытовой поэзии после Гоголя и гоголевской школы. Сейчас ограничимся одним замечанием: ответвившись от галереи «Мертвых душ», возникла знаменитая тургеневская галерея гнусных, отвратительных, преступных либо карикатурно-пошлых людей (граф Малевский, Ратч и его семья, Полозов, баденское общество в «Дыме», а в отдаленной и сложной трансформации — Калломейцев и Сипягин в «Нови»). К характеристике сложности «сплава» тургеневской новеллистики и скрещения в ней новых западноевропейских элементов (преимущественно оркестрирующих) с заветным наследием Пушкина и Гоголя!

## 10

Все вышеизложенное приводит нас, в заключение, к полному историческому оправданию классовой позиции, занятой по отношению к новеллам Тургенева революционными разночинцами, молодежью и Достоев-

---

\* Подробнее об этом — при разборе вопроса об отношении повести и романа у Тургенева, во вступительной статье к X тому сочинений Тургенева — «Тургенев и Флобер».

ским. Они были правы! Новелла Тургенева создавалась путем переложения старой классической русской повести на новую тональность, не русскую, европейски-буржуазную и притом связанную с регрессивным реакционным периодом развития европейской философии и литературы. По сравнению с романами, новеллы Тургенева являются в гораздо большей степени западнически-буржуазными; недаром они (а не романы) без остатка влились в литературную жизнь современного Запада; недаром у нас их «реабилитировало» буржуазное литературное движение 90-х и 900-х годов. Если угодно, в эпоху Достоевского, Л. Толстого и собственных романов Тургенева его новеллы были единственным крупным явлением литературы чисто буржуазной. Равнодушие, вражда, насмешки разночинцев по отношению к этому явлению совершенно чуждой культуры оправданы таким образом до конца,— мало того, приобретают характер серьезного акта классовой борьбы, который давно нуждается в детальном научном обследовании.

Позицией разночинцев определяется в данном случае и наша. В противоположность романам Тургенева, повести его для нас культурно бесплодны (само собой разумеется, за вычетом вопросов повествовательного мастерства!). Нам тоже нужно философское углубление нашей художественной литературы, нужен художественный материализм, нужно в особенности диалектическое переобоснование многих устаревших литературных форм, нужна, одним словом, диалектико-материалистическая перепланировка художественной литературы,— но именно для этой громадной предстоящей нам задачи новеллы Тургенева ничего дать не могут, несмотря на свой «философский» характер. Не говоря уже об антиисторическом характере этой «философии», самый метод ее тонального использования только усиливает *о д н о п л а н н о с т ь* самого рассказа, что и придает повестям Тургенева характер поверхностного скольжения по явлениям жизни.

Действительным диалектиком многопланного действия был бессознательный гегельянец Достоевский.

## Группа «таинственных повестей»

### 1

Современное материалистическое языкознание («яфетическая теория» акад. Н. Я. Марра) выработало очень важное понятие реликтовости, т. е. остаточного («реликтового») состояния языков и языковых форм. Так, например, между тем как «яфетическая» стадия человеческих языков давно сменилась «индоевропейской», в горных ущельях Кавказа донныне сохранились в неприкосновенности реликтовые чисто яфетические языки<sup>43</sup>.

Это понятие реликтовости можно, думается нам, распространить на изучение всей области идеологического творчества. Что иное, как не реликт, христианство (и вообще религия) в XX веке? В эпоху боевого перевала человечества от капиталистического к коммунистическому способу производства, первых серьезных попыток рационально построить человеческое общество, грандиозных открытий физики и не менее грандиозного поворота к материалистическому пониманию истории, миллионы современников Ленина и Эйнштейна исповедуют христианскую религию, т. е. совокупность утверждений, образов, формул и директив, сложившихся две тысячи лет тому назад в восточном углу Средиземноморья, на базе еще более древних представлений, преимущественно древнеегипетских, восходящих в последнем счете к раннеяфетической стадии человеческого рода!<sup>44</sup> С точки зрения современной науки можно положительно утверждать, что египетская религия Изиды еще не умерла и существует, в виде культа богоматери, до наших дней. Классический случай реликта.

Не менее замечательным реликтом еще более отдаленных эпох является вера в таинственное, в сверхъестественное, в существование научно необъяснимых явлений, вообще бытовой супранатурализм во всех его видах.

### 2

Среди 35, примерно, рассказов Тургенева, отчетливо выделяется группа «таинственных» новелл, написанных главным образом в 60-е и 70-е годы. Это прежде всего 4 новеллы, в которых сверхъестественное явление стоит в центре всего развивающегося действия: «Призраки» 1863 г.,



«Собака» 1866 г., «Сон» 1876 г. и «Рассказ отца Алексея» 1877 г.— группа, довольно симметрично распределенная по обоим десятилетиям. К этим основным 4 новеллам стягивается несколько других, в которых таинственное явление входит как более или менее важная часть (или деталь) в общее развитие действия иного порядка (бытового, психологического и т. д.): «Фауст» 1855 г., «Клара Милич» 1882 г. и, в значительно меньшей степени, «Несчастливая» 1868 г. (в ночь, когда умирает Сусанна, герою «внутренний голос» говорит, что у Ратчей в эту минуту происходит что-то страшное: гл. 20-ая) и «Песнь торжествующей любви» 1881 г. (чары Муция; воскрешение Муция колдовской медициной малайца: гл. 12-ая). К этим 8, в общей сложности, новеллам позволительно присоединить, хотя бы условно, «Странную историю» 1869 г. (ибо рассказанное в ней явление хоть и относится к категории «гипноза», «животного магнетизма», но по психологической и бытовой атмосфере, его окружающей, явно родственно «таинственным» рассказам Тургенева, в особенности «Собаке», от которой «Странная история» отделена, кстати, трехлетним всего промежутком) и «Стук... стук... стук!..» 1870 г. (в котором нет прямого сверхъестественного явления, но разлита атмосфера невыносимого страха перед таинственным); в некотором отдаленном и уже совсем слабом отношении ко всей этой группе находятся «Часы» 1875 г. («Этакая штука удивительная!.. Никак мы от этих часов отбояриться не можем. Заколдованные они, право»: гл. 18-ая). Кроме того, надо иметь в виду, что с таким чисто таинственным рассказом, как «Призраки», связаны рядом философских и лирико-эмоциональных нитей и «Поездка в Полесье» 1857 г. и «Довольно» 1864 г.; все три произведения, как убедительно показал Н. Пиксанов<sup>\*</sup>, образуют трилогию, объединенную общей идеологической концепцией и общими жанровыми признаками (бессюжетность).

Таким образом, одна четверть всех новелл Тургенева прямым образом связана с верой в сверхъестественные явления, а если присоединить сюда в различной степени и в различном смысле примыкающие к ним новеллы, то дробь эта увеличится до одной трети. Мало того: из числа принадлежащих к этой большой и разнообразной группе одна повесть, «Клара Милич» — последнее большое произведение Тургенева, предсмертный его шедевр, быть может, лучшая из всех вообще написанных им повестей.

Вопрос, таким образом, усложняется. Перед нами не случайная прихоть и не случайная ошибка. Тургенев занимает значительное место в ис-

<sup>\*</sup> См. Пиксанов Н. К. История «Призраков» // Тургенев и его время: Первый сборник под ред. Н. А. Бродского. М.; Пг., 1923. С. 164—192.

тории той «таинственной» повести, которая была обновлена (собственно, заново создана) Эдгаром По, продолжена его французскими последователями (например, Вилье де Лиль-Аданом), а в наши дни представлена в буржуазной литературе Запада, например, стариком Мейринком, не говоря уже о десятках заурядных беллетристов, особенно английских (Бенсон!), изготавливающих для своего потребителя оккультные, спиритические, таинственные и страшные романы.

Как понять присутствие Тургенева в этом ряду? Как понять положительное отношение творца Базарова к суевериям элементарного супранатурализма?

### 3

Возвратимся к установленному нами выше явлению реликтов. Оно свидетельствует, как невероятно сложна идеологическая «панорама» каждой данной эпохи. Человечество еще влачит за собой идеологические последствия всех давно пройденных стадий его истории. Почему так трудно от них освободиться? Потому что реакция в каждую данную эпоху мобилизует всю громадную психологическую влияние реликтов и вводит ее, как цементирующий элемент, в конструкцию общества. Социальная реакция мобилизует идеологические призраки.

Теория акад. Н. Я. Марра указала на реликтовый характер кавказских языков: вот пример реликта нейтрального и социально безразличного (конечно, относительно; в полне безразличных социально явлений нет и не может быть). Реликтом, по-видимому, и тоже нейтральным (возьмем пример из другой области), является рифма, связь которой со стихом, социально-существенная когда-то, в настоящее время приобретает все более пережиточный характер<sup>45</sup>. Но вот пример иного рода, который сразу покажет, какую громадную силу может почерпнуть реакция из влияния некоторых идеологических реликтов, пример, для начала намеренно легкий и элементарный: если бы не было в головах людей того идеологического реликта, который называется «военной славой», «патриотизмом», «национальной честью» и т. д., то империалистическую войну 1914—1918 гг. буржуазия могла бы задумать, но осуществить ее не удалось бы ей никогда, вернее ей пришлось бы изобретать иную «мотивацию» этой войны. «Патриотизм» сложился в результате войн за национальную независимость и буржуазно-национальное объединение (1813; 1859; 1870—1871), вследствие чего играл когда-то относительно прогрессивную роль. Но начиная с 1871 года, когда процесс создания буржуазно-

национальных отечеств завершился в Европе сполна, патриотизм входит в реликтовую стадию, становится «свободной» идеологической силой, которая доступна иному использованию; и действительно, патриотизмом овладевает—империализм и пользуется им (надо сказать, мастерски) для своих собственных целей, ничего общего не имеющих с целями действительно национальных прежних войн XIX века.

Этот случай потому легок, что данная реликтовая идеология, патриотизм, недавнего происхождения (по крайней мере, в этой ее форме), а также потому, что реакционное ее использование 1914—1918 гг. граничило с сознательным обманом. Гораздо сложнее связь социальной реакции с такими идеологическими реликтами, как религия или вера в таинственные явления, и конечно, не в этой краткой статье можно проанализировать такое громадное, разветвленное явление, тем более что конкретная эмпирическая социология есть наука, и у нас и на Западе едва намеченная. Скажем кратко (и голословно), что за все века истории капиталистического общества наблюдалось одно общее явление: без реликтов религий и суеверий оно вообще обойтись не может, причем нужда в них становится тем острее, чем замедленнее развитие социальных форм. Только этим объясняется одиозная возможность существования религий в XIX и XX вв., в хронологической совместности с современной наукой, да и ряда других идеологических иллюзий, творенья давно отошедших эпох, однако все еще нужных капитализму, потому что ими он «замазывает свои щели», затыкает провалы и зияния своей анархической и эксплуататорской конструкции. Стоит сравнить, например, антиклерикализм французской буржуазии в XVIII в., в передовую, бурно-прогрессивную фазу ее развития, с литературным неокатолицизмом 1820-х и официальным католицизмом 1850-х годов, чтобы понять, как громадна связующая сила реликтов во все эпохи замедленного социального развития.

Замечательно, что не только социально-политическая, но и культурная реакция всегда старается связать себя с влиятельными идеологическими реликтами. Классический пример—европейский романтизм в роли «поэтического дядьки чертей и ведьм»; под флагом романтизма все виды мистики, начиная от правоверного католицизма (Шлегель), кончая оккультизмом и магией (Ю. Кернер), торжественными призраками вернулись в европейскую культуру—прискорбное зрелище, повторявшееся в уменьшенных размерах в России в начале XX века, когда необуржуазное литературное движение символизма сразу, с первых дней своего существования вступило в союз с мистико-религиозными реликтами тоже

всех видов: православная догматика (Вяч. Иванов, Флоренский), магия (В. Брюсов), антропософия (А. Белый и отчасти А. Блок) и т. д.<sup>46</sup> Дело не в персональных верованиях этих поэтов и тем более не в вопросе об их «искренности» или «позе» (абсолютная психологическая искренность и абсолютная психологическая поза вообще очень редки; в строительстве культуры гораздо большую роль играют различные из них сплавы), а в более общем, очень важном явлении: все реакционные культурные движения XIX в. (даже или, вернее, в особенности наиболее квалифицированные) характеризуются усиленно-положительной оценкой идеологических реликтов. И обратно: как только мы видим значительное участие реликтов в сложении какого-нибудь литературного движения, или направления, или системы, мы вправе сделать заключение об их реакционной социальной функции.

#### 4

В 50-е годы во всей Европе произошло повальное распространение веры в сверхъестественные явления. Само по себе это было не ново; буржуазная культура периодически переживала подобного рода половодье суеверий; распространение розенкрейцерства и иллюминатства в Германии в конце XVIII в. (в особенности в Пруссии в 1780—90-е гг. при Фридрихе-Вильгельме II, в министерство пресловутого Вельнера) было явно социально-патологическим явлением; а совсем незадолго до 1850-х годов закончилась история романтической фантастики, тоже имевшей немалое бытовое распространение. Нов, таким образом, был не самый факт; но нова была его тональность, его культурно-идеологическая окраска: в 1850-е и 60-е годы вера в таинственные явления вступает в противоестественный союз с буржуазным позитивизмом, что придает ей совершенно новый и особый характер. Как раз с этой фазой истории европейских суеверий и связаны «таинственные» новеллы Тургенева, вследствие чего, как мы сейчас увидим, их нельзя ни связывать, ни сравнивать с творчеством такого действительно великого фантаста, как Т. А. Гофман.

Фантастическое у великих романтиков начала XIX века играло, конечно, большую роль в их литературной системе, но входило в нее свободно, само по себе, не как часть обязательного мировоззрения. Подобно тому как, скажем, никто не видит программного мировоззрения в появлении на сцене призрака отца Гамлета или ведьм в начале «Макбета», так и фантастическое у романтиков выступает без всяких программных притязаний, без всякой догматической и пропагандистской функции. В этом

отсутствии догматической притязательности заключается главная привлекательность вечно юных повестей Гофмана (или «Пиковой дамы», написанной под самым непосредственным воздействием Гофмана). Вот почему у Гофмана в центре фантастического рассказа стоит не само сверхъестественное явление, а переживающий, видящий его, не фантастика, а фантаст,—типичный гофманов чудак, ученый студиозус, влюбленный мечтатель, либо мономан, маниак— носитель поглощающей его страсти. Благодаря этому, сверхъестественное явление входит не непосредственно в кругозор читателя, а в первую очередь в кругозор героя, чем сразу расслабляется его возможное догматико-убедительное значение: суевер не найдет в «Пиковой даме» подтверждения своему суеверию, а не верующий в привидения не найдет в ней оснований для спора и опровержения; оба прочтут повесть совершенно одинаково, потому что мертвая графиня является не читателю, а только Германну, так что сверхъестественное явление заключено в н у т р ь того магического ободка, которым художественное произведение отделено от реальности<sup>47</sup>. Только такое введение сверхъестественного явления в поэзию следует называть фантастикой. Но по этой же причине «таинственные» повести Тургенева неверно было бы называть фантастическими. Они могли возникнуть только тогда, когда традиция русского гофманизма 30-х годов (Одоевский, «Пиковая дама», «Портрет» Гоголя) прервалась, а общеевропейская реакция 50-х годов подсказала иной, гораздо более грубый (граничащий, как мы ниже увидим, с вульгарным), вид введения в поэзию элементов таинственного. Грубость заключалась именно в том союзе суеверия с позитивизмом, о котором мы говорили и благодаря которому буржуазная фаза в истории человеческих суеверий отличается странным противоречием: явление, с одной стороны, признается сверхъестественным, с другой, признается не только его наличием, но и доступностью опытному познанию и даже экспериментированию,—следовательно, «естественность». Таинственное перестает быть фантастикой, становится оккультной эмпирией и уже как таковая входит в литературу эпохи реакции. Эпиграфом к своим «Призракам» Тургенев взял романтические стихи Фета:

Миг один — и нет волшебной сказки,  
И душа опять полна возможным.

Он не имел на это никакого права. Его таинственное как раз тем и плохо, что оно не есть «волшебная сказка» и представляет собою особую категорию «возможного», логически уродливую категорию «возможной невозможности».

## 5

Сигналом к патологическому распространению оккультных интересов послужили газетные статьи о медиумических способностях американских сестер Фокс (1848). В Европе первый медиум появляется в 1852 году. Начиная с этого года эпидемия столоверчения проходит по гостиним «образованного общества» (см. в самом начале «Призраков»: «Чорт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! подумал я, только нервы расстраивать», а также гл. 15-ю «Дыма», в которой сатирически изображен сеанс салонного медиумизма: действие «Дыма» приурочено к 1862 году). Шарлатаны-медиумы (вроде знаменитого Юма, приехавшего и в Россию) становятся европейскими фигурами. Кругом разговоры о спиритизме, о медиумической силе, о привидениях, о сбывшихся предчувствиях. В переписке любого литературного или общественного деятеля тех лет можно найти много следов этой курьезной инфекции умов (даже в письмах А. И. Герцена; что ж до другого великого изгнанника эпохи реакции, Виктора Гюго, следы интереса к сверхъестественному и веры в него заметны не только в переписке, но даже в его стихах 1860-х годов).

От «образованной черни» интересы эти поднимаются повыше. В «Преступлении и наказании» Достоевского (работа над которым происходит в 1865—1866 гг., т. е. как раз в эпоху обостренно-оккультных симпатий Тургенева: «Собака» 1866) очень интересное место посвящено попытке «философского» оправдания веры в привидения. Рассказав Раскольникову, как ему дважды явилась Марфа Петровна, его покойная жена, а когда-то и покойный Филька, Свидригайлов переходит к теоретическим размышлениям: «Ведь обыкновенно как говорят?.. Они говорят: „Ты болен, стало быть, то, что тебе представляется, есть один только не существующий бред“. А ведь тут нет строгой логики. Я согласен, что привидения являются только больным; но ведь это только доказывает, что привидения могут являться не иначе как больным, а не то, что их нет, самих по себе... Ну, а что, если так рассудить...: „Привидения—это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть... Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира...“» («Преступление и наказание», Ч. IV, I; по изд. 1929 г., С. 232—235). Но, во-первых, ответим мы Свидригайлову-Достоевскому, это рассуждение есть не довод за существование привидений, а опровержение одного из возможных контрдоводов; контрдовод может быть неверен сам по себе, из чего все же нельзя заключать о не-

верности защищаемой им позиции; во-вторых, рассуждение Достоевского предполагает существование «других миров» и, уже опираясь на безмолвно предположенную несомненность их существования, доказывает реальность привидений; а что скажет Свидригайлов оппоненту, не признающему этой предпосылки?

Заинтересовался привидениями и Шопенгауэр. Он даже посвятил им небольшой особый трактат «О духовидении и родственных явлениях» («Ueber das Geistersehen und das damit Verbundene», 1859), очень слабый даже с точки зрения его собственного учения. Но мнение Шопенгауэра нам в данном случае особенно важно, потому что (как мы старались показать во вступительной статье к предыдущему тому этого издания) философские взгляды Тургенева сложились под решающим его влиянием. Возможность предвидения будущего Шопенгауэр объясняет кантовой идеальностью времени: «ведь если время не есть определение собственной сущности вещи, то „до“ и „по“, „прежде“ и „после“ по отношению к ней не имеют никакого значения, и, стало быть, поэтому какое-либо событие может быть так же познано до совершения, как и по совершении». Возможность привидений подкрепляется тем, что мол ведь и «весь объективный мир есть просто мозговой феномен». Все же вообще таинственные явления радуют Шопенгауэра, как доказательство, что «априорные законы познания отнюдь не безусловные *veritates aeternae* схоластиков, не определение вещей в себе, а просто вытекают из форм созерцания и интеллекта, т. е. из функций мозга». Все эти рассуждения покоятся на грубо софистическом искажении кантова и даже собственного учения о познании Шопенгауэра. Но именно философская вульгарность трактата сделала его крайне известным, тем более что как раз в конце 1850-х годов Шопенгауэр вошел в славу и моду. Трактат о «духовидении» немало способствовал дальнейшему распространению суеверия в интеллигентной публике.

Мы привели все эти данные, чтобы читателю было вполне ясно, в какой идеологической атмосфере сложились «таинственные» повести Тургенева. Атмосфера эта сложна. Она охватывает, в нижнем конце, столверчение в гостиной английского буржуазного дома, а в верхнем — учение о неделимости мировой воли модного буржуазного философа Шопенгауэра. Но и в карикатурно-бытовых и в квалифицированно-философских ее проявлениях перед нами одна и та же душная, болезненно-неподвижная, нервно-обеспокоенная атмосфера эпохи, остановленной в своем социальном развитии, идеологическая фотография Европы в десятилетия реакции.

## 6

Тургенев ли первый ввел в поэзию элементы этой новой идеологии, «позитивной таинственности»? Это очень маловероятно ввиду, во-первых, западноевропейского происхождения самой этой идеологии, а во-вторых, западной ориентации всей новеллистики Тургенева в эти годы (Ж. Санд, Т. Шторм, П. Гейзе: см. нашу вступительную статью к предыдущему тому этого издания — «Тургенев-новеллист»). Сверхъестественное явление (не в гофманском фантастическом, а в вышеобъясненном «позитивном» смысле слова) есть уже в любопытном романе Бальзака «Ursule Migouet» 1841 г. Как раз в 60-е годы начинается европейская слава Э. По, с творчеством которого «таинственные» новеллы Тургенева связаны многими нитями\*. Но для постановки всех этих вопросов нужна большая компаративистская работа, еще не сделанная в нашей научной литературе. Вследствие этого неясно, как сложились тургеневские методы введения таинственного явления в новеллу.

Те же ли они, например, что у Э. По?

По-видимому, нет. Тургенев тщательно ступшевывает таинственный характер явления, растворяет его в рассказе, обставляет рядом чужеродных элементов (например, комически-бытовых), вообще пользуется целым аппаратом средств для сплава таинственной части рассказа с нейтральным материалом. К этой основной особенности надо присмотреться.

Прежде всего, у Тургенева почти всегда введены элементы «второго» толкования, естественного. У Аратова в руке нашли прядь волос Клары. «Откуда взялись эти волосы? У Анны Семеновны была такая прядь, оставшаяся от Клары; но с какой стати было ей отдавать Аратову такую для нее дорогую вещь? Разве как-нибудь в дневник она ее заложила — и не заметила, как отдала?» (в конце последней, 18-й главы). Тургенев (персональное подлежащее нашей фразы, конечно, условно) явно не сочувствует «второму» толкованию, и весь ход повести требует первого (т. е. «таинственного»), но он мастерски владеет техникой новеллы и прекрасно знает, что напомнить с безмолвной внутренней полемикой о возможности второго толкования и значит склонить не к нему, а к первому. Как бы там ни было, перед нами один из методов сплава «таинственного» с нейтральным. Правда, в нем нет ничего специфически тургеневского, потому что он неоднократно применялся уже Гофманом. К характеристике его особо значительной роли в новеллистике Тургенева интересен рассказ «Стук...

\* Связь «Клары Милич» 1882 г. с «Леди Лигейей» Э. По была отмечена в нашей научной литературе<sup>48</sup>. Вопрос об отношении к Э. По новелл 60-х и 70-х годов еще не выяснялся исследователями. Думается, что он особенно важен для генеалогии Эллис.



стук... стук!..», в котором «второе» толкование вытеснило первое без остатка: стучал Ридель (а не загробная сила), таинственный зов «Илюша!» относился к разносчику Илье и произнесен был вполне реальными женскими устами (а не покойной возлюбленной Теглева), но все же мы не без основания, думается, относим этот рассказ к разбираемой сейчас группе, ибо вытесненное без остатка «первое» толкование оставило все же в рассказе свое сопровождение, свою атмосферу,—эмоцию страха, разлитую на всех его страницах («мы оба вздрогнули—уставились друг на друга»: гл. 8-ая; «что в этом зове было что-то жалобное и таинственное—в этом я тоже должен был себе признаться»: там же; «однако мне стало жутко; невольный страх стеснял мне грудь»: гл. 12-я, и мн. др.) и поддержанную последовательно проведенной пейзажной оркестровкой\* (густой туман в лунную ночь: «на небе бледным пятном стоял месяц—но свет его не в силах был... одолеть дымную плотность тумана... Голос мой замирал вокруг меня без ответа; казалось самый туман не пускал его дальше»: гл. 13-я; «фонари нисколько не помогали нам; они нисколько не разгоняли той белой, почти светлой мглы, которая нас окружала»: гл. 15-я; и мн. др.); благодаря этим средствам (применение которых у Тургенева является вечным уроком новеллистической техники), победа «второго» толкования уживается с атмосферой «первого», так что все же, хоть в обратном порядке, в результате получается некоторый сплав обоих, как и в «Кларе Милич».

Другим методом нейтрализации таинственного, уже чисто тургеневским, является сплавление его с материалом или даже жанром наиболее чужеродного типа. Резкий пример: за вычетом таинственности событий, рассказ «Собака» является бытовым сказовым анекдотом, весьма близким (вряд ли случайно) к типическим рассказам Лескова. «Собака» является, кажется, единственным чисто сказовым произведением Тургенева; во всех других его новеллах, которые ведутся от имени специального рассказчика (скажем, в «Первой любви»), речь этого рассказчика является либо дублетом, либо вариантом речи самого Тургенева, т. е. не есть чужая речь в настоящем смысле этого слова\*\*<sup>48а</sup>. Между тем в «Собаке» рас-

\* О смысле термина, о происхождении и роли этого метода у Тургенева—см. во вступительной статье к предыдущему тому этого издания—«Тургенев-новеллист». В «Стук... стук... стук!..» оркеструющая роль тургеневского пейзажа видна с особой отчетливостью.

\*\* В понимании сказа как чужой речи прежде всего (а уж во-вторых речи устной) мы расходимся с формалистами и примыкаем к М. М. Бахтину: «сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, на устную... Сказ вводится именно ради чужого голоса» (см. его исследование «Проблемы творчества Достоевского». Л., 1929. С. 115).

сказчик (Порфирий Капитоныч)—мелкий помещик Козельского уезда, провинциал, фигура бытовая; таких у Тургенева десятки в романах и новеллах, но всегда в роли эпизодических героев, в персонале арьерсцены; бытовая фигура, ведущая рассказ, у Тургенева, кроме «Собаки», не встречается, кажется, ни разу (зато является неизбежной принадлежностью новеллистики Лескова). Примеры речи Порфирия Капитоныча: «огород, как водится, прудишко с карасишками,—ну, и флигелек для собственного грешного тела... Дело холостое... У соседа в картишки перекинул—но притом, прошу заметить, ни в одном, как говорится, глазу...»,—типическая чужая речь Лескова. Насколько исключителен этот случай у Тургенева, видно из совершенно правильных замечаний М. М. Бахтина: «вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев вовсе не стилизует чужой индивидуальной и социальной манеры рассказывания... Преломлять свои интонации в чужом слове Тургенев не любил и не умел. Двуголосое слово ему плохо удавалось... Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга»<sup>\*</sup>,—метод, добавим мы, общий всей русской дворянской новеллистике. Откуда же столь необычный для Тургенева сказовый «демократизм» «Собаки»? Очевидно, из стремления максимально нейтрализовать (художественно) сверхъестественное явление, сплавить его с речевыми и культурно-бытовыми особенностями отсталой провинциальной среды, вообще, дать ему уездную, полуфольклорную, «лесковскую» перспективу. Но полный ответ возможен будет лишь после монографического обследования, еще не проделанного в нашей науке, всего вопроса об отношении творчества Тургенева к новеллистике Даля—Лескова. Пока это не сделано, литературное место «Собаки» не до конца ясно.

По методу вплавления таинственного в сказово-бытовое окружение к «Собаке» близок «Рассказ отца Алексея», но здесь этот метод представлен более бледно. «Отец Алексей говорил очень просто и толково, без всяких семинарских или провинциальных замашек и оборотов речи»,—т. е. не так, как Порфирий Капитоныч: к характеристике и полной osobности «Собаки» и справедливости вышеприведенного замечания М. М. Бахтина о нелюбви Тургенева к двуголосой речи. Все же рассказчик—провинциал, фигура бытовая («черты этого лица были обыкновенные, деревенского типа»—и вся характеристика в прологе), так что метод, в сущности, тот же, что в «Собаке»: погашение художественной остроты («опасности») таинственного события социально-бытовой мотивировкой и окружением (демократический быт, провинциальность, низкая культурность).

<sup>\*</sup> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. С. 114 и 116.

Во избежание недоразумений заметим, что речь у нас идет о нейтрализации исключительно художественной, а не догматической. Мало того, потому именно она так нужна Тургеневу, что «таинственное» у него имеет догматическое (а не фантастическое, как у Гофмана) значение. Фантастическое в художественной нейтрализации не нуждалось бы вовсе! Следовательно, наш глубокий упрек Тургеневу в мировоззрительном, притязательно-догматическом, эмпирико-смысловом и, следовательно, реакционном характере его таинственного вышевысказанными соображениями о методе нейтрализации и сплава не ослабляется, а, напротив, обосновывается.

## 7

Но это в особенности ясно будет из анализа тех новелл, в которых сверхъестественное явление вплавлено в общую трагико-философскую концепцию жизни,— ибо если что-либо входит элементом в общее понимание жизни, то притязания его на с м ы с л о в о е признание очевидны.

Концепция эта всегда радовала отечественный импрессионизм, дилетантство и декаданс (идеологические иероглифы социальной реакционности)— мы сейчас увидим, что недаром: последний ее смысл есть отказ от исторического объяснения человеческой судьбы, от исторического построения биографии героя, от включения ее в контекст истории. Но с отказом от этого единственно возможного реального включения Тургенев (да в аналогичных случаях не он один) строит иллюзорный авторитет, уже в «Фаусте» 1855 г. названный им «Неведомое» («мы все должны смириться и преклонить головы перед неведомым»), и соответствующую ему иллюзорную директиву отречения («отречение, отречение постоянное — вот тайный смысл жизни, ее разгадка...»; ср. весьма странное переосмысление стиха из гётева «Фауста» в эпиграфе<sup>\*</sup>). Итак, «Неведомое» и «отречение»,— вместо истории и «исторической продуктивности»!

Состав этого Неведомого определяется у Тургенева различно. В «Фаусте» это отношение живого поколения и умершего («кто скажет, какой таинственной цепью связана судьба человека с судьбой его детей, его потомства...»), в «Призраках» — отчасти связь предсуществования с биографией данной жизни (Эллис, по замыслу Тургенева, любила героя в одну из его прежних жизней: «иногда мне опять казалось, что Эллис женщина, которую я когда-то знал — и я делал страшные усилия, чтобы при-

---

<sup>\*</sup> То, что Фауст говорит с горькой иронией, Тургенев цитирует, да еще в эпиграфе, как положительно оцененную директиву.

помнить, где я ее видел...»), отчасти победа любви над преградой биологической смерти (либо отдельных «планов» жизни), что крайне близко к концепции «Клары Милич» (недаром последние строки «Призраков» намекают на неизбежную и близкую смерть героя: ср. со смертью Аратова после таинственного бракосочетания, поверх биологической преграды); наконец, в «Сне» «неведомое» выражается в наличии парабиологической связи между отцом и сыном. Как ни разнохарактерны эти концепции, все они, как нетрудно заметить, сводятся к признанию парабиологических отношений между людьми, по вертикали (поколения) и по горизонтали (любовь). «Неведомое», пред которым Тургенев приглашает «смириться», есть метабиология!

Внимательно взглядевшись, можно усмотреть во всех сюда относящихся рассказах Тургенева еще одну любопытную черту: агрессивность метабиологического мира. Эллис из другого мира вторгается вампиром в жизнь героя; Клара из-за гробовой черты овладевает тем, кого она любит; Ельцова, в «Фаусте», ревниво сторожила свою дочь. Она сберегла ее до конца и, при первом неосторожном шаге, унесла ее с собой в могилу», отец, в «Сне», насильственно вторгается в воображение героя, задолго до того, как реально вторгся в его жизнь; в «Собаке», «Рассказе отца Алексея» эти черты сливаются с общебытовым суеверным страхом перед агрессивным, в представлении фольклора, «потусторонним миром»; в «Песни торжествующей любви» Муций вторгается в жизнь Валерии,— хоть не из загробного мира, но вооруженный колдовством (кроме того, аналогия между ситуацией «Песни торжествующей любви» и «Сна» бросается в глаза и не раз отмечалась исследователями<sup>49</sup>). Все эти примеры дают недвусмысленную картину враждебности, в представлении Тургенева, и «опасности» парабиологического мира. Но если он враждебен, то «смирение перед неведомым», которое образует «учение» Тургенева, расшифровывается как страх, самый обычный суеверный страх фольклора перед предполагаемой агрессивностью «потустороннего» мира. «Философия» Тургенева, столь любезная реакционным импрессионистам мысли, есть идеологически и культурно осложненный — реликт.

То же, в более теоретической форме, могло бы быть выражено так: всякое учение (или подобие учения, или концепция, или даже импрессия), ориентированное на понятие «неведомого», философски бессодержательно, ибо по необходимости бессодержательно познавательно: «неведомое» потому так и названо, что о нем нет знания! Живые, содержательные (даже ошибочные) системы мысли всегда были ориентированы на «ведомое», на сумму человеческого з н а н и я, а величайшие из них — на том диалектическом единстве знания, которое раскрывается в и с т о р и и.

## 8

Несколько разрозненных замечаний об отдельных новеллах, входящих в нашу группу.

Лучше других изучена литературная история «Призраков», но и здесь еще далеко до последнего слова. «Призраки» относятся (как частично и «Клара Милич») к категории «вампирических» новелл («у вас являющееся существо объяснено как упырь», пишет Тургеневу Достоевский 23 декабря 1863 г.<sup>50</sup>; физиологические подробности производят неприятное впечатление: «я успел почувствовать на губах моих прикосновение того мягкого тупого жала... незлые пиявки так берутся... доктор уверяет, что у меня крови мало, называет мою болезнь греческим именем анэмией...»). Между тем была эпоха, когда «вампирическая» литература свирепствовала в авангарде всей англо-французской «неистой словесности» (*la littérature frénétique*). В 1820-е годы, вслед за «Вампиром» псевдо-Байрона, разлилось наводнение вампирической беллетристики всех видов. Она, правда, скоро отшумела, но несомненные нити тянутся от нее и к Э. По и к позднейшей беллетристике европейской. В каком отношении находятся «Призраки» ко всему этому литературному потоку? Наша литературная наука должна во всей серьезности поставить вопрос о творческих отношениях Тургенева, уже 1850-х и 60-х гг., к Э. По, а наряду с этим к раннему французскому декадентству (Бодлер прочитал Э. По уже в 1846 г.) и английскому прерафаэлитизму (к которому, по-видимому, восходит фигура Эллис). Когда совершился в европейской литературе перелом от вампиризма мужского (каким он был в «неистой словесности») к женскому (каким он чаще всего является у Э. По и всегда у Тургенева)? Тут нужно компаратистское обследование всего этого процесса, частью которого являются «Призраки».

Что же до пейзажных вставок, то они истощили, как известно, справедливые восторги критики и читателей. 8 основных пейзажных кадров «Призраков» (вместе с туманом в «Стук... стук!.. стук!..», грозами и ночами повестей и романов и пр.) принадлежат к высшему, что есть в мировом пейзажном искусстве. Заметим только, что «Призраки», где пейзажные вставки имеют явный кадровый характер (ср. известные слова Тургенева Половцеву: «сначала я хотел сделать картинную галерею, по которой проходит художник, рассматривая отдельные картины, но вышло сухо. Поэтому я выбрал ту форму, в которой и появились „Призраки“»<sup>51</sup>), дают как бы ключ к пониманию кадрового характера, хоть не столь отчетливого, всех прочих пейзажей Тургенева. В каком отношении этот метод находится к европейской живописи тех лет?

В «Сне» прежде всего поражает его не-русский характер: город — приморский, много матросов, оживленная в июне пристань, явно не русская, судя по описанию в 4-ой главе; о знакомстве с отцом (гл. 5-ая) сказано так: «я узнал, что он мой соотечественник, что он недавно вернулся из Америки...»; затем, баронский титул отца, его наружность («черноволос, нос у него крючком...»), слуга-арап — все это вместе взятое дает новелле, сознательно, иностранный колорит. Случай этот у Тургенева единственный, и он так же поражает, как 2—3 не-русских новеллы Чехова («Пари», «В море» и вставная новелла в «Рассказе старшего садовника»). Уже это особое положение «Сна» заставляет предположить западные литературные источники. Далее, еще более замечательна неопределенность обстановки: не указана национальность героев, ни имя, ни дата, нет ни одной хронологической и историко-культурной приметы, — тоже единственный у Тургенева случай! Не указана даже страна. Судя по пейзажу и некоторым деталям, романский юго-запад Европы отпадает. Вернее всего вообразить одну из стран германской народности, расположенных по северной кайме Европы, от Фландрии до Швеции. Кстати, сравнение культурно-оголенной новеллы «Сон» со всеми прочими дает очень наглядное и живое представление о всей огромной роли историко-культурной нагрузки в новеллистике Тургенева. Как неожиданно звучит у него новелла, освобожденная от обычного сложного и тщательно продуманного аппарата хронологических дат, исторических справок, книг, литературных споров, вообще внешних и внутренних «примет эпохи», представляющих, как мы старались выяснить<sup>\*</sup>, онегинское наследие в творчестве Тургенева. Даже в ультраокультурной и «вампирической» «Кларе Милич» не только показана дата действия (1878), но и ряд внутренне-хронологических примет непрерывно ее поддерживает (см., например, тонкую иронию в начале 14-ой главы: «... к тому же кухарка пугала ее, сообщая наидостовернейшие известия об исчезновении то того, то другого молодого человека по соседству. Совершенная невинность и благонадежность Яши нисколько не успокаивали старушку...»: намек на массовые аресты среди молодежи, бывшие именно в 1878 году). Оголенность «Сна» получает, таким образом, особое значение; перед нами единственное произведение Тургенева, стоящее целиком вне пушкинской поэтической культуры. Все это приводит к выводу о настоятельной необходимости выяснить литературную историю «Сна», и в первую очередь его западные источники.

\* См. нашу вступительную статью к предыдущему тому — «Тургенев-новелист».

\*\* Там же.

## 9

Есть выражение «издержки революции»: по аналогии с ним скажем: «издержки реакции», точнее: «идеологическая цена реакции». Для общеевропейской реакции 1849—1871 гг. (перешедшей затем непосредственно в новую фазу, разрядом которой был 1914 год) эта цена была очень велика. Европейская культура за реакцию расплатилась новой (второй после 1820-х гг.) реставрацией реликтов. В частности, русской литературе она стоила того реликтового осложнения, которое вводит расщелину оговорки в наше отношение к классикам второй половины XIX века: суеверия теизма у Л. Н. Толстого, суеверия православной догматики у Достоевского, суеверия метабиологической реальности у Тургенева (Платон Каратаев, Зосима, Аратов).

Одно из важных косвенных доказательств эпизодической и предварительной роли капитализма в истории человечества—его неспособность обойтись в организации общества без идеологических реликтов. «Только записные теологи, сказал К. Маркс, могут думать, что в богословских спорах наших дней дело идет о богословии»,—что применимо ко всей без исключения области идеологических реликтов. Но отсюда следует, что освобождение от них человеческой культуры есть задача историко-политическая. Это прекрасно понимали уже якобинцы.

## «ДЫМ»

### Историко-литературный очерк

#### 1

С «Дыма» начинается падение романного творчества Тургенева. Мы имеем в виду не падение таланта романиста (об этом можно говорить только по поводу «Нови»), а распад самого жанра тургеневского романа, выражающийся в первую очередь в падении централизующей роли героя. В первой трети романов Тургенева («Рудин», «Дворянское гнездо») этим героем был деятель дворянской культуры, во второй трети («Накануне», «Отцы и дети») — деятель мелкобуржуазной политики, — это было отчетливо и односмысленно, так что споры велись вокруг оценки этой деятельности, а никак не о положении героя в самом романе, ибо центральная роль его была слишком очевидна. Разговоры об этих четырех романах были (и остаются донныне) прежде всего разговорами о четырех лицах: Рудине, Лаврецком, Инсарове и Базарове. «Дым» — первый роман Тургенева, о котором этого нельзя сказать. Централизующей роли Литвинов не играет, высказывания его незначительны (центральные высказывания принадлежат Потугину), так незначительны, что не с чем спорить, не с чем соглашаться; целый ряд действующих лиц романа, как мы увидим ниже, и в конструктивном отношении не подчинены Литвинову. Следовательно, не он есть тема романа, и, следовательно, роман «Дым» не есть роман культурно-героический в том смысле этого слова, о котором мы договорились с читателем\*. «Дымом» начинается у Тургенева что-то новое в его романном искусстве или, по крайней мере, опыт нового. Далее, распад жанра характеризуется и поразительной делимостью романа, в старом творчестве Тургенева небывалой. В самом деле, в «Дыме» отчетливо различимы по крайней мере четыре самостоятельные сферы: памфлет против крепостнической партии (I), памфлет против радикальной интеллигенции (II), Потугин и его суждения (III), Ирина, Таня

---

\* См. нашу вступительную статью к VI тому сочинений Тургенева — «Романы Тургенева и роман „Накануне“».



и любовный роман (IV). Замечательно, что, думая о романе, каждый вспоминает либо одну из этих четырех сфер, чем-либо ему интересную, либо все их,— но в отдельной последовательности. Так, например, для Достоевского «Дым» был прежде всего, и только, речи Потугина. Для поклонника повестей Тургенева «Дым», по явной аналогии с «Вешними водами», это прежде всего фигура Ирины и вся любовная ситуация. Роман идет как бы по четырем покатолям, и читатель переходит попеременно от одной к другой; в большинстве случаев переходы мастерски подготовлены, мотивированы и проведены, но не всегда: в главе 14-й Потугин сам замечает, что длинную его речь (элемент III) Литвинов не слушает: «Литвинов встрепнулся. Он, действительно, не слышал, что говорил ему Потугин: он думал, неотступно думал об Ирине (элемент IV), о последнем свидании с нею». А в главе 25-й водораздел еще резче: речь Потугина против славянофильства Литвинов не только не слушает, но бесцеремонно перебивает: «Да к чему все это?.. Мне пора, извините». Конечно, это мелочи, но в классическом романе Тургенева их не было; идеологическая сцена романа (споры, мнения, мировоззрение) пролегла в той же покатоли, что и любовная (спор Лаврецкого с Паншиным и любовь Лаврецкого к Лизе; речи Рудина и любовь Наташи к Рудину), вследствие чего мы и предлагали понимать классический роман Тургенева как сплав романа культурно-героического и любовного. К «Дыму» такое определение неприменимо вовсе, ибо четыре отдельные его сферы именно сплава и не образуют. Мало того, кроме указанного деления, в «Дыме» можно заметить еще иное, поверх первого пролегающее и более общее: деление романа на политическую часть (I, II, III) и на любовную (IV). Возможно, что ощущается еще одно деление: на часть специально-памфлетную (I, II) и общую (III, IV).

Эта удободелимость романа на почти самостоятельные сферы, вместе с упадком централизующей функции героя, позволяет говорить о морфологическом распаде старого тургеневского романа. Ниже это понятие распада будет уточнено, а сейчас надо в порядке вышеуказанных сфер подвергнуть анализу все содержание романа.

## 2

Памфлет против крепостнической партии и правящей военной бюрократии превосходит по резкости все до тех пор известное русскому роману. Тургенев выбрал ту парадоксальную историческую минуту в жизни

\* Там же.

русского дворянства, когда оно, частично, перешло в... оппозицию,— это заранее обеспечивало высокий комизм памфлета, потому что реакционная дворянская группа, делающая реакционному царизму «оппозицию справа» — зрелище глубоко комическое и само по себе. Здесь же комизм этой политической ситуации усилен был еще крайней бездарностью и невежеством всей праводворянской партии. Достаточно было невежественно, например, считать 19 февраля антидворянским делом, в то время как не только настоящие друзья народа, как Чернышевский и Добролюбов, но и все сколько-нибудь европейски образованные либералы прекрасно понимали, что реформа была прежде всего дворянским классовым делом. «Продать крестьянам их свободу и вместе те наделы, которыми они пользовались при крепостном праве и, этим путем расквитавшись со старым долгом, получить новый такой же капитал, уже не в долг, а без возврата: такова была основная идея этого гениального плана, под пером дворянских и буржуазных публицистов получившего красивое название освобождения крестьян с землею»<sup>\*</sup>.

Мнимое освобождение крестьян было действительным освобождением дворянства от экономически невыгодного ему крепостного права, а также временным спасением от неизбежной исторической смерти; большинство дворян умело это понять. Оставшаяся небольшая группа непримиримых крепостников шла поэтому вразрез с жизненно-серьезными интересами своего же класса. Еще комичнее было ее положение вследствие совершенной невыполнимости ее программы. В самом деле, чего хотели бы князь Коко, князь У., снисходительный генерал (глава 10-я), раздражительный генерал (там же), Ратмиров и вся сиятельная компания отдыхающих в Бадене государственных бездельников и отечественных лендлордов? Отмены 19-го февраля? Но это было физически невозможно. На первую же попытку отнять у него личную свободу народ ответил бы немедленной всероссийской пугачевщиной, что, в 1862 году, означало бы гибель русского дворянства и (вероятнее всего) установление крестьянской республики. Тургенев (в главе 10-й) заставил Литвинова очень метко попасть сразу в эту двусмысленную противоречивость крепостнической программы. Ораторствует снисходительный генерал: «но мы, крупные владельцы, мы все-таки представляем начало... *in principio*.

...Мы должны предостерегать, мы должны говорить с почтительною твердостью: воротитесь, воротитесь назад... Я выражаю свое мнение

---

<sup>\*</sup> Эта прекрасная формулировка принадлежит М. Н. Покровскому (Покровский М. Н. Русская история с древнейших времен. 7-е изд. М., 1925. Т. 4. С. 54).

не обинуясь; надо переделать... да... переделать все сделанное.—И девятнадцатое февраля? (реплика Литвинова)—И девятнадцатое февраля,—насколько это возможно... А воля? скажут мне. Вы думаете, сладка народу эта воля? Спросите-ка его...—Попытайтесь, подхватил Литвинов, попытайтесь отнять у него эту волю...»

Реплика Литвинова остается без контрреплики, потому что генералу нечего ответить, настолько ясно и ему, что произошло бы в России в случае попытки царя, или дворянства, или обоих вместе вернуть личное закрепощение крестьян. Как ни корчили эти люди из себя английскую землевладельческую аристократию, но положение их на деле было совсем иное; они были бессильны осуществить то, чего требовали, вернее даже, не слишком серьезно желали его осуществления, потому что элементарный классовый инстинкт подсказывал им всю шаткость положения дворянства непосредственно вслед за 19-м февраля.

Итак, насмешка Тургенева направлена прежде всего против коренной нелепости позиции крайних крепостников. Это центр вопроса. От него ответвляется другая черта, тоже очень остроумно осмеянная в «Дыме»: флер благородной грусти, изящество печальной рыцарской позы,—«мы указывали, мы предупреждали»—чем маскировалась животная ненависть к новой жизни, к мужику и к интеллигенту,—поза укора, непонятости, своего рода «воплощенной укоризны»! Если бы крепостническое дворянство не было бы так беспросветно невежественно, быть может этот «элегизм» привел бы к созданию соответствующей политической идеологии и даже политической теории; так именно произошло, примерно в те же годы, в Соединенных Штатах, где интеллигенция побежденных аграриев южных штатов сложила соответствующую политическую и социальную философию, которую можно определить как аграрный и антииндустриальный романтический медиевизм; в развитии американских идеологий он сыграл известную роль, отчасти аналогичную роли немецкого романтизма в Европе. Осмеянная Тургеневым партия была слишком невежественна и примитивна, чтобы выдвинуть даже такую идеологию; кому случалось просматривать ее орган, скарятинскую «Весть», тому ясен культурный уровень группы, вся политическая теория которой сводилась к знаменитой фразе князя Коко (гл. 1-я) в салоне принцессы Матильды. Да и тут помогали брошюры западных реакционеров. Потугин верно за-

---

\* Под его влиянием был Э. Синклер в ранней молодости. Этот американский политический романтизм не умер еще до наших дней (романы Hergesheimer'a и Д. Б. Кэб-ла), но, как и следовало ожидать, вливается все больше в американский фашизм<sup>52</sup>.

метил (гл. 5-я) источник его политической мудрости: брошюры знаменитого тогда реакционно-католического памфлетиста L. Veuillot — Честертон Второго империи, любимого оракула всех русских сановных реакционеров<sup>53</sup>.

Но если политические требования этих людей нереальны, а политические их теории ничтожны даже в эмпирико-культурном отношении, почему Тургенев выбрал их предметом своего памфлета? Вопрос идет, собственно говоря, о будущей системе Александра III, потому что именно она зарождалась в этих баденских (и иных) генеральских разговорах 1862 года. Да, программа-максимум князя Коко невыполнима, а потому и неопасна; но иное дело бешеное стремление к реакции во что бы то ни стало, к осуществлению крепостнической программы-минимум (сохранение земли; опека над крестьянином и культурная власть на селе; репрессии против партии Чернышевского; поход против науки и модернизации городского быта; самодержавие; и мн. др.); это было опасностью весьма реальной, потому что немедленно вслед за первой победой над революционерами летом все того же 1862 года правительство постоянно старалось о немедленном восстановлении потрясенной дворянской власти, а после окончательной победы над «Народной Волей», уже в 80-е годы, осуществило все требования снисходительного генерала (гл. 10-я): «уж лучше по-старому, по-прежнему... верней гораздо. Не позволяйте умничать черни, да вверьтесь аристократии, в которой одной и есть сила... А прогресс... Я собственно ничего не имею против прогресса. Не давайте нам только адвокатов да присяжных, да земских каких-то чиновников, — да дисциплины, дисциплины пуще всего не трогайте...» — замечательно, что здесь предвосхищен ряд совершенно конкретных мероприятий 80-х годов (против адвокатуры, судов присяжных, земств, «умничающей черни», т. е. разночинной интеллигенции и пр.)!

«Система» Александра III была, следовательно завершением тенденции, восходящей к самым первым годам Александра II. Отсюда ясно, как важен тот историко-политический вопрос, который лежит в основе всей этой части «Дыма». Насколько важным он представляется Тургеневу, видно из того, что всю эту тему повторил в «Нови». Калломейцев, в форме еще более наглой и отвратительной, чем генералы «Дыма», проповедует, собственно, то же: он призывает (по хронологии «Нови» в 1868 году) тот режим, который был осуществлен сполна в 1889; в 10-й главе «Дыма» иногда даже фразеология генералов напоминает Калломейцева (например: *De la poigne et des formes!* воскликнул тучный генерал, — *de la poigne surtout*. А сие по-русски можно перевести тако: «вежливо, но в зу-

бы!» — чисто калломейцевская смесь французского с славяно-русским, а также симпатии и к «образцовой» полиции Наполеона III и к обычаям отечественной!). Есть также и намек на будущую фигуру Сипягина (там же, реплика Ратмирова Борису о «прогессе», «общественной жизни», «развитии народа», и пр.!).

Итак, в памфлетной части «Дыма» борьба ведется против первых ранних очертаний будущей политической системы Александра III (с какой позиции она ведется Тургеневым и критика этой позиции — ниже). Этим объясняется крайняя резкость тона, у Тургенева небывалая, а также внесение ряда деталей и намеков à clef (ими переполнена 1-я глава; à clef надо понимать и великолепное изображение «действительного тайного» религиозно-патриотического салона в эпилоге романа). Метод этот, конечно, связанный с общим введением памфлета, является здесь, у Тургенева, впервые, что тоже свидетельствует о каком-то перерождении прежнего его романного искусства; в «Нови» нападки à clef станут еще более резки и прозрачны (Ladislas — Болеслав Маркевич, князь Коврижкин — князь Вяземский)\*. Здесь прежде всего нужен реальный комментарий, составленный авторитетным знатоком политической истории 60-х годов.

Что же до историко-литературной стороны дела, заметим, не входя в подробности, что введение в «Дым» антидворянского памфлета находится в непосредственной связи с появлением (весьма неожиданным) памфлета в 8-й главе «Евгения Онегина» (8, XXIV—XXVI): «тут был, однако, цвет столицы, и знать, и моды образцы, везде встречаемые лица, необходимые глупцы... тут был на эпиграммы падкий, на все сердитый господин... тут был Сабуров, заслуживший известность низостью души... и путешественник залетный, перекрахмаленный нахал... тут был всем светом недовольный, на все сердитый граф Турин... тут был во всех своих звездах Прависин, цензор непреклонный (недавно грозный сей Катон за взятки места был лишен)...»<sup>54</sup> и пр.; вместе со строфами, не вошедшими в роман, этот резкий памфлет занимает около 80 стихов. Простое сличение может показать, что весь конец 1-й главы «Дыма» представляет сознательное переложение пушкинских стихов: «а между тем тут была почти вся fine fleur нашего общества, „вся знать и моды образцы“. Тут был граф X., наш несравненный дилетант... тут был наш восхитительный барон Z... тут был и князь Y...» и пр., до конца главы. Но резкость нападений крайне усилена, и, главное, им придан острополитический характер, которого в пушкинских стихах не было.

\* См. ниже нашу вступительную статью к «Нови».

## 3

Второй памфлет, вставленный Тургеневым в его роман, направлен против радикальной интеллигенции.

В отличие от сатиры, памфлет всегда в высшей степени конкретен; он нападает на определенные категории людей, определенные группы, направления, мнения; в пределе, он нападает на определенных персон, т. е. становится пасквилем. Величайшим мастером русского памфлета (и пасквиля) был Достоевский. Сатира тоже, конечно, знает конкретность, но стремится к генеральности, к построению абстрактных категорий; в пределе, сатира становится отрицающей характерологией (скудость, мотовство, щегольство, кокетство, неверность жен и т. д.; римская, французская и вообще классическая сатира). Исходя из того же и как будто одинаково желая отрицать, памфлет и сатира на деле смотрят в разные стороны. Заметим еще, что, насколько сатира характерна для дворянской и староевропейской культуры, настолько памфлет—для эпохи великих классовых битв, в особенности для европейских литератур после 1848 года. Сигнал дан был, кажется, «Châtiments» В. Гюго, превзошедшими по резкости нападений все до сих пор известное в поэзии. Влияние «Châtiments», «Истории одного преступления» и «Наполеона малого» на стиль и тембр памфлетов Достоевского весьма существенно.

Из вышесказанного ясно, что при анализе какого-либо памфлета надо прежде всего выяснить с возможной точностью его действительного адресата. В данном случае это не легко. Кто такие Губарев и его друзья? Ответ затруднен и цензурными умолчаниями Тургенева и бытовым характером, ничтожеством персонажей.

Цензурные умолчания громадны. Несмотря на то, что споры у Губарева (гл. 4-я) происходят 10 августа 1862 года, нет ни слова о Чернышевском,— между тем реальные беседы у Губарева должны были больше всего идти на эту тему. Чернышевский был арестован 12 июля, т. е. всего месяц тому назад. Это было главным политическим событием лета 1862 г., и если о нем в кружке Губарева ничего не говорят, значит, перед нами не подлинная беседа,— конечно, не по вине Тургенева: в 1867 г., когда он работает над «Дымом», запретность имени Чернышевского полная, немислимы даже косвенные обозначения\*. Цензурными же основаниями

---

\* Деталь в характеристике салона Ратмировых—«несколько имен, которых потомство не забудет, произносилось со скрипением зубов»—относится к Герцену, Огареву и группе «Колокола», а не к Чернышевскому. Даже грубо-реакционные романисты не могут упоминать его имя. В «Панурговом стаде» Вс. Крестовского (1869) под-

объясняется и чрезвычайная беглость упоминаний о других событиях 1862 года. О пожарах сказано вскользь, в нечленораздельных вещаниях самого Губарева (гл. 4-я): «потом, что значат эти пожары... эти... эти... правительственные меры против воскресных школ, читален, журналов? А несогласие крестьян подписывать уставные грамоты? И наконец, то, что происходит в Польше? Разве вы не видите, к чему все это ведет?» — между тем, в реальных беседах у Губарева обо всех этих летних событиях 1862 года должно было говориться много и подробно. Кстати, приведем справку о событиях, бегло упоминаемых Губаревым, причем в скобки помещаем те события, о которых он не говорит в романе только по условиям цензурным.

*(Середина мая: прокламация «Молодая Россия».)*

*16 мая* начало пожаров в разных частях Петербурга, в особенности на Охте; *28 мая*, в шестом часу пополудни, начало большого пожара в центре города; *1 и 2 июня* дожди и конец бедствия.

*3 июня* закрыты Самсониевская и Введенская воскресные школы («за распространение социалистических учений»).

*6 июня* закрыт Шахматный клуб (как очаг «неосновательных суждений о пожарах») и все народные читальни в Петербурге.

*8 июня* объявлено о закрытии «по затруднительности за ними надзора» всех воскресных школ при войсках (где «развивались вредные учения» и пр.).

*12 июня* закрыты все вообще воскресные школы и читальни по всей России.

*14 июня* закрыто отд. для вспомош. студентам при Общ. для пособия нужд. лит. и уч. и запрещены в Петербурге публичные лекции без разрешения III отделения.

*В июне* приостановлены на 8 месяцев «Современник» и «Русское Слово» (а заодно за резкость тона и консервативный аксаковский «День»).

*(12 июля арест Чернышевского.)*

---

робнейшим образом рассказаны все политические события как раз того же лета 1862 г., но об аресте Чернышевского нет ни единого слова и вообще ни разу не упомянуто его имя!

\* Упоминание о пожарах, тоже вскользь, есть и в беседе генералов (гл. 10-я).

Неудивительно, что за границей, летом нашего 1862 г., прямо говорили о том, что в России начинается революция. В Варшаве дело дошло до кровопролития (настоящее вооруженное восстание началось несколько позже, в январе 1863 г.). Что ж до отказа крестьян подписывать уставные грамоты, о котором говорит Губарев, то он имел место в 50% случаев!

Из этой справки видно, как богато событиями было лето 1862 года. Положение самодержавия было очень трудным; правящая военно-бюрократическая группа с трудом удерживала власть в своих руках; революция национальная (Польша), социальная (возможная пугачевщина), образование возможной руководящей ее группы (Чернышевский и революционеры) делали положение правительства именно в 1862 году исключительно трудным (с 1863 года оно стало гораздо легче). Почему же из всего этого исторического богатства революционного 1862 года так мало перешло в роман? Цензурные основания несомненны; но одни ли они?

Прежде всего, кто такие Губарев и его друзья в отношении к группе Чернышевского? Они не разночинцы: Губарев — помещик и, судя по некоторым деталям (в гл. 5-й и 28-й), помещик средней руки; Суханчикова, по-видимому, мелкопоместная небогатая дворянка; Ворошилов кончил кадетский корпус, офицер. Общий тон бесед у Губарева совсем не тот, что в кругах тогдашней разночинной интеллигенции (например, три четверти разговоров посвящено либерально-негодующим сплетням о разных правительственных особах, не без некоторой аналогии, обратной, со сплетнями в ратмировском кругу). Еще более существенным доказательством того, что перед нами не идеология Чернышевского (хотя бы в бытовой вульгаризации), является характер высказываний Губарева и его друзей: «Вот и г-н Губарев (говорит Потугин: гл. 5-я): он и славянофил, и демократ, и социалист...» — действительно, высказывания Губарева окрашены неопределенным славянофильством огаревского, герценского типа («ну и артель... как зерно... А община?... Понимаете ли вы? Это великое слово!.. Разве вы не видите, что... им... что нам... нам нужно теперь слиться с народом, узнать... узнать его мнение?...» — это карикатура славянофильского социализма лондонской группы). Некоторые бытовые черты губаревского круга тоже напоминают Лондон («прошло несколько офицерчиков, выскочивших на коротенький отпуск в Европу и обрадовавшихся случаю, конечно осторожно и не выпуская из головы задней мысли о полковом командире, побаловаться с умными и немного даже опасными людьми»: гл. 4-я). Но, конечно, все черты идеологии стерты



грубо-бытовым характером персонажей, их ничтожеством и примитивностью. Все же можно с большой долей вероятности сказать, что памфлет направлен против одной из вульгарных форм социально-политической идеологии лондонской группы\*. Весь вопрос нуждается в специальном исследовании.

Но в особенности неясен другой вопрос, приобретающий всю свою остроту в связи с хронологией романа: почему Тургенев выбрал именно эту группу радикальной интеллигенции, да еще в романе, действие которого отнесено к 1862 году? 1862 год в русской истории есть «год Чернышевского», год его темы, его партии, его замыслов (всю глубину которых успело тогда понять, увы, только правительство). Неужели Тургенев не понимал этого? Только ли из цензурных соображений он перебрал внимание на такое второстепенное явление, как славянофильский социализм, да еще представленный карикатурно-убогими персонами? Как можно было для политического романа, в котором Чернышевский все равно не мог быть упомянут, выбирать именно «его» год, 1862? Как можно было, наконец, одобрительно интонировать (гл. 26-я) размышления Литвинова, вокруг символа дыма, о ничтожестве русской общественно-политической жизни, устранив предварительно из круга этих размышлений все громадное значение Чернышевского, его позиции, его партии и его класса, т. е. единственное, что, собственно говоря, заслуживало изображения? Это можно было сделать, только стоя на близорукой, элементарно-западнической точке зрения — Потугина.

#### 4

Третью сферу нашего делимого (как мы выразились выше), слабо объединенного и разнонаправленного романа составляют речи и мнения Потугина.

Впервые в тургеневском романе идеологический герой (т. е. герой — носитель центральной идеологии) отделился от героя сюжетного. В старом, классическом его романе, Лаврецкий, Базаров, например, были заодно и тем и другим. Современная критика сразу обратила внимание на эту странность в положении Потугина и, совершенно правильно, вспомнила

---

\* Но именно потому (да еще по ряду других оснований) отпадает гипотеза Губарев—Огарев. Как мы это видели выше, сами лондонцы с уважением упомянуты в гл. 15-й. Во второй половине романа некоторые черты памфлета направлены еще и против писаревской школы и физиологического материализма (гл. 26-я). Получается некоторая сбивчивость.

резонера старой комедии<sup>\*</sup>. Отделение Потугина от центрального героя свидетельствует, как далеко оставлена Тургеневым позади строгая форма дворянского культурно-героического романа.

Взгляды Потугина, развиваемые им в трех беседах с Литвиновым (гл. 5-я, 14-я и 25-я), кажутся на первый взгляд выражением классического западничества, вариантом взглядов Белинского. «Потугин отчаянный западник, продолжающий лучшие предания нашей литературы 40-х годов», сказал П. В. Анненков<sup>\*\*</sup>. Это крупная ошибка. Потугин относится к Белинскому, как, скажем, славянофильски окрашенный национализм 1876—1878 гг. («Дневник писателя» Достоевского, Ив. С. Аксаков и др.) относится к классическому славянофильству Киреевских и К. С. Аксакова, как эмпирическая фаза всякой идеологии относится к ее классической фазе. В этом смысле глубже, в своем роде, понимал Белинского Достоевский: «Недаром сказал Ап. Григорьев, тоже говоривший иногда довольно чуткие вещи, что если б Белинский прожил долее, то наверное примкнул бы к славянофилам. В этой фразе была мысль<sup>\*\*\*</sup>», — мысль совершенно неверная, добавим мы (от левого гегельянства прямой путь вел не к славянофильству, а к марксизму), но, действительно, чуткая, если ее понять как выражение убеждения Григорьева и Достоевского в том, что Белинский не стал бы никогда буржуазным западником, западником 60-х годов, западническим буржуазным либералом, одним словом, никогда не стал бы Потугиным.

Мы не отрицаем известного пафоса и искренности в высказываниях Потугина. Его неудачная сирая жизнь приютила настоящую глубокую веру, веру в то, что он называет цивилизацией<sup>\*\*\*\*</sup>. Но дело сейчас идет не о пафосе того, кто утверждает, а об объективном смысле предметов его утверждения. Этот смысл (не потугинский, а реальный) надо определить точно.

«Да-с, да-с, я западник, я предан Европе...» — но Европа 1862 года это нечто точное, это наполеоновская Франция, викторианская Англия, бис-

<sup>\*</sup> «Фигура Потугина, который является, так сказать, резонером пнесы...» (Ю. Николаев). «Ко всему, что совершается, чем держится роман, длинные и ловко поставленные речи Потугина приклеены в виде какой-то критической статьи» (Всемирный Труд. 1867. № 5. статья Н. Соловьева)<sup>55</sup>. Это наблюдение было общим местом в критике 1867—1868 гг.

<sup>\*\*</sup> В своей статье о «Дыме» (Вестник Европы. 1867. № 6)<sup>56</sup>.

<sup>\*\*\*</sup> «Дневник писателя». 1876, июнь: гл. 2, 1.

<sup>\*\*\*\*</sup> Странно, что Достоевский, возненавидевший Потугина, не заметил, как близок он его собственным героям, не по содержанию, конечно, своих речей, но по горькой их страстности, по тону, часто и по фразеологии.

маркова Пруссия. Все эти (и другие) страны заключали в себе в 1862 году (и во все другие) разные социально-исторические тенденции. Быть преданным Европе вообще, не различая этих тенденций, значит оставаться в области простых персональных симпатий (предположим, что Потугин предпочитает Баден-Баден Карлсбаду или Эмсу); это еще не есть политическое мировоззрение. Потугинская «Европа» как предмет любви, без дальнейшего определения ее и анализа, есть случайная фотография, остановившая на лету непрестанно видоизменяющуюся систему тенденций и сил. Отсюда коренное недоразумение потугинской позиции, которое нетрудно показать. Возьмем столь важный для Потугина вопрос о крови: «это слово: ци... ви... ли... зация... и понятно, и чисто, и свято, а другие все, народность там, что ли, слава, кровью пахнут...» Эта замечательная фраза направлена против неизбежных кроваво-империалистических последствий и славянофильской концепции государства («народность») и официально-правительственной («слава»); сколько крови стоила «слава», общеизвестно; но делает большую честь проницательности Потугина то, что в мирный 1862 год он выдвинул и против славянофильства аналогичное обвинение в затаенно-кровавом характере. В 1876 году из затаенного он стал явным. Начиная примерно с апреля 1876 г. страницы «Дневника писателя» Достоевского буквально залиты кровью: «Дикая мысль, что война есть бич для человечества. Напротив, самая полезная вещь... Да разве человечество любит войну? А как же? кто унывает во время войны?.. а потом, когда война кончится, как любят вспоминать о ней, даже в случае поражения!.. Война развивает братолюбие (!) и соединяет (!) народы. Как соединяет народы? Заставляя их взаимно уважать друг друга. Война освежает людей... Но ведь это кровь, но ведь все-таки кровь,— наладили мудрецы, и право же, все эти казенные фразы о крови— все это подчас только набор самых ничтожнейших высоких слов для известных целей... Напротив, скорый мир, долгий мир зверит и ожесточает человека, а не война»<sup>\*</sup>. Весь этот набор жалких (кстати, и не оригинальных) софизмов весьма далек от классического славянофильства 40-х годов (и весьма близок империалистическому национализму 1904 и 1914 гг.; в «Новом Времени» постоянно мелькали тогда тирады вроде этой; вообще Достоевский стоит на перевале от старого славянофильства к империализму в современном смысле слова); Хомяков и Киреевские никогда не унизились бы до этой игры журнальными парадоксами на тему о крови и войне, до этого (совсем уже розановского по манере) превращения бело-

<sup>\*</sup> «Дневник писателя». 1876, апрель: гл. 2, 2 и 1877, апрель: гл. 1, 3.

го в черное, до этой, наконец, штатской кровожадности, так близко напоминающей нам русские и европейские газеты 1914—1918! Но все же Потугин прав: потенциально, и старое славянофильство «пахло кровью»; превращение его в газетный национализм и в царьградскую «программу» было совершенно неизбежно.

Но тут мы подходим к центральному недоразумению во взглядах самого Потугина. Да, славянофильство, даже в старой, «чистой» фазе его, таило оправдание завоевательных войн и, следовательно, «пахло кровью»,— но как обстоит дело с потугинской «цивилизацией» и ее отношением к вопросу о крови? Для Потугина цивилизация (т. е. буржуазный западный строй) есть принципиальный пацифизм: кровь, конечно, проливается, но случайно, по обстоятельствам, не по принципу (между тем как славянофильство должно мол проливать ее принципиально). По принципу же слово цивилизация «чисто и свято». Иллюзии 1862 года! Иллюзии эмпирика!

Только что (1858 и 1861) вышли оба тома Бёкля<sup>57</sup>; в русской интеллигенции о них (особенно о втором) шло много толков и уважение к Бёкля было очень велико\*.

Связь западничества Потугина (и Тургенева) именно с теорией цивилизации Бёкля (а никак не с Белинским!) давно бы следовало внимательно изучить, потому что она очень важна для выяснения генеалогии русского буржуазного либерализма. Но сейчас мы заняты только вопросом о «пацифизме цивилизации». И Бёкль тоже свято верил в него. Война, говорил он, идет на убыль, вытесняемая индустриальной цивилизацией и научно-техническими стремлениями человечества. Европейская война в наполеоновском духе уже невозможна: недаром последняя большая война (1853—1856) происходила в восточном нецивилизованном углу Европы. Цивилизация (т. е. индустрия и наука) упраздняет войну.

Этот буржуазный эмпиризм в анализе вопроса проникает и все рассуждения Потугина. Эмпиризм берет конфигурацию фактов, как она есть в данную минуту, и, не анализируя ее оснований, исходит из нее самой в своих дальнейших построениях. 1862 год и вообще годы 1856—1864 были действительно на Западе мирны; проблемы, поставленные 1848 годом, тоже, казалось, отжили; на поверхностный взгляд, жизнь управлялась «союзом науки и индустриальной инициативы». Что «индустриаль-

\* В гл. 3-й «Дыма» Бамбаев говорит о Губареве: «Какое он теперь сочинение пишет... О чем это сочинение?—спросил Литвинов.—Обо всем, братец ты мой, вроде, знаешь, Бёкля... только поглубже, поглубже... Все там будет разрешено и приведено в ясность».

ная цивилизация» кует войны, грандиознее Наполеоновских, Бёклю и Потугину, как эмпирикам, не было видно, а Тургеневу это не видно даже в 1867 году (когда пишется роман), несмотря на опыт обеих бисмарковых войн! Вообще, Потугин понимает социальные явления как коллекцию результатов. Его поражают больше всего музеи (Хрустальный Дворец, который он посетил «нынешней весной» и в котором видит «энциклопедию человечества»; гл. 14-я) и вообще все образцово сделанное, что достойно попасть в музей, в прямом и переносном смысле слова. Что ж, это лучше, чем хвалить плохое и прославлять отечественную лень, как особый мистико-национальный дар родной истории, но все же сопоставлять идеологии Потугина и Белинского как однородные явления значит смешивать эмпирическое западничество с диалектическим, бёклианство буржуазного энтузиаста с гегельянством великого социалиста, смешение, возможное, кстати, только при эмпирическом же рассмотрении истории идеологий.

## 5

Эмпиричность приводит Потугина к отсутствию серьезной политической программы. Он может только «приветствовать» (удачное подражание «цивилизации») либо «негодовать» (на нелепость нарочито отечественного), но это, опять-таки, не политическая позиция, а эмпирическое рассмотрение чужих позиций. Такое «западничество» окрашивало в 1862 г. буржуазно-реформаторскую деятельность самого правительства. Недаром Потугин так лоялен в своих высказываниях. Особенно рад он тогдашним проектам судебной реформы. «Я вот сейчас вычитал в газете проект о судебных преобразованиях в России и с истинным удовольствием вижу, что и у нас хватились наконец ума-разума и не намерены более, под предлогом самостоятельности там, народности и оригинальности, к чистой и ясной европейской логике применять доморощенный хвостик; а напротив, берут хорошее чужое целиком» (гл. 14-я),— так говорит Потугин в августе 1862 г., но точь-в-точь то же, и с таким же западническим пафосом, говорил о предстоящей судебной реформе и царь, заявляя за полгода до Потугина в январском указе 1862 г., что суды в России будут преобразованы «по началам, несомненное достоинство коих признано в настоящее время наукою и опытом европейских государств». Кстати, и царь и Потугин одинаково умалчивают о том, что в образец взята не английская система суда присяжных, а гораздо худшая французская (Наполеона III). Западничество Потугина ничем не отличается от западничества Александра II! Вообще вся его политическая идеология есть разночинно-интеллигентский вариант общей либерально-западни-

ческой идеологии эпохи буржуазных реформ, а особое увлечение судебной реформой (следовательно, через несколько лет, адвокатурой, состязательным процессом и пр.) позволяет видеть в Потугине один из узлов завязи будущей «кадетской» идеологии, идеологии «Освобождения» и первой Думы... Потугин (и сам Тургенев) стоят на перевале от классического западничества к вульгарному буржуазному либерализму, причем надо иметь в виду, что всякий идеологический перевал бесконечно ближе к конечному, чем к исходному рубежу.

Подражать Европе! догонять Европу! Европа представляется чем-то неподвижным и данным, с чем надо сравняться, неподвижным финишем западного развития России. В этом превращении западного исторического процесса из непрерывного развития в законченную величину и заключается наивная антидиалектичность потугинской позиции. А что если лучший способ догнать Европу состоит в том, чтобы догнать не ее эмпирическое настоящее, а ее диалектическое будущее? Поставив так вопрос, мы выходим на действительное поприще всемирной истории и превращаем западничество как принципиальное ученичество в западничество как течение творческое и всемирно-историческое. Именно так ставил вопрос настоящий западник, Белинский, и его ученики, в особенности «Современник» и Чернышевский. Неужели им не ясно было то превосходство западной выучки над русской, о которой постоянно (и единственно) говорит Потугин? Но они были действительные политические мыслители, а не дилетанты либерализма и, следовательно, понимали, что «подражать» — лозунг педагогический (и часто весьма уместный), но не политический: политика есть осуществление всемирной истории, и только тот местный лозунг есть действительно творящая политика, который местную историю связывает с диалектическим процессом всемирной. В 1862 году это прекрасно понимал Чернышевский.

Частично, искаженно, на свой лад, и Достоевский понимал близорукость принципиально педагогической позиции. Известно, что «Дым» вывел его из душевного равновесия, заставил совершить ряд полуистерических поступков. Еще через 10 лет он не может забыть речей Потугина и постоянно, с неостывающей злобой и гневом возвращается к ненавистным страницам «Дыма»: «мы не скопировали только, как рабы у господ и как непременно требуют того господства Потугины, а привили к нашему организму, в нашу плоть и кровь, иное же пережили и выстрадали самостоятельно, точь-в-точь как те, там — на Западе, для которых все это было родное»<sup>\*</sup>. Степа-

<sup>\*</sup> «Дневник писателя». 1876, июнь: гл. 1, 1; аналогичных мест в «Дневнике писателя» очень много.

на Трофимовича он заставляет позорить себя перед читателем повторением потугинских мыслей: «наша национальность, если и в самом деле „зародилась“, как они там теперь уверяют в газетах, то сидит еще в школе, за немецкой книжкой и твердит свой вечный немецкий урок... Русская деревня за всю тысячу лет дала нам одного лишь камаринского...» и пр.—явное пародирование мыслей и даже оборотов речи Потугина. По отношению к «педагогическому западничеству» эта критика уместна и верна; ошибка Достоевского заключалась в том, что он думал поразить ею и «политическое западничество», т. е. Белинского, и революцию. Заслуга его, однако, в том, что он с необыкновенной силой пережил оскорбительность речей Потугина, оскорбительность превращения политических задач в технико-педагогические; правда, Достоевский оскорбился «за Россию», но ведь всем известно, что Достоевский был умнее и глубже самого себя; не в первый раз он говорил «Россия», а это значило на самом деле: диалектика всемирно-исторического развития.

## 6

Четвертую сферу романа, любовную повесть (Литвинов, Ирина, Таня), мы анализировать не будем вовсе. Ограничимся несколькими замечаниями, которые должны показать ее второстепенное значение. Прежде всего, это именно повесть, а не роман. Если читатель отбросит мысленно оба памфлета и апологию буржуазного либерализма, т. е. три уже рассмотренные нами и очень легко отделимые стороны «Дыма», останется небольшое произведение, носящее все жанровые черты повести: в центре его скорее событие, чем герой; событие это само по себе не решает и не помогает решению какого бы то ни было общего вопроса,— оно, быть может, очень значительно, но внепроблемно; событие это (как часто и в других повестях 60-х годов у Тургенева) заключается в резком троекратном повороте судьбы героя (потеря Ирины, в прошлом; измена Тане; возвращение к Тане); герой, наконец, есть типичный герой тургеневской повести, а не тургеневского романа,— говоря коротко, он скорее Санин (из «Вешних вод»), чем Лаврецкий или Рудин. Затем, ряд аналогий связывает любовную повесть «Дыма» с другими повестями Тургенева, в особенности с будущими «Вешними водами»: Таня — Джемма покинута ради Ирины — Полозовой, но раскаяние возвращает героя к первой возлюбленной. Молодость красавицы Ирины в родительской семье, в унижительной обстановке захудалого рода князей Осининых, напоминает Зи-

\* «Бесы». Ч. I, гл. I, 9 (1871).

наиду и дом княгини Засекиной в «Первой любви». Как в «Вешних водах» и в «Асе», действие происходит за границей, чего в романах Тургенева не было ни разу. Букет гелиотропов (гл. 6-я), вызвавший в памяти образ Ирины («Неужели она, не может быть!»), можно сопоставить с гранатовым крестиком в начале «Вешних вод».

Все эти сближения и аналогии приводят нас к выводу, что не случайно «Дым» написан в таком хронологическом отрыве от группы четырех великих романов и в таком хронологическом окружении большими повестями 60-х годов. В основе сюжета «Дыма» лежит любовная новелла; она опоясана и перевита двумя политическими памфлетами и одной политической апологией. Следовательно, с точки зрения жанровой, «Дым» не есть роман. Создание нового романного жанра, вместо старого культурно-героического, Тургеневу не удастся, и он принужден ограничиться усложненной в направлении романа повестью. Отсюда коренная ошибка в построении «Дыма». Литвинов — герой повести, только повести, и потому теряет централизующую (в жанровом отношении) роль, как только он выходит за ее пределы. Отношение его к генералам фальшиво мотивировано конструктивным шаблоном (Ирина знакомит старого друга со своим обществом), а отношение к губаревскому кругу, а следовательно, и знакомство с Потугиным, покоятся на случайной встрече с Бамбаевым.

Вместо недостающего единства романа в герое его, Тургенев, в первый раз за всю историю своего творчества, строит его на единстве символа, вносит это единство в само заглавие, т. е., утерев старый классический жанр романа о герое, переходит к чисто беллетристическому жанру символично-тенденциозного романа. Единство будто бы воссоздается как единство осуждения, разоблачения русских миражей и марев, как единство дыма.

## 7

Невольно мы назвали заглавие романа Ключникова «Марев» (1864), первого чисто реакционного романа, открывшего пресловутую серию («Некуда» Лескова 1865 г., «Обрыв» Гончарова 1868 г., «Панургово стадо» Вс. Крестовского 1869 г., «Бесы» Достоевского 1871—1872 гг. и мн. др.). Родство тургеневского заглавия со всеми этими заглавиями, особенно с ключниковским, бросается в глаза (к ним можно еще присоединить заглавие «Кровавый пух» Крестовского 1875 г.).

Метод всех этих романов, на всех ступенях таланта, от Б. Маркевича до Достоевского, один: из революции изымается все серьезное в ней, она сама, ее цели, ее методы, и остаток подвергается изображению. Крестов-



ский делает это с точки зрения реакционного обывателя, Тургенев — с точки зрения буржуазно-западнического либерала, но метод изъятия самого предмета рассмотрения, а потом провозглашения того, что остается пуфом, маревом или дымом, у них один и тот же, — конечно, со всеми само собою разумеющимися оттенками различия, какие вносят культурность, громадный талант и европеизм.

Все же остается несколько загадочным, почему Тургенев выбрал именно 1862 год, именно август, т. е. месяц спустя после ареста Чернышевского, вообще период русской политической истории, неотделимый от Чернышевского, — для того, чтобы изобразить все что угодно, кроме него и его партии. Это придает памфлету против радикальной интеллигенции совершенно несерьезный характер. Не до конца серьезен и памфлет против крепостнической партии; такая группа была\*, но для начала 60-х годов гораздо характернее то большинство дворянства, воспринявшее, из совершенно верного классового инстинкта, буржуазную идеологию и во всяком случае видевшее в освобождении *un fait accompli*<sup>58</sup>. Наконец, для буржуазного западничества мало характерен тот разночинно-интеллигентский, страстно верующий, интеллектуально-патетический вариант его, который избрал Тургенев. Во всех трех случаях изображены не главные течения, а углы, глухие места, политические курьезы. Никакого представления о действительной политической жизни 1862 года роман не дает.

Вместо старого классического романа перед нами первый у Тургенева пример беллетристики, т. е. того облегченного вида романа, который характеризуется нестрогостью жанра и более или менее произвольным кругозором эмпирического изображения, — типический западно-буржуазный вид искусства. Отсюда и крайняя легкость усвоения «Дыма» западными литературами. Для Голсуорси, например, «Дым» был романом, определившим все его творчество. Снизив свое старое искусство, Тургенев показал западной литературе облегченный путь беллетристизма. Не привившись у нас\*\*, «Дым» был легко и плодотворно воспринят той средой, из которой, собственно, он и возник: западной либеральной, «беллетристической», культурой эпохи буржуазного упадка.

\* М. Н. Покровский (Русская история с древнейших времен. Т. 4) называет ее олигархически-крепостнической.

\*\* За некоторыми исключениями (Боборыкин).

## «Новь»

### *Историко-литературный очерк*

#### 1

Неясно, почему Тургенев, в 1876 году, выбрал для своего романа не главную эпоху хождения в народ, не знаменитую весну 1874 года, а гораздо более раннюю, первичную фазу всего движения, лето 1868 г., когда революционной молодежью произведены были лишь первые попытки проникновения в толщу народной массы. Цензурные трудности были бы не больше. Вероятная причина чисто литературная: «Новь» не удалась, не удалась именно в роли развернутого, широкого общественно-политического романа; тем больше была бы эта неудача, если бы Тургенев попытался изобразить массовое политическое движение 1874 г.; мы сейчас увидим, что даже для изображения революционной среды и деятельности 1868 г. Тургеневу пришлось произвести в обычном типе его романа ряд перестановок, нововведений, перегруппировок, несогласованность которых и привела к неудаче книги в целом.

Хождение в народ было громадной тактической ошибкой. Нравственная импозантность и «красота» всего этого приснопамятного движения не должна влиять на нашу оценку его с точки зрения революционной тактики. Прежде всего, хождение в народ выдавало правительству целые сотни лучших, преданнейших революционеров, выдавало в полном смысле слова даром. Затем, сама непосредственная агитация в народе, распространение социалистических учений путем непосредственного общения с крестьянами и рабочими, были бы, если бы даже удались, гораздо менее действительны, чем, например, массовое издание и распространение умело составленных прокламаций; это и была тактика Чернышевского (1861—1862), внушившая правительству вполне обоснованный страх (сила которого измеряется прямо пропорционально жестокостью трусливой мести во всех процессах 1861—1864 гг.; между тем, по делу 193-х наказания были сравнительно легкие). Наконец, хождение в народ легко обростало параллельными, внереволюционными настроениями, например, желанием опроститься в покаянном, моральном (почти тол-

стовском) смысле слова, жаждой жертвенного отречения от социальных преимуществ, т. е. моральной идеологией, как раз типичной для господствующих классов, а никак не революционной. (Марианна, в гл. 22-й: «мы будем работать, мы принесем им, нашим братьям, все, что мы знаем,—я, если нужно, в кухарки пойду, в швеи, в прачки... Ты увидишь, ты увидишь... И никакой тут заслуги не будет, а счастье, счастье...»; или, в гл. 25-й: «вы только скажите нам, куда нам идти... Пошлите нас! Ведь вы пошлете нас? — Куда? — В народ... Куда же идти, как не в народ?» и мн. др.) Со стороны тактической, перед нами падение по сравнению с методами Чернышевского и 1862 г.; вполне законно предположение, что если бы Чернышевский был «жив», хождение в народ вовсе не произошло бы и революционная молодежь осталась бы верна его строгой, профессиональной тактике, единственной свободной до конца от дилетантизма в истории революционного движения 1861—1876 гг.

Замечательно, что самый лозунг «в народ» дан был Герценом. Когда после студенческих волнений 1861 г. несколько сот человек было исключено из Петербургского университета, Герцен, в блестящей статье «Исполни просыпается»<sup>\*</sup>, обратился именно к этим исключенным: «Ну куда же вам деться, юноши, от которых заперли науку? Сказать вам: куда? — Прислушайтесь,— со всех сторон огромной родины нашей: с Дона и Урала, с Волги и Днепра растет стон, поднимается ропот... В народ! к народу! — вот ваше место, изгнанники науки!» Аргумент Герцена с тактической стороны неверен; именно потому, что с Дона и Волги уже поднимался ропот обманутого «освобождением» народа, именно поэтому не следовало революционной интеллигенции идти в народ, а следовало прежде всего образовать революционную партию, которая могла бы в нужную минуту стать во главе всероссийской аграрной революции и тем превратить ее в социалистическую (план действий Чернышевского). Клич Герцена имел несомненный отзвук, во-первых, потому что никогда влияние «Колокола» не было так сильно, как в конце 1861 г., а во-вторых, потому что он соответствовал нарождающейся народнической струе в интеллигенции и литературе (1860—1861 г. Ник. Успенский, Левитов, Решетников и др.). Но практические его последствия тогда были еще невелики: в Петербурге все же преобладали политические директивы разночинной группы, а в следующие годы, уже после устранения Чернышевского, господствовавшая писаревская идеология направляла умы молодежи к естествозна-

<sup>\*</sup> Колокол, лист 110, от 1 ноября 1861 г. (Герцен А. И. Полн. собр. соч. Пг., 1919. Т. XI. С. 260. № 1724).

нию, критическому самовоспитанию, критике устаревших систем мысли,—это, конечно, звало не в народ, а к передовым центрам западной науки, в швейцарские и немецкие университеты, к кафедрам европейских химиков и физиологов.

Так продолжалось до конца 1867 г. Тут грянул смоленский голод, который дал толчок оживлению народнических симпатий; когда же к концу зимы 1868 г. выяснился голод (либо полуголод) в ряде губерний (как раз черноземных,— в результате особо острого в них малоземелья и особо тяжелого податного обложения), по всей студенческой молодежи (в особенности петербургской) и революционной интеллигенции мгновенно пронесся лозунг «в народ!», чему способствовал и тяжелый университетский кризис 1868 г., вызванный прямым реакционным походом правительства на университет и на устав 1863 г.; студенческие волнения вспыхнули только в следующем, 1869 г., но уже и весной 1868 г. (когда начинается действие «Нови») молодежь, теснимая реакцией в университете, взволнованная вестями о голоде (прямом последствии «освобождения»), разъезжается на каникулы не с проповедью «критически мыслящей личности» (кстати, «Русское Слово» закрыто было еще в 1866 г., а сам Писарев погиб в это же лето 1868 г.), а с совершенно иными планами и идеями.

Как раз этот момент развития революционных идей и взят Тургеневым в «Нови», причем со свойственным ему неизменным глубоким знанием русской истории, он помнит о всех обстоятельствах избранного им года. «Какая тебе еще неприятность нужна?—закричал Нежданов внезапно зазвеневшим голосом.— Пол-России с голода помирает, „Московские Ведомости“ торжествуют, классицизм хотят ввести, студенческие кассы запрещаются, везде шпионство, притеснения, доносы, ложь и фальшь..... Басанова арестовали,... мне в библиотеке сказывали...» (гл. 2-я): в этой речи выделены голод и поход против молодежи,— два обстоятельства, которые, как мы только что видели, действительно лежали в основании политических настроений молодежи весной 1868 г. и поворота ее от «критического реализма» к первой в истории России попытке революционно-народнической политики.

## 2

С изображением трагической неудачи первого хождения в народ Тургенев соединил памфлетное изображение реакционного дворянского круга. Думаем, что это было ошибкой, одной из нескольких ошибок, благодаря которым «Новь» производит впечатление гораздо более бледное,

чем все остальные романы Тургенева. Иное дело в «Дыме», там памфлет против крепостников уравновешивался (мы, конечно, говорим только о построении романа) не менее резким памфлетом против губаревского общества; между тем, в «Нови» памфлетное изображение Сипягиных, Калломейцева и губернатора противостоит роману о Нежданове, который иначе как трагическим нельзя назвать. Получается неравновесие, вредящее цельности произведения. Нет того впечатления единства замысла, которое ставило на такую высоту старое романное искусство Тургенева. Отдельно задуман Нежданов, отдельно памфлет. Расколаживает и повторение (ср., например, Калломейцева с «раздражительным генералом» в «Дыме») и некоторая элементарность памфлетной техники, например, то *parti pris*, благодаря которому всё без исключения, что делает одиозный герой, он делает одиозным образом.

Но сам по себе, вне романа, памфлет Тургенева является очень живым и ценным историческим документом о представителях реакции 1866—1870 гг., реакции, уверенной в своих силах, устоявшейся, нашедшей свои методы, действующей не наощупь, как в 1862—1863 гг. Достаточно сравнить озлобленную растерянность и «оппозиционность» генералов в «Дыме» с самоуверенностью сипягинского благолиберализма и наглостью Калломейцева, чтобы понять, как окрепла реакция после каракозовского выстрела. Кроме того, за эти годы (шесть лет отделяет время действия «Дыма» — 1862 — и «Нови») реакционное дворянство нашло свой стиль; теперь оно стилизует английскую консервативную аристократию; университеты оно, в лице графа Д. А. Толстого, собирается превратить в Кембридж, гимназии — в Итон; у него есть свой журнал, реакционный «Русский Вестник» (усердно стилизующий мудро-умеренный английский консерватизм; «это наша *Revue des Deux Mondes*... *c'est un journal qui se respecte*...», говорит о нем Калломейцев, гл. 5-я), в котором печатаются великосветские романы Б. Маркевича; есть своя пресса, во главе которой стоят могущественные «Московские Ведомости» («с благоговением упомянул он о великих московских публицистах», т. е. Каткове и Леонтьеве, гл. 14-я). Это не обороняющиеся Ратмировы пожарного 1862 г., а организованный, агрессивно-реакционный класс, со своими методами борьбы, своей культурой и попыткой своего стиля! Произошла «дворянская стабилизация», псевдокультура которой и является истинным адресатом тургеневского памфлета.

Отсюда особая роль Б. Маркевича, который под прозрачным именем *Ladislav's* несколько раз упоминается в «Нови» (см. в особенности знаменитую убийственную фразу в 5-й гл.; это лучше и злее «прирожденного

клевета» 14-й гл.); он был типичным романистом «Русского Вестника». Сложнее (и спорнее) вопрос о выходе (в той же 14-й гл.) против князя П. А. Вяземского: «... князь Коврижкин, этот лакей-энтузиаст...»; «псевдоним» объясняется, вероятно, стихом самого Вяземского: «пряник, мой однофамилец»<sup>\*</sup>, стихом, кстати, типичным для его механической, деревянной манеры острить. Характеристика Нежданова очень верна для роли кн. Вяземского в 50-е и 60-е годы. Обломок пушкинской эпохи, поклонник державинской поэзии и екатерининского века, он, в мнении Калломейцевых, как бы связывал современников Валуева, графа Шувалова и Д. А. Толстого с «великим веком» дворянской культуры! «Парение» старой оды действительно превратилось у него в лакейский энтузиазм. Вяземский стал карикатурной фигурой, но все же, быть может, Тургеневу следовало пощадить в нем друга Пушкина.

Два слова о фигуре Калломейцева. «Заводить собственные кабаки... да ссужать мужиков хлебом и деньгами за сто и за полтора процента, как теперь делают многие из дворян-владельцев... Калломейцев принадлежал именно к этой новой породе помещиков-ростовщиков...» (гл. 23-я; см. еще слова Маркелова в 21-й гл.). Порода эта была одною из разновидностей, самой отвратительной, послереформенного дворянина, и, как верно замечено Тургеневым, именно она была непримиримейшей защитницей дворянских прерогатив, потому что приспособиться к процессу частичного обуржуазения дворянства (как Сипягин, Стива Облонский) калломейцевы были не в состоянии. Из таких людей, потерявших уважение даже в собственной среде (сцена у губернатора, гл. 35-я), позднее набрался состав первых земских начальников (1889). Фигура Калломейцева — ценный исторический документ к истории подготовки «системы» Александра III. Мы говорили выше о неравновесии, вызванном введением в роман антидворянского памфлета. Тургенев чувствует его и старается ввести отдельные памфлетные черты и в изображение революционного быта (отчеты Кислякова, в 17-й гл.; Машурина; весь эпилог и мн. др.), а также сплести жизнь Нежданова с сипягинским кругом («Бедного Алексея они погубили, эти Сипягины»: Паклин в 38-й гл.); может, это и удалось бы, если бы, как в старых романах Тургенева, Нежданов был героем романа, который мог бы быть озаглавлен его именем («Рудин»), — но это не так. Форма романа 50-х годов давно уже оставлена позади (ср. в письме Нежданова Силину, в гл. 30-й: «Помнишь, была когда-то — давно тому назад — речь о лишних людях, о Гамлетах...»). Неудача Турге-

<sup>\*</sup> В одном стихотворении 1853 г. (вошедшем в известный сборник «В дороге и дома» 1862). См. Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1887. Т. XI. С. 5<sup>59</sup>.

нева произошла из того, что он хочет призрак такого романа («Чудесный был человек! Только не в свою колею попал!.. Знаете, кто он собственно был? Романтик реализма!» — Паклин о Нежданове, в гл. 38-й) соединить с демократическим, широкообщественным романом, который выработался, независимо от него, в 60-е и 70-е гг. (Писемский, Лесков, Достоевский и др.), романом, в котором являются сословия, классы, народ, торговля, губернский город, фабрика,—вообще организованная деятельность и организованные группы. Но к роману этого типа у Тургенева не было дарования, и во всяком случае для его осуществления надо было радикально отказаться от схемы и навыков героико-идеологического («рудинского») романа. Соединить в одном произведении дворянскую литературную культуру 50-х гг. с демократической 70-х было невозможно.

### 3

На каждом шагу видишь, как чужд Тургеневу новый материал, вводимый им в «Новь». Бумагопрядильная фабрика купца Фалеева описана (гл. 16-я) в духе гоголевского отступления (и его же гиперболическим языком: «людская тысячеголовая сила гудела вокруг, натянутая как струна»), периодизированной мерной речью, а писчебумажная фабрика Сипягина (гл. 33-я) не описана вовсе; между тем для настоящего общественного романиста особенно интересно было бы сравнение купеческой фабрики с дворянской. Иное дело рассуждения героев и споры на эту тему; тут Тургенев в своей сфере, и в той же 33-й главе он заставляет Соломина произнести очень умное рассуждение о причинах неудач дворянской фабрики. Изображение же послереформенной экономики не удалось совершенно. Интересно, что не сделана даже попытка изобразить фабричного рабочего.

Далее весь чисто общественный, вне самого романа находящийся материал вводится в него путем особых очерков, глав, своего рода «бытовых новелл». Прекрасная идиллия о Фомушке и Фимушке была бы уместна в виде отдельного рассказа, рядом, например, со «Старыми портретами» (написанными, кстати, всего на 5 лет позже, в 1881 г.), в романе же она все равно производит впечатление вставки. Таково же положение «очерка» о купце Голушкине вместе с описанием кутежа и пр. Метод привлечения со стороны общественно-бытового материала и включения его (хотя бы очень умелого) в идеологический роман не приводит все равно к созданию общественного романа и только запутывает развитие главной темы. Не пристройки нужны были к старому зданию, нужно было новое здание, потому что дело ведь шло не о герое-револю-

ционере, а о революции самой, о хождении в народ. Нужен был роман о противоречиях самой тактики хождения в народ, подобно тому как Достоевский написал роман о противоречиях тактики заговора,— но для этого нужны были «полифонические» методы Достоевского\*. Роман о тактике не есть роман о герое, хотя бы усложненный.

Да, «Бесы» написаны врагом; враг этот думал, что революционный заговор, нечаевщина, исчерпывает понятие революции<sup>60</sup>. Но критика заговора произведена Достоевским так убедительно и глубоко, что мы целиком можем принять ее и ею иллюстрировать наше отношение ко всем видам бланкизма. «Новь» написана полудругом, своего рода снисходительным попутчиком, но тем не менее для понимания революционного движения 60-х гг. она дает гораздо меньше, чем «Бесы». Нужна была не персональная трагедия «романтика реализма» Нежданова, а диалектическая трагедия самого метода хождения в народ,— но Тургенев был связан им же когда-то созданным типом романа о герое, и роман о методе ему не удался.

---

\* Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.



## Тургенев и Флобер

### 1

Еще в 50-е и 60-е годы, т. е. в эпоху «немецкой школы», Тургенев написал ряд новелл, стоящих особняком и продолжающих старую русскую новеллистику 40-х годов. Таковы в особенности «новеллы случая», как «История лейтенанта Ергунова», «Странная история» и некоторые другие, представляющие непрекращающееся, как бы подспудное «русское» течение, в отношении морфологическом ничего общего не имеющие с новеллами «немецкими», элегически оркестрованными.

«Вешние воды» 1871 г. представляют высшее проявление новеллы немецкого типа, высшее и последнее. После «Вешних вод» начинается охлаждение Тургенева к литературному искусству немцев, сопровождающееся даже ироническими выпадами против Т. Шторма и вообще против повести-элегии\*. На смену более или менее единой эпохе элегической новеллистики приходит новеллистическое разнообразие, примета последней, третьей, фазы тургеневского искусства. Отпадает философское и пейзажное сопровождение; нет того единства, которое вносилось темой несбывшейся судьбы. Освобождается в связи с этим ряд новеллистических жанров, восходящих к гоголевской эпохе и временно оттесненных в творчестве Тургенева влиянием немецкой школы. Возрождается интерес к русской бытовой старине («Старые портреты» 1881 г., «Пунин и Бабурин» 1874 г.); возрождается гоголевская новелла-курьез («Часы» 1875 г.; «расскажу вам мою историю с часами... Курьезная история!»); происходит явный поворот к демократическому провинциальному быту (почти все рассказы 1871—1881 гг.). Однако важнее всего для понимания этой последней фазы тургеневской новеллистики отрицательный признак — полное исчезновение повести-романа (как «Первая любовь», «Ася» и «Вешние воды»), той повести-романа, которую создали немцы в 1850-е и 1860-е годы и с исчезновением которой, совпавшим, примерно, с ослаблением и романного творчества, Тургенев принужден снова вступить на

---

\* Мы их цитировали во вступительной статье к VII тому сочинений Тургенева — «Тургенев-новелист».

путь исканий. Здесь-то и происходит предсмертная встреча его с Флобером, давшая нам «Песнь торжествующей любви», единственную русскую новеллу, в которой стилизация проведена методами французского артистического письма.

## 2

Отрицательное отношение Тургенева ко Второй империи общеизвестно; число соответствующих высказываний его достигает многих десятков. Во время войны 1870—1871 гг. «ориентация» Тургенева была несомненно немецкая. Огрубляя несколько понятия, можно было бы назвать его позицию германофильской, что в связи с немецким характером его творчества в те десятилетия совершенно определенным образом окрашивает весь второй, примерно 15-летний, период его литературной, творческой, политической и культурно-бытовой биографии. Казалось бы, что после блестящей победы политики Бисмарка и создания Германской империи «германофильство» Тургенева должно усилиться. Между тем происходит обратное. Тургенев оседает в Париже; сочувственно следит за установлением Третьей республики<sup>\*</sup>; немецкие литературные отношения (Ауэрбах, Шторм, Гейзе, А. Пич, Ю. Шмидт и др.) если не обрываются вовсе, то все же явно отступают перед парижскими (Гонкуры, А. Доде, И. Тэн, Э. Ренан, Г. Флобер, Э. Золя и мн. др.). В писательском быту Тургенева начинается отчетливая «французская» фаза, характеризующаяся, среди прочего, и явным влиятельным участием во французской литературной жизни.

В приблизительном виде эти французские отношения Тургенева более или менее общеизвестны, но исследованием научным они еще совершенно не тронуты, вследствие чего научно серьезный ответ на вопрос о действительном их характере и действительной роли Тургенева во французской литературе 70-х годов еще невозможен. Что ж до причины поворота Тургенева от немецкой литературной культуры к французской (парадоксального на первый взгляд поворота от победителей к побежденным), то здесь можно сослаться на более общее явление: с выходом Германии на большую мировую дорогу вдруг как-то сразу стало ясно, насколько немецкая беллетристика неинтересна и малосодержательна по сравнению с французской, английской и русской. В 60-е годы еще можно было мириться с провинциальным характером немецкого романа (немецкие романисты нигде, кроме Германии, не читались, в то время как

<sup>\*</sup> См., скажем, письмо № 176 в «Первом собрании писем И. С. Тургенева. 1840—1883 гг.» (СПб., 1884. С. 221) и мн. др.

Дж. Эллиот или Флобер писали для всей Европы), но после побед, после версальского провозглашения империи, после оргий военно-патриотической гордости малый удельный вес немецкой литературы стал ощущаться очень резко, и в кругах немецкой интеллигенции заговорили о необходимости литературного возрождения. Оно не пришло. Началось острое недовольство (выраженное несколько позже в блестящих «Несвоевременных размышлениях» Фр. Ницше, подвергнувшего духовную жизнь новой империи систематической и глубокой критике). Наконец, силой вещей пришлось немецкой литературной интеллигенции снова смотреть в сторону Парижа, где в 70-е годы, несмотря на поражение, литература непрерывно обновлялась и каждый год приносил произведения европейского значения. Весь этот процесс был гораздо сложнее, чем мы сейчас описываем, но бесконечное литературное превосходство Парижа Флобера и Ренана над Берлином исторических романов Фрейтага не подлежит никакому сомнению, равно как и общеевропейский характер литературной супрематии Парижа в послевоенное десятилетие. Заметим кстати, что она длилась примерно до середины 1880-х годов, когда, с одной стороны, в немецкой литературе началось наконец долгожданное «новое» (правда, иного рода, чем того ожидала после победы буржуазная интеллигенция, не насыщенная гордостью, удовлетворенная литература, а резко оппозиционная социалистическая драма и роман: на сцену выступила левая интеллигенция), а с другой — Европа узнала скандинавов и, что было особенно важно, русский роман.

Из вышеизложенного ясно, что поворот Тургенева к парижской литературной культуре является частью общеевропейского литературного процесса, удивившего в те годы всех: побежденный город продолжал оставаться литературным гегемоном и учителем литературного мастерства. Притягательная его сила даже выросла. Тургенев был не единственным иностранным писателем, осевшим в Париже. Назовем, для ориентировки, известного американского романиста Г. Джеймса, жившего в Париже в одни примерно годы, что и Тургенев\*, тоже участвовавшего, хоть в гораздо меньшей степени, во французской литературной жизни и глубоко усвоившего уроки французской романной техники.

### 3

Если не считать некоторых деталей в мелких рассказах 70-х годов (в особенности в рассказе «Часы»), главным памятником старческого пово-

\* В воспоминаниях Джеймса есть о нем упоминание.

рота Тургенева к французской литературе являются обе новеллы, переведенные из Флобера, «Песнь торжествующей любви» и Стихотворения в прозе. Все эти произведения отличаются одной преобладающей чертой, которой до того не было у Тургенева и которая вообще в истории русской литературы представляется очень редкой и исключительной; эту черту мы называем артистицизмом. Основное значение «Песни торжествующей любви» для самого Тургенева заключалось в том, что эта новелла осуществляла флюберовское задание артистического художественного построения.

Что сделал Флобер в истории европейской литературы? Мы, конечно, отбрасываем обычные во французских компендиумах и в корне неверные определения метода Флобера как «объективного» (*le roman de Flaubert est un roman objectif*<sup>61</sup>), прежде всего потому, что они предполагают методологически беззащитное представление о «верном» и «неверном» изображении жизни (где авторитетный трибунал для вердикта?), но также и потому, что понятие это неприменимо к Флоберу даже в том относительно неправильном смысле, в каком можно говорить об «объективности» Толстого или Пруста. Иллюзию «объективности» создает у Флобера нечто иное, пожалуй, тоже «объективность», только не в элементарном смысле проверочного наложения на изображаемое, а в единственно серьезном смысле наложения на задание. Флобер внес в литературное дело невиданную дотоле объективную добросовестность, не просто повысил добросовестность литературной работы, но превратил добросовестность из профессионального свойства (или качества) в художественную директиву. Благодаря этому французский роман, после «*Madame Bovary*», открыл ряд романских жанров, совершенно не предусмотренных Бальзаком и В. Гюго и аналогичных, если угодно, новым типам стихотворной поэмы, открытым парнасцами. Вот это превращение добросовестности из профессионального принципа в художественный и жанровый мы и называем артистицизмом.

Тенденция артистицизма к археологическому роману («Саламбо»), и в особенности к стилизации, совершенно понятна. Артистицизм монографически решает узкие и трудные задачи,—это заранее сближает его с романом о прошлом, о чужом. Обычное объяснение происхождения «Саламбо» из применения к чужой и мертвой цивилизации методов «*Madame Bovary*», быть может, следовало бы перевернуть: «историческим» романом является уже «*Madame Bovary*», в том смысле, что это—роман о чужом, роман артистической дистанции, иначе говоря, в той или иной мере стилизация. Стилизуется чужая мысль, чужая речь, чужой

быт. Громадное значение приобретает стилизация чужой внутренней речи, т. е. воспроизведение (фиктивное воспроизведение: стилизация) хода чужой мысли, что составляет обычный излюбленный метод Флобера, причем стоит сравнить, например, внутреннюю речь Эммы Бовари (скажем, мечты ее о парижской жизни, после бала: Ч. I, 9) и любого героя карфагенского романа, чтобы убедиться в полном отсутствии принципиального различия между ними,— именно вследствие общности метода, заключающегося в фиктивности самого воспроизведения, т. е. в стилизации.

Эта историзация чрез создание дистанции подняла романное искусство на громадную высоту, а также сообщила ему небывалое (хотя и несколько искусственное) достоинство: тривиальное, пошлое, ежедневное (мысли Шарля, романы Эммы, нелепые научные занятия Буvara и Пекюше) стали как бы равнодостоинны осаде Карфагена или похищению заимфа богини Танит. Все уравнивалось стилизующим отношением повествователя к реальности. Но, конечно, такого рода литературный метод естественно тяготеет к стилизации в более точном и узком смысле слова, т. е. к изображению иной эпохи чрез воспроизведение заодно и письма этой эпохи.

Впрочем, наше определение неточно. Разве можно воспроизвести полностью письмо иной культурной эпохи? Если употреблять слова в таком их значении, то ясно, что о реализованном воспроизведении не может быть и речи (даже на том самом языке). Если же оно осуществлено, то получается впечатление не стилизации, а скорее литературного фокуса (блестящие подделки Горбунова под русский язык XVII века<sup>62</sup>). Очевидно, от стилизации и не требуется так много. Требуется меньше, вернее, не меньше, а иное: не реальная имитация (хотя бы и не доведенная до конца), а фиктивная на нее ориентация, не воспроизведение *realiter* (невозможное и ненужное), а систематически заявленное гипотетическое на него направление.

Пафос чужого, основной пафос флоберова искусства, привел его к проблеме стилизации. Можно сказать, что Флобер заново открыл для европейского искусства всю эту громадную область литературного искусства. Об особой роли этого открытия для немецкой литературы последнего тридцатилетия, а также о флоберо-тургеньевской «Песни торжествующей любви» как учительнице немецкого артистизма — ниже.

#### 4

В «Песни торжествующей любви» совершена очень тонкая транспозиция некоторых флоберовых методов (не всех, как мы сейчас увидим) на старую, привычную схему тургеньевской новеллы. Прежде всего, сама

стилизация чужекультурной речи, т. е., как мы только что старались объяснить, фиктивная на неё ориентация. Этой видимости стилизации Тургенев достигает необыкновенно скромными и умеренными средствами; более всего далек он от желания действительно имитировать итальянскую письменную речь XVI в.; поэтому настоящих, действительных итальянизмов (вернее, латино-итальянизмов: Боккаччо и великие новеллисты Ренессанса) у него нет; Тургеневу достаточно также деликатных, едва уловимых уклонений от нормальной русской повествовательной речи, как, например, «... проживала в Ферраре девица, по имени Валерия», «она вела жизнь уединенную...», или таких легчайших приближений к речи Боккаччо, как, например, в этой фразе: «она жила с своей матерью, благородной, но небогатой вдовою...» (все примеры из 1-ой главы). Отсюда ясно, что Тургенев выбирал наиболее умеренные и незаметные средства приближения к стилизуемой речи и дальше всего был от ошибки смешения стилизации с пастишем. Пастиш есть, действительно, возможно адекватная имитация чужой речи; но сама эта полнота имитации связывает пастиш и по размерам (обыкновенно, не больше отрывка)\* и по задаче (пастиш есть цель самого себя); служить серьезной жанровой задаче он не может. Стилизация же, именно ввиду жанрового характера своих целей, должна больше всего бояться реализованной имитации, ибо таковая сразу становится самоцелью, т. е. чем-то достаточно серьезным и само по себе, между тем как в настоящем литературном произведении соперничество двух серьезных инстанций невозможно.

Не углубляя исследования, повторим снова наш общий вывод. Флобер открыл для европейского искусства относительно новую для него область речевого отношения к чужой культуре, Тургенев же глубоко понял Флобера, удержав свою итальянскую стилизацию в возможно большем удалении от реализации (т. е. от пастиша).

В сравнении с этим вопросом бледнеет вопрос о вводящей формуле. Все же стоит отметить, что почти все стилизованные повести, вышедшие из почина Флобера, обладают такой формулой, в которой назван мнимый письменный источник новеллы. У Флобера в конце «Юлиана Милостивого»: «такова легенда о св. Юлиане Милостивом; так, по крайней мере, она изображена на старинном расписном окне в одной из церквей моей родины» (по переводу Тургенева). У Тургенева в начале «Песни торжествующей любви»: «Вот что я вычитал в одной старинной итальянской ру-

---

\* Лучший образец русского пастиша — отрывок Пушкина в несколько строк «Цезарь путешествовал».

кописи». У Я. Вассермана, в начале «Перуанского золота»: «Вот что написано было постригшимся в монахи рыцарем Доминго де Сориа Люче, в монастыре города Лины, куда он ушел от мира через 13 лет после завоевания Перу». Кстати, эта новелла Вассермана, любопытная как свидетельство глубины того следа, который Флобер и Тургенев срезали в немецкой литературе, может показать от противного, как и чем отличается искусство стилизации Тургенева от методов эпигона. Вассерман добросовестно занят имитированием всерьез «испанской» речи XVI в.

## 5

Вторым (не менее важным) элементом флюберовского искусства, воспринятым Тургеневым в «Песни торжествующей любви», является пресловутый флюберов предметный мир, та новая роль конкретного вещного обстоятельства, которая была в свое время так важна в процессе обновления европейских литератур второй половины XIX в. То не были вальтерскоттовы описания жилища, мебели, утвари и одежды, вообще то не были описания, а скорее, если угодно, именованья предметов. Теперь, когда под пером немецких эпигонов Флюбера и Тургенева этот метод выродился и любая «артистическая» новелла Т. Манна, как музей, переполнена красивой и редкой утварью, следует опасаться недооценки того крупного реформаторского шага, который совершил когда-то Флюбер, вводя, так сказать, предметную археологию в роман и повесть о чужой культуре. Ограничения в оценку этого дела мы внесем ниже; сейчас следует снова отметить, что Флюбер не «описывал» предметов, а скорее «называл» их, так что само название, особенно в случае редкого, странного, экзотического предмета, и связанные с ним культурно-исторические ассоциации образуют тот особый предметный антураж, в который Флюбер вправляет движение своей стилизованной новеллы. Нашими исследователями указывалось, что списки редких, красивых и странных восточных предметов у Тургенева в «Песни торжествующей любви» очень близки к не менее длинным спискам, рассеянным по всем 15 главам «Саламбо» и всем сценам «Искушения св. Антония». Но простого сближения, конечно, мало. Надо исходить из точного представления об общей роли «предметного музея» в флюберовом искусстве, роли тем большей, чем произведение исторически стилизованнее. Замечательна снова умеренность Тургенева в эксплуатации этого метода. Собственно говоря, в «Песни торжествующей любви» есть всего один большой список предметов,—именно, предметов, привезенных Муцием из его странствий («ковры, шелковые ткани...» и пр., в 3-ей гл.); сюда надо присоединить несколько предметов,

тоже связанных с пребыванием Муция на Востоке и раскрывающихся перед читателем постепенно в дальнейшем: ширазское вино в круглой бутылки и яшмовые чашечки, индийская скрипка, обстановка первого сна Валерии (гл. 4-ая), обстановка в павильоне при воскрешении Муция (гл. 12-ая), жемчужное ожерелье, дар Муция Валерии (гл. 3-ья) и еще кой-какие незначительные предметные детали. Не приводим для сбережения места параллелей из Флобера; читатель без труда разыщет их десятки в одном только «Искушении св. Антония» (например, вся похвальба царицы Савской: «у меня есть галереи сокровищ, в которых можно заблудиться как в лесу...» и пр.), и тогда сразу ему станет ясно, что мы разумели под умеренностью Тургенева. Тургенев не столько воспроизвел методы Флобера, сколько нажал осторожно и тонко ту же педаль, которая дала такую несравненную глубину тона карфагенскому и александрийскому роману Флобера. Вернее даже сделать ударение не на «предметах» самих, сколько на Востоке, на грандиозной перспективе далеких цивилизаций, отсвет которых падает на повествование благодаря привлечению больших предметных серий («... и множество других предметов, самое употребление которых казалось таинственным и непонятным...»<sup>\*</sup> Муций... называл посещенные им города и народы... чем-то сказочным веяло от одних их имен»: гл. 3-ья). Литературное использование ассоциаций, связанных (для европейца) с ближним Востоком (Левант) и дальним («Муций... проник в самую глубь Индии, где род людской подобен величественным растениям...»: гл. 3-ья), — один из важных уроков Флобера, который, воздействуя в направлении, параллельном общим целям артистизма, вызвал к жизни ряд родственных произведений, от «Таисы» Ан. Франса до александрийских стилизаций Лескова. Но Тургенев не совершил ошибки немецких учеников Флобера, которые часто пользуются любым удобным поворотом действия для введения эффектных серий красивых предметов. Подробнее об этой ошибке немецких учеников Флобера (и Тургенева) — ниже, а сейчас, для лучшего понимания высоты тургеневского искусства, два отрицательных примера из немцев. В «Исповеди каторжника» Т. Манна (1925) герой, мальчик, заходит однажды утром в гастрономический магазин: «Жестянки с консервами, пакеты с какао и чаем, пестрые банки с мармеладом, медом и вареньем... заполняли полки... Омар распустил на льду свои клешни... Раскрытые жестяные банки с нежными бисквитами...» — полторы страницы гастрономических на-

\* Почти та же фраза есть уже в тургеневском переводе «Юлиана»: «чужестранец... выкладывал из своих сундуков бархаты и шелка... диковинные предметы неизвестного употребления...» (*des choses singulières d'un usage inconnu*).



званий, из одной любви к красивым словам! В «Ульрихе Войтих» Як. Вассермана (1923) героиня приезжает в Берлин к банкиру спасать остатки своего состояния; она входит вечером в его гостиную, включает свет и пораженная видит аквариумы, искусственные гроты, редкие дорогие вещи, которыми миллионер набил, как музей, свою гостиную,— снова каскад красивых, редких слов!

Мы намеренно взяли два послевоенных произведения немецкого флюберизма, чтобы читателю было ясно, как долго и устойчиво держится еще сейчас в Европе артистическое направление. О социологическом его смысле, равно как и социологическая характеристика историко-культурной стилизации,—несколько ниже. Просим читателя, пока, обратить внимание на беспринципность, фабульную неуместность этих неожиданных отпадений в голое славословие красивых предметов, вернее, красивых предметных слов. Перед нами черта жанрового вырождения, к которой можно применить непочтительное суждение Фр. Ницше о некоторых поздних произведениях Гёте: болтовня из любви к красивым языковым формам (*Geschwätzigkeit aus Liebe zu schönen Sprach— und Formwendungen*<sup>63</sup>). Отсюда ясно, что главная опасность, которой избежал Тургенев в «Песни торжествующей любви», заключалась в грубо-чувственной любви к развернутым до конца вещным сериям,— между тем как для стилизующей новеллы достаточно педали, намек на возможность ее реализации. Заметим еще, что осторожность Тургенева, вполне основательная боязнь его впасть в вышеописанную ошибку немцев заставила его совершенно отказаться от описания феррарского праздника (начало 2-ой главы), между тем как в «Саламбо» оно развернулось бы в отдельную главу, а в «Иродиаде» в ряд страниц. Интересно, что ни единым словом не упомянута одежда Валерии, между тем как Флобер (и тем более Вассерман) развернули бы пышное описание платья и украшений знатной феррарки XVI в. (ср., например, описание одежды Саламбо в 7-ой главе: «жемчужины различных цветов длинными гроздьями спускались от ушей ее до плеч и локтей...», и в особенности в 11-ой главе, в сцене любовного свидания: «вместо серег у ней висели в ушах два маленьких сапфировых коромыслица с полой жемчужиной, в которой была благовонная жидкость; время от времени, сквозь отверстие в жемчужине, капля падала на ее обнаженное плечо...», и пр.).

Итак, осторожный отбор, сознательная умеренность, устранение всех голо-предметных описаний— вот технические директивы, руководившие Тургеневым в его трудной работе создания русской стилизующей новеллы.

## 6

Уже сейчас мы можем сказать, что Флобером самим «Песнь торжествующей любви» была бы написана совершенно иначе. Этот вывод подтвердится анализом (по необходимости кратчайшим) тех коренных, совершенно неотъемлемых от флоберова творчества примет, которых, однако, мы в «Песни торжествующей любви» не найдем и следа.

Прежде всего, эвокативный метод (*évo-cation*), т. е. стремление описательной прозы подбором точных эпитетов и верных сравнений «вызвать» перед воображением читателя предмет, пейзаж либо наружность, о которых идет речь. Флобер довел этот метод до совершенства; вся его перешедшая в легенду героическая борьба с языком была, собственно, борьбой за полноту эвокации. Скажем, описание заката в «Искушении св. Антония»: «Небо красно, земля совершенно черна. Под порывами ветра волны песка поднимаются громадными саванами и опадают. Вдруг в одном из просветов пролетают птицы сплошной треугольной станицей, подобной куску металла с одними вздрагивающими краями». Или восход солнца в Карфагене: «... постепенно удлинялись еще пустынные улицы; от стен отделялись пальмы и стояли недвижно; цистерны, полные воды, казались серебряными щитами, разбросанными по различным дворам...» и пр. (в 1-ой главе «Саламбо»). Вся описательная французская школа второй половины XIX века (Доде, Гонкуры, Золя, Мопассан и мн. др. вплоть до Лоти) вышла из этой громадной работы Флобера над созданием адекватного зрительного описания. В этом направлении созданы шедевры, влияние которых чрезвычайно повысила литературную технику всех европейских литератур. Можно положительно говорить о полу столетии господства эвокативного метода в истории европейских описательных стилей. Только в наши дни, вместе с искусством «описания во времени», искусством Марселя Пруста<sup>64</sup>, открывшим методы еще более точного описательного воспроизведения, чем иллюзия непосредственного зрения (*vision directe*), можно считать законченной «флоберову» эпоху европейского романа. Как бы там ни было, ориентация на конкретное видение (*le vu*) неотделима от искусства Флобера, и если ее нет в «Песни торжествующей любви», то мы можем этим довольно точно измерить «угол расхождения» между Тургеневым и Флобером. Тургенев не апеллирует к зрительному воображению читателя; павильон, в котором поселился Муций (гл. 3-ья), назван «отдельным, поместительным павильоном»; в дальнейшем, несмотря на то, что с ним неоднократно связано действие, он остается неописан и для воображения зрительно непредставим, равно как и сад, среди которого павильон выстроен. В этом отношении новелла Тургенева ближе к стилизующим новеллам другого ученика Флобера, Анатоля Франса, чем к Флоберу самому.

Расхождение в таком коренном вопросе очень важно. Упомянем еще один, тоже коренной, метод Флобера, следов которого нет в «Песни торжествующей любви». Мы имеем в виду обычное у него иллюзионное построение чужой внутренней речи, часто множественной, например, различные мечты о возвращении на родину различных племен наемников; извращенное и вульгаризированное понимание вычитанных научных теорий Буваром и Пекюше; их же мечты о том, что можно было бы сделать на полученные ими деньги; фантазии Эммы Бовари о разных иных видах жизни, которые она могла бы изведать, и мн. др.; все произведения Флобера полны таких сокращений чужой внутренней речи, посредством которых Флобер строит душевную жизнь своих героев. В «Песни торжествующей любви» мы не найдем ни следа этого литературного метода; вся новелла вообще обходит чужую душевную жизнь, чего у Флобера нет даже в крайних случаях новеллистической стилизации.

Очевидно, Тургенев заимствовал у Флобера лишь очень немногие, нужные ему, методы, оставив неприкосновенным почти весь прочий его арсенал,— не потому ли, что в основе своей, если отбросить флюберовский колорит, «Песнь торжествующей любви» имеет свое место в нормальном ряду всех прочих тургеневских повестей? Не раз проводившаяся параллель со «Сном», «Кларой Милич» доказывает, что Тургеневу нетрудно было бы транскрибировать новеллу на обычный русский и современный бытовой язык; в особенности убедительна параллель со «Сном»: сын Валерии от Муция, став юношей, оказался бы в точности в положении молодого героя «Сна»: он считал бы себя сыном Фабия, но во сне мог бы увидеть истинного своего отца Муция, потом мог бы случайно с ним столкнуться (барон ведь тоже носил страшный шрам, след какого-то ужасного события в прошлом), потом Валерия в бреду рассказала бы ему тайну его рождения и пр. И обратно: предыстория героя «Сна» могла бы быть развернута в «Песни торжествующей любви». Следовательно, сюжет «Песни торжествующей любви» принадлежит обычной схеме тургеневских новеллистических сюжетов.

Еще одно наблюдение к характеристике любви Тургенева к некоторым особенностям флюберова языка. Говоря о дальних странах и народах, Флобер часто стилизует похвальный либо экзотический к ним эпитет, например, в «Юлиане Милостивом» (по переводу Тургенева): «он воевал с скандинавами, покрытыми рыбьей чешуей, с неграми, вооруженными круглыми щитами из бегемотовой кожи..., с златокожими ин-

---

\* Блестящий пастиш флюберова стиля, сделанный Прустом (*Pastiches et mélanges*, 1919)<sup>65</sup>, воспроизводит в первую очередь именно эту особенность.

дусами, размахивавшими над своими венцеобразными тиарами длинными, как зеркала сверкавшими саблями...» и пр. (гл. 2-ая); каждому народу придан всего один развернутый эпитет, не претендующий явно на его характеристику и лишь неопределенно стилизующий как бы условное мнение о нем других современных ему народов. С этим предлагаем сравнить из «Песни торжествующей любви»: «он проехал... Аравию, где кони благороднее и красивее всех других живых существ, проник в самую глубь Индии, где род людской подобен величественным растениям, достиг границ Китая и Тибета, где живой бог по имени Далай-Лама...» и пр. Весь этот период кажется простым переводом из Флобера. Отсюда ясно, какой важной школой стилистической подготовки к «Песни торжествующей любви» (1881) были для Тургенева его переводы обеих новелл Флобера (1877). Восторженное его мнение о них см. в письме №248 «Первого собрания»<sup>66</sup>.

Общий вывод: во всех вопросах артистического колорита и речевой стилизации Тургенев следует, со сдержанностью, Флоберу. Но сюжет, выбор действующих лиц, ярко эротический характер темы, парабиологическая ее окраска — все это ни в каком отношении к Флоберу не находится и легко включается в общий ряд тургеневской новеллистики.

## 7

Разнородность состава «Песни торжествующей любви» оставила интесный след в самих подзаголовках новеллы. Выставленная дата (1542), поддержанная потом в самой повести рядом исторических упоминаний (Эрколе Феррарский, сын Лукреции Борджиа; жена его — дочь Людовика XII; Луини — ученик Леонардо да Винчи, и некоторые др.), возвращает нас к существеннейшему для понимания Тургенева вопросу о хронологизации внешней и внутренней, который мы возводим к онегинской подоснове его творчества.

Посвящение памяти Гюстава Флобера выражает всю ту сеть творческих к нему отношений, которую мы выше старались разъяснить.

Эпиграф из Шиллера, столь неожиданный в соседстве с именем Флобера, одним фактом этого парадоксального соседства неопровержимо свидетельствует, что Тургеневу ясно было, что он пишет не просто «новеллу флоберова жанра», а нечто иное, более сложное. Но сам по себе эпиграф нуждается в объяснении. *Wage du zu irren und zu träumen!* — это значит: дерзай ошибаться и грезить, т. е. в развернутом значении: имей мужество понимать мир в согласии с твоими грезами, зная заранее о риске ошибки. Что это значит? в каком отношении ко всей новелле находится этот философский стих?

Надо иметь в виду, что он взят из стихотворения Шиллера «Geisterstimme» («Голос духа» 1803), очень неточно переведенного Жуковским под названием «Голос с того света» (1815): нашего стиха у Жуковского нет вовсе, равно как и знаменитого следующего: *Hoher Sinn liegt oft im kind'schem Spiel*<sup>67</sup>; концепции Шиллера придан иной, если угодно, дантовский, характер («будь верен мне прекрасною душою»), чем смягчен прямой и грубый ее метабиологизм. У Шиллера усопшая возлюбленная торжественно подтверждает, что между нею и оставшимся в живых ее возлюбленным существует реальная связь поверх смерти. Предполагается, следовательно, что любви (или особо сильной любви) присуща не только биологическая, но и метабиологическая сила, т. е. что «любовь сильнее смерти» в совершенно буквальном смысле слова. Почему сам Шиллер примкнул к такому грубо эмпирическому учению и как он примирил его с общей своей философской позицией (кантианской), здесь было бы сложно, да и неуместно объяснять; но полное согласие шиллеровского стихотворения с метабиологическими суевериями самого Тургенева бросается в глаза. Мало того, «Geisterstimme» могла бы послужить эпиграфом к целой группе произведений Тургенева, именно той группе, которая объединена одним общим представлением о метабиологическом мире (как бы второй реальности), соседящем с реальностью обычных отношений. Любовь (а также отношения между поколениями) частично пролегал, согласно этому представлению, в этой второй, «старшей», более могущественной реальности. Любовь Муция к Валерии «вооружена» силами, взятыми из ее именно арсенала. Правда, она торжествует не над смертью, а над преградами непреодолимыми лишь относительно, но через полтора года, в «Кларе Милич» (осень 1882 г.), Тургенев доведет свое понимание жизни до предельного завершения: возлюбленные сольются поверх гробовой доски.

Из вышесказанного ясно, что «Песнь торжествующей любви» (1881), о теснейшем отношении которой к новелле «Сон» (1876) мы говорили выше, представляет с другой стороны ослабленный сюжетный вариант к будущей «Кларе Милич» (1882). Все три образуют единую группу, в которой полнее чем где-либо выражена коренная концепция Тургенева: отношения любви и крови метабиологичны. Критике этой концепции, объяснению ее грубо нефилософского характера и прямого происхождения из идеологии примитивного фольклора мы посвятили особую статью<sup>\*</sup>.

---

<sup>\*</sup> См. вступительную статью к VIII тому сочинений Тургенева — «Группа „таинственных повестей“».

## 8

Возвращаемся к вопросу о стилизации и артистичизме. Через них наша новелла связывается с разветвленной литературной семьей, имеющей, после Флобера, долгую историю во всех европейских литературах.

В самой Франции почти вся прозаическая повествовательная литература, в разной степени, в разном смысле и разной функциональности, восприняла метод Флобера. *Ecriture artiste*<sup>68</sup> Гонкуров является импрессионистической его разновидностью. Золя романтичен и массивен в общей структуре своих романов, но в деталях, особенно описательных, он — «артист» хотя бы по стремлению создать литературный адекват чувственного впечатления, т. е. «вызвать» предмет (*évoquer*); в начале известного рассказа «Взятие мельницы» описывается мельничный труд и станицы рыб, проплывающих *avec des lenteurs d'escadre*<sup>69</sup>. Как мы говорили выше, только с Пруста, открывшего метод изображения вещей не в неподвижной зрительности, а во времени, можно говорить о конце флоберовой эпохи французской литературы; примерная дата — 1913 г., когда Пруст закончил первую редакцию «Свана», либо 1917 г., когда началось его признание и слава.

В Германии артистическое направление отчетливее всего обнаруживает черты буржуазного искусства. Т. Манн — писатель, которому нельзя отказать в настоящей любви к искусству, но и он сам, и его брат, и Як. Вассерман, вообще все поколение 90-х годов, следовавшее за французами, поняло Флобера и Тургенева в плане того, что немецкие компендиумы истории литературы с похвалой называют *Formvollendung*<sup>70</sup>, но что на деле является артистичностью уже в сомнительном смысле слова. Возьмем, скажем, «Смерть в Венеции» Т. Манна (1913), новеллу, к слову сказать, явно примыкающую к «Песни торжествующей любви», — взвешено каждое слово, соразмерены все части, слова красивые, фразы ритмичны, действующие лица изящны и совершают изящные поступки, из которых сплетается их изящно-трагическая судьба, но зато нет у читателя «чувства литературы», артистичность достигла того предела, за которым произведение кажется произведением не литературы, а какого-то нейтрального «искусства» вообще. В настоящее время, несмотря на неутомимое трудолюбие Як. Вассермана, все это направление, представленное одними лишь стариками, ветеранами 90-х годов, безнадежно отмирает, вместе с принципом «совершенства», которым оно руководилось в продолжение 30—40 лет. Именно против «совершенства» выступило левоинтеллигентское движение экспрессионизма<sup>71</sup>.

Гораздо глубже было влияние французских принципов в Англии, где они были усвоены такими глубоко творческими натурами, как Стивенсон и, позднее, Конрад. В результате произошло обновление английского приключенческого и морского романа в направлении тех новых стандартов совершенства, которые поставил Флобер.

В частности, историческая новелла, нормальный спутник всего этого литературного направления, исходя из трех новелл Флобера и «Песни торжествующей любви», развернулась в большой, влиятельный жанр, сыгравший для поздних буржуазных десятилетий ту же примерно роль, что за 100 лет романы Вальтер Скотта. Этот вид искусства тоже, по-видимому, кончается, вместе с археологическим, филологическим и культурно-стилистическим пониманием истории, от которого он неотделим. Не только великолепные новеллы К. Ф. Мейера, но и «Святой Сатир» Ан. Франса и стилизующие археологические романы Вал. Брюсова принадлежат прошлому. Немного лет отделяют нас от них, но именно в эти годы легла граница, разделившая культурно-стилистическое понимание истории от диалектического, историю в понимании буржуазной интеллигенции и ее артистов от истории в понимании пролетариата.

Мы подходим к основному вопросу. Весь тот тип исторической новеллистики, к которому принадлежит «Песнь торжествующей любви», предполагает фундаментальную (т. е. в самой основе произведения лежащую) ориентацию на законченные результаты истории, т. е. не на процессы, а на их последствия. Отсюда особая роль цивилизации (жилище, одежда, драгоценности, утварь), а также идеологической культуры (философские и религиозные споры в «Искушении св. Антония»; новеллы Ан. Франса, «Таиса» и др.), но взятой в форме установившихся, завершенных систем мысли. Такое отношение к историческому прошлому нормально для интеллигенции господствующих классов, и в особенности для интеллигенции буржуазной. Не кто иной, как она, развернула громадные способности в филологическом и археологическом воссоздании прошлого, а также в тонком культурно-историческом анализе различных исторических «стилей»; но все это не помогло ей проникнуть ни исследованием, ни художественным творчеством в ту кузницу, в которой история куется. Это говорится, конечно, не в осуждение таких творцов, как Флобер или К. Ф. Мейер, а для правильного понимания классового характера самой предпосылки, лежащей в основании их творчества.

Но как быть нам? Как построить исторический роман на понимании истории не культурно-историческом, а диалектическом (пролетарском)? Эта задача не только еще не решена, но и плохо осознана. Позволяем се-

бе указать на очень интересные опыты левоинтеллигентского немецкого писателя А. Дёблина<sup>\*</sup>. Переворот в понимании истории рано или поздно приведет к невиданному обновлению и исторического романа,— впрочем, вряд ли он тогда будет «романом».

Буржуазный характер исторической стилизации является частью более общего явления: все артистическое направление в искусстве было классовой художественной идеологией буржуазии. Это утверждение не надо понимать в элементарном плане (ведь Флобер, например, воюет с французской буржуазией на всех страницах своей «Переписки»); дело идет о литературной морфологии. Самый жанр таких романов, как «Мадам Бовари» или «Будденброки» Т. Манна, обусловлен отношением к реальности (в особенности к общественной реальности) как к системе законченных величин, а такое отношение является нормальной реакцией на мир классовой психологии буржуазии. Здесь предстоит нашему литературному поколению еще более грандиозная диалектическая перепланировка всего повествовательного искусства. Флоберово наследие исчерпано до конца.

## 9

К той же «французской» эпохе относятся и тургеневские стихотворения в прозе. В нашей научной литературе указывалось на жанровую их связь со знаменитыми прозаическими *petits contes* Бодлера<sup>72</sup>. Эта связь несомненна, и мы могли бы ее обстоятельно доказать, причем выяснилось бы, что Тургенев не только сознательно обратился к жанру, созданному Бодлером<sup>\*\*</sup>, и понимал его как бодлеров жанр, но и в частных случаях, задумывая отдельные стихотворения в прозе, исходил из определенных вещей Бодлера. Но обоснование этого утверждения и внимательный анализ этой литературной линии возможны только в специальной работе. Обращаем внимание читателя как на особо близкие к Тургеневу на такие стихотворения в прозе Бодлера, как *Auwhere* или рассказ о встрече с двумя мальчиками (ср. с тургеневским «Нищим»).

Сейчас мы хотели бы, не входя в детальный анализ, указать в связи с этим на роль Тургенева в подготовке русского символизма. Бодлер, парнасцы, Эредиа имели у нас в России долгую историю задолго до официального рождения т. н. «новых веяний» 90-х годов. Можно доказать, что

\* A. Döblin. *Berge, Meere und Giganten*, 1924.

\*\* Бодлер же исходил из философских диалогов Леопарди, который чрезвычайно читался французскими романтиками поздних десятилетий.



все эти движения передовой европейской поэзии были прекрасно известны Тургеневу, не хуже французского романа, и что он внимательнейшим образом за ними следил. В письме №166 «Первого собрания»<sup>73</sup> есть очень верная оценка поэзии Суинберна, правильно указано его отношение к В. Гюго, выделен его действительно лучший сборник («Песни перед восходом»), — в 1872 г. это мог сделать только действительный знаток. В письме №248 (1877)<sup>74</sup> см. краткую и правильную оценку только что вышедшей 3-ей «Легенды веков» В. Гюго. Весь этот вопрос об отношении Тургенева к новым движениям французской поэзии, непосредственно предшествующим французскому символизму (которого Тургенев уже не увидел), следовало бы обстоятельно исследовать. Интересно, что главным защитником и проповедником Парнаса и сонетов Эредиа был у нас такой типично тургеневской выучки романист, как Боборыкин, или такой типично тургеневской культуры человек, как Урусов. Здесь пролегалка какая-то еще недостаточно замеченная полоса русского литературного развития, весьма существенная для понимания быстрых побед будущего символизма брюсовской эпохи. Но это снова приводит нас к вопросу о Тургеневе как буржуазном писателе, т. е. о целой стороне его творчества, обращенной на Запад и оставшейся в собственно русской истории литературы особняком. Недаром такие творцы буржуазного литературного возрождения 90-х годов, как Т. Манн, Г. Манн, Як. Вассерман, Дж. Конрад и, несколько позднее, Дж. Голсуорси, неоднократно называли Тургенева своим учителем<sup>75</sup>.

Главная трудность, встречающаяся исследователю при построении научного понимания творчества Тургенева, заключается в том, что оно социологически разнородно. Во-первых, Тургенев русский дворянский писатель, создатель второй, после «Евгения Онегина», формы дворянского культурно-героического романа. Во-вторых, Тургенев европейский буржуазный писатель, близкий сначала немецкой, а потом французской (артистической) литературе Запада, но в обеих этих фазах оставшийся в стороне от русского литературного развития, до тех пор пока и у нас не сложилась родственная ему буржуазная культура символизма. Но, в-третьих, Тургенев сумел, один всего раз, возвыситься до создания произведения, в котором реальность понята так, как понимают ее те, кто является передовым творцом этой реальности, т. е. понята диалектически: это «Отцы и дети», произведение, которое не перестанет творчески влиять, когда чисто дворянское и чисто буржуазное творчество Тургенева станет только историческим памятником.

## Достоевский и античность

«И стыдно мне и страшно становилось...»

Пушкин

Поэзия Достоевского принадлежит эпохе великого расстройтва (дезорганизации) европейской поэзии, которой начало условно можно видеть в «Гамлете». С тех пор как родовая по замыслу трагедия о кровавых судьбах, в роде Гамлетидов, была дезорганизована встречной силой недоверия, словесное искусство (вымысел)<sup>1</sup> принуждено считаться с вопросом о возможности себя же и в каждом данном случае доказывать и себя, и свою возможность.

С тех пор как подземный голос родной тени мог быть понят и как голос ада, рассказ которого должен быть встречен недоверием, началась в европейской истории совершенно новая эпоха — поздний Ренессанс самооправдания, и «Гамлет» есть первое критическое творение.

Тема о Достоевском и есть для нас всемирно-историческая тема о судьбах этого позднего Ренессанса, и поэтому путь нашего краткого анализа определен тем, что гамлетическая культура не властна дописать свой же замысел так, как он ею задуман. Ей принадлежит лишь первоначальная концепция, дезорганизация которой совершается уже помимо ее художественного намерения. Итак, каков первоначальный вымысел у Достоевского? каковы пути его дезорганизации?

Вообще возможны две ошибки при обсуждении поэзии Достоевского: во-первых, национальное уединение его поэзии и, во-вторых, обсуждение его мыслей (а не вымыслов). Между тем мысли великого поэта должны и могут быть поняты только после анализа вымыслов, и мы скоро постараемся показать, что известное учение Достоевского о личности, ее сверхчувственном содержании и сверхчувственных судьбах, само возникло как результат того, что мы назвали расстройством художественного вымысла у Достоевского. Что же касается до первого, т. е. до национального уединения его поэзии, то оно лишает тему о Достоевском ее серьезного значения. Русская поэзия принадлежит, конечно, России, но эстетически она принадлежит поэзии самой. Всякий суд над поэтом, уклоняю-

щийся от обязанности судить его поэзию (т. е. вымысел), может, в самом благоприятном случае, быть предварительным следствием, но не судом самим.

С Вячеслава Иванова началась новая эпоха изучения Достоевского, но сразу же было произнесено ошибочное слово — «трагедия», «русская трагедия»<sup>2</sup>, т. е. не понято было видовое отличие русского Ренессанса среди общего рода трагической культуры. Отсюда же перенесение центра русской культуры с Пушкина на Достоевского, основная ошибка русского общества.

Действительно, если понимать русскую поэзию как трагическую, без оговорок, поэзию — не Болдинские драмы, а «Братья Карамазовы» станут ее центром. Но верно ли это? дошло ли эстетически непоколебимым трагическое искусство за столь долгое странствие от Афин до Петербурга? осталось ли тем же дионисическое божество на всем протяжении страстного путешествия?

Не просто Европой было захвачено Московское государство, а Европою Ренессанса; это забывают. Тогда же, когда открыли морской путь в Индию, Мексику, Перу, Японию, открыли и Россию, и по тем же побуждениям. Судно 1553 года было одним из этих шальных судов европейского Ренессанса. Тысячи иностранцев, поднятых духом конквисты, наводнили Московское государство. Наконец, он (Петр), косвенно был ученик итальянского гуманизма и последний из поколения тех мореплавателей (это понимал еще Ломоносов в Петриаде; потом сознание этого стерлось даже у Пушкина). С религией Солнца, с человеческими жертвоприношениями. Россия была для них Мексикой, когда приплыли к ней дионисические плователи, сделавшие из нее колонию Ренессанса. И тех туземцев, которые поверили плователям и пошли за ними, охватил восторг. «Восторг внезапный ум пленил» — это не «ложноклассицизм», а действительный дионисический «восторг», и «пою» — действительное, а не ложноклассическое.

Партия друзей дионисического божества основала его столицу на Неве, и Пенфей на Москве покорился гостям.

Этот типично дионисический восторг был началом русской трагической культуры, и в поэзии Достоевского можно видеть его заключительные судьбы. Восторг привел к чистосердечному исповеданию Ренессанса, т. е. к некритической эстетике и историке, наивно, через головы Ренессанса, подающей руку античности. Чистосердечно и восторженно дворянство стало аристократией. Как дионисически наивны екатерининские портреты! Чистосердечность этой новой культуры привела к созданию

доверчивой допушкинской поэзии, не ложноклассической, а наивно-классической, т. е. восторженно-доверчивой<sup>3</sup>. В том, что доверчивость эта была обманута, виноваты не те, кто принял новую веру и гостеприимно открыл странствующему божеству свою страну. О, каких друзей нашло дионисическое божество, какая Ниса создавалась на устье Невы, у шведской границы! Но вместе с силой Ренессанса Россия скоро увидела гамлетическую проблему о возможности Ренессанса самого; заморские гости были дезорганизованные гамлетические натуры; введенная ими восторженная история оказалась политикой.

Серьезность началась с Пушкина, простодушный восторг которого, как и простодушное отцовство убитого Гамлета, встретился с неожиданным кризисом самозванства, т. е. недоверчивого сыновства. Доверчивая словесность кончилась, начался дурной сон русской поэзии о своей же смерти. Неожиданно происходит явление, решающим образом меняющее смысл поэзии: эстетическое сновидение поэта готово превратиться в сновидение героя; гибнущий и страждущий герой — в убийцу и приносящего страдание; Петр — в Алеко, Евгения, Ивана Карамазова. Совершилось это во всей пушкинской поэзии с величайшей отчетливостью, и только этим превращением вымысла-сновидения в вымысел о сновидце объясняется отсутствие трагической сцены и трагического стиха в русской поэзии<sup>4</sup>.

Достоевский получил в наследие глубоко политическую тему. Всемирноисторическое его значение заключается в том, что его поэзией Европа нудится закончить историю своего Ренессанса и своей художественной словесности, чем косвенно ставится перед Европой тема Реформации.

Достоевский — один из последних великих поэтов. Кто хочет молиться богу поэзии, может вспомнить по поводу Достоевского слова Гютчева: «Молитесь Богу: в последний раз вы молитесь теперь»<sup>5</sup>. В Достоевском как будто исполнилась фантазия Боратынского о последнем поэте:

... Последний сын аттической природы,  
Восстал поэт. Идет он и поет...<sup>6</sup>

Последний отзвук греческого трагического пения (и пиндарической восторженности в цитатах Мити из Шиллера Жуковского) огласил Европу. Достоевский последний призвал Музу вымыслов, и пел он то же, что аттические его предки, — пролитую кровь и суд. Только пролил кровь не сын, а лакей, незаконный сын; а ареопаг губернских присяжных заседателей совершил судебную ошибку. Начало театра было в Аттике, конец его — в России; будущее принадлежит Реформации.

Достоевский тем дает доказательство своего дара слагателя вымыслов, что он знает то, что знали все великие поэты, а именно что всякий великий вымысел есть вымысел о пролитой крови. Восходя к основной мифологеме — история-природа, вымысел предполагает человеческое жертвоприношение, т. е. сакральную гибель исторического героя у алтаря природы, зерно всей художественной словесности. В убиении перед алтарем надо видеть зарождение эстетики. Где выкупные деньги платятся кровью, где один сходит за гибель человеческого рода, где через одного спасается род, — там уже почти вымысел и один шаг до спасения рода через фиктивное (художественное) человеческое жертвоприношение. Художественная поэзия есть организованное фиктивное жертвоприношение; ясно, что процентное отношение числа кровавых смертей к числу нормальных в ней много больше, чем в жизни. Впрочем, дело и не в числе: кровавое преступление в жизни имеет совершенно иное значение, чем в поэзии, где оно всегда хранит свои культовые черты. Но так как первоначальное жертвоприношение имеет и очевидный сексуальный смысл (падает Мужчина у алтаря Жены-природы от руки жены Клитемнестры), то всякая вражда полов есть культовая замена кровавого мужеубийства<sup>7</sup>.

Достоевский, раздвинувший спасительную занавесь и обнаруживший сакральную ненависть, лежащую в основе любви, доказал этим, насколько его поэзия помнит древнюю родину всякой поэзии. Достоевский «вспоминает» действительную любовь и действительное убийство в идеях первоначального жертвоприношения и сексуального различия жреца и жертвы. Вообще на таких именно путях создается чистый вымысел, т. е. чистый символ. Чтобы культовое жертвоприношение могло стать поэтической фикцией убийства, необходимо превращение его из жречески-насильственного в героически-добровольное. Вымысел, очевидно, предполагает некоторую ритуальную (эстетическую) отвагу жертвы и зависит, следовательно, от судеб этой добровольной отваги, без которой невозможно слияние в единый символ обоих его пределов, знаменующего и знаменуемого. Знаменующее лишь через смерть свою создает механизм чистого классического знаменования. Таким образом, ясно, что необходимым условием создания классической культуры является переживание акта знаменования как высшего государственного и религиозного блага<sup>8</sup>. Классический символ есть всегда государственное исповедание; гамлетический же кризис есть превращение государственного божества в частное и потому достойное подозрения привидение, подземное жилище которого есть глубокое прошлое эстетической государственности, необязательное для беспамятного потомка эстетической культуры. Никакая эстети-

ческая система невозможна без механизма знаменования некоторого «А» большого некоторым «а» малым; однако для того чтобы подобное знаменование было возможным, вольная смерть «а» малого — необходимое условие. При этом смерть героя у алтаря чистой природности есть процесс, тождественный гибели предмета в эстетической памяти, предшествующей рождению самого слова. Подобно тому как слово, — организованная память предмета, — предполагает гибель предметной реальности, так и герой входит в процесс символизации лишь чрез пролитие крови своей. Все негероические элементы классической культуры вбирает в себя комедия, чистый смех которой в фаллофорической процессии есть серьезнейшая гарантия возможности символической культуры<sup>9</sup>. Эта процессия (еще не сложившаяся в комический процесс, т. е. в сюжет) обеспечивает чистоту символического знаменования, т. е. возможность чистой (в принципах Аристотеля протекающей) трагедии. Очевидно, переход эстетической культуры в культуру позднего или гамлетического Ренессанса может состояться либо оттого, что факт совершившегося знаменования перестает переживаться как чистое благо культуры (таковым становится, например, нравственный акт), либо оттого, что изнашивается самая сила знаменования. Первое случается с примитивным, серьезным классицизмом и случилось с классицизмом античным; второе есть судьба европейского неоклассицизма, который своей тенденцией распространить метод символического знаменования на всю без исключения предметную реальность создал тот романтический Ренессанс, немонументальный, распространительный характер которого привел к стиранию самих символов.

В самом деле, классическая культура предполагает немногочисленность, повышенную авторитетность, монументальность предметов, втянутых ею в символическую жизнь. Ее предметный мир есть поэтому система высококвалифицированных предметов (солнце, дом, одежда, меч). Как только любой предмет (например, артиллерийская пальба, в начале «Гамлета») может быть поставлен в какое бы то ни было отношение к факту знаменования как высшему государственно-религиозному благу, мы, строго говоря, находимся уже в сфере романтизма и подвергаем опасности историческую силу самого символа<sup>10</sup>. *Bis in idem*<sup>11</sup>, т. е. возможность клавиатурой бесконечного ряда предметов, вопреки латинской поговорке, гармонизировать символическую мелодию, — вот то количественное обогащение романтической поэтики, которое и есть действительный источник ее дезорганизации. Расширенной предметности соответствует недоверчивая, переспрашивающая героичность.

Вот почему неоклассицизм в чистом виде своем так осторожен; вот почему в поэзии Расина он действует скорее элиминирующим творческим методом. Крайнее сужение его лексикона,— всем известное изгнание «нских» слов и предметов, есть лишь последнее выражение свойственного ему недоверия к расширенной предметности: лучше недоверие к предметам, чем создание недоверчивого героя — Гамлета! Глубокая правда французской неоклассической поэзии заключается в сознании опасности распространенной системы символизации для самого механизма трагедии. Как можно более сузить и гуманизировать круг предметов, свести к минимуму количество значительных и эстетически допустимых слов, ибо только этим путем можно избежать гамлетической проблемы и в символическом целомудрии сохранить культовую авторитетность самого метода. Из шекспиризма же, т. е. системы всеобщей символизации, неизбежно возникает гамлетическая проблема или проблема позднего Ренессанса: рождение политического акта из самого сердца дезорганизованной трагедии. Место знаменования бывшего высшего блага занимает зрелище сомнения и из него родившейся жестокости: поет и гибнет Офелия, потому что кровь Гамлета, исторического героя, стала слишком дорога, чтобы быть пролитой у десакрализованного уже алтаря. В соответствии с этим поэзия очевидно приступает к теме о своих же судьбах, потому что сомнение Гамлета ставит под вопрос ее собственную возможность и поэт видит не сновидение, а кошмар. Кровь не перестает быть центром вымысла, но получает не трагический, а политический смысл. Этот поворот засвидетельствован сценизацией сцены в «Гамлете», т. е. тем поразительным фактом, что принц Гамлет сам становится художником своих же судеб и, не удержавшись в фиктивном круге замысла о себе, хочет реально, т. е. политически, создать для себя угодные ему судьбы. Герой становится конкурентом своего поэта<sup>12</sup>; один и тот же сюжет сочиняется дважды (и Шекспиром, и Гамлетом), и из эстетической сферы открывается единственно возможный выход в область политической практики. Новое значение получает также и сон: он становится сном самого политического героя, который, как Самозванец у Пушкина, видит тот жизненный путь, который он сам, вольно, помимо поэта своего, осуществляет в своей, неэстетической уже, биографии. И сон этот страшен, потому что в перспективе его открывается внеисторическое состояние мира. Помешательство Гамлета есть в этом смысле ключ ко всей поэзии Достоевского; собственно говоря, это эстетическое помешательство и эстетическая же ненормальность. Такого же эстетического характера помешательство Раскольникова и других героев Достоевского. Вот почему и о

Гамлете, и о Раскольникове возможны и никогда не прекратятся споры: действительно они помешаны или притворяются, или же находятся в болезненном состоянии, близком к помешательству, но с ним не совпадающем<sup>13</sup>. Все дело в том, что источник их болезненного состояния есть ненормальность их положения в вымысле. Достаточно уже этой возможности споров о помешательстве Раскольникова, чтобы понять, как велика ошибка Вячеслава Иванова, увидевшего в поэзии Достоевского русскую трагическую поэзию.

В истории Гамлета России принадлежит последнее слово. Спор поэта с героем в России заканчивается; сопротивление героя становится основной темой русской литературы, а это значит, что русская литература есть канун безлитературного состояния Европы.

У Пушкина, в лице Земфиры, убивается самый хор, носитель иллюзии, т. е. сама поэзия. Все герои Пушкина несут поэзию как плен свой, рвутся за ограду хора к единственно желанной им политической деятельности. Действительный смысл поэзии Пушкина ясен из «Ревизора»: вот чего хотели Евгений и Алеко,— царства чистой мужественности, системы отношений, не возведенных логически к сознанию Великой Жены, носительницы эстетической концепции. Нет женщины, нет любовной интриги (лишь бледный след ее в сцене ухаживания Хлестакова); одна лишь дикая сила мужчин, действующих по политическим целям<sup>14</sup>. Не Писарев, а сам Пушкин есть главный разрушитель своих вымыслов,— и в культуре, в центре которой нет трагической сцены, отрицательная критика и отрицающая политическая деятельность предположены самой идеей этой культуры. Отрицающая интеллигенция вся есть, в этом смысле, проекция неудачи русского вымысла<sup>15</sup>. Она вымышлена сама и есть реализованная невозможность пушкинской поэзии. Отсюда ясно, что национальная поэтическая концепция вполне была создана уже Пушкиным. И действительно, все темы Достоевского (убийство, политика, заговор, любовь-ненависть) мы найдем уже у Пушкина. В этом одна из трудностей русской литературы: почему русский классицизм не кончился в 1837, хотя, строго говоря, тогда кончилось все. После классической эпохи русской поэзии и петербургской монархии началась уже реализация тем Пушкина, т. е. началась та революция, которой были посвящены все без исключения пророческие его мысли<sup>16</sup>. Но это происходило уже, конечно, не в поэзии. Почему же не кончилась сама поэзия? Потому что предстояла еще другая тема. Пушкинская поэзия исчерпала тему о неудаче убийцы, т. е. о невозможности спасения Ренессанса политической практикой. Смерть Земфиры — конец сюжета у Пушкина; она была бы



началом сюжета у Достоевского. Убийству подвластен только поэт, но после победы над вымыслом убийца бессилен совершить столь маневренный его политический акт и неудачей своей оживляет поэтический вымысел к новой последней жизни. Еще одна тема у русской поэзии — отмстить за смерть Пушкина, показать, что убийца — в принципе всегда самоубийца. Еще одно дело у Ариэля, еще одна задача, и скоро он будет свободен навсегда.

Итак, судьба всякого Ренессанса такова: дионисическое вино переходит от неосторожного поэта к герою, и начинается борьба сновидца с героем своего же сна, ищущим выступить из контекста художества. Умерщвление поэзии есть первое дело всякой политики; создание собственной поэзии — ее второе дело. И без авторства Гамлет создает галлюцинирующую реальность, бродит по жизни как лунатик. Не будите этих людей! они поэты (поэты — убийцы, как Ласенэр) и ходят грезя. Припомните первые строки и страницы «Преступления и наказания»: «раздражительное и напряженное состояние»; боязнь встретиться с хозяйкой — не боязнь, а нежелание встревожить свой сон и сонное творчество; потом картина Петербурга летом — первое безобразное сновидение его. Как он осторожно ходит по улице! Он боится наткнуться на что-нибудь, боится проснуться и, кроме этого, ничего не боится. Первое явление Мармеладова есть продолжение этого сна. На следующих страницах зелень дач, террасы, дети в парке, коляска, — меняют содержание единого сна, но не изменяют принципа этого поэтического вымышления своей же жизни. Вот почему, когда Достоевскому надо рассказать действительный сон (например, всем памятный сон про клячу), ему не приходится изменить ни одной черты языка и сны, все время пробегая по этой книге, как тени облаков по ярко освещенной земле, колеблют и без того слабые границы между видением Достоевского и видениями самого Раскольникова. Пальмы, оазис, верблюды, — все, что несчастный убийца видит в своем бреду, в этой странной книге не противоречит основной ее фикции, внутри которой расположены эти клочья бредовой жизни. Между тем, как резко выделяется сон в классической или неоклассической трагедии («Персы» Эсхила или *Athalie*<sup>17</sup>)! Для рассказа о нем — другой язык и особое введение: *c'était pendant l'horreur d'une profonde nuit...*<sup>18</sup> Вот почему так необычны взаимоотношения между Раскольниковым и другими лицами: он другой расы, чем они. И не в том дело, что он «главный» герой, а они «второстепенные»: тут разница племенная, разница духовной крови, глубокая разница между эстетическим инициатором и зависимыми фантастическими образами.

Замечательно, что инициатор всюду он, не только по построению романа, но и жизненно. Перевес его, ничем не оправданный психологически, всюду, однако, очевиден. Горячий, испепеляющий взор, обращенный на Разумихина; пристальный взгляд, которого он не сводит с Лужина (в сцене со сторублевым билетом),— целый ряд черт дает Раскольникову силу магнетизера. Это те минуты, когда он с безошибочностью сомнамбулического состояния из глубины своего сновидения глядит в реальность и, верно, удивлен простоте и податливости этой реальности по сравнению с важными и знаменательными откровениями своего сна о себе, который ведь есть его эстетическая родина, так сказать, его классицизм. Действительно, лучше не трогать его и не толкать, потому что это всегда может быть опасно для неосторожного: авторитет классичности за него, а какой авторитет за нас, врывающихся в его сон?

По отношению к низшей реальности у Раскольникова может быть поэтому только та досада, которая есть семя будущей гамлетической жестокости. Как хорошо Иннокентий Анненский говорит о Гамлете: «он резко отличен от всех и в языке, и в действиях; людьми он точно играет... Уж не он ли создал их всех, этих Озриков и Офелий?»<sup>19</sup> И Иннокентий Анненский добавляет: «мы все не столько сострадаем Гамлету, сколько завидуем,— он гениален»<sup>20</sup>. Гениальный замысел есть и у Раскольникова; именно гениальный, ибо эстетический; слабость начинается с практического его осуществления,—с депозитизации. Этот переход от эстетической гениальности к практическому подобию эстетики необходимо связан с тем, что мы выше называли эстетическим помешательством<sup>21</sup>. Теория преступления, сложившаяся в уме Раскольникова, есть попытка теоретически разобраться в этом совершенно новом и для него состоянии сновидящего существа среди людей, у которых предположительная жизнь протекает как осуществление чужого вымысла. Теория Раскольникова есть, собственно, государственный проект, план администрации, который юридически поставил бы во главе людей тех именно, кто берет на себя роль организаторов сюжетности. Репродукция погибшей эстетики в практике и ведет к этому странному преступлению, которое есть на деле акт в высшей степени государственный. Раскольников (как это ни звучит парадоксально) не нарушает юридического закона: именно из юридических соображений вытекло его преступление, из стремления осуществить такой строй отношений, при котором государственная иерархичность была бы возможно полнее реализована. Раскольников принадлежит к племени основателей государств и государственного закона. Помешательство его заключается в том, что дело, собственно, юридическое заду-

мано им как эстетическое произведение. «Преступление и наказание» есть, в сущности, *Künstlerroman*<sup>22</sup>. Вот почему вопрос о помешательстве Раскольникова должен ставиться без абсолютного противоположения помешательства в медицинском смысле слова помешательству притворному. Коренной разницы здесь нет. Самая мысль притвориться помешанным, самая хитрость притворства внушена гибелью поэтической «хитрости», т. е. классического искусства, и помешательство героя есть прямое продолжение «безумия» классического поэта. Таким образом, последовательность и методичность помешательства есть то же в психологической сфере, что сама поэтика (хитрость поэта) в сфере чисто классической. Вот почему, где болезненно разрастается так называемый «психологический анализ», перед нами свидетельство совершившегося перехода от сферы чистой словесности в сферу иной, несловесной, хитрости, высшая степень которой есть хитрость сумасшедшего, притворяющегося сумасшедшим. Строго говоря, герой классической поэзии нехарактеризуем психологически: тем богаче характеристика самого поэта, т. е. тем полнее поэтика<sup>23</sup>. Вот почему античные литературы так бесконечно богаты поэтикою (т. е. материалом эстетического, непсихологического, анализа): их творцы были безумны,— не их герои. В последнем счете, вместо сна, в котором хору представилась бы трагическая судьба Раскольникова, сам Раскольников видит сон о хоре самом, и хор этот то в виде блаженной страны, кольцом видений обступающей его измученную душу, то в виде толпы народа, глазющей на него, то тропической страной и глубоким отдыхом в ее оазисе волнует и успокаивает его душу. Некоторое первоначальное единство природы охватывает душу Раскольникова чрез обратное эстетическое сновидение героя о природе самой. Отказавшись сакрально погибнуть на алтаре ее, убийца порвал с ней исторический союз и может видеть в ней либо предмет кровавого вождения, либо в самые глубокие мгновения сна блаженную родину и женственный источник всего политически им осуществляемого. Замечательно, что одинаковой силой отчетливости в этой книге обладает только образ Свидригайлова. Как они сразу поняли друг друга! Было ли вправду физическое убийство у одного? Физическое вождение у другого? Тот выдумал старушку, этот — Дуню. Собственно, такого типа вымысел можно было бы закончить так, как в старину добрые авторы кончали повесть о предостерегающем сне; так в «*Ein Traum das Leben*» Грильпарцера<sup>24</sup> все кровавые события нескольких актов составляют содержание предостерегающего сна. Вместе с солнцем просыпается уже предупрежденный и герой. Так можно было бы кончить и русские сновидения, и иногда, читая книги Достоевского, ка-

жется, что мы к такому концу близки. Вообще Достоевский крайне близок к иллюзорному роману. Оттого именно его герои так отчетливо представляют себе себя, что сон возник из глубокой иллюзорности, т. е. из нежелания предать себя фикции самого поэта. В позднем Ренессансе и в романтическом индивидуализме герой, «отмеченный риском» и «носящий печать», в сущности, отмечен только этою сновидческой способностью. Целый ряд литературных произведений представляет поэтому пробу к теме Достоевского. Таковы те произведения немецких романтиков, о которых Жан-Поль в «Эстетике» язвительно сказал: «Так как эти поэты не способны сочинить стихотворение, они сочиняют самого стихотворца»<sup>25</sup>. Вот почему Раскольникова следует понять как последнего в ряду героев — поэтов, художников, музыкантов, просто «избранных натур», «загадочных натур», которых так любил немецкий романтизм по примеру Вильгельма Мейстера. Даже «Heinrich von Ofterdingen»<sup>26</sup> ближе к Раскольникову, чем это казалось бы. Замечательно, что оба они совпадают в одинаковом мечтательном отношении к блаженству некоторой первоначальной родины, т. е. они совпадают в одинаково неоклассическом представлении о хоре как предмете своего же сна. Сон пророческий (снящийся герою) сливается с каждым мгновением сна-действия (снящегося поэту самому) и отравляет каждый момент эстетической жизни сюжета. Всякий эстетический атом поэзии Достоевского всегда может быть истолкован и как исполнение пророческого сна самого поэта. И эта возможность двоякого — и символического, и пророческого — комментария создает двусмысленную, великую только этой двусмысленностью, сферу, ближайшее подобие которой можно найти только в еврипидовой Алкесте, где тоже «жизнь соседит со смертью». Интерференция двух сфер, неустойчивая эстетическая территория, которая всегда может быть прочитана и как того хочет Достоевский, и как того хочет Раскольников, есть осуществление *en grand*<sup>27</sup> того, что впервые представлялось Еврипиду, когда он русскую тему о конце трагической культуры нашел в своей душе. Вот почему желанная деятельность оказывается невыполнимой: самая территория ее уже минирована расхождением цели фикции поэтической и фикции психологической. Мы считаем важной в историко-литературном отношении не отмеченную достаточно (или, вернее, и вовсе не отмеченную) русской критикой связь между «Misérables» В. Гюго и «Преступлением и наказанием». Благожелательная оценка преступления Жана Вальжана есть наименее существенная часть книги Гюго, связанная с сентиментальным социализмом тех десятилетий. В принципе же и там дело идет об убийстве. Просим вспомнить как будто Достоевским напи-

санную сцену, когда Жан Вальжан наклоняется над спящим епископом. Да, и у Гюго дело идет об убийстве. Тем важнее для нас громадная роль сновидений в «*Misérables*». Собственно говоря, Жан Вальжан, как и Гамлет, как и Раскольников, хотел бы одной только не потревоженной реальностью сновидческой жизни. Жавэр и его полиция врываются в этот вожделенный сон, как голос давно оставленного, давно брошенного мира, проданного героем за блаженство невозмутимого и притом своего собственного сна. Борьба и здесь происходит между реальностью истории и иллюзорностью персональности. Поэтому состояние подобных героев лучше всего вообразить как состояние непотревоженного счастья (как бы ни были велики их жизненные страдания). Кто имеет это убежище (про которое один из героев Достоевского говорит: «уйти в свою идею»), владеет, конечно, ключом к счастливому, неисторическому состоянию. Но псы Жавэра гонятся по пятам гамлетической души, и в конце этой мнимой деятельности по законам собственного сна мерещится всенародное позорище, где обступивший народ со смехом указывает на отбившуюся для единоличного сна душу. И последний сон Самозванца есть сон об этом именно позоре: «И стыдно мне и страшно становилось». О, к счастью, русский классицизм в 1837 году не кончился, и убийцы Пушкина получили возмездие. Поэзия погибла, но вместе с собой погребла своих убийц. Таким образом, в центре и французского романтизма находится такой же герой, какого мы предлагаем понимать по аналогии с героем *Künstlerroman*'а. Его первое появление в городе Дине уже качественно отличает его от всех иных действующих лиц. Вообще, как замечательны в книгах подобного типа застенчивые первые слова о герое, первое введение его в действие! «Вероятно, он шел издалека; по-видимому, он очень устал» и т. д. Конечно, такая робость перед своим же созданием объясняется чувством глубокого отчуждения перед существом иного, чем сама поэзия, происхождения. Если герой вошел в реальный сюжет, то только как Алкеста, отбитая героизмом Геракла от рук смерти, закутанная в гробовые пелены жилища иного мира, лишь добротой и мужеством гостя приведенная снова в мир живых. Достояна также замечания гипертрофия мускульной фантазии, сопровождающая введение этих тенеобразных героев. Особенно разительна она у Гюго (случай с телегой Фошлевана или подъем на монастырскую стену). Эта сила иного происхождения, чем методы действия прочих героев романа. Здесь просто один язык у главного героя, и другой — у всех его окружающих. Полного развития достигла бы тема сна, если бы реальный сон (в буквальном смысле слова) подтвердил деятельность, протекшую в полусне, о котором

мы условно говорили выше. И мы видим, что все поэтические произведения такого типа имеют подобную вершину: этот сон о совершившемся в «Гамлете» есть, конечно, сцена на сцене, а в «Преступлении и наказании» — посещение Раскольниковым во сне квартиры, в которой совершенно было убийство. Это есть то углубление воронки, та вершиной конуса вниз обращенная круговратная деятельность, которая свидетельствует о полной фиктивности (но не поэтической фиктивности) всей развернувшейся перед нами в видимости действия сцены. Никакого действия здесь нет и никакого сюжета нет, если он может быть повторен во сне! В формах, выработанных действительным действием, в литературных традициях, родившихся в насыщенной символической сфере, ныне протекает глубоко меланхолическая, мечтательная действительность, главное определение которой есть ее неспособность сложиться в систему деятельности. Это нечто вроде того, как в одной из поэм В. Гюго ряд рыцарей в доспехах оказывается пустыми доспехами, прилаженными к металлическим коням, так что каждая величественная и прочная фигура есть, на деле, «оболочка мужества, чести и воинственности»<sup>28</sup>.

В пределе эта воронка в бесконечном самоуглублении зовет к уничтожению себя, т. е. к самоубийству. И как это самоубийство качественно отлично от самоубийства в чистой трагической культуре! В символической сфере самоубийство не предусмотрено началом сюжета, в гамлетической не только предусмотрено, но, в принципе, и м начинается действие. В самом деле, все развитие сюжета сводится здесь к противоречию между деятельностью и ее же сферой. Это — деятельность обреченная, но не в трагическом смысле этого слова. Самоубийство здесь не более как последнее слово полной фиктивности всего действия. Вот почему всякое самоубийство есть всегда крайнее проявление Ренессанса. О, как много знал и как о многом догадывался французский классицизм, когда строил систему элиминирующей поэзии, т. е. когда логически предполагал тот романтизм, который он, как контрарную ийстанцию, носил в своей же душе! Мы готовы жаловаться, что французские классики превысили меру в стяжении и централизации своей поэтики, — однако, расинов классицизм знал что делал: дело шло о спасении от самоубийства. Если же самоубийство не совершено, казнь принадлежит государственной власти: она всегда в союзе с поэтом, как и поэт блюдет один только государственный интерес (и равнодушен ко всякому иному)<sup>29</sup>. Можно было бы сказать, что казнь преступника в юридической практике есть акт, совершенно параллельный самоубийству героя в им же дезорганизованной поэтической фикции. Там историка, здесь поэтика сами себе воздают отмщение. Толь-

ко смерть от своей руки или государственная казнь могут погасить эту непомерно развитую моторную раздражимость, благодаря которой деятельность гигантски жестикулирующей тени заменила систему классической героизации. Да, здесь нужно воззвать к смерти по тем же причинам, по каким воззвал к ней когда-то Боратынский: «Даешь пределы ты растенью, чтоб не покрыл гигантский лес земли губительною тенью, злак не восстал бы до небес»<sup>30</sup>. Когда стали рождаться поэты с особо развитой мускульной фантазией, как Гюго и Достоевский, европейская поэзия вошла в последний день свой: она стала подвластна своим же порождениям, по правилу Гёте, «Am Ende hängen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten»<sup>31</sup>. Здесь произошла децентрализация всей психологической жизни, одна из краин которой, — моторная жизнь, — понемногу, как Византия, сменяющая Рим, стала тем центром, которым по праву могла бы быть одна только фантазия зрительная. Так зрительный мир разрывается в ряд беглых видений, но центр душевной жизни своей обособленной жизнью, то счастье, чтобы не расстаться с которым, герои пойдут даже на самоубийство, — совпадет с глубоким интимным переживанием непротяженной точки чистого моторного усилия. Так Ренессанс потухает в зрительной слепоте, и Гюго пишет книгу о счастье этой слепоты и любви впотьмах.

Русский же извод позднего Ренессанса комментирует зрительный мир на моторном языке. Возможен (и английской поэзией, именно — поэзией Браунинга, представлен) третий исход, намек на который нам понятен отчасти по Болдинским пьесам Пушкина: драматическая сюжетность совершенно уступает место драматическому (вполне немифологическому) интересу, развивающемуся в действии почти несюжетном. Пять актов Шекспира становятся тремя сценами Пушкина. Очевидно, важно только интимно-моторное переживание драматической силы бывшего сюжета. Собственно говоря, здесь произошло в наиболее полном виде то, что под именем пресловутого «смешения трагического с комическим» мы приписываем некоторым пьесам Шекспира (сцена с могильщиками из «Гамлета», привратник в «Макбете»). Общее мнение право, понимая особенность шекспировской поэзии в этом соединении трагического с комическим. Только механическое их соединение, бросающееся всем в глаза, есть литературное уже последствие их химического соединения, происшедшего из-за основной двусмысленности всей сферы драматического действия. Дело в том, что герой анализируемого нами типа есть уже герой комический; и таковы все герои Достоевского. Замечательно, что Достоевский был необыкновенно одарен как комический поэт. Он шутя

повторил весь сюжет мольерова «Тартюфа» в «Селе Степанчикове», и повторил блистательно: отныне есть русский Тартюф — Фома Фомич. Комические сцены в серьезных его романах в литературном отношении принадлежат тоже к самому блестящему и удавшемуся ему. Потребность ставить героев (даже «серьезных») в комические ситуации есть просто голос правды, нудящей отнестись к ним по их достоинству. Вот почему накануне убийства возможна вставная, чисто комическая, тема злоключений Митеньки; и таких примеров десятки. Собственно говоря, только здесь поэт и герой находятся каждый в своей сфере, только здесь прекращается это неестественное соперничество в авторстве, которое мы анализировали выше.

В «Дядюшкином сне», «Скверном анекдоте» — особый вид смеха, близкий к издевательству. Но единоличное издевательство есть бессмыслица: издевательство всегда есть дело собравшейся толпы, со смехом указывающей на безусловно постыдное и коллективно признанное смешным<sup>32</sup>. Здесь разительнее всего обнаруживается союз поэта, хотя бы с элементарным большинством; так велика его вражда к единоличному делу героя, хотя бы оно и было в своем роде серьезно. Все это — проявление глубокой вражды, «древней обиды» между певцом и героем. Можно сказать, что «Село Степанчиково» гораздо более комедия, чем «Братья Карамазовы» — трагедия, и это — наиболее краткая формула нашей мысли. Вообще так называемые «мелкие» произведения Достоевского дают нам второй, Вячеславом Ивановым не усмотренный, предел поэзии Достоевского, — чистую комедию. «Психологического анализа» здесь не может быть, потому что вообще комедия дехарактеризирует, а не характеризует<sup>33</sup>. Но его нет и в великих произведениях; по крайней мере, нет в обычном смысле этого слова, ибо нет основной предпосылки психологического анализа, эстетического равенства между действующими лицами. Ведь одно из них, — «главное» действующее лицо, — выходец комедии, другие — обломки трагического хора, лишь снящиеся ему. На нейтральном поле так называемого «романа» сошлась неудача комедии и неудача трагедии. Нет, не так называемый «психологический анализ»: глубока у Достоевского всегда только ситуация, и тем всегда глубока, что эстетическая нормальность его у героя отнята. Может ли быть здесь речь о так называемом «сердцеведении» в обычном употреблении этого слова? Вообще «сердцеведение» не есть принадлежность ни символического театра, ни, тем паче, пророческой поэзии Достоевского. Ему место в эпосе и в романах эпического типа, между тем как совершившееся в поэзии Достоевского разрушение литературных форм романа лучше всего свидетель-



ствует о том, что не эпического происхождения его роман<sup>34</sup>, а что он есть результат катастрофы трагического сознания, логическое содержание которой мы выше анализировали. Эпический английский роман дал Достоевскому лишь нейтральность своей территории. Достоевский не был сердцеведом, ибо знал только убийство и только самоубийство. Но то и другое объяснимо вполне только в принципах чистой культуры. Итак, поэтика, а не психология. Знал еще Достоевский то предварение убийства, которое он же назвал «подпольем». Подполье есть неодаренность в антиэстетичности; это — теория той практики, которая нам уже известна. Когда Гамлет, выслушав своего отца, вынимает записную книжку и пишет, что «можно быть злодеем с улыбкой на устах, по крайней мере в Дании это возможно», — это и есть подполье, теоретический канун, теоретическая пауза, где праздны еще громадные моторные силы будущего разрушения замкнутого круга поэтической фикции. Так как это канун — он свиреп; так как он теоретичен, то свирепствует здесь один ум. Всепонимание, как бич божий, неистовствует в тесных пределах этой паузы. В сравнении с этим всепониманием «Мысль» Боратынского, пред которой «как пред нагим мечом, бледнеет жизнь земная»<sup>35</sup>, есть детская забава, — хотя общее, конечно, есть между поэзией Боратынского и подпольем. Состояние подполья есть состояние, наиболее далекое от природы, крайнее обособление от трагического хора, вследствие чего нет здесь ни слова, ни мысли, ни действия, которые не допускали бы одинаковой возможности быть комментированы и эстетически (в принципах сновидящей Жены), и чисто комически (в принципах вне исторического состояния): полная эстетическая индифферентность, когда никто и ничто не знает, серьезно ли оно или смешно; эстетическая бескачественность в точном смысле этого слова. Смешение трагического с комическим ныне доведено до конца; чередование трагических сцен со смешными превратилось в отождествление того и другого. Как хорошо самое это слово «подполье»! Ведь и революционная практика дала ему значение некоторого кануна: «Was wir in Gesellschaft singen, wird von Herz zu Herzen dringen»<sup>36</sup>. Герой подполья келейно обдумывает все то, что, будучи, как мы видели, ни трагично, ни комично, досказано будет на ином, им самим не предусмотренном, языке.

Средний случай представляет «бальзасизм» Достоевского. «Игрок» — единственная русская повесть о страстях. Действительно, деньги и денежная страсть есть род исторической благодати. В этом смысле у Достоевского правильно осмеян и отвергнут путь постепенного накопления богатства (Гопле и К<sup>о</sup>), который относится к деньгам даровым и бешеным так же,

как нравственные заслуги (*ethica honesta*<sup>37</sup> католического богословия) к благодати и чистой религиозной свободе: нравственные дела внецерковны, правильно накопленные деньги — неисторичны. Тема Бальзака потому-то и стала темой Достоевского, что она вполне ложноклассична: смелые плователи, открывающие землю денег, покупающие дионисическое искупление, устанавливающие ложноклассицизм отважных и богатых. Как это ни странно, но тема денег у Достоевского есть самая нравственная из его тем, и понятно почему: здесь впервые у него открывается путь иной, чем тот, единственный конец которого есть самоубийство. У Достоевского тема денег, как известно, связана с другой романтической темой — любви-ненависти, темой преимущественно Стендаля. Одна русская повесть соединила, следовательно, две коренные темы французского романа. Этим романтизм крайне усилен и возведен к своему источнику: ненависть к женщине, жажда смерти в объятиях женщины есть возвращение к первоначальному ядру всякого мифа; эта кровосмесительная жажда истории погибнуть в стихиях природности, жажда глубоко культовая и сакральная. Как это ни странно, дух трагедии сильнее всего у Достоевского в этой небольшой повести, единственном непророческом его произведении. Наибольшей чистоты все эти темы достигают в «Братьях Карамазовых». Прежде всего Достоевский здесь достиг разделения виновника и пособника. Политический акт, будучи организованным выходом из символической культуры, есть, в принципе, дело партии. Антипоэтическое дело становится заговором, где есть управляющие и управляемые. Инстинкт, заставивший Пушкина соединить мятеж невыходных волн с мятежом их предводителя Евгения, был инстинктом, подсказавшим партийность всякой политики. То же у Пушкина можно видеть в той сцене «Скупого рыцаря», где барон производит смотр подчиненным ему деньгам; недаром и Онегин предстал Татьяне во сне главой шайки. Все эти черты иерархического разделения достигли в «Братьях Карамазовых» наибольшей чистоты, и все влились в Смердякова. Быть может, это величайшее создание Достоевского. Вот чем кончились тысячелетние отношения оруженосца (или паж) и рыцаря! Как верно сознает свое духовное происхождение сам Смердяков, называя себя «личардой верным»! Да, Смердяков католического происхождения, а еще вернее, пифагорейского. Числовое объединение мира в пифагорействе, так же относящееся к умозрительному его объединению, как социально-политический героизм к чистой историчности, было вообще первоисточником политического акта<sup>38</sup>. Рыцарство средних веков было возможно только потому, что теоретические предпосылки его были разработаны аристократией пифа-

горейского союза. От глубоко политического же характера всего этого явления и произошло разделение рыцаря и оруженосца. Верный слуга, хранитель родовых преданий и чести замка, есть уже ослабленная степень этой типичной для всякой политики бицентрализации, которая лишь внешним образом подобна диалектичности чистой истории. Кaleb, Евсеич, Савельич, старые слуги немецких фантастических повестей или английского таинственного романа,— вот ряд почти монашеских образов, причем черты полового аскетизма в конечном счете всегда здесь предположены. Это очень важно, чтобы понять происхождение скопчества Смердякова, которое находится в таком же отношении к эстетически предполагаемому безбрачию Савельича, в каком лакей находится к слуге. Для того чтобы могла совершиться измена слуги, он должен стать лакеем. Мысль крепнет и очищается на всем протяжении англо-русского романа; образ, созданный Вальтер Скоттом, так богат логически, что обладает силой самостоятельной жизни и достаточной авторитетностью для того, чтобы быть независимым от любого контекста. Между Гриневыми и Карамазовыми случился, однако, тот кризис барства, который привел к превращению слуги в лакея. Филиация поколений в барстве делала невозможным введение сословности в самую семью,— поэтому в поэтике Достоевского явился новый элемент: отношение побочного сына к отцу стало соединением проблем семейной и сословной. Побочное рождение потому именно и принадлежит обеим сферам, что оно устанавливает в жизни тех же лиц и отношение поколений и социальное различие, т. е. вводит политический принцип в самое сердце родословной трагедии. Скопчество к тому же есть всеобщая политическая определяемость. «И спит подкупленный евнух», говорит Пушкин<sup>39</sup>. Евнух в принципе всегда подкуплен и всегда подкуплен; его роман — новый барин; и смена поколений для него превращается в революционную смену бар. Это та политическая примитивность, тот элемент начала всякой политики, которые и Шекспиру представились в образе Калибана. Короче, гамлетический кризис барства сопровождается превращением Савельича в Смердякова. Наконец, полной законченности достигает образ Смердякова, когда Достоевский необыкновенно верным инстинктом вводит в него черты безумия. Что было лунатизмом и грозящим состоянием там, у бар, здесь, сойдя в лакейство и скопчество, становится полной умственной определяемостью, т. е. моноидейностью. До встречи с Иваном Смердяков был непобедим в спорах: еще бы,— он никогда не связывал идей. Очевидно, это иной вид безумия Хлестакова, который тоже непобедим, ибо также не связывает слишком большого количества своих идей. Поэтому, как ни

моноидеен Смердяков, он ничем не отличается от многоидейного Хлестакова; он тоже вполне герой комедии. Политическое недовольство Алеко («его преследует закон»), сойдя в лакейскую, дает недовольство Смердякова и религией, и Россией. Однако в полных своих размерах предстанет перед нами этот политический протест, если мы вспомним, что он родился в голове безумно-моноидейной. Задача решена: чистое убийство есть партийное убийство, совершенное лакеем-мономаном по полуслову нового барина.

И здесь русская поэзия закончила шекспирову тему: «изменой слуга паладина убил»; «из верности новому паладину»<sup>40</sup>, забыл добавить Уланд. Наконец-то сочинен сюжет, который должен был сочинить сам Раскольников, если бы был писателем по профессии,—шедевр непоэтического сна. Ему приснился нужный человек, и — политика стала против эстетики как вполне организованная система. Она непобедима, ибо имеет свое правительство. Начавшись с сомнения Гамлета, внутри поэзии образовалась сила, самоорганизовавшаяся и готовая выступить из пределов вымысла. Когда Достоевский характеризовал себя знаменитыми словами: «мы нашим идеализмом предсказывали факты», он очень верно понял главную черту своей поэзии (впрочем, и поэзии Пушкина и всей русской поэзии), именно дар дивинации, пророческой отгадки. Только дело было не в идеализме, а в том, что пророческий путь упреждения фактов был следствием разрушения поэтической системы. Здесь становится совершенно ясно, насколько далека поэзия Достоевского от сферы трагедии. Трагедия есть всегда память о событии, никогда пророчество о нем. Так аттическая трагедия есть организованная память фиванских и микенских феодальных и родовых распрей; так елизаветинская трагедия есть память распрей Столетней войны и войны Алой и Белой Розы. Таким образом трагедия строго разделяет две сферы: в одной распря совершилась, в другой раздастся песнь о ней. Афины времен трагедии и Англия времен Елизаветы предполагаются непричастными кровавым феодальным временам, и эта (фиктивная, конечно) непричастность есть необходимое условие классического театра. Конечно, здесь трагедия есть не больше как расширенное слово, тоже, как мы видели, предполагающее полную гибель подлежащей ему предметности, причем полнота этой гибели обуславливает эстетическую чистоту слова. Трагедия есть последняя волна события, уже не реальная, а вполне фиктивная. Поэзия же Достоевского есть волна еще не бывшего события; вторая и следующие будут уже не в поэзии, а в реальности. Тема трагедии — некоторые фиванские средние века; тема Достоевского — некоторое еще не бывшее время. Од-

ним словом, организованной памяти трагедии поэзия Достоевского противопоставляет организованное пророчество. Из этого неопровержимо следует, что Достоевский не есть трагический поэт: его слово не именуется, не вспоминает, а предвещает. Из этого также ясно, что современная русская поэзия, вышедшая из Достоевского, лишь по недоразумению зовет себя поэзией символической: она также живет в кануне события и всегда готова сказать устами другого своего учителя: «Я не свое тебе открою, а бред пророческий духов»<sup>41</sup>. Отсюда же следует, что тема «Братьев Карамазовых» не есть родовая тема в античном смысле этого слова. Атриды? Но где проклятие рода? Напротив, в колыбели русского барства ему обещано было только благое. И екатерининские портреты свято сохранили это убеждение в благих судьбах барского рода. Этот род был благословен, а не проклят; поэтом и отцеубийство, неизбежное в вымысле Достоевского, стало тем «чуть не отцеубийством», которое так мучительно для читателя, когда он, вместе с Митей, приподняв пестик, совершит оное громадное мускульное усилие, разрешение которого в строчку многоточия надолго оставляет в душе сознание совершившегося непоправимого кризиса эстетики. Для Ивана же отцеубийство заменено косвенным партийным делом. Таким образом, коренная тема трагедии у Достоевского осела, косо положена, ибо убил тот, кто и сын и лакей. Одним углом осело отцеубийство, перейдя к побочному сыну, и вовсе осело, перейдя к лакею. Это не отцеубийство, а политическое убийство, террористический акт, акт вражды сословий. Не память о феодальной вражде, а пророчество о вражде классово-й. Но если «Братья Карамазовы» не трагедия, то не «социальный» ли это роман о «вырождении барства»? По замыслу — нет, но по безошибочному результату — да. Замысел Достоевского дионисического происхождения и чисто трагичен; лишь сопротивление того героя, черты собственной гениальности которого нам уже известны, привело великого поэта, помимо его личной воли, к социально-биологическому роману. Родовое проклятие почти сменяется темой о наследственности, и мы почти у края «Ругон-Маккаров». Только у Золя детский, не помнящий родства, замысел; у Достоевского весь путь от классической трагедии до социального романа, т. е. от обреченного рода до «выродившейся семьи». Так совокупил русский гений всю поэзию Ренессанса. Все это сосредоточено в судебной ошибке присяжных заседателей. Замечательно, что второй раз в истории поэзии сцена стала судебным трибуналом — «Die Szene wird zum Tribunal»<sup>42</sup>. Но какая разница между заседанием ареопага у Эсхила и заседанием суда присяжных! Суд у Достоевского судит не бывшее, а будущее дело, и потому правильный суд эс-

тетически невозможен; он сделал бы суд пророческим учреждением, т. е. упразднил бы пророческую поэзию. Таким образом, расхождение поэта и суда необходимо; между тем как у Эсхила оно невозможно. Но самая постановка поэтического вопроса о суде говорит, какого объема и рода была гениальность Достоевского.

Современная цивилизация только в словесном своем утверждении исповедует равенство «законодательной», «исполнительной» и «судебной» власти. На самом же деле мы все безмолвно признаем несомненное для нас превосходство власти законодательной, и постановка проблемы о суде как темы государственной нам даже отдаленно непонятна. Между тем это-то, очевидно, и было понятно античности, если в центре ее истории стоит суд над Сократом, а в центре ее эстетики—суд же над Дионисом. Вот почему эстетическая серьезность современного поэтического произведения всегда может быть измерена тем, насколько поэт исправляет в классическом направлении перевес законодательства над судом в современном сознании. Поэзия этим классицизирует современность, и те художественные вымыслы, которые построены на теме о преступлении и судебном наказании (у Гюго, Диккенса, Бальзака, Достоевского), свидетельствуют об античном происхождении всякой серьезной эстетической системы современности. И в этой именно классицизации современности история европейской поэзии может лучше всего измерить расстояние между началом своим у Эсхила и концом у Достоевского: от правого суда ареопага над Орестом до судебной ошибки присяжных заседателей у Достоевского лежит весь путь классицизма, как бы полный круг страстивий бога Диониса.

Замечательно, что Достоевский видел объективацию сил, разрушивших его поэзию, в католической епископальной монархии и таким образом совершенно справедливо понимал историческое происхождение своих героев. Действительно, именно там,— по неоплатонической выучке, по пифагорейскому завету,— основана была система политики. В аристократической и рыцарской форме это было первое революционное дело. Мы думаем поэтому, что ошибочно видеть в «Легенде о Великом инквизиторе» критику одного только католицизма. Это трактат о политике в том самом смысле, в каком мы называем политическими трактатами книги Монтескье или Бональда. Невозможность, безнравственность пасения народов в принципе расхождения целей сознанных и целей несознаваемых, истинных,— вот всем известная тема «Легенды». Розанов говорит о «чудовищной ошибке истории», о призраке цели, ради которой происходит жертва поколений, одним словом, о некоторой децентрализации ис-

тории, цель которой выходит за ее пределы,— в этом, по мнению Розанова, тема «Легенды»<sup>43</sup>. Однако самое приурочение вопроса к определенной системе истории говорит о том, что Достоевский вовсе не задумал критику истории в ее отвлеченном принципе. Нет, ошибка децентрализации есть ошибка чисто политическая, ибо тот второй центр, о котором мы говорили, мог быть создан лишь внесением в историю идеала, т. е. понятия глубоко неисторического, так же относящегося к истории, как, например, в первом своем явлении поздняя мистика к чистой платоновой идеологии, с которой она была лишь во внешнем родстве. Только мистико-политически может быть пережит идеал; внесением его поэтому глубоко дезорганизуется всякая историческая деятельность. Тема Достоевского — найти источник чистой историчности и чистой античности через распадение Ренессанса<sup>44</sup>. Ему приписывается учение о так называемой «абсолютной ценности личности»; между тем, эта абсолютная ценность может быть обоснована единственно как ценность сакральной жертвы для осуществления трагической памяти, т. е. абсолютна ценность лишь сакрально страждущей личности. Вопрос, следовательно, идет не о логическом составе (*Beschaffenheit*) этой жертвы, а о принципе соотнесения (*Bezogenheit*): политична ли она или исторична. Вот глубокая связь «Легенды о Великом инквизиторе» со всей книгой; она есть всемирно-исторический комментарий к «Братьям Карамазовым». Первосвященник основал политическую систему, Смердяков закончил ее. Таким образом два великих исторических ряда сошлись на страницах «Братьев Карамазовых»: чисто исторический ряд суда (от суда эстетически правого до судебной ошибки) и ряд чисто политический (от основания мира, не достойного приятия, до фактического его неприятия). Ясно, таким образом, что проанализировано творчество Достоевского может быть лишь в принципах философии культуры; она же может указать нам и выход из круга его поэтики. Выход этот, конечно, предносился и Достоевскому. Если весь эстетический процесс начат был отношением героя к первоначальному хору — Жене и является, таким образом, идеализацией чистой сексуальности, то выход из законченной самим же Достоевским эстетической системы может заключаться лишь в идеальной бессемянности, т. е. в том уединении Жены, которое и есть Церковь. Если Достоевский поставил, как известно, тему об идеальной негероичности и несексуальности, то он, следовательно, поставил вопрос об отношении между культурой и Церковью. Моральные основания гибели эстетики сосредоточены Достоевским в образе князя Мышкина, который повторяет на новом, вполне вне культуры протекающем, языке черты всех остальных, уже известных

нам, героев. Замечательно, что и в лице князя Мышкина совершается выпадение в реальность, на первый взгляд подобное тому, какого ищут всею жизнью своею Раскольников или Карамазовы. Однако стоит глубже задуматься о причинах кризиса эстетической культуры в «Идиоте», чтобы понять глубокую разницу между всей поэзией Достоевского, которая есть объективация гамлетического характера позднего Ренессанса, и этой книгой, которая есть существенное у него свидетельство того, что он отчетливо ставил вопрос о судьбах мира после Ренессанса. Князь Мышкин лишен мужского семени, как и Смердяков? Евнух по тем же эстетическим основаниям? Нет, по другим, по чисто моральным. Его спор с искусством протекает не на той же почве Ренессанса, на которой искусство родилось, а в сфере и принципах нравственной реальности<sup>45</sup>. Жена—Природа признана безмужней, и политическая организация ее отпадает. Отпадает вообще всякая организация эстетического происхождения, открывается путь чистой нравственности. Про князя Мышкина нельзя сказать, как про других, что ему тесно в кругу поэтического вымысла и что он рвется к иной, поэтом не предусмотренной, единолично ему принадлежащей деятельности; что верно по отношению к другим, грубо неверно было бы в отношении князя Мышкина, ибо его несовпадение с целями эстетической культуры,—вследствие которой и он, конечно, «много хлопот задает» эстетике, не знающей, как справиться с его темой,—происходит не от измены ей, т. е. не от убийства самого поэта его же героем, но от иной духовной родины, из которой он насильственно перенесен в сферу культуры<sup>46</sup>.

Алеко был виноват перед Пушкиным за организованный выход из его вымысла, но перед князем Мышкиным виноват уже сам Достоевский за введение его в вымысел. Вот почему черты идиотизма (в греческом смысле, особенности) были у всех героев типа разобранных нами. То был идиотизм политики и убийства. Идиотизм Достоевского есть тоже обособленность, но обособленность моральная среди замышленного в дионисических принципах круга культуры. Предание молчит, но, верно, не только Пенфей был в числе врагов Диониса. Он увидел две луны и два солнца на небе, ибо Дионис покарал его идиотизмом; но не было ли и в Семелиных Фивах несправедливой кары, по которой глубоко моральная личность была насильственно обособлена за то, что предвидела нереализуемость исторического ряда вне сферы политики, и следовательно, католической и русской революционной политики со всеми их последствиями, о которых знали поэты «Медного всадника» и «Братьев Карамазовых»? Верно, были идиоты дионисической классичности и в Греции, если поня-



тие сострадания внесено было Аристотелем в определение самой трагедии. Однако что было возможно для классической античности, то именно недоступно неоклассицизму, который гибнет потому, что сострадание и страх в нем глубоко несовместны. Так в русской литературе сострадание выносится в ее ненаписанную часть, во все эти, столь характерные для русской литературы, ненаписанные вторые части «Мертвых душ», «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых»<sup>47</sup>. Да и сам Пушкин ведь обещал «поэму песен в двадцать пять»<sup>48</sup>! И русская литература права, и не прав Достоевский, введший нравственную реальность в круг эстетического вымысла. Только назвать, только намекнуть на направление,—более эстетика не властна сделать, чтобы приблизить или уяснить содержание Великой Реформации, и как память, и как пророчество ей одинаково здесь недоступны. Чистая моральность, которая, будучи вполне свободным актом воли, ничем не определенной, кроме чистоты и свободы нравственного своего решения, ни вспомнута, ни опророчена человеческим словом быть не может. В том-то и заключается предопределение нравственного акта в Совете Божьем, что это предопределение есть освобождение моральности от всякой иной предопределенности. Вот почему слово о Реформации принадлежит уже не эстетическому творцу, а Творцу неба и земли.

## Памяти В. Я. Брюсова

1. Неверно, что Брюсов был эклектиком, энциклопедией всех стилей, всех влияний, шедших с Запада; больше, чем неверно,—это кривая правда, сказанная не на своем месте. Поэт-эклектик отличается от поэта, который безмолвно ему противопоставляется, отсутствием силы перестроить жизнь людей, создавать новые души. Между тем Брюсов создал новый тип русских образованных людей; он сейчас отгеснен, но он был, и важно запомнить и записать в хрониках, что он был и каков он был.

Брюсов не учил ничему; в плохой форме это известное «неколебимой истине...»<sup>1</sup>, «мне дороги все речи, / И всем богам я посвящаю стих» (I, С. 79: «Я»)\*; в серьезной форме, это известное неодобрительное его отношение к В. Иванову, А. Белому, Мережковскому, даже к А. А. Блоку—за «мировоззрение» (а по отношению к Блоку—за католический характер его рыцарской поэзии; вообще, вероятно, за возможность прозаического пересказа его «темы», за наличность «темы». «Стать достойным доцента»<sup>2</sup>—но не облегчил ли это сам Блок тем, что у него есть «тема»). Если довести эту борьбу до последних слов, то это борьба с романтизмом, т. е. с поэзией, имеющей исторический костяк (который «доцент» и привлекает для пересказа «своими словами»).

Итак, Брюсов не учил ничему и советовал поэтам ничему не учить. Однако я считаю Брюсова одним из великих учителей жизни, только в другом разрезе, в горизонтальном, т. е. формальном. Поучительна биография, равнодействующая к вертикальным отличиям—если эта равнодействующая исходит из жизни в другом направлении, именно: формальном. Это очень важно; дело идет не о трудолюбии, которое было и есть не у одного Брюсова, а в доведении принципа труда до библейского его значения, т. е. в замене Музы—Другим, Господином труда, который отпряжет... (II, С. 15: «В ответ»; III, С. 166: «Сеятель»—все когда-то заметили это стихотворение, все поняли, что это серьезно, что здесь серьезное отличие Брюсова от всех!). Великие писатели трудолюбивы все, но все молчат об этом, потому что формальные элементы жизни отделены от

---

\* Брюсов В. Я. Пути и перепутья: Собр. стихов. М., 1908—1909. Т. I—III. В тексте далее приводятся ссылки на тома и страницы этого издания.

их поэзии; Брюсов смешал их, ввел... До последних дней... Во время же революции ему осталось только вместо аграрного символа взять фабричный<sup>1</sup>; на деле же это и не деревенское и не советское — это, впервые в русской литературе, парижские нравы, Латинский квартал, благородная французская биография поэта, qui a donne tout ce qu'il avait dans le ventre<sup>2</sup>. Такие вещи в России не очень понятны (потому что трудно понимать то, чему нет облегчающих переход аналогий), и то, что Брюсов первый в истории русской поэзии показал, что такое «правильная» европейская биография поэта, это мало отзовется. Ну, мы скажем: какая спокойная могила! как не возмущена она раскаянием о потерянном времени! Как исполнено желание природы — чтобы всё человек отдал обществу, от которого он получил — в сё. «Заветные мысли души» «вереницей» «выведены» все; под ключом не осталось ничего. Будут еще *œuvres posthumes*<sup>3</sup>, издадут материалы, черновые работы, — мы тогда с благоговением увидим, что такое труд и что такое библейский человек. Но нам важно не количество совершенного Брюсовым труда, а формальное место труда в его жизни и поэзии, т. е. введение в *histoire de la littérature*<sup>4</sup> элементов *histoire littéraire*<sup>5</sup>, замена Музы богиней хроники. Человек, понявший приоритет библейского разреза жизни перед всеми иными, будет равнодушен к «позициям»; это будет особый «трудовой прагматизм» — не от индифферентности и эклектического бессилия, а от более сильной позиции в жизни, чем все другие позиции<sup>6</sup>. Я даже думаю, что декадентские формы этого прагматизма были только литературной одеждой этого главного принципа биографии Брюсова, декадентские фразы бельгийцев и французов только подсказали, как высказать это главное. В самой ограниченной форме, все же так: «трудовой прагматизм», свойственный биографии Брюсова, и трудовой склад жизни помогли Брюсову быстро, сразу стать сознательным сторонником «равнодушия к истине». Во всяком случае, его уединенное положение в эпоху систематического ро-

<sup>1</sup> Брюсов В. Я. Последние мечты: Лирика 1917—1919 года. М., 1920. С. 25: «Работа».

<sup>2</sup> Брюсов был бы, со своей трудовой биографией, вполне на месте у французской Второй империи и начала Третьей республики: я его люблю представлять с Гонкурами, Сент-Бёвом, Флобером, Леконтом де Лилем — которые все отдали жизни в сё, что имели в душе: *le temps passe, la vie s'écoule, l'œuvre est faite*<sup>1</sup>. У них, как у Брюсова, главный поэтический подвиг окружен громадной работой второго рода (без чего, у таких натур...): эрудитские переводы, большие поэтические работы вспомогательного характера. У всех таких писателей много второстепенных произведений.

<sup>3</sup> Эту жизненную позицию Брюсова я считаю религиозной, именно ветхозаветной.

мантизма восходит в последнем счете к этому коренному различию; о с о д е р ж а н и и пути Брюсов промолчал даже в III, С. 168: «Фэтон» (ср. «мы два грозой зажженные ствола»!!!<sup>8</sup>).

2. Итак, не «мировоззрение» а труд, путь...; все равно куда, важно, формально, только чтобы максимум *rendement*<sup>9</sup>. Отсюда очень важное последствие: у Брюсова, как у Энея, Дидона всегда жертва; вражда полов усилена невозможностью превратить женщину в Музу. Я считаю вообще соотношение, у поэта, возлюбленной и Музы—самым важным для его понимания. В двух словах, есть два типа: романтический—превращение Лауры в Музу—классический—«прошла любовь, явилась Муза»<sup>10</sup>. Конечно, Брюсов принадлежит ко второму, это ясно; но менее ясна разновидность, восходящая к тому, что Музы давно нет вовсе, есть только труд; великая тема всей истории поэзии у Брюсова приняла форму бегства из алькова. Антология бегства из алькова у Брюсова очень велика; начало в «Tertia vigilia»—I, С. 77: «Возвращение»; II, С. 5 *sub finem*<sup>13</sup>: «У себя», С. 6: «Побег» (этот «Побег»—«Энеида» Брюсова, его «IV песнь!»), С. 40—41: «Женщинам» («Вот они, скорбные, гордые тени...»), С. 144: «Прощание» («Вот и ты, печальная, отчалила...»); III, С. 120—122: «Эней» (Эней); (ср. I, С. 49: «Рассвет»).

Перед нами новый вид вечной темы: «неодинаковой страстью...»<sup>14</sup> От тоски Одиссея на Огигии до «Соловиного сада» можно было бы написать историю этой темы (*perfidie, stuel*<sup>15</sup>). «Побег» же (II, С. 6) особенно близок к «Соловиному саду»—между тем как далеко! Ради чего в бессмертной поэме Блока совершается разрыв с Дидоной? Мотив чисто нравственный, мотив трудового места, которое может быть занято другим за мою отлучку; основное опасение: потерять свое место в общежитии людей, остаться с одним личным и собственным, т. е. стать безнравственным человеком. Радость (и как она воспета! «утонувшая в розах стена...») признает приоритет нравственности,—но на чьей стороне сочувствие стиля—ясно; все изображено с точки зрения ветхого человека<sup>16</sup>. Со-

<sup>8</sup> Пушкин, шутя, глубоко это понял, когда хвалил «Петрарку» за то, что он умел соединить любовь со славой («поймал и славу между тем») — «но я, любя, был глуп и нем...»<sup>11</sup> Это вещное, неисчерпаемое место. Тенденция всякого романтизма—она усопшая на небесах, поэт на земле, корни мощно уходят в Аид; громадное древо жизни, питаемое Стиксом, схватывающее всё—следовательно, и понимание всего; она становится и Музой и учительницей богословия. Петрарка, Дант, Шиллер («не узнавай, куда я путь...»<sup>12</sup>), Жуковский, В. Иванов.

<sup>16</sup> «Соловиный сад» есть ведь победа над собой, между тем как бегство Брюсова есть радостное свободное осуществление себя.

всем не то у Брюсова; труд имеет не нравственный характер, а биографический, это, скорее, античное понятие предназначенного, Зевсом через Меркурия указанного пути<sup>15</sup>. Позиция — явно со стороны «пути»; альков женщины был отступлением; не грустный зов осла осуждает любовь и плен, а грянувшие трубы формального восторга призванного, у которого есть призвание, профессия и путь — всё, чего нет у этих женщин. А так как без призвания для Брюсова нет жизни, то он наделяет своих женщин особым призванием, эротическим.

3. Второй полюс жизни — эрос, царство женщин, в котором мужчина лишь минутно, лишь в плену, лишь в бегстве от царства труда. Замечательно, что и этот мир принял совершенно формальный характер; как Муза заменилась работой, так любовь — эротизмом. Брюсов здесь следовал общему процессу всего образованного человечества; всюду и у всех превращение труда в работу вело к параллельному усилению сексуальности за счет любви. «Кто умеет видеть, тот знает, как необычайно усилилась сексуальность за XIX век», сказал один врач. Почему? Не количественно же она стала больше, очевидно, она сильнее ворвалась в сознание. Это был непобедимый процесс, совершенно параллельный победоносному внедрению труда и экономической жизни. Началась борьба лицемерия со святой обязанностью регистрировать. Это была борьба, которую потом будут описывать историки, борьба не менее важная, чем освобождение ума от догматов Церкви. Имя Брюсова в этой истории философской, поэтической, научной регистрации сексуальности я называю наряду с именами Вейнингера, Розанова, Фрейда и его школы. В поэтическом отношении к эросу у Брюсова одна важная особенность: внимательность, изощрение наблюдательности (самые пронизательные и наблюдательные замечания у Брюсова — именно о любовных отношениях, между тем как обыкновенно поэты здесь менее наблюдательны, чем в другом). Эта сексуальная наблюдательность есть важная черта поэзии XX в., она есть у всех, у порочных и целомудренных, и, право, целомудреннее было оставить Эрос Эросом, чем связывать его, например, с христианством и создавать эротическое православие или эротический католицизм. Те, кто недоволен местом, которое сексуальность занимает у Брюсова, быть может, вспомнят, однако, что она занимает у него большое место, но свое, и не занимает чужих мест<sup>16</sup>. Но зато на своем месте она описана с небывалой, почти научной точностью; Брюсов показал, как, какими словами,

---

<sup>15</sup> С той важной разницей, что Брюсов никогда не говорит о том, в какую Италию он должен плыть, куда довести пенаты; корабль, море, путь, пенаты, миссия — вот всё.

создал словарь, тематический каталог. Прежде всего, 1) острая телесная наблюдательность: II, С. 42: «Свидание», С. 187 и след.: «Мгновения» (вся серия); III, С. 45: «В потоке», С. 55: «Умиравший костер». 2) Упорно повторяемая тема боли: II, С. 47: «Пытка»; III, С. 59: «Лунный дьявол». С. 63: «Бой». Она, кажется, французская романтического происхождения, А. де Мюссе: *ces moments sont divins s'ils ne sont infernaux...*<sup>17</sup> Так часто повторяемые слова без сомнения связаны уже с особенностями человека. Это надо отнести... астма Фета, которая окрасила столько незабвенных стихов («Покуда на груди земной...», «Когда дыханье множит муки и было б легче не дышать...»<sup>18</sup>). Конечно, это один из видов соединения любви со смертью, которое стало сигнатурой всех высказываний XIX в. о любви (с тех пор как в ту грозу, в том лесу, среди разрушенной природы..., а потом, популяризатор А. де Мюссе: *que toujours dans ses bras j'ai désiré mourir*<sup>19</sup>; Брюсов и эту — общую — тему повторил *totidem verbis*<sup>20</sup>, но это слабейшая часть его эротических стихотворений и, кажется, только позднейших, так что тема эта у него — просто подражание). Но боль воспел он больше и сильнее других, это его тема. Его также тема: 3) изъятие любви из всей жизни: поля за Летой, поля асфоделей. Здесь Брюсов понял греков: да, *κατάβασις εἰς Ἄϊδου*<sup>21</sup> сексуального происхождения. Брюсов заново (параллельно науке Фрейда) пережил рождение мифа. То, что мы выше называли бегство из алькова, теперь можно назвать возвращение из *Hadesfahrt*<sup>22</sup>.

4. Такая жизнь, «обожженная подземным пламенем», стала «трепетом без конца»<sup>23</sup>. Это значит, что сама по себе, до труда истолкования, жизнь — ничто, и вся слава ее зависит от певца. Это, быть может, кому-нибудь кажется «декадентским» и т. д., но это впервые сказал Гомер:

Также скажи, отчего ты так плачешь? Зачем так печально  
Слушаешь повесть о битвах данаев, о Трое погибшей?  
Им для того ниспослали и смерть и погибельный жребий  
Боги, чтоб славною песнию были они для потомков.

Одиссея, VIII, 577—580

Теперь я не боюсь прочитать из Брюсова III, С. 3: «Поэту» («Ты должен быть гордым, как знамя...»). Это и есть жизнь певца (не поэта); Брюсов был гомерид, т. е. человек, возглашающий славы, *κλέα ἄνδρῶν*<sup>24</sup>. Эти *κλέα* у Брюсова:

1) слава мгновений, наивное ионийское желание спасти как можно больше мгновений, ненасытный эпос современности. Иногда это доводит Брюсова до очень плохих стихов. Такие оплошности объясняются тем,

что люди эпического склада не обладают *ridicule*<sup>25</sup>, поэтому пародировать себя — их частый жребий; но в цветущую эпоху «Венка» эпическая цель была достигнута, все разделилось на воск и мед, Брюсов понял Фета (которого он объяснил глубже всех): «стану буйства я жизни...»<sup>26</sup> — I, С. 51: «Мерный шум колес...», С. 116: «Зодчество церковей старинных...», С. 157: «Золото» («Золото сделал я, золото!..»); II, С. 50: «Прощальный взгляд».

2) Слава славным. Брюсов создал новый жанр од тем, кого славили уже оды и эпос 25 веков. «В Элизии цари, герои и поэты, / А темной черни нет»<sup>27</sup>. Это особый новый жанр; это не ода, потому что в ней нет одической строфы и потому что прославляются «любимцы веков», т. е. давно прославленные; это не стансы, хотя строфы большей частью стансовые; это «строфы» слав: II, С. 31 («Помпеянка»); III, С. 114 («Геспериловы сады»), С. 118 («Одиссей»), С. 124 («Карл XII»).

3) Эпическое величание современности. Тогда могло показаться, что задача решена, что гений нашел способ славить старым русским стихом развивавшуюся 200 лет ту цивилизацию, которая бурно и быстро развилась в России в 50 лет и опередила стих. Скоро оказалось, что несколько стихотворений не решило дела, обнаружились и ошибки Брюсова: он смешал священный ритм стиха с «ритмом» в переносном смысле слова, «ритмом жизни», «ритмом улицы...» Это, по-моему, главная ошибка великого человека («Улица была — как буря. Толпы проходили...» — II, С. 231: «Конь блед»; символически можно сказать, что выход за священные границы шести стоп и есть то «от лукавого», та уступка капитализму, благодаря которой часть поэзии Брюсова — интересная, но смертная часть). Вот ошибки: II, С. 76: «Ночь» (*felix culpa*<sup>28</sup>); III, С. 104: «Вечерний прилив». Но вот как надо и что было достигнуто: II, С. 137: «Приветствие», С. 217: «Грядущие гунны»; III, С. 135: «Кому-то» («Фарман, иль Райт, иль кто б ты ни был!..»).

5. Около славной революции 1905 г. (поэтом которой и был Брюсов, как поэтом (революции) 1917 г. — Блок) (за неудачу которой мы заплатили двенадцатилетним эпилогом падения монархии) Брюсов достиг своих вершин. Одна за другой выходили эти книги с железными римскими названиями: «*Me eum esse*», «*Tertia vigilia*», «*Urbi et Orbi*» — наконец, «*Στέφανος*» — тут Брюсов проявил свою особую способность основывать цивилизации, быть *un rétrisseur d'âmes*<sup>29</sup>. Природа дала ему громадные дары поэтического труда, но он был певец, а не поэт, т. е. он был основатель цивилизации (под звуки лир всегда вставали стены). Эту цивилизацию

назвали символизмом. Слабым местом его было то, что остался неразобран вопрос, в каком отношении этот символ находится к символизму всякой поэзии; колебания были от полной утери границ — до резкой границы «только мы и были символистами»<sup>30</sup>. На деле же надо было сказать: этот символизм 1904—1906 гг. был эпилогичен ко всей истории символа. Три эпохи символа: 1) скрытое эпитетическое состояние его; метафора, сравнение — главные средства такой поэзии; 2) сюжет, т. е. превращение эпитета в глагол; миф, трагедия — совершенный миф. Классицизм — неоклассицизм — гамлетизм — русский сюжет и конец классической поэзии. В России этот конец особенно отчетлив; он совпадает с концом всей первой русской литературы. Весь период 1848—1900 гг. вообще вне тем классической поэзии<sup>31</sup>. Тем поразительнее та реставрация классицизма, которую, собственно, и была символическая поэзия = 3) реставрация уже невозможного символа-сюжета в ракурсе символа в специальном смысле слова. На самом деле, произошла регрессия — от сюжета обратно к языку. Этот момент вообще присущ истории поэзии, он и есть возвращение к певчеству. То, что это поколение усиленно сознавало себя как символистов, — есть верное чувство противоположности по отношению к прозе Достоевского, Л. Толстого, Гончарова, Чехова, т. е. возвращение к Пушкину и к преобладанию стиха над прозой; но необходимо сейчас же внести видовое отличие: то был эпилог к «Евгению Онегину», а не «Евгений Онегин», «Илиада», если угодно, но не об Ахилле, а о Гомере самом. Вот почему я говорю: то были героические времена! Нельзя слагать вымыслы? Мы не поэты? Но есть вымысел о себе, есть п е с н ь. На тех, кто жил в те времена, легла печать: они участвовали в редчайшем деле: основании города, а как бы ни были велики и вдохновенны дела, делающиеся в уже основанном городе, все же те, кто строил, принадлежат к какому-то другому, особому племени. Люди той революции были последние вакханты; безумие н е и с т о в ы х певцов коснулось их.

Вновь причастись души неистойой...

Желаю все во всем так делать, Чтоб век дрожать...<sup>32</sup>

Так волновал души несказуемый, не находящий слов вымысел и нудил причастных вымышлять свою же жизнь. Певцы тогда говорили людям: век героев прошел, но есть еще одно существо, которое может быть героем, это сам певец; пусть же певец претерпит судьбы Ахилла, Вотрена, Клары

hier fordert man euch auf zu eigenem Dichten,  
vom euch verlangt man eine Welt zur Welt<sup>33</sup>.



Между тем как другие великие поэты русского возрождения были поэтами, т. е. вымышляли не слушателей своих, а для них, Брюсов был преимущественно певцом, т. е. вымыслителем героев, а в век, когда героями могут быть только певцы,—вымыслителем певцов. К своим современникам Брюсов обращался с призывом быть в жизни певцами ее. И кругом родились одические натуры. Так как доступнее всего многим прославление чрез эрудицию, то—впервые в России—родился особый тип эрудиции, который, для анализа, сводился бы к усилению гомериды сказать клéος великой эпохе или, вернее, найти свое обоснование в славе. О, это было безмолвное пение тех, кто бессилён был раскрыть уста! Героическое поколение первой революции не по предметам, а по культурам пело свою жизнь; все цивилизации стали знаками. Брюсов научил многих тому особому акценту, с которым он произнес такие слова, как «вся рать, мутившая Скамандр...», «и нектар сладостный Гомера...» (II, С. 135: «Посвящение. Вячеславу Иванову»); «в морозном тумане белеет Исакий...» (III, С. 123: «К Медному всаднику»).

Акцент был от того, что души, чрез эти цивилизации, отправились на поиски песнопения о самих себе. А теперь вообразим еще, что о предметах, о мгновениях, о встречах и пр. говорят и чувствуют так, как если это была бы Ассирия, Рим или Веймар,—и мы поймем, быть может, что такое «Брюсовская жизнь», *vita Brussoviana*: «из жизни медленной и вялой / Я сделал трепет без конца»<sup>34</sup>; II, С. 142: «Охотник» («Над бредом предзакатных марев...»), С. 180 («Последний пир»), С. 196 («В ресторане»), С. 213: «Юлий Цезарь» (обнажение метода); III, С. 9: «Сумерки», С. 10: «Февраль», С. 25: «Август», С. 39: «Отречение», С. 55 («Из тихих бездн»). А вот и триумфальное произведение, где все мотивы сведены и где главный мотив: вражда между путем и альковом, вражда полов, трактован как «исторический сюжет», хотя ни одного исторического термина и имени здесь нет... Соната (III, С. 65: «Обряд ночи»), но до нее—III, С. 41: «Встреча».

б. Вот почему я хочу возгласить славу тому великому поколению. Но также и высказать сожаление об участи основателей, живущих ныне среди второго поколения, в основании не участвовавшего и вдохновенного в уже построенном городе. Это поколение богато одарено—но пусть оно знает, что есть «недоступная черта» меж ним и основателями. Они хорошо правят народом... но к Трое плыли те...

Заключительное чтение: III, С. 89: «Жалоба героя».

## О поэзии В. Иванова: мотив гарантий

1. Перед нами не сборник стихов, а «поэтическая система» (одна из 5—6 нашей замечательной эпохи), т. е. мир, который силен призвать жить собою, потому что он организовал в одном направлении громадную семью концептов; повторить отраженно это медленное их движение в одном трудном и важном направлении— вот что привлекает к «поэтической системе» стремящиеся умы. «Поэтическая система» иногда может быть очень невелика по массе (Гютчев, Китс, К. Ф. Мейер) и немногочастовна; иногда громадна по массе; иногда же по разнообразию инородных поэзии элементов: В. Иванов. Я себе представляю будущие работы о В. Иванове начинающимися с подробного изучения этого чужеродного: Religionswissenschaft<sup>1</sup>, греческая античность, германская философия, символизм, итало-английская культура сонета и пр. Затем общий вопрос: почему столько знания слилось с поэзией? А уж затем определение главного направления его поэзии. Только тогда стало бы ясно, кто близок В. Иванову: тип соединения научного знания с поэзией всегда точно обусловлен типом поэзии самой, а потому и есть верный путь... Тут сразу: не Брюсов, хотя оба в русском Ренессансе единственные вооруженные громадным точным научным знанием. Брюсову нужен был прежде современный сверхчеловек, нужно выпить все, на что дает право сила; его эрудиция— того же порядка, что физиологический характер его поэтической системы. Но чтобы понять В. Иванова, нужно через облегчающий пример Жуковского взойти к Данту.

«Не узнавай, куда я путь склонила...»<sup>\*</sup> К каждому слову можно— комментирующие стихи из В. Иванова, это та же система жизни, в которой преобладающий факт— смерть возлюбленной. Здесь следующие элементы: 1) любовь как всемирный замысел; 2) разные пути: более достойному— смерть, спутнику— пески («над жаждущим, влачащимся в песках»<sup>2</sup>); 3) дерево: чтобы соединиться с нею— корни в Ад, листву в небо. Подымается громадное всемирное дерево, цель роста которого— сохранить бывший всемирный замысел. Отсюда ясно, что острая связь научной культуры с поэзией у В. Иванова происходит из принципов романтизма,

---

<sup>\*</sup> Жуковский В. А. Сочинения / Под ред. П. А. Ефремова. 7-е изд. СПб., 1878. Т. 1. С. 467.

от превращения неисполненной любви в Древо<sup>3</sup>. Очевидно, надо исследовать замысел.

2. Эпиграф к «*Cor ardens*»: огненная смерть у Гёте есть разрешение уз («Бог и баядера»): «*nicht mehr bleibest du umfassen / In der Finsternis Beschattung*»<sup>4</sup>. Гёте уловил мгновение второго рождения. У Гёте же есть и гарантия: «*überfällt dich fremde Fühlung*»<sup>5</sup> — это уже почти тема Солнца-сердца, Гёте уже прислушивается к стуку освободителя в груди. Я помню давнее: на торжественном, малопонятном языке здесь возвещалась возможность выхода из круга рождений. Оказывалось, что подвиг освобождения творится и солнцем, обнимающим все в распяты, и темным узником в узкой келье: *nos habitat... illa facit*<sup>6</sup>. Это повесть о подвигах солнца и сердца. Итак, гарантия освобождения есть: солнце названо вожатым, пастырем, оратаем, и эта часть стихов — настоящие в точном смысле слова стоические гимны о распятом страстотерпце — Солнце. Вообще отношение к Солнцу... Три возможных типа:

1) частный символ, в классицизме (...*qui peut-être rougis...*<sup>7</sup>); это свобода и царство;

2) реакция живописности, зрелища: «*Le globe du soleil, prêt à se plonger dans les flots, apparaissoit entre les cordages du navire au milieu des espaces sans bornes. On eût dit, par les balancements de la poupe, que l'astre radieux chargeoit à chaque instant d'horizon*»<sup>8</sup>.

3) Морализация природы, нравственные страдания солнца (Мишле: *rien n'a péri et la nature est entière. Béni sois-tu, Soleil, de nous donner encore un jour*<sup>9</sup>). Это солнце — благо, и основал его поэтику Руссо. В лучшей руссоистской традиции и *Und das selbstständige Gewissen...*<sup>10</sup>

На первый взгляд, В. Иванов — к третьему типу, потому что он славит героическую славу солнца. Но смысл этой славы обнаруживается: сердце ближе источнику чудес, соприроднее ему: уже редуют завесы (один из тисков его языка), и скоро незримый освободитель озарит темный лес ожидания. Очевидно, это не есть автономная совесть, а кузнец будущего спасения, знак неложности надежд: мы явно в орфическом кругу и справляем мистерию гарантий. Этим гимнология В. Иванова входит в линию... общее: 1) ожидание реального чуда; 2) ожидание его в конечном, и притом близком, будущем; 3) означение ожидаемого эмблемой, которая связывает его с гарантией. Как росли эмблемы, как XVIII в. стал типичным миром иероглифов свободы, как сложилась царица эмблем: крест, оплетенный розами...

<sup>7</sup> Chateaubriand F.-R. *Génie du christianisme*. Partie I. Livre V, Chap. 12.

und leichte Silberhimmelwolken schweben,  
mit Kreuz und Rosen sich emporzuschwingen,  
und aus der Mitte quillt ein heilig Leben  
dreifacher Strahlen, die aus einem Punkte dringen<sup>11</sup>.

Это крест не Церкви, а розенкрейцерства; это орфическое отношение спасителя к спасаемым. На Западе оно понятно, потому что Запад знал рыцарство, но что означает рыцарский религиозный гений в России? Конечно, это альбигойская ересь, хотя бы было локализовано в поэзии. Круг же услышавших я всегда себе представлял как невидимый союз альбигойского типа.

3. Искажение, превратившее Солнце в вожатого, развернулось в поэтику природы, которая не имеет подобия в истории поэзии: природа стала рядом видений и предвестий (как будто вся эта поэзия вышла из факта биографии В. Соловьева). «Твоя ль голубая завеса...»<sup>\*</sup>

Еще важнее новая поэтика Эроса: двое соединяются, чтобы стать семенем вселенского пожара. Здесь учение и о конце мира, и гераклитовские воспоминания, и радость о гибели мира чрез дело Петра Великого, и Петербург как начало пожара. Тайна эта не нежна, они хотят быть костром в сухом лесу, сигналом. Это тип любви, который усилен сознанием, что он в кануне катастроф; двое знают тайну и хотят своей любовью спалить мир.

После Эроса всё больше орфический Христос заменяется гностической Изидой («братья, недолго...»<sup>12</sup>), а русская земля всё больше становится Изидиным Египтом.

В «Нежной тайне» достигает совершенства и тип превращения феномена природы в симптом, в застывший намек. «Дымятся тучи тускло-голубые...»<sup>\*\*</sup>

4. А. Белый. С. 230—231<sup>13</sup>.

5. В исторической связи русской поэзии это дает мир без литературы будущего. Религиозное и литературное здесь совершенно непараллельны; и если даже допустить, что в истории русской религиозности В. Иванов займет особое важное место, в истории русской литературы будет иначе. Обвинение А. Белого можно историко-литературно формулировать так: отсутствие вымысла, сюжета. Державин<sup>14</sup>.

\* Иванов В. *Cor ardens*. М., 1911. Ч. I. С. 77: «Покров».

\*\* Иванов В. *Нежная тайна*. СПб., 1912. С. 16: «Завесь».

## Русская история 1905—1917 гг. в поэзии Блока

1. Осуждение поэзии В. Иванова, на другой лад, можно выразить так: он был поэтом группы, и притом иллюзионной, жившей убеждением, что европеизм (безоговорочный) России есть неоспоримый факт, что Россия имеет историческое право на западноевропейские и мировые поэтические формы. Это был типичный случай «группы с ложным мировоззрением». Не здесь место анализировать ее состав, происхождение и происхождение ее ложного мировоззрения: коротко, она была связана с общеевропейским громадным подъемом нового научного знания в *Geisteswissenschaften*<sup>1</sup>, и эти русские люди были скромными периферическими представителями обновления наук в Европе. Обновление это было такого типа, что оно создало многочисленную группу (таковы современные науки, они поднимают армии), сравнительно многочисленную и в России. Предпосылка ее исторического существования была: русские на общих правах соучаствуют общеевропейскому пересозданию наук; поэтому как на Западе во главе общества эти пересоздатели, так и в России. Таким образом, это была новая форма западничества (правда, ввиду синкретизма эпохи, очень часто с официальной славянофильской идеологией, но позиция по смыслу дела была западнической). «Русский вопрос» в нем решался в общих славянофильских выражениях, отдавалась «дань», в смысле дела не вникалось, и сознания, что особое место русского народа неизбежно ведет к реальностям, к реально особому пути,— не было. Вот почему реальности войны и революции были неожиданны особенно для этой группы. Исторический «наклон плоскости» привел к неверному положению этих (самых ценных по качеству рабочей силы) русских людей и в истории русской литературы и символизма: обвинение А. Белого очень глубоко, В. Иванов был действительно популяризатором, потому что он был систематизатором, распределителем существующих богатств<sup>2</sup>; как бы ни были глубоки и не популярны идеи, в отдельности каждая, но общая позиция неизбежно популярна, если она не есть непрерывное рвение вперед, к еще неизведанному. Вот почему и случилось, что В. Иванов задержал развитие русского символизма<sup>3</sup>.

Вообще есть поэты двух типов: одни не слагают непроточных вод, или: непроточное в них немногочисленно, невелико; все воды рвутся

вперед, каждый шаг обновляет. Другие — меньшее и слабейшее отдают течению и, побочно, слагают с и с т е м у. Непроточная система, конечно, тоже верна к а к о й - т о социальности, но всегда групповой, не общенациональной. Такие непроточные воды могут быть глубоки, в прекрасном парке, в них могут отразиться могущественные руины, дворцы — все равно это уединенная система, и воспитать она может только уединенную группу с частичной реальностью. Состояние непроточности не мешает быть гениальным; так был, например, со всей грандиозной поэзией В. Гюго, после создания Парнаса, т. е. уже с конца 50-х гг.: литература ринулась мимо. Это не осуждение; в богатых поэтических культурах нужны и системы; чем больше, тем, быть может, даже живее свободная жизнь незастигающихся вод. Все же надо сказать, что сердце таких поэтов не до конца принадлежит поэзии самой, а в последнем счете — синкретизму. Поэтому уроком они не могут быть. Вечный урок — Пушкин, каждое новое произведение которого есть географическое открытие новой страны.

2. Как поразительно сдержан был, всю жизнь, Блок! Как поразительно верно избежал всех ошибок общества! Ни Мережковский, ни Брюсов, ни В. Иванов — три темы (и системы), сдержанно и деликатно им отстраненные. Общая ошибка всех трех была — строить на осужденной плоскости, т. е. быть правым и глубоким в частном, при неправости в коренном. Между тем для Блока не существовало самой плоскости; вся эпоха императора Николая II была для него — ничто; и царя нет и общества нет, ничего нет, есть громадный народ, зашедший в пустой переулок, заборы, а выход теряется в огороды, поля, в — ничто. Для тех — это было не так, они нравственно осуждали царствование, но — как? невольно имитируя позицию Вл. Соловьева («пророк исправляет» — вообще, эта позиция Вл. Соловьева сыграла пагубнейшую роль, сан пророка не давал — не дает? — спать. Конечно, одно дело пустая претензия Мережковского, скажем, в эпоху киевского процесса, другое — глубокие и прочувствованные стихи В. Иванова «и Христос твой — сором»<sup>4</sup> и пр., но и у В. Иванова неверна предпосылка: будто есть царство, грешное, исправимое и пр., это все анахронизм. Блок же не совершил ни о д н о г о анахронизма). Ошибавшиеся отстали на два царствования и на три-четыре десятилетия; нравственное обличение имеет смысл в мире исторической надежды, потому что обличаются — грехи, а грех как понятие имеет смысл только в царстве надежды; исторический грех зовет к и с т о р и ч е с к о й борьбе: это все мир надежды. Между тем исторические надежды нации кончились неудачей революции 1905—1906 гг.

Вот исходная дата для понимания исторической поэзии Блока. В 1905—1906 гг. Россия еще могла выбирать. И нация встала вся. Можно сколько угодно хулить то освободительное движение за недостаточную классовую дифференцированность и пр. Но все дело в том, что классовая дифференцированность явилась в результате неудачи всенациональной революции, уже после того, как Россия проиграла свое ближайшее будущее. Здесь нам важно, почему проиграла,—но что значило выиграть? Стать страной современного окцидентального трудового типа, т. е. выиграть б л и ж а й ш е е будущее (а уж потом, вместе с Западом, претерпеть о б щ и е судьбы капитализма, вернее, окцидентализма). Почему же проиграла? *Territoire bien fait* и *mal fait*. *La Russie est un gouaume mal fait*<sup>5</sup>, подбору дано было слишком много случаев поворота, неопределенного уклонения, территория не могла регулировать подбор, сузить его и этим направить к антропологическому оптимуму. Поражение революции 1905—1906 гг. остановило намечавшийся громадный преобразовательный период, который был бы вторым рождением русского народа.

Это не состоялось. Путь к трудовому капитализму Россия себе отрезала. Остался религиозный путь, типичный для периферии, которой не удалось общее, т. е. большевизм<sup>6</sup>. Вот почему десятилетие от поражения русской реформы до начала устарения всех вообще реформ есть историческое небытие, ужасное, случайное время, где можно жить только имитируя что-то. Есть имитация монархии — парламента — партий — науки, даже пророчества и даже того, что пророк осуждает, т. е. греха. Но на деле есть только ущерб, «лихая колея смертей и болезней»<sup>7</sup>. Единственный верный выход: из своего недостатка сделать добродетель, т. е. объявить революцию всемирного значения. Но понимал это один Блок, В. Иванов хотел имитировать сокровища.

3. Стихи исторические у Блока насквозь физичны; это ряд содроганий, прикосновений, отвращений; все отношение к царствованию построено на содроганиях омерзения. Главные символы следующие: 1) *Ule ignoble promiscuité*<sup>8</sup>, все вместе, нет разницы, все одинаковы. Как отстаивать свои права? На что в этом обществе опереться, чтобы сказать «подлецу», что я не похож на тебя?

В этой комнате, в звоне стаканов,  
Купчик, шулер, студент, офицер...<sup>9</sup>

И я, по правде, не вижу, чем я отличаюсь, хотя я дворянин, кончил в университете и писатель. Я просто «пьяный поэт», как есть «пьяные про-

ститутки». Это символ «все как все», «обижаться нечего», «общественная грязь»; 2) грязь вещей, мебели, стиля обстановки

Красный штоф полинялых диванов,  
Пропыленные кисти портьер...<sup>10</sup>

3) номер гостиницы; 4) наглость, на чай дворнику; лексика: нахальный, наглый, пристал ко мне нищий, не отвязаться. Все это разные символы физического содрогания—от унижения. Так что в конечном счете это символы унижения. Затем символы недоумения. 1) Так ли, «разве так суждено меж людьми»<sup>\*</sup>; 2) более высокая степень—испуг; Блок понимает его как странное чувство гостя на чужом пиру, где все зависит от неизвестного хозяина. Так, в дурном мире не можешь быть ни в чем уверен, неизвестно, что от кого зависит, поэтому остается ждать, что где-то кто-то «объявится», воплотится<sup>\*\*</sup>; 3) наконец, сознание, что это только начало мирового испуга, что мировой страх начинается только

О, если б знали, дети, вы,  
Холод и мрак грядущих дней!<sup>11</sup>

Все эти символы страха тоже физичны; там были содрогания отвращения, здесь—холода и страха.

Последний ряд—символы пустоты. Все не перечислишь. Важнее всего цикл «Пляски смерти»<sup>\*\*\*</sup>, где есть 1) «фантастический символ»: скелеты. Тут милые воспоминания, литературные, оживляют Петербург; бал напоминает счастливые годы, двадцатые годы; много гофмановщины, Ал. Толстой и пр.; все в ритме вальса и как бы звучит из «Евгения Онегина»:

Однообразный и безумный,  
Как вихорь жизни молодой,  
Кружится вальса вихорь шумный;  
Чета мелькает за четой<sup>12</sup>.

Вследствие романтического и литературного осложнения, это самый невинный из символов пустоты. 2) Каналы, ночь, аптека. 3) «День проходил как всегда: В сумасшествии тихом...»<sup>13</sup> и пр. Начало «Ночной фиалки»<sup>14</sup>. 4) Но царь всех исторических символов Блока—«Вновь богатый зол и рад»<sup>\*\*\*\*</sup>. Первые же строки уничтожают смысл (мнимой) классовой

\* Блок А. А. Собр. соч. Берлин: Алконост, 1923. Т. 3. С. 30 («Унижение»).

\*\* Там же. С. 41—42 («Как растет тревога к ночи!»).

\*\*\* Там же. С. 33 и след.

\*\*\*\* Там же. С. 37.



борьбы; это буржуазия и пролетариат, но в переводе на что-то, на язык пустоты, где хотят только унижить, досадить, где откровенно борьба классов есть грабеж. Прямо как по большевистским газетам, и для этого царства анализ большевиков совершенно прав. Замок, дверь, банк — бережение не трудолюбивых от бродяг, а, напротив, хищников от народа. Каменные громады — усовершенствованные приюты грабителей; стесняться нечего, вторая строфа вся прорифмована грубо, примитивно, нарочно элементарно. Оголение достигает предела в знаменательном споре двух царей; это effigie<sup>15</sup> Николая II, но за мнимым царем встает истинный. Кто это? Рабочий? Большевик? Да, но до своего рождения, в промежуточном состоянии — полухулиганства, апашества. Он действительный царь, потому что будущий царь; вот кто «объявится».

Это полная историческая правда о десятилетии. Никогда еще поэт не жил в таком царстве, да еще лирик. Это небывалое явление. И бесконечный интерес представило бы... (исследовать), что случилось с лирикой при этом погружении ее в страшное десятилетие. А ведь это лирика, славная родом: немецкая линия — русская, и притом со всеми ее разветвлениями.

4. Это тоже придется изъяснить символом\*. Конечно, это ситуация Эдгара По — но где Паллада? Где ворон? Осталась только пустота черной ночи, на которую переходят черты нахала пристающего... И прегнантно вся ночь присутствует в этом ветре. Черный — прегнантный эпитет. Вот что случилось с историей лирики при императоре Николае II! Для размышления это исключительная тема. Леноры нет уже у По, она мертва; у русского лирика конца монархии нет ни Леноры, ни volumes of forgotten love<sup>16</sup>, ни бюста Мудрости, ни ворона. Один ветер кругом, прегнантно черный всей ночью пустоты.

Никогда ни один поэт не был так одинок и так несчастен.

---

\* Там же. С. 248 («Дикий ветер...»).

## О «Незнакомке» А. А. Блока

1. Когда дело идет о произведении небольшого объема и, главное, явно партикулярной цели, очень полезно начинать с вопроса: к какому факту оно апеллирует, т. е. какой общеизвестный факт реальности им предположен. Здесь уместно было бы поставить общий теоретический вопрос об этой апелляции (например, ряд произведений вовсе на ней не построены, и только их детали чисто жизненные предполагают общеизвестным, например, еду, любовь, одежду и пр.—но мы говорим о принципиальной апелляции). И вот «Незнакомка» предполагает один из важнейших фактов жизни—неравное духовное рождение людей. Если, условно, отбросить все историко-литературные соображения, то сразу станет видно, что все произведение, всякая реплика... имеет смысл, только если предположено наше интимное знание того, что кроме неравенства социального, умственного и даже духовного есть еще одно, неуловимое и не поддающееся никакому учету, но в конструкции жизни гораздо более важное, чем те. Это установление сразу дает нам с этим различием неразрывно связанный романтизм. Действительно, типичное для классицизма—построение на других различиях людей между собою (прежде всего, социальное: царь—приближенные—народ; потом, нравственное: великодушные—низменные и пр.), а для промежуточного периода (и явления) романа «на старый лад»—различение добродетели и злодейства: «... бывало, пламенный творец / являл нам своего героя...»<sup>1</sup>; но уже в этом романе начинает выделяться иная поляризация, например, влюбленные, которых «не понимают» («вообрази: я здесь одна, / никто меня не понимает»<sup>2</sup>). Наконец, вполне развившийся романтизм создает законченное разделение людей по вновь найденной линии: неуловимо высшие и низшие (притом низшие то уловимо, то неуловимо, у Блока оба случая: общество и звездочет). В особенности это стало темой германской романтической новеллы и пьесы, и здесь пьеса Блока воскрешает ряд чудных воспоминаний: мечтатели Гофмана, живущие среди прозаических надворных советников, Пискарев и Пирогов, Принц Цербино, *Fantasio*<sup>3</sup>. Новеллы и пьесы, но не романы и трагедии (комедии)—ввиду уединенности и недавнего рода (генеалогии) темы. Особенно «Принц Цербино» (исполнители «Незнакомки», по-моему, должны перечесть его). Так соз-

далось романтическое «добро—порок» — Musensohnschaft<sup>4</sup>, что ли, и филистерство. Конечно, дело было очень сложно (например, в эту новую пару влились профессиональные черты, и такие пары, как писатель—общество, поэты—общество, пролетароидная интеллигенция—общество и т. д.; вообще, романтизм был гораздо более окрашен профессионально, чем классицизм, который если и думал на тему «аэд и общество», то не в главных своих произведениях, а в «Памятнике»; у романтиков же тема «Памятника» разливается по центральным произведениям)—но нам важна сейчас только упрощенная схема:

2. и вот почему: «Незнакомка» не так наивна, как «Принц Цербино», и свою же тему берет иронически. Впрочем, надо сказать, что в известной, гораздо меньшей, степени иронически трактуют свою тему и Тик и Гофман, да вряд ли совершенно без иронии можно трактовать ее (так второстепенна отчетливость пары Musensohn<sup>5</sup>—филистер перед другим бесконечно более существенно отчетливым разделением людей, как политическое, социальное, заслуги и пр., так); вот почему и у них уже он—смешной чудаком, оригиналом и пр. Вот почему—это для нас очень важно—Lachheit<sup>6</sup> конструкции и у них в произведениях этого типа, особенно в пьесах. Это совершенно неизбежная связь—неопределенность факта, к которому апеллируется, и неопределенность конструкции произведения. У Тика доходит до того, что колесо пьесы...—что это значит? Это яснейший символ того, что все это вообще не серьезно, хочешь вперед, хочешь назад..., это все не так важно (кстати, тоже пример усиленной литературной, в данном случае театральной, профессиональности романтизма).

Нечего говорить, насколько глубже и серьезнее ироничность позднего русского романтика. Глубокое различие уровней намечено только как постоянные маски, так что мое начало об апелляции к общеизвестному факту реальности у Блока, собственно, есть уже апелляция к общеизвестному литературному факту, к—романтизму; предполагается, что все знают, что такое романтизм и каковы его любимые построения и даже причуды, и художественное наслаждение отчасти в этой ссылке на целую культуру, как общеизвестную—следовательно, законченную. Вот почему неопределенность и приблизительность у Блока еще больше, чем у старых романтиков,—он еще меньше хочет убедить, чем они. На практике это дает ряд прелестных подробностей. Отметим главное: 1) мнимая строгость сюжета: от падения и воплощения звезды до реставрации; ведь в самом-самом последнем счете это не больше не меньше как Erdenwallen<sup>7</sup> божества, т. е. центральная тема сотериологических религий: божество пало на землю, неузнанно, скитания, разное отношение к нему в зависимости от разных уровней и пр. Между тем, эта строгость и генеало-

гии темы, и сюжетной ограниченности у Блока стала мнимой — ибо игрушечно-отчетливой: буквально в то же мгновение, как исчезает Незнакомка, снова засияла звезда и пр.; такие мнимострогие границы на деле суть проявление полной неотчетливости; 2) ее и не может быть, если падение звезды взято не со стороны павшей, т. е. не с небесной стороны, а со стороны разнотных относящихся; если вернуться к первоначальному религиозному (смыслу), — это значило бы, что спасительное падение божества понято не теологически (в домостроительстве), а только исторически. Намеренно неопределенным остается, зачем пала заезда (названы неубедительные основания: «как сладко у вас на земле» и пр.), довольно уже этого, чтобы двери иронии были открыты и мнимострогая хронология сама стала бы иронией; 3) неотчетливость всех лиц, — вернее, «ссылочный» их характер, т. е. одна локализация, почти не больше. Никто не «изображен», а только указано, какие надо извлечь из арсенала культурной истории сферы, чтобы в них локализовать... Это ряд «цитат», вернее, нас все время отсылают к каким-то текстам, прототипам и пр.<sup>8</sup>, причем часто намеренно неточно (например, «Где ты, Мария? / Не вижу зари я» — намеренно элементарно плохие стихи)<sup>9</sup>. Одна ссылка перебивает другую, ни одна не успевает окрепнуть; так, например, с поэтом — не окрепли и взаимно ослаблены темы «поэт-пьяница», «поэт в пивной», «поэт в гостиной», «поэт-чудак», «поэт-страдалец», «поэт гонимый», «поэт глубже ученого» и пр., все эти темы важны для Блока, важны для всего романтизма, но здесь намеренный эклектизм зачаточных рудиментов, так что эта простота апеллирует к громадной художественной и исторической культуре. Со второстепенными лицами это еще яснее; в одном случае нас прямо отсылают к портрету Верлена и Гауптмана; страшные ракурсы гостиной предполагают невидимую помощь всего Чехова, сатирических страниц Тургенева, антиинтеллигентских вещей Горького et Dieu sait quoi encore!<sup>10</sup> Это и есть ирония над устаревающей темой. 4) Наконец, страшная неотчетливость и взаимоослабление типов речи; строев речи, по крайней мере, 4—5: пивная — гостиная, проза поэта и проза «вдохновенных» ремарок, стихотворная речь поэта и звездочета, рифмованные стихи. Есть и частные лады, например, проносящиеся по ткани пьесы дворники, и некоторые другие. Взаимокомпрессия ладов, конечно, служит общей ироничности. Ср. еще неточность рифм\*, начатые и брошенные стихи и пр. Ясно, что ограды нет, кто угодно может войти в пьесу и усилить взаимоослабление частей, впрочем безвредно, потому что такие пьесы слагаются не из сил (= направленностей), а из слабостей.

\* Блок А. А. Собр. соч. Берлин: Алконост, 1923. Т. 5. С. 122<sup>11</sup>.

3. Есть еще одна, менее уловимая, «ссылка» в этой пьесе — на Европу, на не-Россию. Это едва уловимо. Простой парой, гостиная — все, до всех подробностей, Петербург, все разговоры — до интимно только нам понятных деталей — чисто русские (например, «рад служить русской интеллигенции» — то, что простолюдин говорит «русской» — эта мелочь апеллирует к сложнейшим тайнам русской общественной истории, здесь приравнявшись к случаю, можно было бы развить глубокую характеристику новой русской истории). И все-таки все эти русские черты апеллируют к комплексу «Париж». Почему? Это очень сложно. Я сошлюсь на Гоголя: художник в царстве снегов и пр. Сама тема о поэте-чудаке и пр. не может быть русской темой, потому что она предлагает старую литературную культуру, общественную заметность явления «поэтов», «Латинский квартал» и многое другое. Только вместе с символизмом это более или менее появилось в России, но это *frâiche date*<sup>12</sup>, и в трактовке этой темы всегда, как в Пискареве и «Портрете» Гоголя, чувствуется «перевод с европейского». Вообще из всех тем «поэзия о поэте» труднее всего расстается со своим западным характером. Этот романтический европеизм тоже очень способствует общей неопределенности...

4. Наконец, ироничность торжествует в явлении «кризиса действия». Я имею в виду: театральный (шире, литературный) механизм, не довольствуясь служебной ролью, вмешивается в действие. Происходит восстание механизма, надрыв авторитетности самой. Сцена живет предпосылкой, что самое важное совершается на ней; поэтому обнаружение большей силы машин, чем сила сцены, — равно оккультному сотрясению жизни; *unheimlich*<sup>13</sup>. Очень примитивно, но зато наглядно это в том примере у Тика; у Блока же дело сотрясения зрелища театральной машиной гораздо глубже и серьезнее. Блок ориентирует свою пьесу на опасности параллелизма: это страшная опасность, потому что параллелизм может вдруг дать отождествление, и тогда «все станет необыкновенно странно» и вдруг обнажится страшная опасность застопорения, мертвой точки и остановка зрелища. Старый наивный классический закон непрерывно развивающегося действия вдруг окажется зависим от внеэстетической категории машинизма, и, как всегда, сотрясение эстетики дает страх. За кулисами оказываются машины, которые сильнее героев. Мир, поляризованный в «несочувствии», «филистерский» мир, Блок весь отдал в жертву машинам. Это проведено поразительно, до чувственной иллюзии ковра, за которым волнуются истинные силы, выталкивающие то того, то другого. Это классический случай «странности»; в самом деле, что вообще «странно»? Внезапное уяснение не-окончательного, не-последнего харак-

тера события («ах, вот оно мол что» и пр.), а максимум этого чувства всегда при повторении, при адекватном совмещении элементов из разных рядов. Тогда — ужасные «водовороты странности», и пьеса вдруг видит возможность своей катастрофы. Нечего напоминать примеры — это «бри» и «Костя, она дожидается». Но еще важнее соседствующая с пьесой возможность ее иллюзорного понимания, как результата могущественных оккультных внушений видеть или, еще вернее, внушений забыть виденное. Ключ ко всей пьесе, быть может, в самом конце: такие слова всегда можно прочесть в книгах о забвении гипнотического опыта<sup>14</sup>. Есть, следовательно, власть, режиссура гипноза, есть, следовательно, закулисные силы, оккультный ад.

5. Но есть и небо. Здесь тоже своя память и свое забвение. Голубой снег, хлопья-звезды, сами звезды — это все ряд символов небесного происхождения людей. Разный уровень духовного рождения, с которого мы начали, есть, по-настоящему, разная сила памяти о небе. Двоичным образом жизнь людей есть жизнь *in partibus*<sup>15</sup>; поляризации сочувствия есть в последнем счете отвращение и ужас перед оккультным адом, любовь к вспоминаемому небу.

Такие произведения рождены для союза с музыкальным сопровождением. Только оно может сгладить то оперирование остроумием, наблюдательностью, клише, пастищами, ссылками... которое есть неизбежный для них первородный их грех. Следовательно, только музыка возводит их в истинный их разряд и смысл.

---

<sup>14</sup> Там же. С. 145.

## Основная ошибка романа «Зависть»

Роман написан на тему, потому что, действительно, в настоящее время разыгрывается, на базе борьбы пролетариата и буржуазии, борьба двух культур, пролетарской и буржуазной,—и вместе с тем на не тему, потому что в романе изображена не эта борьба, а нейтральное параллельное ее сопровождение, борьба двух любых культур, обреченной и жизнеспособной. Отсюда двойственное чувство, которое все мы пережили уже при первом чтении: глубокое удовлетворение от смелости мысли, не побоявшейся изобразить не станы в их отдельности, а саму линию столкновения (драма); смешивающееся со столь же глубоким неудовлетворением, которое можно пояснить сравнением: параллельно битвам ахейн и троянцев, на небе битвы богов грекофилов с богами троянофилами, или в старых поэмах о крестовых походах—параллельная земным битвам война христианского Олимпа с «бесами» мухаммеданства. Вот это возведение борьбы в нейтральный план всякого вообще исторического перепутья лишает одну из лучших книг (а может быть, и просто лучшую) нашей литературы значения решающего слова. Перед нами глубокое изображение абстрактно-исторической параллели к конкретно-исторической борьбе. Это не мифология исторического процесса, не метафизическое обескровление его (например, превращение его в борьбу «принципов», платонических первоначал), но это и не диалектическое понимание его диалектической природы; это, если угодно, неокантианство. «Зависть» — неокантианская книга, в том смысле слова, что в ней действующие лица представляют воплощение логических предпосылок всякой вообще возможной борьбы двух типов человеческой культуры. Происходящий сейчас во всем мире процесс рождения социалистического общества взят как процесс рождения нового общества, то есть формально, а это и есть главный признак неокантианского мышления, отличающегося подменой живых явлений истории их методическими предпосылками: отсюда совпадение бессознательного неокантианства Ю. Олеши с сознательным неокантианским мировоззрением Пастернака:

Мы были музыкой во льду.  
Я говорю про всю среду,

С которой я имел в виду  
 Сойти в могилу, и сойду.  
 Здесь места нет стыду.  
 Я не рожден, чтоб три раза  
 Смотреть по-разному в глаза<sup>1</sup>.

Отличие в том, что для Пастернака вопрос чести — не изменить своей старой культуре, для Олеси вопрос чести — примкнуть к новой. Но это чисто персональное отличие между «правым» и «левым» интеллигентом, а не принципиальное отличие между философскими позициями. Впрочем, и Пастернак признался однажды в том восторге, который вызывает в нем рождение нового мира:

Да, это то, за что боролись.  
 У них в руках — метеорит.  
 И будь он даже пуст, как полюс,  
 Спасибо им, что он открыт<sup>2</sup>.

«Пуст, как полюс» — это замечательные слова! Это приветствие новому в чисто формальном разрезе, как ориентации на новую магнитную веку, способную привести в движение массивы спящих исторических сил. Полюс, действительно, географически пуст; над ним пролетали: те же ледяные поля, что и несколькими градусами южнее, даже температура  $-30^{\circ}$  не так страшна, как  $-70^{\circ}$  в Верхоянске или  $-60^{\circ}$  у Дж. Лондона. Но полюс — магнитно-математическая точка, координационная опора географической сетки. И вот, для попутчиков, формально понимающих революцию, она такая же точка исторической координации величин, сама по себе, бессодержательная, ненасыщенная, но математически нужная истории как носительница нового мира. В этом духе и Г. Коген назвал Маркса «специальным эмиссаром бога истории»<sup>3</sup>, т. е. как бы гарантией бога истории, что история владеет еще предстоящим, не бывшим никогда, что она не остановится.

Отсюда недоразумение с «новым миром» в романе Олеси; при его конкретной характеристике автор принужден давать ряд его приблизительных замен, не покрывающих существа дела (о чем ниже), а театр принужден прибегнуть к параду физкультурников, т. е. впасть в, так сказать, молодежно-биологический уклон, расшифровать «новые» как «молодые», «здоровые». Но об этих недоразумениях ниже; сейчас мне хотелось бы ясно показать, что конфликт Кавалерова—Бабичева не совпадает с конфликтом советской культуры (т. е. предсоциалистической) с буржуазной, а точь-в-точь так же, как в «Зависти», мог бы протечь при всяком столкновении двух культур.



Вот ослабленный пример: последний одописец в пушкинскую эпоху (Бабурин у Тургенева) — в нем были несомненные кавалеровские черты; запоздавший обломок пушкинской школы в эпоху реалистического романа (Плетнев, Грот, Вяземский); запоздавший Рудин в 1860—70-е годы; эпигон символизма в наши дни. Но это историко-литературные примеры. Вот более подходящий, чисто исторический, когда действительно история создавала тысячи Кавалеровых; мы имеем в виду развитие капитализма в тех странах, где оно происходило катастрофически быстро, как в России в 1860-е годы; да и не только в этих странах: всюду без исключения развитие прогрессивной роли капитализма связано было с тысячами кавалеровских трагедий, пережитых людьми с отсталыми докапиталистическими навыками жизни. Вообразим, например, культурного дилетанта, собирателя древностей, нумизмата, дожившего до того преобразования методов истории, которое совершила буржуазно-историческая наука строгой специализацией и т. д.; или запоздалого представителя шеллингианских фантазий в естественной истории в век научно-лабораторного естествознания (отец Аратова у Тургенева). Всяду капитализм беспощадно давил непрофессионалов, неспециализировавшихся, научных, культурных и жизненных дилетантов, — следовательно, создавал Кавалеровых. А так как обыкновенно передовые исторические движения подбирают биологически ценных людей, а в эпигоны умирающих типов жизни подбираются обыкновенно биологически малоценные, то и биологическое сопровождение конфликта Кавалерова — Бабичева было всегда налицо и представители разбитых в боях истории культур обыкновенно мучительно переживали и свою биологическую негодность. Всякое отставание от истории — всегда различные элементы кавалеровской жизненной позиции<sup>4</sup>.

Что торжество капитализма сопровождается стонами и фантазиями отстающих, это не только знал Достоевский, но и дал название русской разновидности этого явления: подполье, т. е. разматывание вовнутрь всей той энергии человеческой жизни, которая не развернулась в социально продуктивной деятельности вовне<sup>5</sup>. Заглавие моего доклада можно расшифровать и так: ошибка Олеши заключается в том, что он противопоставил Кавалерова миру коммунизма так же, как Достоевский человека из подполья миру капитализма. Сама фамилия («высокопарная и низкопробная») принадлежит системе типичных фамилий Достоевского (Видоплясов, Долгорукий), она отзывается лакейским шиком, расфранченностью лакея, гуляющего в воскресенье с барышнями; как и у Достоевского, человек очерчен своей фамилией... Далее, давление физической лич-

ности Бабичева на физическую личность Кавалерова — ср. в «Записках из подполья» эпизод с офицером на Невском; далее, сцена мучительного конфуза (в ресторане, куда навязался герой Достоевского, — Кавалерова выгнали из дома Бабичева). Весь мир невротических мук человека из подполья (унижение биологическое, социальное, человеческое) повторен в «Зависти» (ср., например, невротические драмы между человеком из подполья и слугой с драмой между Кавалеровым и Аничкой). Упрек касается вовсе не литературного подражания (разве «Капитанская дочка» не воспроизводит в точности роман В. Скотта?), а тождественности подпольного протеста, несмотря на коренное различие предмета (капитализм и коммунизм). Впрочем, и Достоевский заглянул однажды вперед и предсказал Кавалерова нашего: иронический джентельмен («по своей глупой воле» = апологии шекспировских страстей)<sup>6</sup>. Вообще Достоевский только о будущем обществе и думал, и честь предсказать «заговор чувств» (ведь иронический джентельмен обращается к людям с такой же речью призыва, как Иван в пивных и на собраниях) принадлежит именно ему, равно как Олеше принадлежит честь литературно реализовать это предсказание. Следовательно, уже у Достоевского идея подпольной личности разрослась до идеи апологета шекспировских диссонансов, того хора воплей, стонов и мук, который слагает оркестр человеческих голосов «царства необходимости». Да здравствует социальное рабство, потому что трагический гений человека неотделим от него!

К Достоевскому восходит и Офелия, т. е. бредовый замысел из ничего родить что-то, из абсолютной исторической пустоты подполья вывести насыщенное историческое действие (Раскольников, подросток, Смердяков)<sup>7</sup>. Бредовой техникой уничтожить реальную — но ведь в этом нет ничего специально антикоммунистического, это антииндустриальный романтический акт. Вполне возможно, это у американских учеников Достоевского (Ш. Андерсон, Уольдо Франк)... Не надо забывать, что романтизм противостоит не только коммунистическому (диалектическому) мировоззрению, но и буржуазному (позитивизм). У Олеси же романтизм взят именно в этом двойном его противостоянии, в той нейтральной его равнодействующей, которой противоположны и позитивизм (т. е. элементарный реализм) и диалектическое мышление (т. е. развернутый, полный реализм).

Но романтизм — сложная тема. Я хотел бы остановиться на крайнем эпилоге всякого романтизма — на его реализации, потому что здесь центр вопроса о Кавалерове и Иване. Пример «Цыган», лермонтовского «Пророка» (посыпал пеплом я главу..., на что Владимир Соловьев остро-

умно ответил: угнетаемый насилем...<sup>8</sup>). Реализация романтизма является крайним случаем жизненной ошибки; это и есть пошлость. «Высокопарно и низкопробно» — как фамилия Кавалерова. Что было «высокопарно» в литературном произведении, становится «низкопробно» при его непосредственно-бытовой реализации: «кубки и чаши» — и пивная, «свобода поэта», «презрение к черни» — и богема. Литературная богема и есть самый распространенный случай такой реализации романтизма: поэтическое презрение к профессионально-трудовой жизни она превращает в реальный конфликт с ней. Реализация романтизма — страшная социальная болезнь, которую массовым образом порождает XIX капиталистический век, создавший целые Латинские кварталы диссидентов позитивной морали. Но вот Олеша берет это внутрикапиталистическое явление и переносит его в наши дни как характеристику мира, сопротивляющегося коммунизму, — это значит нейтрализовать конфликт, из конкретно-исторического превратить его в общеморальный, в противоречие между обществом и асоциальными элементами. Кавалеров и Иван по замыслу должны были быть разоблачены с точки зрения коммунистической морали, на деле же Олеша разоблачил их с точки зрения общесоциальной морали, требований всякой без исключения общественной организации и ее дисциплины, разоблачил блистательно, но нейтрально.

Никифоров — «У фонаря»<sup>9</sup>.

Итак, произошло недоразумение. Антагонист Кавалерова и Ивана вовсе не коммунистическое общество, а всякое общество. Ошибка Никифорова (школьная мораль) повторена в усложненном виде (универсальная социальная мораль). Но тут можно сказать: это ведь правомерно, потому что в нашей революции есть ведь элементы буржуазно-демократической. Да, они есть; Октябрьская Революция выполнила заодно и всю работу той буржуазной революции, которую революция буржуазная не умела в свое время произвести (уничтожение дворянского землевладения, раскрепощение народностей царской тюрьмы народов, и др.). Но в том-то и дело, что попутничество и есть понимание революции, выдвигающее на первый план (мы говорим не о персональном мировоззрении, а о творческом) эту ее сторону. Поэтому «Зависть» и является классической попутнической книгой, вместо апологии коммунизма дающей апологию сводного реализма (видом которого является и буржуазный позитивизм).

Если антагонистом наших реализаторов романтизма является, в сущности, не коммунизм, а социальный реализм, то, соответствующий этому, «новый мир» понят как коммунистическая разновидность позитивизма. Отсюда конструктивистский уклон в понимании Бабичева. Когда наша

критика заговорила, что Бабичев не пролетарский революционер, а позитивист-хозяйственник, я когда-то считал это неверным: ведь он дан не сам по себе, а в невротическом восприятии Кавалерова! Но тогда вопрос переносится: почему же его нет самого по себе? Потому что его нет в воображении автора, он «пуст, как полюс» и реализован может быть Олешей только на конструктивистском пути. Поэтому и конфликт Кавалеров—Бабичев сплетен из ряда отдельных конфликтов, мастерски связанных в пучок, но распадающихся при анализе:

|                                                 |                                                                                       |
|-------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| здоровый, сильный                               | — слабый, побежденный в биологическом подборе, невротический, биологически малоценный |
| приспособленный к реальности («его любят вещи») | — неприспособленный («меня не любят вещи»)                                            |
| социально приспособленный                       | — социально неприспособленный                                                         |
| удачник                                         | — неудачник                                                                           |
| реалист                                         | — романтик.                                                                           |

Каждой из этих пар достаточно было бы для романа, Олеша связал их все в пучок, прибегнул ко всем, потому что не нашел основной: пролетарский революционер — буржуазный романтик.

Конструктивистскому уклону в понимании Бабичева соответствует биологический уклон в понимании советской молодежи. Футбол, физкультура, Володя-голкипер — а вдруг спорт? студенческие регаты? состязание Оксфорда и Кембриджа. Биологическое здоровье входит в позитивный реализм. Поставьте Кавалерова на берег Темзы или перенесите его в Стокгольм на студенческий праздник.

На все лады я стараюсь показать, что Олеша нейтрализовал вопрос, взяв вместо советского мира абстрактную равнодействующую коммунизма и позитивизма.

Но как можно обвинять в абстрактности самую свежую и предметную книгу нашей литературы? Я подхожу к последнему вопросу.

«Зависть» написана без одного абстрактного слова, на языке, граничащем с отчетливостью самого зрительного мира.

«Вода на соломе рассыпается полными чистыми каплями. Пена, падая в таз, закипает как блин» (С. 8)\*. «Соль спадает с кончика ножа, не остав-

\* Здесь и далее цитаты из романа Ю. Олеси приводятся по изданию: Олеша Ю. Зависть. 2-е изд. М.; Л.: «Земля и Фабрика», 1930.

ля никаких следов,—нож блещет как нетронутый» (С. 10). «Он рассек ножом желтую скулу яблока» (С. 11). А знаменитый «слепой конец колбасы» (С. 33), «огромное облако с очертаниями Южной Америки» (С. 61), «день, удаляющийся в тазе медника, уличное зеркало»? Такого систематического обновления предметных сравнений давно не было в нашей литературе. «Доводящие ум до восторга». Жироду,—но у Жироду всегда малая фальшь на полтона, всегда ля-бемоль: «холмы, напрыгавшись за день барашками, к вечеру улеглись телятами»; у Олеши же самые парадоксальные сравнения абсолютно верны: здесь в нем говорит русский классик стиля. В одном он с ними разошелся: его сравнения, его предметы—игрушечны и портативны. Они совершенно правильны, но весь мир, охваченный ими,—игрушечный, уменьшенный мир. К размерам игрушечной модели сведены и погруженные в этот волшебный ящик люди. Это сказка для очень умных, очень взрослых, очень старых детей, заводной ящик универсальной истории. Волшебник подводит и говорит: вот как происходит история.

Поэтому-то размеры книжки так невелики: на темы Достоевского парадоксально написано «Сюзанна» или «Эльпенор»<sup>10</sup>. Нет той свободы голосов героев, сталкивающихся у Достоевского как мир с миром, комета с кометой, как непредвиденные орбиты несовместимых кругозоров<sup>11</sup>. Все предусмотрела авторская рука—только не могла предусмотреть вывода, потому что его и не может быть из элементов, представляющих не нашу эпоху, а театр нейтрализованных ее моделей.

Умнейшая книга попутнической литературы тем в особенности нужна нам, что на ее анализе раскрывается глубже сущность диалектического метода. Его у нас еще нет, его строит пролетарская литература. У нее впереди много задач: одна из них—сделать то, что не удалось сделать лучшему мастеру попутнической литературы: разрешить художественно тему столкновения двух миров как тему диалектическую. Все во всем у Олеши; все в одном для диалектического метода.

## Приложение

### Достоевский как трагический поэт

1. Об общей связи моих мыслей, о системе русской поэзии... Часть, и часть, хуже всего продуманная... Но Бог милостив, а публика еще милостивее... Михаил Михайлович...

Общая цель усилий Достоевского... я понимаю (ее) как обоснование нравственно-го закона... чрез наисильнейшие его кризисы... Мы вступаем в область точной трагедии. В трагедии нравственная действительность (или попросту реальность)<sup>1</sup> торжествует вечную победу над вечным кризисом. Точная цель трагедии: показать бессмертные реальности... Тем более это будет доказано, чем препятствия больше... Наибольшее из препятствий есть враждебный реальности рок, т. е. слово, реченное о гибели реальности... И вот трагедия есть торжество над этим роком (старое определение... никуда не годится...): рок может сгубить и выжечь все, он властен над всем... но это все оказывается лишь одним из обликов реальности, одною ее системой... Уничтожение же системы, вдруг оказывается, лишь отчетливее обнажает «субстанциональное» (Гегель)... Как ветер листья, рок срывает систему за системой, но ствол реальности выдерживает испытание... Губится жизнь, реальность непоколебима... Бессмертен Дионис, как ни раздираются роком-преследователем его одежды и маски!

Таким образом, некоторая идеально понимаемая (условно) реальность основывает себя же чрез помощь враждебного рока. Субстанция осуществляется чрез гибель акциденции... Когда гибнет нелюбимый роком род, умирает только этот род, но до конца, чтобы место сие было пусто... Вообще, рок, т. е. реченное, есть понятие в точном смысле слова относительное (реченное о чем-нибудь...) и исчезает на нет вместе со своим объектом. Объект же трагедии есть реальность и потому... Вместе с жертвой умирает в трагедии и рок — и трагичность именно в этом! Трагично спасение жизни от рока, обнаруженная соотносительность рока своему предмету.

Поэт, глубоко усвоивший идею реальности, проводит ее (реальность) чрез испытания... Реальность, выдержавшая испытание кризиса, есть реальность трагическая.

2. Таким образом в трагедии реальность подвергается действительной опасности... выдает (откупается) героя, род проклятый... но выживает сама... Реальность обнаруживает силу воскреснуть в смерти, и тризна ей крестильный пир... Что дает ей эту силу? Очевидно, нечто, не подверженное року; это нечто есть нравственное Добро<sup>2</sup>. Таково последнее основание всякой трагедии, без него рок был бы не реченным о..., а исполнением чего-то, своей последней цели: гибель реальной жизни.

Трагический поэт должен быть нравственно столь же силен, как и жизнь: иначе он не спасет жизнь от рока и представит, к соблазну сердец, несправедливое зрелище торжества рока (к радости теорий словесности)... Бывает и так, что поэт заклянет все страсти (страсти суть служанки Рока), но они овладеют им... и в последнюю минуту у него не будет нравственной силы, чтобы их отогнать... Начнется э к з о р ц и з м...

Мы вступаем в великую сферу русской экзорцистской трагедии, сумеречное царство гипербореев...

3. В ускользающих определениях, Россия знает те же силы..., только без отчетливых границ... Отчетлив был в этом царстве (потому именно) один лишь деспотизм, и — становится Россией презренной... Но, хвала Богу, Достоевский лишь в немногие худшие минуты... Но и в лучшие минуты... трагедия осталась несозданной...

В самом деле, мы говорим о трагическом поэте: где же сцена? диалогическая форма?... Это неважно! Нет, это очень важно.

В самом деле, сцена и трагедия связаны недаром...: полная, последняя объективация, окончательное разделение бытия (меня, зрителя) от становящегося: т. е. весь смысл трагедии в этом разделении реальности от бывающего. Такова глубокая тайна сцены: ее нереальность, ее без-нравственность... Вот почему драматический поэт должен быть особо сильным... Нигде не требуется могущество духа в такой степени, как здесь... Когда же в душе поэта бывающее отделится вполне... Оно, как отрешенная действительность, подпадает диалектическому закону... т. е. диалогу. Хор; современный хор — зрительная зала<sup>3</sup>.

Таким образом, сценическая и диалогическая форма есть одна из великих побед Пансотерии, и благо стране, нашедшей ее! Эпоха трагической культуры есть эпоха нравственности...

4. Но какая страна...? Та, в которой спасительная нравственность достаточно сильна, чтобы... проецировать нереальное (т. е. отрешенное от нравственности) в сферу нереального — сценического. *Das hat Griechenland, das hat England vermocht!*<sup>4</sup> Полдень нравственности настал — и жизнь проецировалась, как теневая сфера ее! Сцена есть тень, отброшенная полуднем нравственности.

Закон теневой сферы — закон тени: символичность... В полдень нравственности жизнь читается как м и ф, потому что ее подлежащие читаются как символы. Первый признак нравственного народа — клавиатура преобразовательных символов — жизнь есть сцена... С рождением нравственности рождается первая тень ее — миф... Сюжет стал мифом... Народ мыслит мифами: собственно говоря, трагедия уже родилась... Жизнь стала сценой, ибо нравственность найдена.

5. Итак, необходимое условие трагедии есть неслучайность жизненного явления (ибо она прямое следствие нравственного солнца...): тень не случайная, а определяется самим вождем мира Солнцем на небосклоне. Мир живет по Солнцу *Sittlichkeit*<sup>5</sup> — он стал символичен...

В печальной стране гипербореев Солнце, говорит Гомер... лишь раз... на мгновение... сумерки, в которые «нельзя сказать, что они есть, но нельзя... что их нет...»<sup>6</sup> Корень дела — солнце русской нравственности — в облаках и сам Пушкин... Нет мифа!

Коренной пункт русской литературы: не созданная Пушкиным трагедия.

Три последствия: поэма — лирика — роман...

О пушкинских темах: Дмитрий, Пугачев, скупой рыцарь, Сальери — они самозванцы. Вот почему трагедия не удалась: русский миф нечист: его герой самозванец!

6. Эти темы перешли к Достоевскому.

И он мифа не унаследовал: должен был черпать из своих сил... Но что же он нашел в своей душе? Все виды самозванства!

Итак, трагическая поэзия есть освобождение от мира чрез символизацию его — путь к свободе. Но путь к символизации один: нравственность. Таков путь званный. А самозванный?

Во-первых, и грубее всего, деньги. Не плавайтесь: и они символизируют мир, делая его покупным: один из путей освобождения. Нравственность денег. Пушкин это понимал. «Усните здесь сном силы и покоя»<sup>7</sup>: подросток Ротшильдом на пароходе. Но и в вульгарном приобретении есть нравственная сторона. Безнравственность денег — их самозванство: они дают видимость, ибо суть видимость. Вещь ими не покупается, а покупается. И вот денежная страсть... В ее чистом виде: даровые деньги (соответствует *gratia gratis*<sup>8</sup> в истинном спасении, а Гоппе и К° соответствуют *ethica honesta*<sup>9</sup>). «Игрок», «Подросток». Первый демон вызван, но не разрешен. Не показан путь превращения покупного в испуное...

7. Во-вторых, любовь: новый путь освобождения — забвение. Но полное забвение мира есть смерть: отсюда ее связь с любовью. Но в любви я не могу забыть любимой: отсюда ненависть. Все это есть у Достоевского и обнажает самозванный путь любви. В поэзии Достоевского любовь разрушается в этих противоречиях, но лишь как экзорцизм: а вдруг вспыхнет в ином месте?

8. В-третьих, наполеонизм: власть для счастья. Тут самозванство обнаруживается в еще более сильном виде: спасение вместо Спасения. Отсюда и таинственная связь всякой революции с Христом: и революция хочет спасти, но распадается в противоречиях. Ростовицу надо устранить! В поэзии революции соответствует убийство, т. е. полное устранение одного (или нескольких) для спасения других. Революция-спасительница зарождает безумную идею личного мессианства: цезаризм! Во всякой революции дремлет Цезарь, — спаситель самозванец.

Чего хочет революция? Прекратить случайность мира, создать мир неслучайный, т. е. сцену-миф. Но это создается одним путем: воздвигнуть полуденное Солнце. Вот почему революция дремлет в сердце народа русского. *Kein Mythos? Keine Tragödie? Die Revolution wird schrecklich sein!*<sup>10</sup> Достоевский всю революцию носил в своем сердце. Он описал весь ее путь: и грозное удушье — и взрыв — и тоску несостоявшегося самозванства... Но где же самая трагедия? Она неполна... Почти миф, но неполный, потому что тенеобразность уже есть, но... Обидный конец «Преступления и наказания». Если Достоевский не показал, то вы правы, о русские революционеры, и я, христианин, вам это прямо говорю. Если в России самозванство — то почему Вам отличиться?.. Так сделал Петр и революционеры — его прямые продолжатели.

Освобождение от мира на самозванном пути становится освобождением мира, и трагедия в «Преступлении и наказании» не имеет хора, т. е. нереальное не вполне очищено и потому не может быть отброшено на сцену... Начало заклинаний — экзорцизм.



9. Опыт окончательного изгнания бесов: «Бесы». Бесы суть самозванцы. «От Смоленска до Ташкента / с нетерпением ждут студента»<sup>11</sup>. Прямой экзорцизм. Но экзорцист один: спаситель. Его призвать! Достоевский это сделал словами... Попытка мифологема: так близок он к цели. Но он носил пламя Революции в душе, а не Солнце нравственности...

10. Миф «Братьев Карамазовых». Родовая трагедия о самоуничтожении страны. Смердяков, наученный студентом Иваном... Это миф! Но нет: где солнце безусловной правды? Его нет в России — мы в тех гиперборейских сумерках, у нас нет меры суда: «Die Szene wird zum Tribunal...»<sup>12</sup> Второй раз в истории трагической поэзии сцена стала трибуналом: «Евмениды» и «Братья Карамазовы».

Суд-трагедия не произнесен. Слова своего Россия не сказала...

Но Россия «цитирует» Евангелие. Будем цитировать и мы — это единственное, что у нас осталось.

Наша Россия не Россия Карамазова-отца, но и не Ивана и не Смердякова...<sup>\*</sup> Достоевский ее не показал нам, но и наши слова свидетельствуют о ней... Нам холодно, но, быть может, это перед утром? И В. Иванов не встающее ли солнце?... Или одна благородная попытка за другой? На Запад, и в этом нас нельзя упрекать.

Достоевский унес загадку в могилу, и эту загадку мы разгадываем.

---

\* К той и другой мы одинаково равнодушны. Но Россия Алеши — где она? Не слова ли? Или Россия есть просвет и другие, западные...?

## Краткий доклад на диспуте о Достоевском

1. Краткое содержание моего прошлого доклада. Роль рокового кризиса играли деньги — любовь, как роковая смертоносная сила, «инфернальная» у Достоевского, и, наконец, самозванство революции в ее двойном виде: наполеонизм и смердяковщина. Все свелось к теореме «Братьев Карамазовых»: лакей, подученный всероссийским студентом, устраняет барина...

Анализ Смердякова: предварительные эскизы, Видоплясов... Сумасшедший слуга, верный слуга у Вальтер Скотта. Почему он верен? Калев, Евсеич, Савельич. Анализ понятия слуги. Слуга — тот, кто «живет почтительно». Слуга и лакей; опасность лакея, если он найдет нового барина и поверит авторитету нового. Не замечено, что это сюжет «Бури». Кошмар культуры и Просперо Шекспира. На каких путях слуга может быть слугой, не становясь лакеем? На путях Гринева, не Карамазова-отца: на путях ответственности<sup>1</sup>. *Tel maître, tel laquais*<sup>2</sup>. Утечка живой воды, которую видел ясно Достоевский. Низшая раса? Я не люблю плеваться народностями, но Достоевский видел эту ужасную парикмахерскую цивилизацию, ему приснился лакей вся России, обезьяна своих плохих господ... В воображении трагического поэта сложился миф об отцеубийстве — мнимом!

2. Вот коренной пункт отличия русской трагедии от истинной и законченной: религиозно-нравственный сюжет отцеубийства (Эдип убил отца, Гамлет дядю, Орест мать...) заменен чуть-не-убийством... Трагедия грозит сбиться на фарс, и опереточный лакей заменяет сына... Вот последнее слово о России... Суд счел дело трагическим) и осудил Дмитрия. Это памятник русскому либерализму и реформам Александра II!

Лакей нашел нового барина,— народ разуверился в старом барине и поверил интеллигенции. Великие поэты думают мифами, и их мысли суть символы. Какой тоской... конец романа! Тошнота! Смердяков повесился от тошноты. Скопчество Смердякова есть отсутствие - о п р е д е л е н и я - в - с е б е: скопец прирожденный, неверный лакей,— как все евнухи в гаремах —

и спит подкупленный евнух...<sup>3</sup>

Евнух не имеет своих целей в жизни, должен осуществлять чужие... Роман евнуха есть новый хозяин. Смердяков дождался своего героя!

3. Не сын убил отца (кризис нравственно-религиозный), а лакей барина (кризис политический) — вот русская трагедия — секрет русской жизни: когда вопрос кризиса перенесен в политическую область, трагедия становится революцией: спасением мира вместо спасения от мира (краткая формула революции).

Но как? Разве Россия вечная революция?

Революция *gentrée*<sup>4</sup> — п о д п о л ь е . История слова.

Самозванство «в прожете» — вот подполье... В не-трагической жизни оно неизбежно, не-трагическая страна есть отечество революции — в прямом и переносном смысле.

Самозванство en état latent<sup>5</sup> есть уход в подполье... Не-герой есть самозванец; в не-трагической жизни нет героя... Герой есть тот, кто совпадает с самим собой (в действии, в акте), кто призван совершить то, что делает... Не-герой должен или объявить себя героем — Иваном-царевичем — или уйти в подполье.

Эмиграция не-героев... Слепая жизнь, усиленно сознающая мышь...

E la lor cieca vita è tanto bassa  
Ch' invidiosi son d'ogn' altra sorte...  
(Dante)<sup>6</sup>

Это страшнее революции — и безнравственнее ее... В революции была и нравственная сторона — спасение — лишь на самозванном пути... У героев подполья — мир вершиной вниз, отраженные в воде стоячего пруда колокольни, леса, горы... — все вершины вниз... Но мир головой вниз неустойчив: в подполье одна система сменяется другою — случайно — от одной неустойчивости... Мир чистой комедии. Неудавшаяся трагедия дает рыдающий фарс... Разберите все страницы «Записок из подполья»: все трагические сюжеты в комической среде.

как боги спят в г л у б о к и х небесах...<sup>7</sup>

4. И вот последнее слово России: переселение трагедии в подполье! Ум — решительность — любовь в подполье!

Из этого всего какую можно было составить жизнь — но составилось кладбище...

Но жива моя надежда:

Было подполье... не погреб с продуктами, — продуктами ума..., а подземелье истинно-трагической жизни: катакомбы...

О наша родина!..

Восстановление цельной несамозванной личности...<sup>8</sup> А Вы, дорогой М(ихаил) М(ихайлович)... проследите, анализируйте, приправьте.

## Смысл поэзии Пушкина

Заслуги эрудиции перед Пушкиным,  
отсутствие всяких заслуг за критикой.  
Уединение. Пушкина хотят присвоить  
и отрывают от толпы теней родных. Дель-  
виг 1816 г. и о Дельвиге 1831 г.<sup>1</sup>

Итак, символическая иерархия могла быть незыблема лишь как классическая (монументальная) иерархия; извне ее поколебать было нельзя, но ее же внутренние успехи были началом ее разрушения (Так империя... сама создает уязвимость... и смерть: общий закон жизни). Распространение символизации было на самом деле ослаблением символизующей силы [а не наоборот, как могло бы казаться], и увеличению числа символов (вплоть до пушек, верфей...) <sup>2</sup> соответствовало ослабление каждого из них и, следовательно, известная доля случайности. Так родился релятивизм в самых недрах символической культуры,— момент, так загадочно изображенный в «Гамлете» путем безнадежной затяжки классично начавшейся трагедии (вследствие расширенной героизации... соответствующей широкой символизации...). Итак, символ (каждый отдельный) уже не справляется с символизующим, с трудом одолевает его... Знаменование (например, часовые, пушки etc.) все больше стремится к самостоятельности [и действительно, те же пушки...], единственность символа теряется [в то время, как солнце, звезды...]— соответственно чему герой противится героизации (Гамлет противится навязанной ему обязанности) <sup>3</sup>.

Вообразим не е и з б е ж н у ю минуту, когда сопротивление знаменования в п о л н е уравнивает символизующую силу (чего еще нет в «Гамлете»): тогда произойдет не затяжка, а полная остановка и невозможность всякой трагедии; кризис никогда не получит разрешения, и мы будем в стоячем мире... Очевидно такое состояние есть третья (и последняя) ступень символического мира, предшествующая непосредственно релятивизму, ибо когда материал символа перетянет большую половину, то символ разложится почти мгновенно... Но состояние (приблизительной) уравниваемости должно быть (хотя бы и недолго)... Черта его основная: kein Symbol ohne Widerstand, kein + ohne – ...<sup>4</sup> Всякий символ на перевале: еще минута, и символизующий материал перетянет... Закат символов... Пушкин.

• • •

1. Нет большей ошибки (Белинский)... ...Где? Когда? «Примирение с жизнью», «ясный, гармоничный характер поэзии» etc.<sup>5</sup> Где? Разве в лирике (да и то...), но пушкинская лирика (по причинам, которые будут выяснены) не занимает почти никакого места... «Брожу ли я вдоль улиц шумных,...» — слабо; положительно хороши толь-

ко «Воспоминание» и «Безумных лет угасшее веселье...» Менее значительна и любовная лирика. Есть замечательное место, объясняющее...

Душа стесняется лирическим волнением...<sup>6</sup>

Объяснение этого места и его важность: настоящая лирика Пушкина — эпический вымысел («слезами обольюсь...»)<sup>7</sup> Да и не может быть лирики (чистой) у символического поэта, ибо лирика есть не-символическая поэзия... — но об этом... Нет, поэзия Пушкина — его символы.

2. Монументальный символ был незыблем и единствен у Расина; романтический символ был ослаблен спором со знаменующим у Шекспира; каков символ у Пушкина?

Ключом... я считаю «Пир во время чумы»... Я никогда с детства... не мог без волнения... и думаю, что Пушкин раскрыл... всю свою правдивую душу... Анализ песни: «Есть упоение в бою... на краю... гибелью грозит...»<sup>8</sup>

Так все символы Пушкина — на краю, на мертвой точке последнего равновесия, на уравновешенной линии  $\pm$ ... И действительно, как может насытить свою жажду... сердце... упоение на краю? Только так, только противопоставив в одинаковой силе символ и его врага, правителя и мятежника... Таким образом, поэзия такого... будет... Kaiser et Gegenkaiser...<sup>9</sup> папа и антипапа... Действительно, нет ни одного значительного создания Пушкина, где символу не противостоял его враг... Но кто влек к себе Пушкина?..

В начале жизни школу помню я...<sup>10</sup>

Величавая жена — родина непоколебленных матерей-символов; Аполлон — символ; Дионис — разрушительная сила символизирующей, непокорной стихии... Оба начала одинаково близки Пушкину...

3. «Кавказский пленник» в самом заглавии выражает эту двойственность... Кавказ... «Великолепные картины! — Престолы вечные снегов...»<sup>11</sup> Но кто туда пришел? Разрушитель; сам разрушенный и потому губитель... «Как тяжело мертвыми устами — Живым лобзанням отвечать...»<sup>12</sup> Начало неестественных русских романов... Тургеневский роман... Глубокий смысл преобладания женщины: она ближе к символическому миру... Все черты будущего русского героя на rendez-vous уже здесь есть: и умственное преобладание, и соблазнение без любви, и слабость в любви; и опустошение, произведенное появлением (девушка 1) изменила своим, 2) убилась)... Le roman russe est là!<sup>13</sup> Итак, у нас не Кавказ, а Кавказский пленник, Кавказ (символизуемый природой и девой гор) и враг его, побежденный победитель... Скажут, байронизм!... Но байронично разве сочувствие европейцу, само же сведение врага жизни с цветущей жизнью, символа и антисимвола — это не Байрон, а Пушкин... Байрон не понимал всей силы этого вопроса...

Итак, в малом виде у нас уже основная тема Пушкина: самозванство расстриги (un défroqué), неспособность замкнуть цепь, открытую любовью, и бегство ценою замкнутия цепи смертью женщины... О, это серьезная поэма! Тут черты и Гамлета (неспособность быть носителем образовавшейся трагедии) и Хлестакова (самозванство, бегство...)<sup>14</sup> И Офелия тонет — жертва самозванства, héros malgâté lui...<sup>14</sup>

О, это не байронизм! + и - символа столкнулись в первый раз...

Но в «Кавказском пленнике» Пушкин еще несколько наивно представлял себе дело: Кавказ и дева сплошь могущественны, русский пленник — извне. Поэтому поверхностный взгляд может видеть здесь столкновение природы и цивилизации... Пушкин не справился с главным затруднением: объяснить происхождение врага... Поэтому он выводит его, в качестве изгнанника из России... «Свобода, он одной тебя...»<sup>15</sup> Это и есть наикратчайшая характеристика... Жажда свободы прямо пропорциональна ее отсутствию, а ее отсутствие есть следствие десимволизации мира и дегероизации лица, т. е. релятивизма... Самый *défi*qué изображен великолепно, но ошибочно было выведение из другого мира и вытекшая отсюда фабула... Ошибку эту мы долго еще увидим у Пушкина<sup>16</sup>.

4. В «Цыганах» — большой шаг вперед к овладению великой темой...

С виду все то же, что в «Кавказском пленнике», а именно столкновение символа цельной жизни с изгнанником из чужой жизни, с чужим, — и неизбежность губельных последствий... Но сила и символа и уравновешивающего его врага углублена... Изгнанник не просто ищет свободы... «его преследует закон», а цыганский табор не есть величественно застывший символ, как Кавказ или неопределенно символизирующая черкешенка, а живой, в живом борении основывающий самого себя символ анархической свободы. Кавказ был скован обычаями... и потому не устоял перед... — цыгане свободны, т. е. ближе к символической иерархии, не будучи стеснены условной (окаменевающей): действительное священновластие возможно без власти — гениальная догадка Пушкина... «Так чуждо мертвых наших нег, Так чуждо этой жизни п р а з д н о й, Как песнь раб о в о д н о о б р а з н о й...»<sup>17</sup>

Итак, цельность окаменевающего символа восстанавливается в анархии... Если бы гений Пушкина был так гармоничен... то он изобразил бы анархию о д н у... В том-то и дело, что Пушкина влек край бездны... упоение... и усовершенствовал символ Кавказа в цыганском таборе, он неизбежно стал в воображении усиливать и противника: наивный, *ingénu à la*<sup>18</sup> Грушницкий или Рудин, стал Алеко (начало Евгения). Несовершенство в главном осталось то же, а именно столкновение происходит не на одной почве, отчего оно теряет свой вполне серьезный характер, но у нас есть материал, чтобы переставить столкновение на его же почву и представить Алеко в г о р о д е. «Его преследует закон...» «Когда б ты знала, когда бы ты воображала...»<sup>19</sup> и знаменитое описание города... Так вот кто такой Алеко!

Неволя! Но неволею кажется жизнь тому, кто потерял к ней нравственный ключ, отворявший всякий символ... Ведь только чтение символа дает свободу — и обратно: кто чувствует себя в неволе, тот безграмотен, вернее, одичал... Город представляется ему амплификацией, нагромождением... «Там люди в к у ч а х...»<sup>20</sup> Куча есть беспорядочное, не-иерархическое нагромождение... Это уже почти так называемое современное представление (*в современной поэзии*), представление — сплошь интеллигентское... Алеко — интеллигент (т. е. безграмотен в символах)... Но как мог Пушкин, певец Петербурга, дать Алеко такие красноречивые, с виду правдивые, убедительные слова?... Вот доказательство, что Пушкин приносил жертвы обоим богам: и Аполлону и Дионису... Так же превратно представляется Алеко и жизнь людей в городе (рабство, предрассужденья, блеск = позору, деньги, цепи); Алеко — первый русский революционер (ибо неизбежно разучившийся читать символы, жаждет опрокинуть

ставшую ему уже непонятной, бессмысленной громаду)... Но не Алеко виноват: очевидно, самый символ перестал быть удобочитаем (что коренится в его природе), ибо на целую половину дал место символизирующей, сырой материи: самый символ одичал [чем оправдывается перед судом феноменологии духа и р е в о л ю ц и я]... Не Алеко виноват, что Петербург стал ему казаться кучей домов, толпой рабов, а сам Петербург, который действительно на 1/2 стал такой бессмысленной громадой. Революционером называется тот, кто (в силу слабейшей духовной нравственности), видя преимущественно эту одичавшую половину, отрицает вечер символа и торопит его ночь... Таким образом, каждый символ на известной ступени рождает своего революционера; революционер — неизбежный победитель и могильщик символа... Скоро он заговорит другим языком... «Неволя душных городов» — «добро, строитель чудотворный!»<sup>21</sup> Но Алеко, не дожидаясь борьбы, сам изгоняет себя... Враг города собирается полюбить природу! Однако можно... ибо и природа несимволическому сознанию ничего не говорит, кроме смутных воспоминаний о великих, мертвых символах... Анализ любви к природе интеллигента (прогулка среди могущественных памятников... они говорят только памяти...); иллюзия любви к природе... Нет, Алеко принес революционную силу и в цыганский табор!... Ему и Земфире кажется, что он ненавидит город и любит их: на деле же ему одинаково непонятен и тот мир и другой [только природа — с запозданием; «Давно ль, надолго ль усмирели? — Они проснутся: погоди»<sup>22</sup> — замечательное указание на запоздание]. Тут Пушкин совершает *ton de génie*<sup>23</sup>; эпизод об Овидии [обратно: любит Рим и мнимо — не любит дикую жизнь... «святой старик...»]<sup>24</sup>. Исторический Овидий тут ни при чем...

Общий вывод: Алеко враг всей жизни... Он страшен (*nightmare*<sup>25</sup> etc.)... Ему повсюду скучно... «Молчи. Мне пенье надоело, — Я диких песен не люблю...»<sup>26</sup> Убийца *in spe*<sup>27</sup>... «Кавказский пленник». Жестокость Гамлета... Убийство — спутник почти всех вещей Пушкина... Смысл убийства и его неизбежность в поэзии ±: непонятное становится докучным, потом отвратительным; а так как оно существует...

Так отодвигается на второй план разное исхождение символа и врага... Алеко таков в таборе, каков в Петербурге, и разность эта ясно обозначается, как излишняя... Конец поэмы силой правды обличает начало, где Пушкин еще не совладал с необъятностью темы... И вот тогда-то, в конце, поняв, что Алеко надо было оставить в Петербурге или возрастить релятивистического революционера из цыганской же среды, Пушкин пишет *п р и п и с к у*, уничтожающую весь смысл фабулы... Если от «судеб» (т. е. неизбежной гибели символов) нет защиты и в пустыне, то нечего было губителя приводить из Петербурга<sup>28</sup>.

5. Эта ошибка не устранена еще и в «Евгении Онегине», что объясняется 1) тем, что он начат еще до «Цыган»..., 2) тем, что к ней склоняла бытовая действительность образов России...

Шире ли взята тема в «Евгении Онегине» или нет? И да и нет! В первых двух песнях (1822, 1823)<sup>29</sup> несомненно уже... «Разочарованный» денди ниже не только Алеко, но и кавказского пленника (который в чудных стихах звал свою молодость...)... Вероятно, потому Пушкин обращает наибольшее внимание на бытовую сторону... Чем сделать Онегина, ему неясно... «... сквозь магический кристалл еще неясно различал...»<sup>30</sup> Одно ему ясно: что денди он погонит в деревню (с этого и начинается пер-

вая строфа), а там, очевидно, ему представлялось переложение на современные европейские нравы фабулы, подобной «Кавказскому пленнику»<sup>31</sup>.

Что получилось бы? «Деревенский» пленник,— повесть о том, как петербургский *déftroqué* залетел в чужую нерасстриженную жизнь, которая в его лице получила свой минус, угрозу и своего расстрижения; эта повесть была бы во много раз слабее «Кавказского пленника», ибо 1) деревня не Кавказ, 2) Онегин, пресыщенный любовными записочками и балами, ниже пленника, хранящего пламенные воспоминания о любви на родине, о молодости. Таким образом, ниже были и + и -. Нечего и говорить, что Онегина смешно было бы даже отдаленно сравнить с грозным убийцей Алеко, революционером в Петербурге, революционером в анархическом таборе...

Так именно неглубоко начинается «Евгений Онегин». Очевидно, Пушкин чувствовал недостаточность... потому что буквально ни в единой строке не выходит из светского шуточного тона («Беппо», «Дон Жуан») *causerie* и *badinage*<sup>32</sup>. Даже в деревне, скучной нашему денди, продолжается шуточный тон... Но вдруг, во 2-ой песне Пушкин доходит до Татьяны, и сразу светский тон... «Дика, печальна, молчалива. Как лань лесная боязлива...» ... «Задумчивость, ее подруга...»<sup>33</sup> — серьезные, задумчивые слова... Первые серьезные описания природы, которая выше была тоже предметом шуток (солнце, звезды — анекдот для Онегина, символы для Тани)... Пушкин, создав Татьяну, сразу поднял роман до уровня тех двух поэм; черкешенка, Земфира получили новую подругу... Величие Кавказа, безвластие табора превратились в русскую деревню (хотя 1823... 1824 г.<sup>34</sup>)... Но тут ждало Пушкина серьезное затруднение: Онегин 1822 г. был не пара Татьяне... Тут начинается замечательная работа повышения Онегина... Уже во 2-ой песне (споры с Ленским, беседы...) он выше, чем в Петербурге; но бесконечно повышать Онегина было бы непропорционально (и без того уже непропорциональность слишком сильна), а между тем без повышения он не может быть адекватным врагом символа, представляемого Татьяной... Тогда Пушкин прибегает к замечательному приему: переводу Онегина во влюбленную фантазию Татьяны: «Я знаю, ты мне послан Богом... Ты в сновиденьях мне являлся... Твой чудный взгляд меня томил... Кто ты?... ангел... искушитель?»<sup>35</sup> Лермонтовский Демон! Петербургский денди вряд ли ожидал такой блестящей карьеры!... В освещении адских огней он ей предстоит...: «Блестяя взорами, Евгений» etc., «о г н е м»...<sup>36</sup> Сера, дым, огонь, блеск взоров,— Онегин стал демоном, и мы на краю лермонтовской темы [«чудные очи» Наполеона у Тютчева]... Но не успел Онегин стать Наполеоном и Люцифером, как он «пропускает удобный случай промолчать...»<sup>37</sup> и произносит свой монолог, низвергающий его снова ниже кавказского пленника... Снова он скучающий денди! *Quoi, pas même de la passion?*<sup>38</sup> О, вечный русский роман! о гамлетовский крик; не желаю быть героем и возницей трагедии! Русский человек на *rendez-vous!* Глубоко комическое возвращение домой под руку после объяснения в саду!

Как спасти Онегина и сделать из него героя? Как довести его до —, равного высоте Татьяны? Пушкину приходится снова спасать Онегина, но так как влюбленное воображение было уже исчерпано в письме и пр., то он прибегает к гениальному приему и вводит с о н Татьяны. Но что такое сон?



...первый седой волос — сон старика; холодный взор — одиночество и презрение; черта жестокости в ее улыбке — торжество бессердечия и пренебрежения... Сон освобождает бегущую к пределу черту от неподвижных черт и доводит ее этим до предела...

В дендизме Онегина (который есть поза релятивизма) заключены были *implicite* все без исключения черты релятивизма, между прочим, жестокость, соблазн, убийство, демонизм... Но обнаружить их, как мы показали, было невозможно Пушкину, не нарушив пропорциональности раз начатой постройкой... Но с годами Пушкин все яснее понимал неизбежные выводы..., а после Алеко продолжать Онегина в прежнем тоне было попросту невозможно... Итак, прежний денди невозможен, но из денди сделать вдруг демона тоже невозможно... Осталось поэтому перевести более глубокие черты Онегина в фантазию Татьяны, а потом самые серьезные черты — в ее сон... Неправды тут не произошло никакой, потому что серьезные эти черты были в 1-ой главе, но подразумеваемо... Напротив, только теперь Онегин получил свой истинный смысл...

Татьяна видит во сне шайку чудовищ, где Онегин — первый... «Он знак подаст... etc.», «Он там хозяин, это ясно...»<sup>39</sup> Онегин — атаман шайки привидений, среди которых Татьяна — чужая... Не революционной ли подпольной партии? Кто он? Бакунин? Петруша Верховенский? Ленин? Денди оказался царем подземных сил... Правильно: *implicite* в интеллигенте-релятивисте есть и подпольная революция и первенство-самозванство (мы уже это знаем...)... Он грозен (Алеко), революционный царь; шут шутейший есть в глубине будущий атаман с бездонным честолюбием... Под землей, под Таниной деревней роется этот мир освобожденных сном душ... В то время как сам Онегин спит (после ужина с вином), его предельная душа первенствует в царстве революционной партии... и вырастает в грозный призрак... Дальше: Онегин убивает Ленского... О шекспировская глубина!... Как Татьяна угадала во сне, 1) что он убийца, 2)... Ленского?... Просто: сон вывел на свет скрытые черты... среди которых не могло не быть и убийство (... выше...), а убить... мужчину... кого же?... друга... Ленского! Мгновенно сонное сознание, пьющее (V. Hugo) сон из сосцов демонов... вливает это злое рассуждение и заставляет Онегина... вынуть нож... Сон выходит пророческим... вследствие глубокого проникновения в действительность (таковы все так называемые пророческие сны...).

Так путем двукратного повышения петербургский франт вошел в свой настоящий смысл и роман получил двойной чертеж: бытовой, мнимый (по которому разочарованный денди отвергает любовь прекрасной девушки и из-за случайной ссоры убивает друга...) и высший, реальный, предельный (по которому расстриженный герой символизма грозным демоном предстает женскому символическому миру, вносит в него отчаяние и убийство, зачинает революцию и вражду): только тут Татьяна получает своего врага... Таким образом, «Евгений Онегин» напоминает средневековые мистерии... с действием на земле и на небе... (Пролог «Фауста» etc.) или Троянскую войну... Картина: Константин Великий. Двухэтажная борьба...

Дальнейшее просто: нелепая ссора, дуэль — как будто снова продолжение «нижнего» Онегина, но после сна мы уже научены, что нет мелочей... особенно мелочей... > убийство человека... Да сам Пушкин деликатно, тонко напоминает, что как бы ни

были мелки причины... вызвать... принять вызов (Зарецкий!)... — дело серьезное... «Как в страшном, непонятном сне...» (не как в Татьянинном ли сне?)... «Четыре перешли шага, Четыре смертные ступени»<sup>40</sup> — мало слов, но они достаточно напоминают о верхнем этаже, где демоны...

Дальше происходит утешающее всех явление: Татьяна... дом Онегина... книги... Байрона и кукла Наполеона... «Уж не пародия ли он?»<sup>41</sup>... Восторг критиков... Дальше рев восторга: Татьяна победила Онегина, «какая малость» ... «но я другому отдаю...»<sup>42</sup> Достоевский... Онегин побежден, ура!

И никому не приходит в голову... Подождите торжествовать: побежден эмпирический Онегин, тот самый, который таскался по балам... «горячий жир котлет...»<sup>43</sup>, но стоит ли торжествовать... над таким ничтожным противником? А тот демон, который шептал ночью Татьяне чудные речи,... чудный взор... грозная тень...? А вождь чудовищ, атаман революционеров... убийца, повергший Ленского... «*Мое!* — сказал Евгений грозно...»<sup>44</sup>? Он не только не побежден, но с ним не было серьезной борьбы... Он погубил Ленского (ибо не погибают люди от эмпирических причин!), разрушил душевный мир Татьяны...

Пусть эмпирический Онегин отправляется в свое «Путешествие» по России, скупая жизнью, полуживой труп... Пусть наивные критики гордятся, как свою, блестящей победой Тани... Пушкин знал, что демон-Онегин тоже отправился в путешествие и продолжает бродить по земле, *quaerens quem devoret*...<sup>45</sup> Не потухли чудные очи, не потух язык пожирающего подпольного пламени... Он объявится в другом месте. Напротив, только теперь Пушкин понял всю серьезность созданного им духа и тщетно попытается заковать его...

+ по-прежнему предстоит —, царю самозванец, гению злодей, Петру Великому безумный Евгений...

б. Но победа и невозможна по определению... Мы ведь в царстве вполне уравновешенных сил... Каждому папе в Риме соответствует антипапа в Милане, его друг-враг, его обратное отражение, болезненно им от себя отброшенное, его отделившаяся для самостоятельной жизни тень. Мы уже разобрали три пары... и спор не решен... Пойдем дальше и увидим, что он неразрешим...

В 1824 г. Пушкин... Шекспир... Карамзин... летописи... хочет написать русскую историческую трагедию... Получается «Борис Годунов», самое неудачное из больших произведений Пушкина... Вместо трагедии — блестящие исторические сцены, произведения начатые, произведения оставленные... Почему?

Мы знаем уже, что гений Пушкина с одинаковой силой был притягиваем к обеим половинам распавшегося символа... но не к первоначальному их единству (о чем сам признается торжественными словами)... Задумав русскую трагедию, он неизбежно должен был искать ту эпоху русской истории, когда она распалась на глубокое противоречие царя и антицаря, которое составляет, кстати, сюжет всей русской истории... Антицарь был найден весьма скоро: то было центральное лицо в оборотной стороне русской истории — первый самозванец... Но кто царь? Такой же самозванец... Борис... Из этого противоречия Пушкин никак не мог выйти... Получилась борьба в ух самозванцев... Театр занят спором двух незаконных претендентов... Трагедия тут нет места, скорее это комедия (по строгому ее определению)... Но Пушкину

не было выбора... Если он даже чувствовал, что для русской трагедии... Петр Великий, то не находил еще адекватного ему самозванца... Он еще был слишком молод, чтобы в анализе глубочайшего явления самозванства выйти за пределы исторического самозванства (в тесном смысле) и понять, что антицарем против Петра встала вся русская интеллигенция... Пройдет 8 лет... Пока же довольно нам того, что из всех эпох русской истории более всего привлекала его та, когда... «женообразный, сладострастный, Сомнительный и лживый идеал...»<sup>46</sup>

Отрепьев же изображен бесподобно... Черты Хлестакова, Онегина — доказывают всю глубину пушкинского изображения... Есть минуты, когда представляется, что его нет, что он марево... Есть другие, когда его образ приобретает бездонную глубину... Таков его полупророческий сон... Самозванец вырастает из пустоты, из полосей жизни; у него отрицательная гениальность, и, насколько он ничтожен в своих действиях, словах, поступках (тьфу! щуплый, худой...), настолько глубоко видит его дух во сне, когда, освобождаясь от скуки равноценных объектов, проникает в сферы всемирной, родной ему пустоты... «И стыдно мне и страшно становилось...»<sup>47</sup> Самозванец на земле есть свой в царстве сна, и там его незавершенные мысли расцветают, улыбаясь и стыдясь своей отваге... Сон самозванца достоин Шекспира...

Итак, трагедии из появления самозванца получиться не могло, потому что в царстве Бориса он не производит кризиса (Недаром Смутное время начинают...)... Но не царь ли Борис есть носитель кризиса...? Где же тогда его конец? Победа самозванца? Но это не ликвидация, а углубление кризиса... Итак, трагедия неизбежно не могла состояться и распалась на...

7. Тот же недостаток, только прямо противоположный, в другом великом создании Пушкина; после «Бориса Годунова» Пушкин, мужая, понял, что герой России — Петр, и все больше стягиваются вокруг Петра его мысли... Быстро Пушкин идет к делу... Согласно основному закону его ума происходит поляризация, мысли ищут анти-Петра... Два магнитных полюса... Вдруг он читает про Мазепу... Анти-Петр как будто найден... Происходит дивный процесс поляризации: на Мазепе отлагаются демонические черты: «старца строгий вид, Рубцы чела, волосы седые...»; «Он не ведает святых ни ес... умысел ужасный... злой старик...» «И ночь, когда голубку нашу — Ты, старый коршун, заклевал!»<sup>48</sup> Так вырастает Мазепа до степени антицаря... А Мария... «Не серна под утес уходит...»<sup>49</sup> О Татьяна... «И задыхаясь, на скамью Упала...»<sup>50</sup> Опять демон: «Его глубокие морщины, Его блестящий, впалый взор...»<sup>51</sup> («чудный взор...»)... Дальше политическая сторона дела: Мазепа хочет короны... Мария: «О милый мой, ты будешь царь земли родной!»<sup>52</sup>... Но тут история помешала сделать Мазепу... (точь-в-точь как в «Борисе Годунове»); тема оказалась неудачно приуроченной. Петр есть, но Мазепа не годится... Ведь под Полтавой разбит не он!... Искусственно поднять Мазепу невозможно (сколько возможно — сделано). Правда, Мазепа чудно говорит: «Петру я послан в наказание; Я терн в листьях его венца...»<sup>53</sup>, но все же Пушкин понимал, как непропорционально было бы... Ведь пришлось бы выпустить Полтавскую битву!... Тогда волей-неволей Пушкин... Карла XII..., и поэма меняет свой смысл: два героя... Основная мысль, таким образом, не по воле Пушкина искажена... В результате блестящая словесность, но для этого довольно быть Байроном... Итак, колебания: не то Кочубей и Мазепа (незначительно), не то Петр и Мазе-

па (непропорционально), не то Петр и Карл (не-пушкинская тема)... Такова эта диспаратная поэма, сводящаяся в конце концов к борьбе двух героев, двух ++ (как в «Борисе Годунове» двух --): тема в высшей степени не-пушкинская, но навязанная неудачно выбранным историческим сюжетом.

Так, снова не получилось искомое. Петр уже прочно найден, но анти-Петр еще нет. Зато Петра Пушкин уже «нашел»... «Лик его ужасен»... «Божия гроза»...<sup>54</sup> (среди словесности — высокая поэзия, равная изображению Мазепы...).

Итак, задача пушкинской поэзии, после того, как найден Петр, заключается в создании равного ему отрицания... Мазепа недостаточен. Карл XII — тот же +... Но Пушкину предстоит 5 лет работы, пока он создаст анти-Петра...

8. Прежде всего, предстоит глубже исследовать то таинственное явление, которое от «Кавказского пленника» до демона Мазепы приковывает непобедимым очарованием мысли Пушкина... Что за чудная вторая половина мира высматривает этих самозванцев, то грозных злодеев, то легких как Хлестаков?

1) Непобедимый соблазн... «Демон-Раевский»: «В те дни, когда мне были новы...», «Я неописанную сладость в его беседах находил...»<sup>55</sup>

2) «Мне не спится, нет огня... учу»<sup>56</sup>. Добросовестность признания... Притягательная сила лепечущего мира ночи...

3) «Галуб»<sup>57</sup> — исследование, как гибнет символ, как происходит дегероизация... Тема Гамлета: отказ от мести... Вот рождение кавказского пленника, Алеко, Онегина из их же почвы... В этом смысле «Галуб» выше этих произведений, но... Изгнание кавказского Гамлета... Но поэма не окончена... Кроме того, Кавказ — тесная сфера... Во всяком случае, из «Галуба» (1829) видно, что Пушкин думает все о том же...

4) «Сцена из Фауста» (1825) — лот, брошенный в зевающий мир скуки, метафизическую зевоту бытия, откуда выходят... Но молодому Пушкину тема не по силам... Отрывок воссоздает с почти гоголевской силой обратную сторону мира, ту самую, которую... в «Бессоннице...», но у Пушкина закружилась голова... Он остановился... еще слаб...

5) В «Герое» вопрос снова поставлен и снова брошен... «Возвышающий обман» и «низкие истины»... Странные речи... Насколько глубоко понял уже Пушкин, что символ стал обманом и нужен только для педагогических целей, а истинна фаустова зевота?..

6) «Бесы» — вой и плач бессонного мира... Рыдания десимволизованного мира... Их обряды: похороны, свадьба... Надрывается человеческое сердце... «Эй, пошел, ящик!... — Нет мочи...» Бездонная грусть, море слез...<sup>58</sup>

9. Но лирические стихотворения, хоть гениальные, как «Бессонница» и «Бесы», могли быть лишь указателями пути... Вопрос же мог быть решен только трагедией... Задача создания анти-Петра включала и мир скуки, и мир печали, и роящийся хаос Парок... Надлежало вместить все это, создав героя, взшедшего прямо из ночного мира и ставшего против царя символического мира — Петра... Очевидно, нужно было более глубокое изучение второго мира, а это возможно не лирическими просветами в него, а познанием людей (в которых метафизический тип, взойдя в умственную

сферу, точнее и правильнее...), т. е. трагедией... Пушкину предстоит еще Болдинские трагедии.

Болдинские трагедии! Великие эксперименты, в которых революционный мир раскрылся Пушкину в людях, т. е. в высшей форме... Брульоны к анти-Петру...

«Скупой рыцарь»... Позвольте, где же парность?... Вчитайтесь: «Как молодой повеса ждет свиданья...»<sup>59</sup> Итак, в подземелье мы присутствуем на свиданье... С кем? С миром, и иерархией мира... Притча о царе... О эти стихи... Но в подземелье другой царь: «Что не подвластно мне? как некий демон...»<sup>60</sup> Царь-самозванец под землей, царь демон, царь-убийца («Нас уверяют медики...»<sup>61</sup>)... «Я царствую!...»<sup>62</sup> Деньги — сокращение всего символического мира, ибо суть сокращение всякой ценности... Всякой ли? А гений? любовь? добродетель? Он отвечает: и их... Это ошибка? да, — но потому он и самозванец... потому он и не царь под небом... Почему же он не объявляется? а потому, что демоническая сила самозванства так овладела им, что победила тщеславие, удел слабейших душ... Этот старик, этот Мазепа старше Мазелы... Самозванцу-старика не приличествует явный трон: он не мальчишка, не Гришка Отрепьев..., с латинской цитатой... «Я выше всех желаний... с меня довольно...» «Усните здесь сном силы и покоя, Как боги спят в глубоких небесах...»<sup>63</sup> Не могу без волнения... Демонизму такой силы мало антицарства, ему нужно основать под землей антинебо... высокому небу — глубокое небо (какое сочетание слов! о гений!)... Демонизм *gentré*<sup>64</sup> (пусть пишут гимназисты сочинения о скупости...). О царь Петр, тебе готовится враг страшнее Мазепы... Парность предполагается все время, без нее не было бы смысла...

Второй эксперимент: в реальном мире царь — политический царь; гений ... что ему противоположно? Где скупой рыцарь в царстве ума?... Пушкин пишет потрясающую пьесу о скупом гении... «Все говорят...»<sup>65</sup> Сальери сразу отвергает и человеческую и небесную правду... Он сразу спускается в подземелье, как скупой рыцарь... Начинается исторический обзор сокровищ: Сальери собирает по монетам свою жизнь, от детства до нынешнего вклада, до последнего дублона... Почему же не скажет он над подземными сокровищами: я царствую...? Почему не сохранит в тайне бездну, в которой он подземный царь? Потому что он слабее того, не демон, а просто «мелкий бес из самых нечиновных...»<sup>66</sup> Поэтому он выйдет наружу, он молод, ему мало царства в подземелье... Т. е. у нас самозванец исторического типа, только не в государстве, а... Царь здесь гений-Моцарт, он антигений... «Зависть таланта к гению»... Да ведь это невозможная вещь... Завидовать можно только тому, чье место хочешь занять (как Алеко завидует вольной анархической, ему недоступной жизни... «К чему? Вольнее птицы...»<sup>67</sup> Вот что сводит Алеко с ума...). Божественная легкость Моцарта сводит Сальери с ума, не потому что он — мол, ниже дарования, а потому что в нем демоническая окаменелость, упорная, скупая злоба, слезы, прожигающие камень, нечеловеческие слезы... Демон, античеловек, хочет стать человеком (пока он лишь самозванно человек...), скупой завидует щедрому... Скупой рыцарь никому не завидовал и наслаждался в тишине своим антититулом; он был безобидным самозванцем, потому что могущественнейшим... Сальери хочет трона и свергает царя... Убийство здесь неизбежно... Оно равняется революции в истории... Алеко... Онегин... С выходом самозванства на сцену убийство неизбежно (царевич Дмитрий, дети

Бориса...)... Царь музыки убит... Но это так же бесполезно, как убийство из ревности... Кстати, тут тоже чистая ревность... «Почему, как она смеет ходить, гулять, смеяться, жить особой, не разделенной со мною жизнью» — вот слова ревности... Как она смеет жить отдельной жизнью?, спрашивает Алеко — и убивает... Как он смеет, он, друг, быть не таков, как я, быть «гулякой праздным», вольным, как жизнь, как музыка?, спрашивает Сальери и — яд... Но чуть убийство совершено, как обнаруживается его бесполезность: жизнь, потеряв Земфиру, потеряв Моцарта, снимается с табора и течет своим, недемоническим путем — человеческим путем и венчает нового царя, нового Моцарта, а Алеко-Сальери остается один со своим подземным, бесполезным богатством... Злодейство есть следствие самозванства, претензии, т. е. прямо противоположно гениальности, и, совершив злодейство, Сальери догадывается неизбежно, что он не степенью дарования отличается от Моцарта, а, быть может, равняясь даже степенью, был главой опрокинутого, обратного мира...

Сюжет Дон Жуана представил Пушкину проблему самозванства в любви, т. е. антилюбовника... В XVI в. любовь получила свою тeneвую половину, двойника... Основные метафизические черты ночного мира обнаружились, очищенные, в человеке: ненасытность, обман самозванства, отсюда жестокость, релятивизм и безразличие (зев, равнодушно поглощающий тысячи...); скука...: вот весь Дон Жуан, «мелкий бес», однако неизбежно выросший в мире любви, когда созревший этот символ стал двойственен... Донжуанизм есть то же в истории любви, что сальеризм в истории гения, Мазепа в истории царств... Дон Жуан так же притягателен для женщин, как чудные очи Онегина, Мазепы, как самозванец для народа. Когда половина символа утеряна, замещающая ее вакхическая сила разложения, как вино, кружит головы... Белинский считал «Каменного гостя» высшим созданием Пушкина...<sup>68</sup> Он понимал, что конец портит трагедию, но что Пушкин был связан... Действительно, тревожить каменных командоров для спасения символа так же бесполезно, как тревожить памятник Петра... Дон Жуан храбро встретил смерть... Он жил храбро... Кого он насильно соблазнил? Все шло к нему... Он торопил распадение одряхлевшего мира, делал свое великое дело разложения символов, потерявших смысл и потому достойных гибели... Если же для спасения мира символов понадобились такие меры, как вмешательство статуи, то он, действительно, мог умереть спокойно, жертва бессмысленной, минутной реакции. Командор все равно не восстановит единства любви!

Заговорив о любви, напомним, кстати, что «Русалка» есть видоизменение старой, все той же темы: заезжий соблазнитель, высшей среды, чем девушка (кавказский пленник, Алеко, Онегин); вся сила любви со стороны ее (черкешенка, Татьяна...), быстрое его охлаждение (Онегин, кавказский пленник), скука, т. е. самозванство в любви; жажда убежать (кавказский пленник, Подколесин), бегство, утопление девушки (кавказский пленник)..., а потом возобновление старого чувства (замечательная черта пушкинской любовной поэзии: Онегин), т. е. попытка мнимого царя стать настоящим и — встреча с холодной, сильной, наученной... Татьяной и русалкой... Даже поразительно! Оживление перед концом<sup>69</sup>.

О «Пире во время чумы» мы уже говорили: это ключ к познанию раздвоенной души Пушкина... Чума, царица болезней, господствует над миром... Символ умирает за символом, «клеянный мощною чумою, царицею болезней»<sup>70</sup>... Но жива память о

счастливом мире старой Англии: «было время, процветала...»<sup>71</sup>, и память эта оживляет задумчивый, грустный пир... Не пир ли поэзии среди разваливающегося мира? Задумчивый дух соединяет прошлое с настоящим, старую Англию, *old merry England*<sup>72</sup>, с чумной нынешней, но, как сам Пушкин, поет это противоречие, это острое лезвие между несоединимым и находит наслаждение над бездной... «Итак,— хвала тебе, Чума!...»<sup>73</sup>, потому что чем больше жертв и трупов, тем живее цветет воспоминание об утраченном мире, тем великолепнее вечер символов, последнее их явление в вечной памяти поэта...<sup>74</sup>

10. Мы почти подошли уже к главному произведению Пушкина, «Медному всаднику». На скупом рыцаре, Сальери и Дон Жуане Пушкин исследовал три главных вида самозванства и антицарства; в «Пире во время чумы» воспел свою же поэзию... Он готов к созданию анти-Петра, главной цели его усилий.

Замечательно, что в 1832 г. (т. е. за 1 год) Пушкин задумывается и над политической стороной дела... Ведь Петр, после ошибок... найденный им в качестве верховного царя символов, *prince des monades*...<sup>75</sup>

## Опыт построения релятивистической действительности по «Ревизору»

О том, как я рос с «Ревизором» и как  
из врага стал другом своего времени. Чем  
был для меня вопрос о релятивизме.

1. Все помнят прошлое, установленное нами... Условия серьезной действительности были установлены М(ихаилом) М(ихайловичем). Пересказ. Однако как сплести...? Где ростки будущего в самих недрах релятивизма? Как безответственный может стать ответственным<sup>1</sup>?

Вот над чем я думал, усвоив взгляды М(ихаила) М(ихайловича). Вопрос стоит мысли: релятивизм [неизбежно] отличается стремительной быстротой...; он соседит с конечной катастрофой (Here life hath Death for neighbour!<sup>2</sup>); он — отечество революций (которые в иные эпохи возможны лишь вопреки..., здесь по, в союзе, нормально); отсюда — грозный, зловещий характер всякой личной жизни (бедные школьники!... temento!<sup>3</sup> не оступись!) и общенсторической: блеск пожаров 1812 г.! Ответственность серьезной мысли в безответственную эпоху... Неизбежность размышлений: куда мы мчимся?... А поезд мчится стремительно, — как мысли, хотя бы и сильной, угнаться за ним?

Изучая явления?... Но явлений необозримое количество, они разнокалиберны (... наивный монументализм..., символизм..., архитектура, музыка..., случайные элементы...). Как сделать выбор?... Очевидно требование обратиться к голым явлениям есть бессмыслица, потому что предпочтение может быть единственно следствием предыдущего размышления, а без предпочтения... не может быть решен вопрос... Дело в том, что явления релятивного мира представляют как бы ряд дробей: 0,9 — 0,95 — 0,98 — 0,99 — 0,99... А между тем одна последняя (периодическая) дробь нам нужна. Как ее отыскать? По каким признакам? Каждый считает свое периодической дробью, а прочее стоячею (социалисты, христиане, биологи, атеисты...), вследствие чего релятивный мир распадается на замкнутые миры — основная черта умственной жизни релятивной эпохи. Таким образом, никогда не лежит на мысли такая ответственность первого шага: какую величину выбрать переменной и по ней взойти к пределу, — цели всякой мысли? В этом трогательная черта современной мысли, ее величаяя сторона... Грусть... Среди распадающегося мира единственный силою мысли соединенный остров — Университет, Universitas scientiarum<sup>4</sup>, посреди Diversitas mundi...<sup>5</sup> «Пир во время чумы». Однако как избежать произвола в выборе?... Очевидно, нужно бросить ряд дробей... и обратиться к ряду пределов... Мышление же по пределам есть мышление в идеях, т. е. поэзия.



Я стал искать ответа в поэзии... Но руководился суживающими соображениями: так как релятивизм нигде так чисто... Россия... русский поэт... И я нашел великого среди великих... того, кому приснилось безумие релятивной России... Однако, как я мог убедиться, безумие было «методическое» (Полоний), и я пришел к выводам, много прояснившим... Вот эти выводы я расскажу...

2. Однако как? На каком языке?... Не неперевода ли поэзия (язык бессознательного и пр.)? О суждение антипоэтических умов! Их определения обнаруживают мнимое уважение к поэзии и действительное неуважение к разуму (последнее, вероятно, не без оснований)... Нет, поэзия может быть продумана до конца. Недаром Шеллинг... Дело вот в чем: поэзия есть плод наибольшей силы ума... На известной ступени ум (гениальный...) отказывается незащищенным глазом видеть жизнь (потому что он слишком много видит), его глаза погубили бы от... света, и он, став к источнику света спиной, ищет его отражения в освещенном мире... Таким образом, на известной ступени ума необходим поворот к — с и м в о л а м, и ум становится поэтичен...

Эту истинную поэзию никак нельзя смешивать с мнимопоэтическими порывами ранней юности к полной, окончательной, пропечатанной, всерешающей правде — это грубый прозаизм горько-зеленых душ, не доросших до медовой сладости символического мышления... (Вот почему стихи их... риторичны...). Отсюда же и презрение к мнимопрозаической жизни... пошлой... для не понимающих ее символичности...: представьте любую профессию без ее символического значения — она была бы нестерпимой мукой. (Крайние формы разделения труда,... английские парламентские отчеты в моей молодости... революционность и «мир навыворот» у рабочих...: увы! фабричные профессии еще молоды и не проросли в символический мир.) Люди живут символами, поэт мыслит символами [вместо школьного определения]. *Inde atoges*<sup>6</sup>. Вот почему действительный поэт есть друг людей труда... порядка... профессии, а первый признак мнимого поэта — презрение к трудовой-символической жизни (от бессилия познать ее символичность) и страх при одной мысли о труде... лень... между тем как гения роднит с людьми труд... (закон труда не отменяется, но изменяется... для гения).

Анализ (и чтение) монолога из «Фауста»... Так и поэт спасает орлиные очи в холодной воде каскадов символического знаменования (*die kühle Phantasie*<sup>7</sup> — в противоположность обычному представлению) от света, который погубил бы их (нас же не губит... потому что мы мало что видим, как кроты... Ленц, Ницше, Гёльдерлин... Байрон, Шелли, англичане... Шекспир...). Итак, поэзия есть спасение гениальной жизни... качественное последствие некоторого количественного накопления... (Гегель)... Нисхождение...

Этим решается вопрос о толковании поэтического произведения... Дело мысли всегда доступно мысли... Нас не ослепит,... и мы безбоязненно можем обратиться к Гоголю за решением вопроса, каковы судьбы релятивизма, т. е. мира без достаточного основания.

Этим решается и вопрос о России...

3. Задача такова: как строится релятивная действительность? Очевидно, построением недостаточно обоснованного мира. Недостаточно же обоснованный мир = ко-

мическому миру. Таков первый шаг. Но тут же обнаруживается... Пощечины в арлекинаде... пантомима... клоунада... смешны, но не комичны — огромная разница! Нет, релятивный (т. е. недостаточно обоснованный) мир не смешон, а комичен; комично же не просто..., а совершенное без достаточного основания как будто бы с достаточным. Комично подражание достаточному основанию (примеры бала для глухого... улицы... муралейника... *du mécanique plaqué sur du vivant...*<sup>8</sup> игрушки, карлики, детский театр, стихи Некрасова, Свифт), комична претензия, т. е. серьезничание. Слова Гоголя в «Предупреждении для тех, которые пожелаали бы сыграть, как следует, Ревизора»:

«Больше всего нужно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру... Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той серьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но они сами совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется...»<sup>9</sup>

«Они совсем не шутят», если бы шутили, была бы арлекинада... Так верх комизма (а не смешного) видеть, как негодяи заманивают в сети... который сам держит в руках все нити их интриги... Они подражают достаточному основанию, а зритель видит, что их действия в высшей степени неосновательны (положение и слова Печорина среди заговора... да, необъятное наслаждение...).

Дальше, комично будет установленное нами зрелище лишь при условии обличения серьезничания, а то... если... до конца, то чистого комизма, конечно, не будет. Для обличения, по-видимому, надо, чтобы хотя одно лицо действовало по достаточному основанию, знало бы действительную удельную силу всех вещей и не принимало бы мнимых целей за настоящие: для обличения нужна б о р ь б а. Действительно, такова классическая комедия, изображающая борьбу реального мира с мнимым, «Tartuffe». Но если есть борьба, то есть возможность иного исхода, именно победы комических персонажей > печальная драма... Итак, во всякой классической комедии исход навязан доброй волей автора, и наоборот, в драме возможен добрый исход. Анализ «Тимона Афинского» (...Тимон оступился и увидел пустоту необоснованного мира; он не выдержал > трагедия, но...) <sup>10</sup>. Итак, где встречаются люди двух миров,—исход всегда апсепс<sup>11</sup> и до конца V-го акта, в сущности, не знаешь... (пример первого чтения «Тартюфа»). Таким образом, из столкновения двух начал не построится ни чистая комедия, ни чистая трагедия.

4. Как же возможна чистая трагедия? В н у т р и мира, сплошь обоснованного. Трагедией называется недвусмысленное зрелище, развивающееся из столкновения двух достаточно обоснованных воли и потому подвластное року, как последнему достаточному основанию. Необходимость. Так как обе воли достаточно обоснованы, то они р а в н ы и трагедия непременно должна кончиться в н и ч ь ю : погибает все без остатка, а те, кто остается, остается лишь для уборки трупов (в прямом и переносном смысле) [Тезей в «Федре», Горацио в «Гамлете» — почти чистая трагедия].

Однако как в сплошь обоснованном мире могло нарушиться равновесие (без чего не было бы и самой борьбы...)? Этот труднейший вопрос... грехопадение... Почему

же трагедия изображает достаточно обоснованный мир не в состоянии равновесия, а нарушения...? А потому что искусство на исключениях доказывает правило, на кризисе (и ликвидации) доказывает строй... Оно берет начало кризиса и, ликвидируя его, возвращает достаточно обоснованный мир в равновесие... Кризис реального мира начинается с мнимой оси... «Эдип», «Федра», дом Атридов... Полнота ликвидации.

Б. Как же возможна чистая комедия? В н у т р и мира, сплошь необоснованного, без единого элемента реального мира. И тут (точь-в-точь как в трагедии), вследствие причин метафизического свойства, происходит свое грехопадение, свое нарушение равновесия и ликвидировать кризис является комедия... Опять таки, вследствие равноправия в недостаточности, борьба кончается в н и ч ь ю \*.

Однако необходима р е а л ь н а я ось (как в трагедии...), вокруг которой располагалось бы комическое действие (но которая сама не была бы участницей действия: такова «ревизия», вокруг которой... но которая невидима...). Это нечто вроде чужой необходимости (сущности всякого грехопадения). Совершенство «Ревизора» — единственная комедия.

б. Итак, найдя условия возможности чистой комедии..., рассмотрим общие пути решения задачи (quomodo<sup>13</sup>); на каких путях может быть осуществлено построение самоуничтожающейся вничью недостаточно обоснованной действительности?

I. Нужно взять ее в минуту кризиса... Вне кризиса... предметом искусства... равно как и трагедия... Мнимый мир покажет себя во все только в болезни. Итак, построение начинается с заболевания мира, а заболевание есть введение инородного тела.

«Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить вам пренеприятнейшее известие: в наше недостаточно обоснованное царство вторглась сила реального мира»...

II. Нужно все необоснованные силы комического мира сосредоточить вокруг этой реальной оси, все интересы, предположения, страсти... Так, кровавые шарики... *Alerte! aux armes!*<sup>14</sup> опасность!

«Вот те на... Инкогнито, да еще с секретным предписанием...» Нелепые, бессильные сопоставления и заключения (крысы,... измена...) показывают бессилие умственных сил комического мира и подготавливают будущую ошибку (коренную). Смотр всем силам, сбор всего что есть для ликвидации вражеского нашествия (чистые колпаки, латинская надпись, чистый вид, убрать все неподходящее etc.); мера предосторожности: распечатанные письма. Вообще, нужно довести предварительные военные диспозиции до самой-самой минуты боя.

III. Нельзя ни под каким видом ввести собранные силы в борьбу с действительным вторжением, потому что тогда получилась бы борьба д в у х миров, все становится а п с е р с и нет чистой комедии. В самом деле... Тогда возможно ровно 4 случая: 1) Чиновники... обманывают ревизора. Но это служебный анекдот... «Губернские очерки», худшие пьесы Островского, чеховский «Ревизор»; 2) Очевидно, мало обмануть, надо погубить... Но для этого нужно сделать чиновников злыми, коварными, а ревизора — благородным другом добра — маркизом Позой, гибнущим в неравной борьбе... Но это будет драма! 3) Чиновники образовали интригу, но ревизор пере-

\* Котляревский: «В „Игроках“ описано не состязание... порока и добродетели, а ...семи жуликов... самоуничтожение плутовства»<sup>12</sup>.

хитрил... Но это опять служебный анекдот! (Мельников-Печерский, Лесков, Гл. Успенский... Любый уездный город...); 4) Чтобы придать победе ревизора поэтическую серьезность, нужно обосновать ее: снова чиновники — злые, а ревизор, если не маркиз Поза [потому что...], то прямой, верный долгу человек. Получилась бы французско-итальянская комедия, с обличением и изгнанием негодяя, восстановлением справедливости, оптимистическая, благодушная («Tartuffe». «La mère coupable»<sup>15</sup>), но с *optimisme voulu*<sup>16</sup> (у кого не билось сердце от страха, что Тартюф победит..?).

Таким образом, все 4 возможные случая не дадут искомого нами чистого комизма. А так как больше этих 4 случаев никаких быть не может, то... геометрически... действительный ревизор (реальный мир) исключается.

Вот почему гениальный Гоголь, доведя военные приготовления до самой битвы («так и ждешь, что вот отворится дверь — и шашь...»), в решающую минуту устраняет действительного ревизора и все собранные силы комического мира направляет на подмененный объект. Вбегают Бобчинский и Добчинский, и начинается известная сцена, поворачивающая армию на неверную дорогу. Обвинения Гоголя в неправдоподобности ошибки... на недоразумении. Белинский<sup>17</sup>. Конечно, в жизни чиновники чаще всего не сделают такой ошибки (хотя...), но ведь в жизни нет и сплошь необоснованного мира. (То, что в прошлый раз говорилось о релятивизме... предел; есть же семья, армия, государство!) Но поэзия, оперируя пределами, принимает комический мир за совершенно пустой, а если он совершенно пуст, то ошибка есть не прихоть автора, а метафизическая неизбежность. Дело в том, что при полном отсутствии достаточного основания комический мир живет в мире столь фиктивном, что способен оперировать одними фиктивными данными (вроде сумасшедшего математика...  $\sqrt{-1}$ ,  $i$ , а не единица действительная)). Конечно, людей, умозаключающих только по силлогизму фиктивных данных, нет, но ведь нет и сплошь мнимой жизни... если же допущен предел,... то необходимо вывести его необходимые последствия, между прочим и пустое действие умозаключающей способности (жернова, растирающие воздух; силлогизм, правильный формально, но материально надутый воздухом); при полном релятивизме комического мира, объекты умозаключающей способности неизбежно случайны, первые попавшиеся; чем случайнее, тем лучше; *je un wahrscheinlicher desto wahrhafter*<sup>18</sup>. Ищется сын Иоанна Грозного — Гришка Отрепьев, Петр III — Пугачев... Таким образом, комический мир, приготовившийся в ожидании борьбы с инородным вторжением, неизбежно повел силы на мнимого врага. В чистой комедии всякая борьба есть покушение на негодный объект.

Действительно, он первый попавшийся... Какие признаки? «Молодой господин, недурной наружности, в партикулярном платье... в лице этакое рассуждение... в кушанье заглянул... не платит... живет в долг...» Получается формально правильный, но материально не насыщенный, «голодный» силлогизм, захватывающий железным обручем логики — пустоту. Что ошибочно в рассуждении чиновников, городничего, Бобчинского и Добчинского? Все верно, все возможно (но все есть одно из возможных — релятивизм!), а между тем в правильно закинутую, крепкую сеть логики попался — Хлестаков!

Итак, с а м о з в а н с т в о совершенно неизбежно в комическом мире.

IV. Однако почему именно он, а не другой хотя бы из... трактира? Очевидно, случайность известным образом ограничена (и не только тем... мужик с грязными ногтями..., половой), формально ограничена, потому что, конечно, несколько проезжих подходило под искомую величину. Иными словами, каковы внутренние условия самозванства? Что они неизбежно... было выяснено, но кого они увенчают? Кому скажут: ты царь, владей нами? 1) Он должен быть *idem*<sup>19</sup>, в нем комический мир должен узнать с в о е г о, потому что (как мы помним) голодный силлогизм не способен вовлечь в свой мир реальную силу; 2) Но он должен быть *idem* в превосходной степени, так как его выбирают в цари. Царь есть превосходная степень подданных; в реальном мире он есть *ens realissimum*<sup>20</sup> [в этом, кстати, глубокая причина... поэты...], здесь он должен быть *ens fictissimum*...<sup>21</sup> Итак, нам нужен король мух (Вель-зевул)<sup>22</sup>, император мотыльков, совершенство пустоты, *geines Nichts*<sup>23</sup>, нужна та степень количественного превосходства, которая переходит уже в качественную разницу, нужен *idem* настолько *idissimus*<sup>24</sup>, что он уже будет *alius*<sup>25</sup>; одним словом, нужна «столичная» штука, а не...; 3) Но кто такой *idissimus*...? Так как всякое соверш(енство) метафизического типа совершается в растущей отчетливости и чистоте, т. е. в очищ(енном) логическом определении, т. е. в умственной сфере, то *ens fictissimum* неизбежно должен быть избран из высшей, нежели у подданных, сферы ума. Он есть пустота, проросшая в умственную жизнь, он есть и н т е л л и г е н т. Что такое интеллигент? Цветение (умственная сфера есть цветение типа) комического мира (как гений есть цвет реального); перенос всех черт в умственную жизнь: мышление без достаточного основания [т. е. поверхностность — все жалкие предрассудки...], мир навыворот, кривое зеркало etc. Я убежден, что все самозванцы русской истории были интеллигенты (Пугачев, особенно Григорий — у Пушкина, он совершенный интеллигент: беспокойство, смена чувств, то гордость, то робость — совершенный Хлестаков). Так мы установили три признака самозванства, слившиеся в один: интеллигентство. Хлестаков — совершенный, действительно, интеллигент (мир в кривом зеркале, петербургский чиновник, легок как пух, легкость мыслей необыкновенная etc.).

V. *Ens fictissimum* живет, не подозревая своих блестящих достоинств, которые должны сделать его царем. Реальное его значение ничтожно («живет в долг»), но он прочно считает себя «чем-то», и даже многим (ибо  $-\infty$ , благодаря полной пустоте, представляет себя  $+\infty$  — фельдмаршал, Загоскин, друг Пушкина), и отнюдь не склонен был бы быть царем пустоты. Таким образом, ни один самозванец сам себя не объявляет, а его сочиняют подданные (Подр(азумеваются)... выпущенная сцена из «Бориса Годунова»; французские сочинения о Дмитрие Самозванце; Пугачев; сцена из «Бесов»). Он даже сопротивляется, отрицает (как нищий у Марка Твена!), не входит вполне в роль до конца и сидит на троне против воли; иногда умоляет отпустить его (*Cour des Miracles*<sup>26</sup>). Самозванец не обманщик (сцена у фонтана, «Капитанская дочка»): в серьезную минуту он чистосердечен, но его не отпускают сочинившие его. Наконец, он *tant bien que mal*<sup>27</sup> овладевает своею ролью и «берет бразды правления», но иногда... *Médecin malgré lui*...<sup>28</sup> Потом приступ самомнения: эпоха декретов, казней, которыми он хочет самому себе доказать, что он на самом деле; начинается «серьезничание» самозванца, гиперболическая эпоха 35000 курьеров. Но это не ложь, что прямо сказал Гоголь: ...«это вообще лучшая и самая поэтическая

минута в его жизни — почти род вдохновения» (Отрывок из письма после первого представления «Ревизора»<sup>29</sup>), воссоединение самозванца со своим оригиналом во вдохновении... (явление тяготее к платоновской идее). Роскошь, гастрономия, вист с посланниками, министры etc. Почти адекватное совпадение... Вдохновение достигнутого...

VI. Однако серьезничание лучше всего обнаруживает несерьезность, отсутствие достаточного основания. Поступки самозванца несерьезны, иначе безответственны, вдохновение мгновения руководит им; объекты случайны и заменимы (случайный первый заем денег; ухаживание без всякой цели, заменимость дочери матушкой и обратно — гениально!). Мы присутствуем при редкой по чистоте картине полного релятивизма жизни, полной равноценности объектов и, следовательно, полного распада субъекта... перестает быть... подлежащее... призрак. Но что такое...? Безумие. О, пустое царство, твой царь — сумасшедший! Дело в том, что интеллигентство само было слабой степенью безумия..., а попав в благоприятную среду стало настоящим полным безумием... Таково происхождение всякого якобинизма, т. е. революционного самозванства: оно было полубезумием, когда читало красноречивый бред Руссо, стало менадой, когда попало на царство... Ах, как гениальна эта мировая комедия!

VII. От царя заражается безумием царство... Все срывается с гнезд... мечутся как угорелые, блеют, хохочут... Метафизическая эпоха Революции (которая есть всегда заражение страны безумием самозванства): релятивизм, на известной ступени проросший в умственную жизнь, получает свой плод обратно в виде безумия. В комедии эпоха Революции есть апогей комического. И действительно: комедия возвела невольного самозванца в цари; но на царстве он впал в безумие, а от него помешалось и его новое царство... В VII-ой эпохе комедии свирепствует полный, абсолютный релятивизм... Безответственность, несерьезность, равноценность — полные. Все помешались (Городничий: «чорт его знает, что делается в голове... колокольне... повесить...»; лезть Осипу; замешательство Луки Лукича; ...«вчера вы были ниже ростом...» — «Очень может быть!!»; донос; «она сама себя высекла» и т. д.)... Собственно говоря, комедия уже сделала половину своего дела: довела заболевание комического мира до полного развала. Остается только ликвидировать Революцию.

VIII. ...Полное безразличие в выборе объектов > безразличие к объектам... Скука... Так как — интеллигент... от вершин... сначала царь. Те еще безумствуют, а он уже устал... Я уверен, что эта минута была и у Пугачева и у Дмитрия Самозванца — не рады, что затеяли кашу!...

Письмо Тряпичкину, карикатурное изображение подданных и гениальный штрих: «Скучно, брат... etc.»

IX. За скукой неизбежно идет минута боязни, чтобы не заскучало царство, потому что стоит ему заскучать, как самозванец потеряет... цену..... Бежать! (Подколесин, революционные правители, бывший государь, Дмитрий Самозванец не успел бежать! — никто им не верит; обывательские разговоры, быть может, неверны, но глубоко значащи: un roi pour un gîte<sup>30</sup> должен помышлять о бегстве!). Метафизическая эпоха бегства. Но как сочинили Хлестакова другие, так... Осип: сам он, тоскуя на царстве, быть может не догадался бы... но важно, как быстро почувствовал он грозную правду слов Осипа; мнимый, обманный повод показывает, что он понимал опасность.

Х. Царство без царя... Начало скуки и похмелья... Кто тупее, тем позже... Городничий еще безумствует (...«мелюзга...», с купцами...), но прочие уже обмякли и более или менее равнодушны (о самом Хлестакове почти ни слова, только поздравления городничему...).

XI. Внутренняя ликвидация, собственно говоря, уже произошла, раз царство успокоилось после френетического бешования... Но царство еще не сознает своей собственной скуки... еще не создало комизма самого себя, не упразднило само себя в своем знании. Нужно еще узнание. Перехваченное письмо; измена императора, в которого было вложено все, что имело комическое царство, вся глупость, жадность,... Таким образом, ничего не осталось, и мухи падают без сил; приходят в сознание своей комичности, недостаточности своего основания... Это эпоха сознания, самосознания, беспощадное солнце утра после оргии (V. Hugo). Все сожжено, повалено, разорено... Революция безумия, как вихрь, повыжгла поля.

Плохой писатель остановился бы на описании их одуряченного состояния... Но этого нельзя по следующей причине: все вращается вокруг реальной оси (с которой началось заболевание) — раз чехол снят, то должен обнаружиться другой конец оси.

XII. Поэтому железную опасность, о которой все в Революции позабыли, нужно немедленно обнажить. Ни минуты передышки; не успело протечь узнание, как должен быть предъявлен комическому миру счет, по которому он уплатить не может, потому что все, что имел, уплатил самозванцу. Таким образом, не останется сомнения, что комический мир, как несостоятельный должник, будет упразднен. Тут весь секрет, что меч ответа занесен после само-сознания, когда они не только бессильны, но и сознают себя такими и готовы сами себя упразднить... Но самоупразднения мало, нужна гарантия, что на месте самоупразднившегося комического мира воцарится мир достаточного основания,— а для этого нужно обнажить реальную ось (на которой все невидимо вертелось) и вдруг показать ее посреди уже самоупразднившегося и уже несуществующего, ликвидированного мира. Таков смысл жандарма посреди немой сцены. Поэзия отмстила; заболевший комический мир ликвидирован; уборка трупов может произойти и после занавеса. Мы встаем, зная, как комический мир заболевает; ища спасения, находит безумного царя; сам становится безумен; в скуке, следующей за безумием, упраздняет себя внутренне; узнает неизбежную измену заскучавшего царя; готов упразднить себя без остатка; упраздняет себя ввиду несомненного торжества (отрицательно доказанного комедией) закона достаточного основания. Мы узнаем, что комическая действительность не способна пребывать, а может лишь возникать для немедленного разрушения, уступая место серьезной, ответственной, трагической действительности. Нравственная реальность есть, комическая лишь бывает — вот общий вывод комедии.

Так прошла перед нами... единственная...

\* \* \*

7. Однако... ничего оптимистического... Что из того, что комическая действительность, возникнув, неизбежно распадается? А если она непрерывно возникает для непрерывного самоуничтожения? Что если ткань жизни покрыта этими мгновенно вспыхивающими (чтобы погаснуть) пятнами смерти? Вспомним, как возникло безу-

мие релятивизма: из стирания символов... Но символы могут стирать медленнее и быстрее... в зависимости от силы носителя... Французская революция может произойти раньше и позднее. Тайна в расе... И вот русская раса слабее всех удерживает память знаменования, т. е. больше других подвластна релятивизму... Россия — синоним релятивизма (семья, государство, наука... все тонет в бездонном зеве безразличия, ничего не принимается... не всходит...). Но так как релятивная система, по доказанному в «Ревизоре», самоуничтожается, то Россия есть цепь релятивных систем, в безумной пляске вытесняющих одна другую... Что из того, что каждая гибнет? Новые возникают... Пятен этих так много, что понемногу, соединяясь... сплошную плену...

Вот что Гоголь понимал... «Соотечественники, страшно!..»<sup>31</sup> Но чтобы вынести правду, гений погружает глаза в холодную влагу символов. Гоголь сам был Хлестаков... (и в малом и в великом), а Россия была городом «Ревизора». Между этими двумя безднами висел величайший гений символизации — и творил. Гоголя «нет», России «нет». Страшно! В пределе меня нет и России нет, ни объекта, ни субъекта, — мертвый полюс и звездная полярная ночь... Надо думать... надо исследовать бездну...

«Ревизор» исследует законы бездны; лот, опущенный — и не нашедший дна. Россия есть чистое, беспримесное небытие... Вот почему именно русский поэт написал чистую комедию (ни у Мольера, ни у Шекспира...): дорогой ценой уплачено за нее. Город «Ревизора» есть сама Россия, русская полярная пустыня, в которой «чорт догадал» родиться Пушкину... — мир безответственности, абсолютной легкости, невесомости, потому подверженный и заболеванию со всеми его последствиями самоуничтожения. Все русское гениально и прочно спаяно в этой комедии: и грозная пустота жизни, самозванство, интеллигенция, революция, хаос безумия и неизбежный конец. История подтверждает каждый пункт (с отставанием, конечно, переменных величин); самозванство, интеллигенция — суть почти исключительно русские явления. Итак, Гоголь понял всю русскую судьбу, нашел предел России в виде чистой культуры небытия, которую заключил в сосуд комедии. Осталось, найдя экстракт, пойти назад (или сойти с ума) и от чистого предела вернуться к переменным величинам, зная уже их предел; осталось в чистый экстракт «Ревизора» погрузить одно за другим все явления русской жизни и посмотреть, что получится.

Этот ряд экспериментов — представлен дальнейшим творчеством Гоголя.

8. Кто так хотел реальности, как Гоголь? Кто так мало имел ее в себе и в своей стране? Поэзия отстала и Гоголю и России!.. Он был, таким образом, в наилучших условиях, чтобы дать разгадку России, — и дал ее!

Проследим его эксперименты...

Погрузим в небытие Петербург, «град Петров», град Пушкина... «Красуйся, град Петров... Люблю тебя, Петра творенье etc.» Таков он у поэта, видевшего символическую сторону русской жизни, не видевшего ее безнадежного стирания... Днем Невский проспект вроде как у Пушкина... правдив, строен, но чуть будочник зажигает фонари... Царь обман, царь небытия, заколоченного гением Петра, встает и овладевает городом... Художник Пискарев (художник в царстве снегов... сам Гоголь удивляется, как это может статься...) принимает продажную женщину за небесную красавицу... О, необъятный символ! «Он жжет всегда этот Невский проспект...», но в осо-



бенности...»<sup>32</sup> Чистосердечный, гранитный город превратился в отечество обмана, королевство демона, призрак жизни, скрывающий пропасть — и горе тому, кто оступится, как Пискарев! Он попадет в топь небытия, заколоченного Петром, но сильнейшего, чем сам Петр...

Погрузим в небытие поэта или художника — того же Пискарева. Как поэт, он, погруженный в чистейшую культуру релятивизма, должен бы в ней восстановить символическую действительность, дать жизнь жертвам петербургского небытия, но какой может быть художник на полюсе! Увидев безнадежный релятивизм жизни, столкнувшись с подменой объекта, он бессилён был совершить акт символического перенесения черт своей красавицы на живое лицо: сон сном, проститутка проституткой — и перерезанное горло. Так кончается поэтический порыв в столице кажущегося царства русского!

Зато поручик Пирогов, интеллигент, релятивист, легкий как пух из уст Эола<sup>32а</sup>, проживает в Петербурге, как муха на жаркой печи... Ему все равно, всему одна цена, ничто не имеет точного, полного значения, потому что все ничего не знаменует. Всемирная память молчит, и даже экзекуция забыта за сладким пирожком... Короткая память, легкость в мыслях необыкновенная... Что если Пирогов попадет в уездный город? О это известно: он ведь полубезумен, там вовсе сойдет с ума и заразит безумием всю Россию: повторится «Ревизор», Смутное время, революция 1917 г.

Не угодно ли погрузить в составленный экстракт пустоты свой нос, обыкновенный человеческий нос...? Он оторвется и пойдет гулять по лишенному всякого основания миру, с прописанным на Ригу пашпортом... Не верите? Прочтите повесть Гоголя... С такой же неожиданностью, с какой нос отделился, он однажды и возвратится... В сплошь относительном мире все легко, все возможно... «Чепуха совершается на этом свете»<sup>33</sup>. Нос возвратился, но кто ручается, что он не оторвется снова? Первый ветер понесет Хлестакова в провинцию, вздует огонь революции, унесет нос... Все возможно... все равноценно и одинаково легко... Чепуха, чепуха...

9. В этом царстве всеобщей заменимости, подменимости, обратимости и необязательности возможны фантастические планы, отвага самозванческой отваги без пределов... Никто не видит своего достаточного основания и потому готов в любую минуту стать другим, не собою,— без всякого сожаления бросить недостаточно обоснованное «я». Другими словами, все немного сумасшедшие [ибо безумие в строгом смысле слова есть не что иное, как разрушение связи субъекта и распадение на столько же субъектов, сколько есть объектов, т. е. на бесчисленный ряд «Я»...], никому не дорого «я», никто не видит его символического смысла... Поэтому-то самозванец так легко бросает как отрепье свою фамилию Отрепьева... и сводит своим раздвоением с ума всю страну... Но безумие Хлестакова есть безумие в переносном смысле, потому что ему поверили... Вообразите теперь, что не поверят,— тогда получится безумие наиреальнейшее. Новый эксперимент — «Записки сумасшедшего».

Живет в царстве фиктивных единиц чиновник, которому... все говорят, что он нуль — и лакей, не подающий ему пальто и угощающий табачком, и начальство, и все без исключения... В любви ему сказали, что он нуль... Он и сам знает, что он не Бог весть какая единица, но кое-как жил бы... если бы вдруг не заметил, что он в царстве вполне заменимых элементов... О бойтесь отнять у человека в с е ... оставьте

хоть кое-что... Особенно бойтесь этого в России, потому что затравленный в нуль вдруг в отчаянии заметит русский секрет: все заменимо, и вы пожнете бурю! Бойтесь говорить: ты нуль, nullus<sup>34</sup>, потому что вы заставите его увидеть pudenda<sup>35</sup>, срамные части России, ее срамную тайну: ullus = nullus...<sup>36</sup> Прячьте же переписку ваших собак... которые раскроют ему, что камер-юнкеры, генералы... которых он считал чем-то... такие же заменимые нули... И он скажет: отчего я титулярный советник? с какой стати? А стати-то в релятивном царстве нет, и, углубившись, он на дне своего отчаяния найдет улыбающийся, наглый секрет: все без стати, и ты можешь быть чем хочешь!... Не граф ли я сам? не откроется ли вдруг, что я барон (как в романах...)? Или еще смелее: не могу ли я быть сию минуту пожалован в генерал-губернаторы? Пока еще у него есть капля символического мышления и он, хоть слабо, еще чувствует, что кое-какое основание есть в иерархии... Остаток символического мышления запрещает ему назваться генерал-губернатором (хотя на словах...), но когда случай натолкнул его на вакантный, т. е. пустующий, испанский престол, с которым у него не было ни малейшей символической связи, он отбросил от себя отрепье настоящего я и проснулся Фердинандом VII, удивляясь, что его не посадили в сумасшедший дом... Необоснованная действительность заменилась другою, правда столь же необоснованною и столь же легко заменимою: но безумие, чувствуя неустойчивость новоизбранной действительности, закрепляет ее искусственно и посредством *idée fixe* создает *monde fixe*, *monde stable*<sup>37</sup>, насилуем закрепляя безнадежно релятивный мир! Хорош же этот мир, если нужна *idée fixe*, чтобы остановить его неуправляемое разложение! если нужно стать сумасшедшим, чтобы спастись от сумасшествия распадающейся личности! Найдя новую реальность, он выносит все муки, но не отказывается от нее! Еще бы: отказаться от *idée fixe* значит снова стать сумасшедшим, снова упасть в бесконечно убывающий ряд распадающегося субъекта, в бесконечно-заменимый мир... Нет, лучше муки... Только однажды, силою чрезмерных мук, разорвалась проклятая пелена релятивизма и он увидел в разрыве могущественные, забытые им символы: тройка коней помчала его на символическую родину, Россию... дом... мать-спасительницу... Почему он не вспомнил державу символов, когда швырнул свое «я», как негодную, заменимую одежду?... Но все равно: «Матушка...» Матерь-Земля! Мать-Природа! Отец, в доме Которого обители суть многи, спаси свою Россию... Посмотри, как они мучат ее... дай ей обитель и прочный, незаменимый дом нравственной правды, единственную, истинную реальность. Ты дал ей Церковь, первую и единственную реальность,—но почему все тело России содрогается в конвульсиях всезаменяемости, а ум ее полон разложившихся, полубезумных мыслей, а уста бессмысленно лепечут: «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?..»

10. Мысль Гоголя ширится. Доказанную с математической строгостью теорему о самоуничтожении пустой действительности он применяет все шире и выводит из нее все новые следствия. Мы разобрали все петербургские последствия и нашли, что Петербург оказался безумно-распадающейся, неустойчивой территорией, от которой спастись можно только сойдя о ума... Какова страна этой безумной столицы? Добытым экстрактом неустойчивости Гоголь опрыскивает Россию и создает мертвое царство «Мертвых душ». Тут мы еще дальше от предела чистой комедии (творчество Гоголя идет ретроградно...), немного ближе к переменным величинам житейского мира,

но все же как далеко от так называемого реализма! Общепраспространенное недоразумение о гоголевском реализме... С первых слов (въезд брички, ... молодой человек в канифасовых штанах...) восковой, мертвый стиль, несправедливость этого замораживания вещей — все говорит, что мы в спящем царстве... Тщательно выписаны детали восковых фигур... Затем начинается театр восковых кукол... Подробно... Машинообразность, *du mécanique qui parodie le vivant*...<sup>38</sup> Что получится, если экономическую деятельность погрузить в царство пустоты? Ч и ч и к о в щ и н а... Правильное приобретение предполагает повсеместную силу закона достаточного основания, отсутствие пустот... В релятивном обществе возможно лишь случайное приобретение, которое может состояться, а может и сорваться... Мечтания в небытии становятся м а н и л о в щ и н о й, т. е. мечтаниями без устойчивости, набором случайных капризов... Скупость и та теряет в п л о щ к и н с т в е всякий смысл... Скупой рыцарь в царстве мертвых собирает в кучу стеклышки, сор и тряпки... Мы оставляем «Мертвые души», за необъятностью темы, но провести недостаточную обоснованность можно чрез всю поэму... Действительно, поэма, т. е. песнь о пределе народа... [Наука NB].

11. За время писания «Мертвых душ» Гоголь все глубже понимал бездну относительной действительности, *Unggrund*<sup>39</sup>, не наполнимую ничем. Знаменитая заметка [прочитать ее] говорит, что Гоголь хотел измерить бездну, доводя склонную к релятивизму переменную величину до естественного ее предела... Но измеряя, Гоголь вышел за пределы России и увидел, что произвел символический анализ м и р а ... Весь мир есть Россия... «Весь мир — тюрьма, Дания одно из худших отделений...»<sup>40</sup> Тому много доказательств... «Неряшливость наша», неустroение, сумятица — так Гоголь говорит о своем веке...<sup>41</sup> «Неустроенные, неорганизованные писатели», чудно говорит он в «Переписке»...<sup>42</sup> Он увидел безумную, произвольную первостихию мира, фрагментарность устойчивого, почти полную стертость всех символов, метафизическую «моду», т. е. необоснованную смену неуравновешенных систем...

Тогда Гоголь все усиленнее начинает размышлять о выходе. Как спасти мир от самоуничтожения?

12. Прежде всего Гоголь начинает искать спасения в существующих уже устойчивых островах... от символической культуры... Верховный (из еще не упраздненных релятивизмом) символов — царь... Царю и Пушкин придавал абсолютный смысл... В «Записках сумасшедшего» нашлась же сила, упрятавшая Поприщина в желтый дом и спасающая мир от его самозванства... Что это за сила? что такое царь? «Верховодец верховного согласия»<sup>43</sup>, государство без царя автомат etc. ...<sup>44</sup> Жандарм в конце «Ревизора» имеет тоже монархический смысл: восстановление нравственной реальности связано с царем... «Прыткие были воеводы, а все побледнели, когда пришла царская расправа...» («Театральный разъезд»)<sup>45</sup>. Но так думал консерватор-публицист, а гений в глубине всевидящего духа, конечно, знал, что русская бездна поглотит и этот последний остаток символического мира, что сами цари впадут в релятивистически безответственную действительность, в комизм, в самозванство, в скуку (... яхта в Финском заливе...<sup>46</sup>), в релятивистическое признание, что, конечно, несправедливо... но..., в разворот символического знаменования, в разврат, безумие, которым заразят страну... и погибнет все в пляске безумия... — известный Гоголю феноменологический путь, неизбежный путь... «Пророк русской революции».

Поэзия? «Одиссея»? Grand style?<sup>47</sup> Эпические сравнения, лирические отступления, широкоповествовательные описания... *magniloquentia* ...<sup>48</sup> Во что бы то ни стало быть ответственным символическим поэтом! Но это серьезничание (Ноздрев... сравнение) говорит о недостатке обоснованности, т. е. оно само комично — улы, несколько комичны гомеровские пассажи у Гоголя!..

Смех? Но смех разрушает одну систему релятивистической действительности, мешая возникнуть бесчисленному множеству других... Как действительно убить самый корень относительности?

Писательство и проповедь? Но в пустом мире они неизбежно превращаются в безответственное авторство, каких много... Опыт «Переписки».

Русский дух? Затаенные красоты и сокровища русского человека? Да, Гоголь так думал и все собирался изобразить необыкновенную русскую женщину, небывалое самоотвержение... во II-ой части «Мертвых душ»... Улинька... Однако ничего небывалого не состоялось, — вышла пошлость, скука, хлестаковщина... Сожжение II-ой части «Мертвых душ» есть момент, означающий конец и этих надежд на сверхъестественные силы душевные русского народа...

Тогда Гоголь пришел к выводу, не являвшемуся ни одному еще человеку; он первый и единственный, кто произвел следующее простое рассуждение: я, Гоголь, емь тот избранный, который своими силами совершит спасение мира... Подвигом духа я совершу сплошь обоснованное действие, сплошь реальный акт, сотворю в хаосе релятивизма нравственный мир из ничего, а так как первый реальный акт неизбежно даст реальный ряд, то я введу реальность в пустой мир, которая и победит его. *Θαρσείτε, ἐγὼ νικήσω τὸν κόσμον*<sup>49</sup>... Это и есть пресловутое «душевное дело»... Гоголь кончил, как и следовало ожидать, самозванством... Нельзя без опасности жить в сумасшедшем доме... Кто создал Хлестакова, тот сам был им; кто разгадал Россию, тот сам был русский; кто измерил бездну, сам был бездна... В духовном мире России воцарился самозванец... А дальнейшее мы помним из «Ревизора» — самозванство ведет к безумию. Хлестаков, сойдя за ревизора, немедленно стал совершать безумные поступки: Гоголь, взяв на себя Имя и Спасение Самого Христа Бога Нашего, впал в безумие и безумным ушел из мира.

\* \* \*

Так самоуничтожился недостаточно обоснованный гений величайшего из русских людей. Но, самораспадаясь в релятивизме, он собственным пожаром озарил насквозь самораспад России и мира... Бедный, он думал воссоединить мир... Он ушел, как Хлестаков, под звон бубенцов своей фантастической тройки, как сам демон обмана и разочарования... Как призрак точного зеркала («на зеркало неча пенять...»)<sup>49a</sup> стал он над Россией, отразил ее и канул на дно, бросив отражение людям...

Мир оставлен Гоголем все в том же разорванном, релятивистическом состоянии... Кризис, носящий имя: Гоголь, ликвидирован в самораспаде, и мир после его смерти остался точь-в-точь таким же, каким был... По-прежнему каждый из нас... носит всю ответственность за мир и может сказать:

The Time is out of joint; — O cursed spite,  
That ever I was born to set it right!<sup>50</sup>

По-прежнему спасение зависит от нас, но не в самозванном смысле, а в званном,— как Христос призвал нас участвовать в спасении мира... Не в этом ли разрешение... и не исчерпывается ли оно всем известной французской поговоркой:

Aide-toi et le Ciel t'aidera?<sup>81</sup>

Жив Бог, жива душа моя... Не спасен ли уже мир потенциально и не вручена ли нам задача реального его спасения? Вот до какой точки... за эту неделю.

Глубокая благодарность М(ихаилу) М(ихайловичу).

Добавление к этой, право (нрзб.) работе (к чтению 24 ноября 1919 г. в Витебске).

1. В комедии происходит ликвидация всего символического пути, который возможностью комедии платится за дуализм всей системы символизации. Вина за комедию лежит на символе.

2. Отсюда два пути: 1) релятивистический, 2) реакционно-символический (оба гоголевских пути); других я не видел тогда и считал кризис релятивизма неразрешимым иначе как в религиозной области. Это были сумерки души моей... Вопрос шел о моем духовном будущем. Но кого не возрождала музыка? Я вступил в область самосознания. Каждый атом мира завершается комедией,— но распадение его в комедии освобождает самосознание, ибо распадается знаменующее — и только оно! Знаменующая же идея (единство сознания) свободно для нового пути. Только теперь моя душа стала философской, т. е. сократической: сегодня только мы говорили о том, что Сократ перенес вопрос в сферу самосознания,—этим навсегда разрушена для философии возможность пифагорейства.

3. По словам того одинокого благородного философа, которому я посвятил эту работу, «чрезвычайного ничего не произошло», и моя душа свободна. Порвались цепи, связавшие меня с философской реакцией,—хоть большими трудами, но я вижу свет. О, мое время, я друг тебе,— и на все, что ты делаешь, я отвечу двумя последствиями комедии, двумя крылами самосознания: философией и музыкой.

## Петербург Пушкина и Достоевского

1. Связь поэзии Пушкина, Петербурга и классической монархии. Заложение города. Начало государства.

Новая русская история началась не так, как в 1787 г. Соединенные Штаты: предшествовало завоевание и распадение Московии — только завоеватели были свои же. Все же произошла конквиста, и тема о с н о в а н и я государства — стала преимущественной русской темой. Основание в новой Европе есть дело колониальной политики — высадившихся на берег сильных и смелых пришельцев. Восторг и ненависть — измена отцам ради мореплавателей. Новая Европа как колония античности — Россия как колония этой колонии. Не предусмотренный мифом последний приют дионисийского божества. Таким образом, перед нами ложный (=нео) классицизм. Русская монархия относится к нему как *genus proxiimū*<sup>1</sup>. Анализ л(ожного) классицизма как реставрации символа. Насильственность — тема «Анчара», ибо тема всякой конквисты (также и петровой), которая должна свою — всю ту же, общую — жизнь узнать в чужом мифе: это вне насильственного государства произойти не может. Вот почему тема насилия неотделима от всякого неоклассицизма (и стала главной темой русской поэзии).

Основание нового города есть типично дионисийское явление и, собственно, «Вакханки»<sup>2</sup>...: «и перед новою столицей — Главой склонилася Москва...»<sup>3</sup> Трижды в поэзии: Вергилий — Гёте — Пушкин.

Miratur molem Aeneas, magalia quondam,  
miratur portas strepitumque et strata viarum.  
Instant ardentes Tyrii; pars ducere muros  
molirique arcem et manibus subvolvere saxa,  
pars optare locum tecto et concludere sulco...  
Hic portus alii effodiunt; hinc lata theatris  
fundamenta petunt alii immanisque columnas  
rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris...

Так пчелы...

«O fortunati, quorum jam moenia surgunt»  
(Aen. 1, 421—437)<sup>4</sup>.

Вообще вся «Энеида»... об основании города, т. е. об архитектуре. Но это есть уже первый в истории неоклассицизм: здесь появились цели; Эней — не чисто исторический герой, он вступил уже на революционный путь; не трагедия, а государственный роман; связь с темой бесконечного плавания, государственные цели впереди, а в настоящем — ряд превратностей. Собственно, и здесь есть уже договор с Адом — пока еще с Аидом. Вообще, основание города есть тема дантова круга идей. Вот почему именно с нею связана тема революции (у Пушкина).

Фауст перед бесплодным морем: бесполезная, вечная игра. Утомление души от переживания неосвящённого факта. Замена плавания — оттеснением береговой линии, — но это то же «Здесь будет город заложен»<sup>5</sup>, — но не без Аида: Мефистофель предлагает свой план, и частично придется и его принять: город классовой вражды будет Аидом священного Пергама. Два плана... und man erzieht sich nur Rebellen...<sup>6</sup> Но этого не избежать. И «четыре сильных» стоят тирской хитрости, сидонской лживости...<sup>7</sup>

Петр у Пушкина не сходил в Аид, не стоваривался с Мефистофелем, но мы скоро увидим, что и его город не избежал вечной темы: неоклассического удвоения, революционного повторения себя же в подземном мире. Это было неожиданно для доверчивой конквисты, так неожиданно, что пересечение обоих городов стало политическим восстанием; но так же неожиданно было для поэзии Пушкина поляризованное разложение его же сюжета. Именно в этом классическая поэзия сошлась с судьбами последнего классического города.

2. Восторг, простодушие, доверчивость — ибо бессюжетность.

«Пространное и великолепное здание, в котором было празднество, не из числа обыкновенных. Кто хочет иметь об нем понятие, прочти, каковы были загородные дома Помпея и Мецената... Если бы какой властелин всемогущего Рима, преклоня под руку свою вселенную, пожелал торжествовать звуки своего оружия или отплатить угощения своим согражданам: то не мог бы для празднества своего создать большего дома или лучшего великолепия представить...» (Державин. «Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила». 1791 г.)<sup>8</sup>. C'est tout comte<sup>9</sup>, разницы нет, время не протекало, мы продолжаем древних...

Великолепные чертоги\*  
 На столько расстоят локтях,  
 Что глас в трубы, в ловецки роги  
 Едва в их слышится концах.  
 Над возвышенными стенами,  
 Как небо, наклонился свод;  
 Между огромными столпами  
 Отворен в них утехам вход\*\*<sup>10</sup>.

Весь этот восторг наивно-архитектурен, т. е. архитектор забывает про Аид. Рудиментарно это есть и у Пушкина (село Архангельское... «циркуль зодчего, палитра и резец...»<sup>11</sup>, т. е. наивные искусства, которым не нужно строить сюжет; отчасти то же в описании Петербурга: «по оживленным берегам — громады стройные теснятся... — темно-зелеными садами...»<sup>12</sup> и пр.: это все наивность державинского классицизма), но Пушкин совершил переход к ложному классицизму тем, что вступил в сферу сюжета. Четырехстопный ямб, александрийский стих, ода с 10-строчной строфой были классичны, потому что бессюжетны; это было, собственно, александрийской наивностью, прямым продолжением послемифологической эпохи античности.

\* Трудно более раздвинуть стих! создать более просторное помещени!

\*\* Так как очевидна связь этих стихов с «Египетскими ночами», то... «Петербургские ночи», «Nuits de St-Petersbourg». У Пушкина в уме был наш XVIII в.! Ритмически заражен он был не (пропуск в ркп.), а Державиним!

Замечательно, что весь XVIII в. не пытался даже построить сюжет и ограничивался тем, что пел чужие, архитектурные, построения. Едва Пушкин стал слагать первые русские вымыслы, как они стали не — екатерининской правдивой поэзией, а псевдоклассичны, т. е. гамлетичны. Пушкин увидел Кавказ, и Петербург родился в его душе — как родина изгнанников, т. е. натур, дезорганизованных принадлежностью и монархии и Аиду. Сразу родился и тот особенный русский любовный сюжет, восходящий прямо к «Гамлету» и «Гретхен»<sup>13</sup>. Бывшая чисто архитектурная монументальность отложилась ныне на ряде природных символов: Кавказ, аул (предвестие табора), дева гор; новая сонорность (аул, Кубань, табун — начало фонетического заражения «Мариулою» — В. Иванов<sup>14</sup>). Эльбрус стал полюсом доверчивости старой русской поэзии. Исторический момент поэмы: петербургская империя, эпическое завоевание, кризис в душе победителей, которые скоро станут изменниками своему императору; пустынная душа, современная последним великим делам Империи. Здесь, как всегда, сюжет великого поэта буквально верен истории страны.

Если только на гамлетическом героизме можно было создать русский сюжет, то 1) он есть вообще последний сюжет; 2) он отрицательно связан с темой архитектуры, или города святынь, и потому Петербург будет, прямо или косвенно, в центре его; 3) он будет экзорцизмом, т. е. тщетной попыткой заклясть Аид, расстилающийся под Пергамом, — пока «не настанет день, не совершится — долготерпение судьбы...»

И день настал, — и совершилось  
Долготерпение судьбы,  
И море с шумом ополчилось  
На миг решительной борьбы.

(М. Лермонтов)<sup>15</sup>

3. Петербург Пушкина есть Дания «Гамлета»: Something is rotten in the state of Denmark<sup>16</sup>. Пожалуй, лучше было бы сделать прямо байроновский вывод: радость о гибели неоклассической цивилизации: Assyria, Rome, Greece, Carthage — what are they?... There is a garture...<sup>17</sup> Спасти любовь, перенеся ее на Кикладские острова! Сделать Офелию героиней идиллии! Но Пушкин не был незаконной кометой распадающейся классической цивилизации, он хотел строить — как Петр и принужден был всю жизнь думать о своем (классическом тоже) брате. Впервые о Петербурге Пушкин серьезно поставил вопрос в «Цыганах». Но надо верно локализовать Алеко; перенесем в Петербург (потому что, очевидно, это не Москва); вопрос идет не «о городе и природе...» и пр., а о русской державе и ее столице. Вампиризм в Петербурге, кровожадный беглец у себя на родине был выходцем из могилы. «Лежит на нем камень тяжелый...»<sup>18</sup>, неблагочестие к могиле, неуспокоение мнимопокойного. Весь город есть памятник над историческими предками, историческая могила; романтическое неблагочестие приведет и здесь к вампиризму.

In the most high and palmy state of Rome,  
A little ere the mightiest Julius fell,  
The graves stood tenantless and the sheeted dead  
Did squeak and gibber in the Roman streets

(Hamlet I, 1)<sup>19</sup>



Начинается заражение природы революционным Петербургом; это тоже колониальное расширение пределов русской державы (как и дела Ермолова, Цицианова, Паскевича), начало революционной колонизации, которая началась, как только кончилась имперская. «Цыганы» и есть документ этой революционной колонизации (которая стала основой любовного сюжета у Пушкина). Вот почему географические окраины Империи..., пока Пушкин не нашел силы перенести в Петербург взаимоотношение Пергама и Аида. Алеко в Петербурге расстрига, un défroncé; механизм забвения, одичания, безграмотности. Город как амплификация... Город Алеко есть город Мефистофеля, классовой борьбы, поэзии Брюсова. Разве факт города нам дорог? Разве за «коран города»...? Дороги святыни, система святынь, не больше — но и не меньше.

Снова, как и у Державина, вспыхивает античная параллель: Овидий обличает мнимую любовь défroncé к мнимой природе — своей мнимой нелюбовью к табору. Анархия табора может принять только то, что ей равносильно: символическую государственность, классицизм; неоклассицизм пошлет анархическому табору либо Ермолова, либо Алеко. Армия Ермолова обладала двойною колонизирующей силой («Кавказский пленник», «Эдда», «Цыганы» и пр.): табор отверг эту двусмысленную государственность...

4. В 1836 г. Пушкин так же поставил вопрос: два кладбища<sup>20</sup>. Параллели из «Châtiments»<sup>21</sup>: отомстить несправедливой монархии можно только напомнив о клоаке.

Dans l'affreux cimetière  
Paris tremble, ô douleur, ô misère!  
Dans l'affreux cimetière  
Frémit le nénuphar...<sup>22</sup>

Пробуждение разбойников знаменует «неладное» в официальном государстве. Мысль Гюго... клоака maxima...<sup>23</sup> Моторное переживание: «провалиться в дыру», «un trou redouté des ivrognes... flairés par les truies»<sup>24</sup>. Наконец, гениальная картина всего подземного мира, катакомб революционной пустоты. Замечательно, что и у Пушкина... per enumerationem<sup>25</sup>; синтаксический абсурд: перечень подлежащих, с неравномерным распределением придаточных предложений — то же и у Гюго:

Ce que Trimalcion vomit sur le chemin...  
Le chaudron renversé des noires Canides...  
Le lavabo vidé des pâles courtisanes...<sup>26</sup>

и потом обобщение, чтобы перейти к общему сказуемому: tous les crimes de Rome...<sup>27</sup> (как и у Пушкина). Александрийский стих пришел к той же синтаксической конструкции! Кладбище у Пушкина есть явно видение Аида — с нескрываемой дрожью отворачивания. Это будущий Петербург Некрасова («дворник вора колотит — попался»... «...не лезет бледный вор...»<sup>28</sup>), это же начало русского импрессионизма, т. е. отступления сознания перед наводнением фактичности, уже не организованной в святыню (происхождение импрессионизма из фантастичности).

Вообще, тема «Одиссеи» XI, в разной форме, — решающая для пушкинской поэзии. То загадка: «мне не спится, нет огня...»<sup>29</sup>, то «домового ли хоронят...»<sup>30</sup> — иерархически устроенное «второе царство»; то сошествие в подвал (предел моторного

воспроизведения этой темы у Пушкина,—наибольшее приближение к В. Гюго; наибольшее же углубление автономности его — вплоть до создания «новой земли и нового неба» и особого представления о вышнем мире — там наверху — «goulent les chars, les bruits, les vents, et les tonnerres»<sup>31</sup>). Часто Аид заменен соответствующими социальными явлениями — разбойничья банда (Дубровский и сон Тани; действительное значение этого сна как сошествия в Аид), чумный город. Странные сюжеты, странный (ибо последний) классицизм. Один раз Пушкин верно понял, к у д а ..., он понял, что не что иное, как античность, есть Аид современности; и бегство стало бегством строптивного мальчика в парк, где воды, статуи... Державинская картина,— опороченная «лживым, но прекрасным богом»<sup>32</sup>. Механизм бегства и отпадения («летя в пыли на почтовых...»; «и часто я украдкой убежал...»<sup>33</sup>).

5. Сюжет ли это? Действительно ли здесь есть построение? Не просто ли баллада? Надо помнить, что только в описательных частях «Медного всадника» Петербург восходит к Державину: конструкция же поэмы вполне балладна. Романтическая баллада есть психологически — фантастический (= фантастически действующий) любовный сюжет чистого типа, т. е. возводящий к двум мирам обоих влюбленных. Невозможность любви: она — ангел, он — смертный; она — вампир, он — человек; он — бес, она — девушка. Все три типа имеют и классическое сюжетное развитие (в котором фантастическое уже не воздействие, а самый сюжет) — но у Пушкина (кроме Клеопатры) только третий тип... Очевидно, совершенствование «балладного сюжета» заключается во все большей сюжетности, пока, наконец, чистота сюжета не возместит фантастическое воздействие и не создастся страшное, уже не пугающее, а очищающее. Так как любовный сюжет здесь мнимолюбовный (а политичен), то совершенство требует политической же постановки вопроса. В любовной балладе дело идет о государстве. Поляризация тех же элементов в государстве в «Медном всаднике». «Анчар» и *petitio principii*<sup>34</sup> всякого неоклассицизма. Петербург, как центр этой *petitio principii*, даже не чересполосность, а слитность и тождество балладных полюсов: белая ночь, ясновидение вместо сновидения. В Петербурге вечно то, что в Эльсиноре было одну ночь; вечное падение границ между Аидом и историей. Но надо было расплавить монолит памятника... Царь стал медным призраком — а все в нем недоступное фингированию стало вождем водного Аида. Сошествие в Аид закончилось невозможностью заковать его и вампирическим восстанием непобежденной стихии. Экзорцизм: «пусть волны финские забудут...»<sup>35</sup> Расстройство скульптуры (Венера Ильская, комендор, портрет, вышедший из рамы). Всюду реакция фактической реальности вследствие неосуществленности фикции. Наконец происходит встреча сошедшей статуи — и восставшего и воцарившегося Аида. Конец универсального замысла.

## О «Медном всаднике», о Петербурге, о его символе

1. Два главных памятника Петербурга — колонна с площадью и всадник: величие и судьбы, достоинство и подвластность судьбам. Города строятся всегда так, что улицы текут и отовсюду везут, как радиальные реки, к стогнам; стогны и пустынная колонна знаменуют обширность и грустное величие — непонятый подвиг, вообще исторический подвиг и его прославление. Ода, т. е. прославление; догматизм; изъят во все вопрос о судьбах; представляется, что исторический акт может быть неудачен, одинок, но во всяком случае однозначен; герой оды во всяком случае односмыслен, т. е. неизменен на протяжении пения; это входит в ее определение; движется только сама ода, неизменна тема. В градостроении этому соответствует — площадь, колонна, дворец, памятник наивный; здесь не место подробно разбирать отличия, они есть, но нам важно общее — слава единству смысла; вот почему обоснование города — здесь, исторический центр его — здесь, об Ёвекка<sup>1</sup>, достоинство. Большие исторические города все имеют такие исторические пенаты; как главная забота — о потомстве, так династии прежде всего заботятся о своей площади, дворце, колонне. Здесь Петербург один из первых в мире, но не единственный! Дели, Луксор, Аллахабад — города Великого Могола (гр. Кейзерлинг)<sup>2</sup>. Вообще все великие резиденции. Вообще ввиду общности идеи величия, архитектурная и скульптурная монументальности менее отличны, чем существенно сходственны. Вот почему Пушкин мог заменить Вандомскую колонну Александрийским столпом.

Кстати, о «Памятнике» — чтобы исчерпать односмысленный Петербург. Пушкинская ода вступает в разительный конфликт с Александрийским столпом. Он как будто предуказан был горациевым *regalique... altius*<sup>3</sup> (сравнительная степень), но там дело шло о чужом, египетском, своему же (понтифекс) поэзия сознавала себя совечной (потому что Римская империя сознавала себя государством разума и потому неподвластными судьбам царств). У Пушкина же отделение своих судеб от русского государства («доколь в подлунном мире» и пр.) — пророческое; и объединение своих судеб с «Русью великой». Таков общий смысл Александровской колонны и ее место в русской поэзии. Замечательно, что связана она только с о д о й, ода с ней вступает в спор, но на этом споре распадается сама, оставляя место иным, разомкнутым, типам поэзии. Таковы отношения русской поэзии к тому в Петербурге, что делает его *imperial city*<sup>4</sup>.

2. Совсем не такова генеалогия «Медного всадника». Мы сразу переносимся в иной мир, из оды в поэму, из восторга во вдохновение, из догматизма в критицизм. Ода 1836 г. была идеальным возвращением в восторг XVIII в., и не ее вина, что ода кончилась распадением и прозрением из державинской поэтики в грядущий мир Достоевского и Л. Толстого. Поэма же 1833 г. есть трагическая поэма, т. е. движение

судеб в самом предмете песнопения, т. е. типичная двусмысленность. Отсюда Dunkelheit<sup>5</sup>. Отсюда и тревога, поселенная всадником во всех нас.

Родилась поэма Пушкина из громадной тревоги, из чувства странности, из глубокой потребности ориентироваться, в чем-то посчитаться, отдать себе отчет... Все литературные источники поэмы тоже — встревоженные, странные, в высшей степени редкие. Вот перечень этих наслоений (исключая периферические, как Батюшков, слова Альгаротти, кн. Вяземский и пр.<sup>6</sup>): 1) слухи, дошедшие в 1824 г. до села Михайловское<sup>7</sup>; письмо жене 1833 г.<sup>8</sup>; 2) бартеневское предание, сошествие памятника в 1812 г.<sup>9</sup>; 3) оккультные надежды Олешкевича<sup>9</sup>. Быть может, для основного заражения небезразлична и история Яковлева на льве (потому что Евгений верхом, быть может, не случайный противовес Петру верхом)<sup>10</sup>. Общая черта всего этого материала — крайняя тревога и крайняя темнота; но еще важнее другое общее: зловещий характер всего этого материала, шатание государства. Перед Пушкиным 1) действительное шатание государства в 1812 г. + сошествие всадника, 2) символическое шатание в 1824 г., 3) таинственные пророчества польской злобы, направленные на будущее. Итак, 1812 г.—1824 г.—неизвестное будущее, три даты зловещего. Быть может, надо присоединить 1825 г.? Об этом нет сведений, но это в высшей степени вероятно (топография 14 декабря); по-моему, даже 1830—1831 гг., т. е. холера и польское восстание; за это: 1) Пушкин глубоко понимал, что с екатерининским решением польского вопроса Империя связана неразрывно; ср. его удрученность в Царском Селе в 1831 г. и восторг при известии о победе. Кризис же был почти такой, как в 1812 г. (ср. воззвание к Кутузову — «спасай царя и нас...»<sup>11</sup>); вообще связь 1812 г. с польским делом Пушкин понимал глубоко. Поэтому в высшей степени вероятно, что сошествие всадника в 1812 г. он стал серьезнее понимать в 1831 г. 2) Не надо забывать роли Мицкевича в создании поэмы и, следовательно, роли польской точки зрения; ее же сильнейшее выражение — тот же 1831 г. 3) «Сильна ли Русь? Война, и мор — И бунт... беснуясь..., стоит она, ...пали»<sup>12</sup> — 1831 г.—ряд слов применим к описанию наводнения.

Я думаю, что мы вправе в список зловещих примет внести и 1825 г. и 1830—1831 гг.

Так становится понятна безмерность тревоги, из которой родилась поэма. Чтобы еще лучше понять это, вспомним, что все царство поэзии Пушкина погружено в напряженную тревогу (смуты, убийства, оккультные феномены), в критическую температуру; в нравственном мире — измена, промежуточное положение, злодейство, нравственное уродство, эротическая ненормальность. Все это около 1830—1831 гг. достигло невыносимого напряжения. Здесь родина нашей поэмы.

3. Мы приближаемся к центру темы; начинаем понимать, почему такая тревога рождается всадником и в нас; почему мы все чувствуем, что все судьбы наши соединены в этом гениальном памятнике; что кто разгадает его, разгадает судьбу нашу (только это не разгадка ребуса, а разгадка, которая сама темна). Совершена *retitio principii*. Противоречия акта и исторического акта. Типичный исторический акт — ос-

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Сочинения: Переписка / Под ред. и с прим. В. И. Саятова. СПб., 1906. Т. I. С. 148 (№ 109: А. С. Пушкину; вторая половина ноября 1824 г.), 155 (№ 113: А. С. и О. С. Пушкиным; 4 декабря 1824 г.).

нование, заложение. «Медный всадник» одно из немногих произведений, дерзающих прикоснуться к величайшей теме — основание города. В греческой трагедии акт взят сценически и абстрактно; чисто исторически — впервые в Риме, который вообще первый пережил субстанциональность государства; плавание Энея, обручение с врагом — как бездна под скалой: связать внутренне будущий Рим с гибелью Карфагена. Почти то же у Горация, речь Юноны: «*has lege dico ne nimium pii... testa velint geragare Troiae*»<sup>15</sup>; обусловленность существования. «Фауст», Ч. 2, IV: *petitio principii* заключается в двусмысленности исполнителя, в неизбежности тени каждого акта, в том числе и основания города; в основании города через договор с нечистой силой. Собственно, это и есть тема «Медного всадника».

Еще до «Медного всадника» Пушкин поставил буквально ту же тему в «Анчаре»: могущество царства, основанного на *petitio principii*: раб был послан в царство яда, принес оттуда силы, победоносное царство обусловлено. В принципе всегда возможен возврат и востребование. Отличие «Медного всадника» в том, что договор заключен менее отчетливо, но востребование — полностью.

4. Однако есть и договор. Глубокая уединенность Петра, дикие места, тревожные *enjambements*, таинственные обозначения (он, дум, вдаль глядел, и думал он...). Это дереализация Петра. Создается впечатление творения из ничего, взор, обращенный в пустое пространство, вызвал из небытия государство. Все это глубоко отлично от прежнего Петра («Станов», даже «Полтавы» — потому что там все еще звучали ритмы оды и прославления), эта темная легенда о странном, о пятне в родословной. Что делал Петр в одиночестве? Гений нудил Пушкина прикоснуться к корню всех этиологических мифов; договор со стихией. Рыбак Майкова встретил его, одинокого в дикой местности, с великим замыслом<sup>14</sup>. Обручение дождя. Перед нами грандиозный этиологический миф, темное происхождение великого.

Когда случился потоп, Пушкин недаром вспомнил Библию. «Медный всадник» есть повторение величайшего из мифов ближнего Востока. *Pentateuch*<sup>15</sup> сурово начинается «в начале» как бы в гневе на вавилонский миф, но сейчас же обнаруживается, что это не истинное начало: два *tohu vabohu*<sup>16</sup>; ср. финикийское *báau* — праматерия финикийской космогонии; правда, *Pentateuch* сделал это как бы описательным определением земли, но это ослабление совершенно других представлений, в финикийском пратексте было: земля была *tohu vabohu*, в смысле «вместо земли, которой не было, было *tohu vabohu*». Далее, «мрак, лежащий над океаном» уводит нас к другим соседям, к вавилонянам, потому что океан — *t'hom* = *tāmat*; в вавилонской космогонии *arsū* = подземный океан и *tāmat* = море рождает богов, потом *tāmat* становится враждебна богам, вооружает против них чудовищ, которых тут же рождает...; боги не смеют вступить в бой, тогда бог весеннего солнца Мардук убивает *tāmat*, делит ее на две части, из которых делает небо и землю. И вот эту *t'hom* *Pentateuch* устранить не мог, потому что слишком был известен этот миф в странах вавилонской светской культуры; здесь не было вавилонского «влияния», а борьба с коренным в стране вавилонским образованием (род французского XVII—XVIII вв.). Далее, третья космогония: дуализм духа Божия и «вод», *brūten*, мировое мокрое яйцо, из которого вылутился мир. Итак, три космогонии в нескольких строчках! *bohu*, *t'hom* и «воды», три аспекта хаоса. Нам нужна вторая, чисто вавилонская; Мардук — бог *Urheber*<sup>17</sup> и весь

миф — этиологический; он — грозовой бог; замечательно, что он младший, но старшие, не решаясь, ополчили его; так как в числе прочего этиологическое объяснение и происхождения Вавилона, то дата — цветущие времена миродержавства III тысячелетия до Р. Х., когда Вавилон был единственной державой Азии, так что бог города Вавилона мог быть вполне победителем мирового хаоса. В одном из вариантов *tāmat* названа *gihbu* = *gaḥab* Ветхого Завета и, следовательно, связь со всеми местами Ветхого Завета, где есть олицетворение хаоса: змея, Левиафан — псалом 74<sup>18</sup> и Иов, 40—41 — и героизация Ягве.

5. Мы можем гордиться городом, в котором живем; наше мышление о нем неизбежно становится мифологично. Петр все более дереализуется, он становится благим конным демоном, которому поручено блюдение города. Пока все вполне по-античному, и у столицы есть этиологическая легенда. Но легенда знает и темное в Петре. Это Евгений.

## Лермонтов

### 1

1. За 1828—1832 гг. написано исключительно большое количество... 300 стихотворений, 15 поэм, 3 драмы, 1 повесть; прочитано тоже необычайно много: все старые русские писатели, Пушкин до строчки («Кавказский пленник» и т. д.; ряд целиком перенесенных из Пушкина стихов), Рылеев, Мицкевич, Шиллер (несколько переводов), Лессинг («Испанцы»), В. Гюго (кавказские поэмы — «Orientales»<sup>1</sup>; «Эрнани», «Собор Парижской Богоматери»), А. де Виньи; в письмах... цитируется ряд старых писателей; Шекспир весь, В. Скотт, Т. Мур, Байрон, упом(инания) о Ричардсоне, Sterne и пр.

2. Поэзия этих четырех лет поражает соединением детского и гениального; успех стиха изумителен; видно, что главная работа совершена уже Пушкиным и новый гений может в несколько месяцев овладеть... 2 пастиха Пушкина, 3 — до-пушкинских..., 4 — Батюшкова, А. Шенье.

«Черкесы» — начало ср. с Пушкиным: enjambements по Пушкину — ст. 14 и след.; строфичность поэм (не по Пушкину) показывает большую близость к английским прообразам. Перенесенные стихи: 36—37, 39—40, 227. Ряд пушкинских ритмических типов: ст. 59—60, 241, 248—249, 252—254, 255—258. Описания — ст. 103 и след.... гораздо выше действия ст. 70... 99... 188... 199...

Enfantillages<sup>2</sup> — ст. 178—180, 260, 70—71, 82—83, 99—102, 204—205, 184...

Вот что можно извлечь из этой поэмы: 1) не сюжет, а происшествие; это останется всегда в его поэзии; сюжетность родится у него самостоятельно; пока интерес его — только к случившемуся: как черкесы собрались мстить... и были отбиты; 2) повествование, сквозь *ruégilités*<sup>3</sup> поражает верной и сильной волнообразностью: 3 волны, ритм(ически) и фонет(ически) достаточно отчетливые. У этого человека особый дар рассказывать — будущий «Валерик»; 3) особый батальный дар, другого типа, чем у Пушкина: ст. 173...: неопределенные, магические слова — начальник, набат...; мы накануне вопроса в «Валерике»...

«Кавказский пленник». Изменение сюжета Пушкина: ст. 517... 579... 599. Последний стих из «Абидосской невесты»: «Where is my child? — An Echo answers — Where?»<sup>4</sup> — первое упоминание Байрона. Итак, приближение к повествовательному типу (который у Пушкина представлен лишь в «Братьях разбойниках» и «Бахчисарайском фонтане»), т. е. от Пушкина к Байрону. В связи с этим сближение с типом видения, утешающего глаза, как будто охлаждение огромного, воспаленного ума. Черкешенка — ст. 31... Перенесенные целиком стихи: 519... 300, 459. Стихи пушкинского типа: 2, 45..., 50..., 110..., 122—123, 126, 129, 139..., 157... Зарождение новой образности; пока это

еще очень трудно определить; больший, чем у Пушкина ориентализм: ст. 31, 169—170; искание образов, символизирующих недостижимое блаженство (как будто картины, которые видит, пролетая, сам Демон): ст. 35..., 83..., 160...; в связи с этим поэтика недостижимого, сознания невозможности; блаженство и невозможность. Слеза — ст. 480... (Позднее блеск взора, все оттенки глаза... слеза в темном взоре...) По-видимому, сюжет изменен только для того, чтобы лишний раз сказать «поздно», совершилось непоправимое, невозвратимое. Ст. 600—606 и заражение стихом Байрона. Получилось неумелое перенесение центра на совершенно новое лицо, неожиданно явившееся: Лермонтову нужен кто-то, кто остался бы, чтобы п о м н и т ь навеки о совершившемся.



В «Евгении Онегине» так было бы, если «Путешествие» было действительно последнею главой. Если продолжить такой тип соотношения жизни и события, то вся земная жизнь стала бы осложнением развития единой вечной души. Да, тема предсуществования и памяти его есть главная тема личности Лермонтова.

## 2

1. «Корсар» уже вполне этого типа. В центре рассказа — личность (а не действие); схема — «Шильонский узник»: «взгляните на меня... я перенес то-то... видел это... пережил... и вот теперь стою, как памятник над былым». Это глубоко английский и байрон(овский) тип рассказа. Настойчивость желающего рассказать (начало «Песни старого моряка»), рассказ теснит его уста, потому что весь он — памятник одного ужасного события. Черты рассказчика (=того, с кем совершилось некоторое событие): не знал родных — ст. 9, вскормлен чужими — ст. 10, любил одного брата — но тот умер — ст. 23, воля — ст. 46..., ощущение н е о б ы ч н о г о в своей душе — ст. 57, как бы призыв к скитаниям и особое призвание. Он грезит на ногах, вдруг останавливается, вдруг решается — ст. 65...; почему он сидит — ст. 80..., стоит — ст. 99. Им руководит непонятная сила, и он справедливо чувствует особую склонность к скалам, рекам — воплощенным силам того же принципа, который явственно движет им. Ст. 112 — к Дунаю, и это звучит естественно, по закону притяжения однородных. Такова в е ч н а я личность; действие же — любая незаконная орбита человеческой деятельности. Ст. 286. Потушить в действии свою вечность и неразрушимость. Отсюда ряд новых «действий», неизвестных пушкинской поэзии: война (не та, что у Пушкина, а — на истощение своей вечности), пиратство, море, корабль (ст. 316...), буря, переплыть реку (ст. 119...), кораблекрушение (ст. 359...). Сколько английских мотивов! какое «обогащение» воображения в русской поэзии! а вдруг Thomas the Rhymer<sup>5</sup> был похищен и перенесен — к нам? Откуда такая памятность на ряд непережитых, невидимых событий? Наконец, в венце действия, гречанка; она смотрит на глядящую на нее звезду — и корсар стал памятником достойного памяти: случившегося. Он исполнил свою жизнь, с ним с л у ч и л о с ь. Итак, сюжет подчинен личности и поэтому



стал — событием; бесконечна одна личность; зато бесконечно и число возможных событий; отсюда двойная жажда: исчерпать личность — рассказать все события. Бесконечная память бесконечной личности. Бесконечный эгоизм личности, не отдающей ни одного события сюжетному миру, держащей все события за собою. Типичная литературная форма — признания, предсмертный рассказ («Мцыри») о бесконечном блаженстве или ужасном, что было раз и связало (завершило) личность навеки. Эта связь навеки между человеком и событием есть тема «Вечного Жида». Отсюда в «Корсаре» новая поэтика: особая близость двух — ст. 15..., один переживает другого — ст. 34..., пение птицы — ст. 50 (ср. с рыбами во «Мцыри» и «Выхожу один я...»). Русская поэтика изменяется коренным образом; всё з н а ч а щ е е для личности (вечной) становится ее миром; рождается многозначный, вещей, знаменательный мир; вернее, весь мир становится событием моей жизни; никогда м о я жизнь не приобрела такого значения.

2. «Преступник» (1829). Его просят рассказать: очевидно, явственно, что он имеет что-то... Его рассказ: любовь с мачехой, изгнание из дому, жида, убийство ямщика, отца, пожар, расчет с жидами, остатки жизни, вечность впереди. Новая поэтика: изгнание из родного дома — ст. 55..., «коварные седины» не Мазепы, а отца — ст. 69..., любовь — новыми словами! — ст. 71..., жида в лесу — ст. 80..., мертвец — ст. 108..., пробуждение и первое впечатление пробудившегося — ст. 120... (Это очень важно: первые впечатления пробуждающегося обладают громадной запоминаемостью — на всю жизнь. Тип *visuel*<sup>6</sup> связан с подобной необыкновенной памятью. Это близко к исключительной зрительной запоминаемости... в «Споре». Как будто долгая — вечная — ненужная жизнь п р о р е з а н а незабываемым видением, которое, в принципе, всегда одно-единственное: пища на всю жизнь.) Какая точность всего видения — ст. 120...! Это первые у Лермонтова б е с с м е р т н ы е строки... Слезы убиваемой женщины — ст. 151...

«Два брата» (1829) — трудно говорить о едва начатой поэме. Соперничество братьев близко к соперничеству отца и сына в «Преступнике». Вероятно, должно было быть ужасное событие — будущее... «Две невольницы» (1830) — вероятно (судя по эпиграфу), было бы историей преступления. Мы можем судить только о стиле. Тут поразительно слияние пушкинского стиля с новой поэтикой. Ст. 2—3: Демон тоже венчает царицей, — между тем у Пушкина обратно: «о милый мой — ты будешь царь...»<sup>7</sup>; это различие очень важно. Ст. 5—6 — глаза, медленный оборот их, ст. 7—9 — мечты раба, неземной вождь, ст. 14... — усиленный, не-пушкинский ориентализм. А потом пушкинский язык в ее ответе: ст. 24... Ст. 73... — женщина поет песнь м щ е н и я . «Orientales» В. Гюго.

3. «Джюно» (1830); пятистопный ямб в романтической поэме — как часто у англичан; удивительные стихи обоих типов: 1—5, 86—95 и др.; снова признания особо отмеченного человека, даже передача рукописи; снова линия жизни входит вдруг в свет события, чтобы потом погрузиться опять в незначительность: вечность освещена мгновением происшествия; снова рассказ о поразительном, что единожды прорезает жизнь — навсегда; после события — доживают жизнь. Вся поэтика нова и восходит скорее к англ(ийским), герм(анским) (образам) и Жуковскому, чем к Пушкину: Швеция, рудник, страсть к золоту, северный ландшафт — ст. 30... (Странно: в том же

1830 г. Пушкин кончил «Осень»... «куда нам плыть... снега Шотландии...»... из Италии в Швецию... коллективное мы — ст. 135... — в другом смысле, чем у Пушкина («чем меньше женщину мы любим...»); общество, связанное всечеловеческой поручкой вины, страданий, судьбы... прощание с Лорой; ничем, кроме жажды странствий, не выраженный отъезд; у Пушкина сердечный роман мог быть прерван ничтожеством героя, обманом, бегством его; здесь же он прерван тем, что любовь есть не сюжет, а главное событие, оборот стремящейся вперед линии. Оба повтому жалки — ст. 172. Кутила в Париже — ст. 187..., огни Венеции — ст. 228..., маскарад — ст. 246 (роль его в лермонтовской поэзии — «Из-под таинственной, холодной полумаски...», известная драма, бал в «Герое нашего времени», «1 января» («Как часто, пестрою толпою окружен») и т. д.: эта роль связана, кажется, с возможностью встреч, происшествий, с повышенной сознательностью, напряженностью бала; орбиты так напряжены, что пересечения всегда дадут происшествие). «Солипсизм» на балу — ст. 258—260 (ср. «эпиграфы неизданных творений»<sup>8</sup> и «наружно погружась в их блеск и суету...»<sup>9</sup>): но для Вечного Жиды вся жизнь чужая есть ряд эпиграфов к невозможному, неизданному творению, которое пока представлено бесконечной жизнью предсуществовавшего и неразрушимого существа. Роскошные покои — ст. 270. Как понять ст. 294...? Случайно ли совпадение? Запах роз и звуки песен с моря — ст. 321... Венеция не Пушкина, а Байрона — ст. 330... (ср. «Чайльд Гарольд» IV, 2); буря в городе — ст. 347... Наконец, вечность, неизменность, неразрешенность (так как никакое событие не властно разрешить тему длежащей жизни) — ст. 388..., 490... Конечно, эти мучения вечны; здесь нет и не может быть смерти, потому что нет трагического сюжета, который один зовет к развязке. Вечность Агасвера есть глубокая бессюжетность. Рассказ мог бы длиться без конца — ст. 522... — потому что сокровища этой души бесконечны; но все они говорят о том же, потому что существенно измениться в этой жизни не может ничего. Бесконечность жизни — внутренняя бесконечность одного, события в центре ее. Байрон? да, но, вернее, — Агасвер.

## 3

1. «Литвинка» (1830) — тем же пятистопным ямбом. В соотношении бесконечной личности и бесконечного события возможно приближение то к одному, то к другому пределу. Здесь просто пересказано происшествие... Ст. 90... На струнах лютни луч солнца. Глаза — ст. 43..., 93..., 108... Стук в ворота ночью — ст. 171... — и привратник — ст. 181..., 283..., таинственные посетители — ст. 189..., песня — ст. 249... — и лютня — ст. 271..., луна и тучи — ст. 235...

Арсений сперва приближается к типу неразрушимой личности — ст. 135...; особенно после бегства Клары — ст. 305... и 319... См. особенно ст. 345—348. Как он гибнет — ст. 453, 457. «Свой ад и рай...» — ст. 465—466. Но с его смертью бесконечность перенесена на дом его — ст. 467... и на жену — ст. 500. От этого неясная централизация поэмы и неопределенность впечатления.

«Исповедь» (1830). Поразительная близость к «Мцыри» (ст. 45..., 64..., 67...), поэтому... Эту «исповедь» вернее бы назвать признанием или рассказом — *Endastungsgeschichte*<sup>10</sup>. Событие здесь — любовь, прорезавшая монашескую жизнь — ст. 125...; так как несовпадение бесконечной жизни и бесконечного события лучше всего сим-

волизируется падением монаха..., то тема «Мцыри»... Надо, чтобы центральное событие жизни было не законным центром бесконечной линии. Поэтому преступление, ночь любви, женский взгляд, бегство монаха...— все, что вторгается из другой сферы и дает центр бесконечности самой... Поэтика: солнце, тюрьма, узник — ст. 8... Исключительная сила зрения — ст. 53..., цветок в тюрьме — ст. 164...: он не был до встречи с нею, не будет жить и после. Одна встреча — как солнце всей жизни. Странный конец — ст. 194...— изменяет весь смысл поэмы и возрождает... «Эолову арфу». «Дорогой шла девица...» и др.<sup>11</sup>

«Последний сын вольности» (1830) входит в традицию... Отметим несколько разительных образов: дым — ст. 207..., закат — ст. 213..., серна на вершине — ст. 221... (все это, вероятно, восходит к горному пейзажу «Lady of the Lake»<sup>12</sup>).

2. «Азраил» (1831) по явной близости к «Демону» — ст. 20..., 30..., 42..., 95..., 115..., 120..., 125..., 149..., 167..., 179..., 205..., 231—236 — должен быть изучен в связи с ним. Итак, все время повести Лермонтова имели сопровождение — наброски будущего «Демона».

«Ангел смерти» (1831) принадлежит тоже к странным сюжетам о мезальянсе, о браке «сынов Божьих» с дочерьми земли. Место этих браков в греческой мифологии: рождение героя; необходимость божественному существу быть воплощенным. В Библии браки с дочерьми земли... Байрон, Ламартин, А. де Виньи, Т. Мур — глубоко библейские натуры; Библии тоже известна эта жажда воплощения (Саул Байрона, Лермонтов, Р. Браунинг). Лермонтов — библейский гений; отклонение от сюжетности связано с этим общим отклонением от античности (отсутствие антологической поэзии, гекзаметра, сонета, совершенно иной характер октавы...). Роль «лицейской античности» сыграли в его молодости библейские, талмудические, английские легенды. Поэтому его поэзия глубоко проникнута сознанием преступности брака духа со смертной: не было, в этом смысле, поэта, который ближе был к центральному в христианстве. Быть может, поэтому Восток занимает такое место в его поэзии (ст. 13... — что-то первоначальное, начальное человечество, где первые браки заключались zwischen Menschen, Göttern und Heroen...<sup>13</sup>) — ср. с тяготением Ламартина к первоначальному человечеству, к Аравии, Сирии — к *berceau du genre humain*<sup>14</sup> (ориентализм Пушкина — совершенно иного типа). Воплощение духа в деву есть такой именно примитив, *Urkunde des Geschlechts*<sup>15</sup>, этиологическая легенда: «вот почему...» Общее тяготение Байрона и Лермонтова к первым страницам Библии: они пережили оба до-Христово состояние религиозного человечества и оба поэтому принадлежат гораздо более истории религии, чем истории русской литературы и вообще литератур.

3. «Каллы» (1831), эпиграф, Дюшен. Убийца над девушкой — ст. 84... Конец — ст. 143... Впервые убийство так сжато — как мускульный центр повести.

«Аул Бастунджи» (1831) — впервые октава; сложные строфы у Лермонтова в будущей... Октава у Лермонтова всегда начинается с мужской рифмы (а не чередуясь как в «Домике в Коломне»). См. строфы III, IX, X и т. д.: почти все октавы закончены ли-

<sup>11</sup> Duchesne E. M. I. Lermontov: Sa vie et ses œuvres. Paris, 1910. P. 268. Ст. 141 и след. по вариантам (Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. / Под ред. Д. И. Абрамовича. 2-е изд. Пг., 1916. Т. I. С. 421) ср. с «Гяуром»<sup>16</sup>.

бо пространным развитием последнего члена, либо неопределенно-таинственным сравнением (тоже развитым): это существенно видоизменяет классическую октаву; поэтому ясно, откуда потом у Лермонтова тяготение к еще более сложным строфам. Селим — ст. 73—88: обособленность, чудесный сон о каком-то будущем; дружба, сливающая их в облако... — ст. 100...; первоначальное единство разрушается, кризис их братства; любовь обнаруживает их несходство — ст. 245..., 425...; дальнейшее развитие несходства, замечательная сцена мольбы Селима; окончательное расхождение двух судеб; похищение и убийство (кстати, похищение Зары... — ср. с Белой...); пожар, гибель Акбулата, проклятие Селима — ст. 585—607 — из «Orientales» (XXV — «Malédiction»<sup>17</sup>); сюжет; но центр всего — ненаписанное — будущая судьба Селима. Поэтика: ст. 165... — красавица; ст. 337... — конь («Orientales», XXV?) и ст. 353... — бег его; он и она в пустыне — ст. 433...; слезы — ст. 476; поразительно верное сравнение моторного типа — ст. 537—540; серна сорвалась с места — ст. 626... — того же типа.

«Измаил-Бей» (1832). Длина. Поразительное возвращение к пушкинскому стилю — ст. 1—4, 139—146, 207—209, 338 и 341, 366... Самостоятельная поэтика, в соответствии с этим, реже: ст. 412—415; змея — ст. 416..., дэвы — ст. 903—907, река и облака — ст. 1032... Еще ср. с Пушкиным: ст. 1239—1245 ср. с «за что же ныне... что муж в сраженьях изувечен...»<sup>18</sup>; вообще купюры почти всюду те же: ст. 1340—1344, 1449—1452. Историко-бытовая окраска есть тоже приближение к Пушкину: ст. 476... — гостеприимство, оружие. В. Гюго «Orientales», XXIV («Adieux de l'hôtesse agabe») <sup>19</sup> и «Измаил-Бей» ст. 670 и след.

Общее заключение о поэмах 1828—1832 гг.: 1) то четырехстопный, то пятистопный ямб (парами и октавами; с цезурой, триделенный и без всякой цезуры), то чередование их (как у Байрона); 2) ритмы и купюры еще пушкинские\*, но поэтика образов уже с 1828 г. ... поражает совершенной новизной; 3) некоторые образы говорят о небывалой в русской поэзии силе зрения и чувств; 4) это неравновесие элементов связано с равнодушием к сюжетности и перенесением интереса на бесконечную личность и бесконечное содержательное событие; 5) заметна тенденция того и другого развития в самостоятельный миф о демоническом существе — и его браке со смертной женщиной; 6) не есть ли эта поэзия разрушение поэзии и приступ к созданию новой религии воплощения? Не с этим ли связана особая (не та, что у Пушкина) любовь к Кавказу, как бы предчувствие того, что мы, может быть, узнаем: что Кавказ — колыбель человеческого рода — быть может, и религиозная колыбель?

## 4

1. Случайные звуки (антология, александрийский стих): «Пир», «К гению», «Пан», «Элегия» («Дробись, дробись, волна ночная») («Шуми, шуми, послушное ветрило...»)<sup>20</sup>.

2. Бесконечная личность: «Ответ» — ст. 9: отчего не поверить б у к в а л ь н о тому, кто говорит об опустошении своего сердца, об отверженности, отмеченности? даром такие слова н и к о г д а не говорятся. Это — несовпадение двух отечеств, слишком сильная память предсуществования. Дети свыкаются — а если родится душа, которая навсегда останется так же близка к предсуществованию, как в детстве? (...)

\* Но пристрастие к стиху «Шильонского узника»; к сложной строфе.

## 5

1. «1831-го июня 11 дня», как центральное произведение ранней лирики. Каждое слово должно быть продумано. Ст. 1 — непрерывная память; семнадцатилетний мальчик говорит «помню» как старик. (Вообще у Лермонтова гипертрофия памяти.) У него уже есть длинный ряд вспоминаемого. Итак, 1) громадный материал вспоминаемого, 2) духовная памятьливость. Такая необыкновенная память говорит о душе, осужденной жить только собою, в себе, без антропологического содружества...

Ст. 2. Что такое это «чудесное»? Фантастическое? Конечно, нет! Чудесное есть перенесенные в бесконечность своей души «обольщения света»; чудесное есть все относящееся к свету, вдруг поселенное в действительной родине своей: в моей вечной душе; оно слагается поэтому из переселения в свою душу — и в вечность. В конечном счете чудесно только одно: вечность *моей личности*. Искать чудесного значит искать всего того, что доступно этому соотносению вечности себя.

Ст. 3. Разница между «светом» и «обольщениями света» в том, что вся ткань жизни есть только территория блужданий души, ищущей чудесного; обольщения же — то, что она находит. Для кого обольщения? и для Лермонтова, и для нас; здесь есть общее. Обольстительное для всех есть единственное обольстительное и для Лермонтова, потому что «обольстительное» есть как раз то в жизни, что жизнью одной не объяснимо; обольщает как раз то, что дает жизни перспективу пред- и после-существования. Поэтому в исповедании обольстительного Лермонтов сходится со всеми нами: любовь, свет, бал, маскарад, вина, храбрость, горы и пр. обольстительны одинаково для него и для нас.

Ст. 4. Но сходясь со светом в одинаковом признании обольщений, Лермонтов, очевидно, лишь минутами в нем живет, потому что серьезность света не разделяется им. Минуты, общие у него с нами, суть блистательные минуты нашей жизни; непрерывность же его и наша не совпадают.

Ст. 5. Но и блистательные мгновения полны «мук», потому что трудноотделимы от непрерывности нашей жизни и ее — только нам нужной — серьезности.

Ст. 6—7: похищение обольщений и переселение их в вечность сновидящей души; только так отлучаются мгновенья обольщений от связанных с ними мук и возвращаются своей истинной родине, родине всех обольщений: вечной душе, помнящей единственный источник счастья и красоты. «Таинственные сны» об этом рае предсуществования, таким образом, питаются своими блистательными собратьями — обольщениями *этой* жизни. Но разница в том, что —

Ст. 7—8 — мир омрачен блистательностью таинственных мгновений, сон же — нет, ибо он той же родины, что они, вернее, он есть сон о той же родине, блистательным остатком которой являются «обольщения».

2. Все это дает материал для суждения об иных, чем у нас, границах души (в обе стороны: ст. 81 и след.); он раньше нас начал, позже кончит. Начинаешь думать о вечности ницшеанской, т. е. об особых правах *некоторых* на бессмертие души. Нет соизмерения, общего ему и нам, слова «прошлое» и «будущее» для него и для нас значат иное. Захват (и резонанс) мысли здесь совершенно не тот; иная локализация мысли и всего его вспоминаемого (ст. 9 и след.). Ряд исключительно трудных актов

мысли — ст. 55... Нет, это не может быть в 16 лет! ему много больше, его опыт — опыт тысячелетий. Ужасна также сила страстей его — ст. 93...; сравнение с березой — тоже верно: любовь Лермонтова есть обновление тысячелетнего сердца. См. особенно ст. 129—136: дать себе отчет о себе можно лишь при свете мысли о вечности. Особая жажда действовать, чтобы мгновению дать вечность: ст. 173..., невозможность отдохнуть, родство с неотдыхавшими завоевателями; это все — нищенская жизнь. В Лермонтове мы имеем не только неверно локализованный религиозный гений, но и героический гений. Он не столько поэт, сколько предмет поэзии..., потому что только историческое, героическое действие может дать бессмертие мгновению. Лермонтов — зачинатель исторического движения. Так двойка не совпадает его родина с нашею. Но кто измерил н а с ?

3. Отсюда особое значение вопроса о р о д и н е. Никто так глубоко не пережил родины, как он — не отечество, а родину. «Жалобы турка» — поразительно грустный тон! заглушенный, задавленный ритм! александрийский стих не похож на себя, так заглушены его цезуры; ст. 3 вовсе без цезуры. «Монолог». Глубокое неудовлетворение английской души своим русским воплощением — вернее, начальной души своим поздним воплощением — еще вернее, природной души своим человеческим воплощением. Вот почему это несовпадение с человечностью у Лермонтова связано с особым сознанием тождественности своей — природе. «Предсказание» ср. с чумой у Пушкина — в тот же холерный год! Не только пророки не узнаны; верно и обратное: не узнанные людьми тем самым становятся пророками; пророчество здесь есть следствие антропологического кризиса. Два стихотворения о чуме — «Чума в Саратове» (ср. с песней Мэри) и «Чума»; «10 июля. (1830)» и «30 июля. — (Париж) 1830 года» — быть может, Лермонтов тогда один в России, кто так понял Июльскую революцию... «Новгород» (а Пушкин о том же?); «К \*\*\*» («О, полно извинять разврат») — то впадает в стиль «Вольности», то (конец) дает либерализму значение таинственного призыва, внятного немногим! Нет, у Лермонтова не политические убеждения, а политические страдания страстной души, которые так же относятся к либерализму, как Гамлета доблесть к доблести Горацио. Политический либерализм ищет достойного человечества общечеловеческого; либерализм Лермонтова ищет достойной родины. Это политическое расширение вопроса о себе, искание родины, способной объяснить мне меня же.

4. «Желание» («Зачем я не птица») ничего общего не имеет с *désir*, потому что оно обращено по генеалогическому направлению назад, а не к будущему. Что значит задуматься над своими предками? Это состояние, наиболее удаленное от лирического: поглощение личной жизни родовую; впервые я задумываюсь над своею жизнью как сценой в истории рода... Для Лермонтова тема рода есть старая тема происхождения. Стремление вспять, к истоку дней своих есть всеобщее направление его поэзии; оно может расширяться до стремления к колыбели человеческого рода (Кавказ, библейская античность...). Но дальше всего расположена всеобщая родина в «Ангеле»; «Ангел» надо понимать в связи с генеалогической лирикой. Это тоже «этиологическая легенда» и тоже свидетельство о действительно виденном и известном; это тоже стихотворение о р о д и н е, об истинном государстве. Было в первоначальной родине государство ангелов, духов, душ; но память начинается только с отплытия в изгна-

ние — путь и прибытие. Это — самое сильное, что сделано людьми в деле расширения территории памяти. Вообще, п а м я т ь — главное свойство Лермонтова, что снова доказывает религиозный характер его личности («в начале было... в начале сотворил Бог...»); он ищет *Urkunden des Geschlechts*<sup>21</sup> — таковы всегда первые мысли всех основателей религий: они хотели возратить человеческому роду его грамоту, *lui rendre ses titres*<sup>22</sup>; они тоже начинали с гимнов — и кто знает, чем кончил бы Лермонтов? Во всяком случае, песни земли он ясно назвал с к у ч н ы м и, и никто так много не упоминал струн, звуков, арф, лютнь («она схватила лютню и струна — дрожит...», «и арфы... з а д е л ...», песни девушек...<sup>23</sup>). Он довел ритмы до болезненной серафичности и не-словесности. Это неприятная сторона его лирики: звон лютни. Мужские окончания в «Зачем я не птица...» и в «Ангеле» суть ст р у н н ы е концы; ими образуемая пауза между соседними двумя стихами — с о в е р ш е н н о не стихотворна, а того же типа, что между музыкальными фразами (в нотах). Не всегда приятный тон — романса. Очень интересно явное пристрастие к соединению амфибрахия с анапестом (т. е. н о т н а я замена  $\frac{1}{8} = \frac{2}{16}$ , ♩ = ♩ ♩). Это и мужская рифма дает максимум выделения каждого стиха. «Баллада» («Берегись! берегись!...»), «Желание» («Зачем я не птица»), «Ангел», «Хоть давно изменила мне радость», «Земля и небо» и некоторые другие. Два шедевра этого метра уже созданы. Но впереди еще «Русалка» 1836 г. Так «неправильный» метр играет у Лермонтова громадную роль; что у Державина было едва намечено — у Пушкина вовсе не было — у Лермонтова стало серьезным кризисом классической однокачественности стоп. Очевидно предпочтение музыкального ритма поэтическому. В вырождении своем музыкальность такого типа может дать «музыкальность» стиха 80-х гг., но и у Лермонтова — это явление не чисто поэтическое, а инструментальное. Иная музыкальность у Пушкина, когда стих совлечен всего инструментального (в Болдинских трагедиях)...

В связи с этим — начинающееся пристрастие к соединению разностопных стихов (особенно шести и четырех...): «Настанет день — и миром осужденный», «Мой дом» — но шедевры этого метра еще впереди. Пристрастие к тройной рифме — «Поле Бородина» (это не то, что строфа Бернса у Пушкина) и самостоятельному сложению новых по типу строф.

5. Генеалогическая постановка темы о себе слилась с темой о происхождении человеческого рода. Отсюда наш глубокий, особый интерес к тому, кто был так поглощен вопросом об истоках человечества. Тот, кто себе и нам казался исключением, человеческим воплощением не-человеческого, становится намеком на наши собственные судьбы. Все мы родились в Шотландии и живем в России — начались в раю ангелов и живем в государстве людей; никто из нас не совпадает до конца с человечеством, и тот, кто особенно страдал этим несовпадением, есть особенно брат наш... Но Лермонтов учит не переживать себя, а измышлять себя.

«Парус» (1832) есть гениальная зрительная оглядка бесконечного существа на себя. Каждое слово здесь будит самые глубокие из антропологических чувств; вся человеческая судьба соединена в одном символе. Вот символическая лирика! вот вымысел о себе! лирический миф! Ни разу не сказано «я», но к а ж д о е слово одинаково относится к парусу и ко мне. Ослепительно б е л парус в г о л у б о м тумане: ослепитель-

но бела моя вечная душа в прекрасном, колоризированном, конечном бытии этой жизни: в колористическом она одинока уже бесцветностью (= вечностью) своей. Парус движется от... к...: вечной душе в относительном бытии нет другого жребия, как движение и два термина — «покинул — ищет», между двух родин, в открытом море, без родины. Итак, и здесь тема родины — памяти — истинного существования, объемлющего чудесный, смертный миг жизни... Третья строфа, быть может, слабее, потому что повторяет то же колористическое указание (отнюдь не усиливая его), а затем повторяет лирически то, что было единственным символом, т. е. десимволизирует единственный символ души: в третьей строфе нет уже паруса... Колористическая гениальность Лермонтова исчерпала темы в первой строфе: сфера между двух родин — голубая, странствующая душа — белая. Так много открывает Лермонтову одно зрение — взор... Он видит символы (как ни противоречат одно другому эти слова), и (тот), кто иллюстрирует его произведения, создает всегда загадочные рисунки (потому что зрительность рисунка сама уже символична, помимо содержания). Поэтам с зрением этого типа обыкновенно чужда сюжетность; им достаточно видеть... их зрение покрывает всю задачу поэзии.

Так, начав словами о поисках чудесного, мы кончили тем, что нашли чудесное: чудесна символизация этих поисков, т. е. фиктивное закрепление невозможного соотношения белой, вечной души и лазурного мира, чудесного царства, полонившего ее. Чудесна — поэзия Лермонтова.

## 6

1. Драматургия не есть сфера такого поэта; в центре пьесы у него всегда будет один, центральный человек; это можно сравнить с незнакомцем на балу, наружно лишь погруженным... не участвующим серьезно в действии. Если один не серьезен в действии своем, то нет того идеального равенства действующих, без которого не может быть пьесы. Однако литературная традиция давала пример такой трагедии: «романтическая трагедия», где действие, собственно, заменено проклятиями одного по адресу остальных. Тут (настолько это не драматургично!) приобретают интерес и «мнения» «его», его тирады... Схема такова: он — отверженный, несправедливо гонимый, незаконнорожденный, преступник, социально низший и т. д. — в войне (с «обществом»? нет, с прочими действующими лицами; это не социальная, а драматургическая война!) со всеми — но женщина перешла на его сторону. Поэтому ад и рай, мучения и блаженство — вот пафос такой пьесы. Тирады двух этих типов. Драматургическая борьба заменена драматургической в о й н о й : это и есть «романтическая трагедия». Тут либо полное одиночество объявившего войну, либо целая группа отверженных. В «Рюи-Блазе» — он один, в «Разбойниках» — во главе... Тут мнимое сходство с ситуацией в трагической поэзии, у Пушкина; все дело в переносе интереса с ситуации либо сюжета на рациональное обоснование конфликта. Сюда относятся все произведения, где реформатор... непонятый преобразователь, «Струанзе»<sup>24</sup>... либо мститель... Когда интерес перенесен на него, на страсть его... является драматургическая параллель трагической сюжетности. «Испанцы» (1830) тем замечательны, что отверженность в них и одиночна и коллективна; вместо «разб(ойников)» замысла Лермонтов глубже... Фернандо одинок, пока не знает... но после uznания он (драма-



тургически) во главе целого гонимого народа: и тип «Рюи-Блаза» и «Разбойников». Но почему Лермонтов выбрал евреев? Франц(узский) ром(антизм)... Manassé в «Кромвеле»; красавица-еврейка у В. Скотта, дочь богатого старика (от Джессики); справедливый еврей — Натан Мудрый<sup>25</sup>; наконец, собственные искания родины, собственная отверженность привела Лермонтова (как многих) к всеобще-отверженным, к жертве всеобщей несправедливости. Связь Лермонтова с еврейством глубже, нежели западных романтиков. «Наш род древней испанского...» — ст. 888—889. Как будто и Лермонтов был бы рад, если б обнаружилось, что и он лишь по ошибке считался сыном испанцев... Надежда иного рождения, лучшего воплощения... Литературные влияния: 1) «Эрнани»: Дон-Алварец, показывающий портреты предков; 2) «Разбойники»: бродяги, которых подкупает Соррини. В «Коварстве и любви» Фердинанд хочет убить Луизу, чем выдать ее; 3) «Натан Мудрый»: Натан — Реха — Дая = Моисей — Ноэми — Сарра; тамплиер начинает с презрения к Натану, потом дружба, потом он оказывается братом Рехи, — только у Лермонтова кровавая развязка; от Лессинга же сочувствие евреям и предпочтение их христианам; 4) быть может, В. Скоттова Ревекка, — хоть есть Реха...; быть может, «Венецианский купец»; 5) Таня и няня. В языке 1) шекспиризм — ст. 73—74, 115—117, 912, 947...; 2) тирады отверженного — ст. 1188...; 3) puérités: ст. 324—325 — саморекомендация злодея; узнавание не на сцене — ст. 1815 и след., но это искупается ст. 1838—1842; 4) сильная и самостоятельная фразеология — ст. 888 и след., особенно — ст. 896; верная ситуация; 5) метрика «Баллады» — ст. 826 и след., ср. с «Замком Смальгольмом»<sup>26</sup>.

«Испанцы» по замыслу выше и глубже французской и немецкой трагедии, потому что 1) поставлена тема об отношении одиночной отверженности и коллективной; 2) вместо «разбойников» взяты евреи, т. е. исповедана Лермонтовым его действительная народность; 3) Фернандо и еврейство связаны темой рождения ложного и истинного, т. е. двух родин, чем 4) соединены и углублены темы и Лессинга, и Шиллера, и В. Гюго, так что 5) действительная параллель «Испанцам» — «Венецианский купец», только прямо обратная. Все это затемнено детской неопытностью отдельных сцен, но анализ показывает, что Лермонтов инстинктом сделал все, чтобы тип драматургической войны («Эрнани») возвести к драматургической борьбе.

2. Ненаписанная драма того же типа: образованный мещанин... убивает себя. «Menschen und Leidenschaften» (1830) переносит в семью ту же войну благородного отверженного с дурным миром; та же замена борьбы войною. Но замечательно, что это первая в России семейная драма. Котляревский: «несмотря на заглавие... Коцебу... по отдельным сценам... с Островским». Это неверно. Вся концепция — от Коцебу (который именно перенес романтическую тему в семейную обстановку), но, конечно, иная душа движет всей пьесой — иная сила. Жизненно правдивые сцены были и у Коцебу и жизненно верный язык. Примеры у Лермонтова — С. 94, 102, 103, 107<sup>27</sup>; промахи и мнимая реальность языка: С. 93, 104! Все это было ново; действительно жаль, что не было поставлено... Второй язык — из немецкой героической драмы:

<sup>25</sup> Котляревский Н. А. М. Ю. Лермонтов, 5-е изд. Пг., 1915. С. 96.

<sup>27</sup> Здесь и далее (а также для пьесы «Странный человек») указания на страницы даются по изданию: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. / Под ред. Д. И. Абрамовича. 2-е изд. Пг., 1916. Т. 3.

С. 95 (верный язык образованного, благонамеренного общества у Шиллера), 96, 97, 108 (образцовое начало сцены в духе Шиллера), 111 (иностранный склад речи), 126 (тоже достойно Шиллера), 139 (NB), 145; карикатура шиллерова языка: С. 101, 111, 125, 130!, 141, 142—143; итак, два языка,— чем это объяснить? двумя мирами: возвышенная душа страдающего — шиллеров язык; враги его — по семейному, бытовому характеру этих «испанцев» говорят презренным языком; верный бытовой язык здесь едва ли не язык ничтожных; во всяком случае, Котляревский неверно сближает с Островским, где в с я сфера, без исключения, народна. Построение: друг добра попадает в ад семейной распри и гибнет вследствие клеветы и ошибки; концепция вполне романтична; наивно — умножение двигателей действия (и клеветы и ошибка), усложнение темы (для чего Элиза?) и мотивировка (например, для чего Дарья играет роль в интриге? — побуждает бабушку, тоже слишком недостаточная причина — между тем в «Испанцах» вражда злых была серьезнее, то было повиновение древним предрассудкам, здесь же сомнительной реальности расчетам, но даже верные расчеты недостаточны драматически).

3. «Странный человек» (1831) много лучше по языку и в реальной части и в шиллеровой. Жизненность языка: С. 147, 157, 162—163, 164; эти места выше, чем в «Menschen und Leidenschaften», потому что это естественный язык образованного общества, что труднее всего; многие места почти безошибочны. Серьезнее и тирады шиллерова типа: С. 173. Есть такие новые вещи, как ремарка,— С. 160—161; великосветские сцены в прозе (не как у кн. Шаховского и Грибоедова): С. 204. Но все эти поразительные частности не связаны с пьесой как пьесой; само заглавие есть отказ от драмы. Герой ставит сам себя вне человеческого рода— С. 150, 151, 154, 156—158, 164 («Моя душа, я помню...»), 173—174, 207. Какие тут мелькают не-драматические слова: «меня не понимают», «я бы желал удалиться от людей», «бремя самопознания», «ум язвительный, но глубокий», «ломаю голову над его характером», «я не сотворен для нынешних людей» и пр. Все это отличает одного, т. е. вводит в сферу драматургической войны между неравными. Поэтому получают самостоятельное значение все тирады об обществе— С. 157 — и против крепостного права. «Благородство и интрига» — вот заглавие для этого типа мнимых пьес; это близко к «Дон-Карлосу» и так же относится к «Испанцам», как «Дон-Карлос» к «Разбойникам». Для Лермонтова это подготовка к повести об отрешенной личности; пока неопределенное слово «странный» заменяет будущее развитие темы отрешенности. Семья тоже временно занимает Лермонтова, настоящая сфера «войны» есть любовь, мужская неосуществимая любовь и настоящая форма — дневник мужчины либо повесть очевидца о «странном случае» («Бала»).

«Вадим» — ср. с «Капитанской дочкой» и «Дубровским»; снова в одно время оба заняты тем же и снова та же разница между сюжетом, охватывающим личность, и личностью, охватывающей сюжет. Поэтому «Вадим» можно сравнить столько же с (романами В. Гюго) «Ган Исландец», «Бюг Жаргаль», «Собор Парижской Богоматери» — влияния ясны. Что означает тенденция... урода? глубокий антропологизм, испытание эластичности... и восстановление... физическое уродство есть усиление социального ничтожества, крайнее испытание. Triboulet<sup>27</sup>. Ничтожный среди людей,

могуществен, когда один<sup>\*</sup> — ср. с судьбой поэта — «Пока не требует поэта...»<sup>28</sup>: родство, печальное родство. Пугачевское восстание у Пушкина и у Лермонтова.

## 7

1. «Еврейская мелодия». I Самуила, 16<sup>29</sup> — злая душа и музыка, погруженная в ад, злая душа в музыке создает свой рай. У Байрона только распространение немногих слов Св. Писания; неудачен метр у Байрона. Лермонтов применяет размер (стихотворения) «Мой дом», чем разделение строф стирается перед глубоким разделением стихов (так же чередов(анием) амфибрахического стиха с анапестическим). У Байрона очень хороши I и II строфы; все же остальное Лермонтов нечувствительно изменил; слабее всего у Байрона конец: «break» — ст. 16 — повторяет «burst» — ст. 12, Лермонтов же (из) байронова «pursed» и создал образ кубка, причем тождественность «полна — полный» символизирует «до краев полна», и все последнее четверостишие: ритм наполнения, нарастания, медленное повышение уровня «и грозный час настал», и вдруг остановка и вздутие предельного уровня («полный» по сравнению с «полна»). Медленное наполнение кончилось, и все стихотворение получает новый смысл нестерпимого нарастания. Становится понятен и метр: с женской рифмой четырехстопная строчка уходит выше, с мужской — шестистопная — фиксирует. Все стихотворение есть памятник музыке, спасающей от проклятия памяти. Болезнь Саула есть библейская болезнь — жажда воплощения, пред-Христово состояние человечества; и музыка здесь — ветхозаветная музыка разрешения. «Саул» Браунинга — обуглившийся, черный мученик, сожженный огнем невоплотимости; рассорившемуся с жизнью надо напомнить всю жизнь — людей и природы, по частям — вдруг одно что-нибудь пробудит воспоминание (среди этой пустыни беспощадной памяти). Эта мрачная душа есть та же «моя душа, я помню...» (и там были...), утомленная непрерывной невоплотимой деятельностью; она всегда любила музыку, но тут минута, когда только музыкаю она может быть спасена. Сологуб: «в амфоре ярко расцветенной...»

2. «Русалка» — размер «Зачем я не птица» и «Гвадьяна...»<sup>30</sup> нашел совершенную форму: чередование четырехстопного амфибрахия — с мужской рифмой с трехстопным анапестом — с мужской рифмой; тут и «непрерывная строка» («четырнадцатистопный амфибрахий») и (потому именно) максимальная отдельность стиха. Создается вместо стиха — фраза из 3—4 (не стоп, а) тактов. Замечательно, что инструментализм заглушает слова; вернее, они приспособляются к инструментальному складу стиха; отсюда подбор ясно различимых, хоть точно не ограниченных, предметов; эпитеты тоже ясно зримые, но многозначашего напевного типа. Предметы: река, луна, пена, облака, берега, стада рыб, хрустальные города...; эпитеты: голубая, серебристая, золотые, хрустальные, яркие, шелковые... Поразительно обилие цветочных слов (7) и световых (4); это создает сплошную освещенность, без определенного источника света. На самом деле, не луна озаряет картину, а предметы сами расплываются в световые пятна, чтобы не смутить инструментальность стихотворения. Предметный мир — за порогом сознания, и чуть он готов выплыть, звуки струн его усып-

<sup>\*</sup> Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. / Под ред. Д. И. Абрамовича. СПб., 1911. Т. 4. С. 19.

ляют снова. Это действительно чары, и стихотворение Лермонтова — «чарующе», «очаровательно». Стихотворение делится пополам, но, кажется, не на песне русалки, а на переломе от освещенной половины к несветовой (ст. 15): зрительные слова вдруг заменяются (словами) «витязь», «ревнивой», «чужая сторона» — т. е. стилем романса; вдруг являются «мы», а потом снова «я» (ст. 23) — так неопределенна ситуация во второй половине. И так, то неопределенно-ясная зрительность, то общепонятная, невзыскательная условность. Тем более оттеснена тема; но все же она есть: любовь обманутого женского существа к мертвецу, жалоба Бэлы и Мэри. Ср. «но в разговор веселый не вступая...»<sup>31</sup>; ср. музыку (песню) в «Русалке» и в «Еврейской мелодии»: тоска женского существа — отрада демонического. Музыка здесь — новозаветна. Ср. с песней одинокой девушки в келейке, вдали от всех (у Достоевского?). Сокращение всей женской судьбы у Пушкина и у Лермонтова (и Тая и княжна Мэри): уже не женщина, а женственность сама. (...)<sup>32</sup>

3. «Хаджи-Абрек» (1833—1834). Пляска — ст. 217 и след., облака — ст. 336 и след.

«Боярин Орша» (1835—1836) типа «Мцыри» по мужским рифмам; тот же тип прощесствия, с разительной поэтикой сопутствующих ситуаций и предметов: сторож ночью — ст. 55 и след. (англ(ийское)), ночной обход — ст. 175 и след., крик — ст. 239 и след., пустой дом — ст. 950... Действие очень слабо; очевидно Лермонтова не удовлетворяет простота построения типа «Джюлио», он ищет сюжетный тип рассказа, — но тогда ему не дается герой; кто в центре — Арсений (по тирадам... «Мцыри») или Орша? Боярин, конечно, владетель замка в Шотландии, игумен — приор аббатства, допрос Арсения — «суд в подземелье» и т. д. Это блестяще пересказанная английская ходячая поэтика. А то, что важно — мы найдем во «Мцыри». Действие (особенно в III песни) совершенно нелепо; поэтика блестяща (но по сравнению с поэмами 1831—1832 гг. нового нет); и сп о в е д ь — набросок будущего «Мцыри». И так, мы на перепутье. Уменьше владеть самым трудным русским размером — удивительно (начало, дозор, допрос, обнаружение бегства и пр.).

4. «Сашка» (1836). 1) Строфа 5 + 6: мужская (рифма) — женская — мужская — женская — мужская + женская — женская — мужская — мужская — женская — женская, т. е. кончается вроде конца октавы; английская страсть к сочинению новых строф у Лермонтова с детства («Моя душа, я помню...»). 2) Явное влияние «Домика в Коломне» в манере отступлений, *causé*; нет только литературных тем, а больше общие размышления. Мост от «Домика в Коломне» к «Параше», где озлобленный тон станет меланхолическим. Но в «Сашке» отступления — в озлобленном тоне, *in parti pris*, злиться взято от первого слова. Это ближе к «Дон Жуану», чем к «Беппо». 3) Строфы III, IV, CXXXVI—CXXXVII — перейдет в «Памяти А. И. Одоевского» (как в «Исповеди» — «Боярину Орше» — «Мцыри»). 4) Строфу VII о Москве сравнить с Пушкиным, а конец ее с Байроном; строфа VI о Петербурге, особенно ст. 61—62. Провинция — строфа LVI и след.: у Пушкина этого недостает, нет Симбирска..., у Лермонтова же, как ни странно, была особая способность к изображению провинции («Казначейша»). Дом, мебель, попугай, пристань... *Marquis de Tess* — строфа LXXV и след. — не так удался... но очень хорошо, что остался литературный след того, как воображение юношей бывало взволновано их рассказами... о Революции. Но еще важнее неопценное свидетельство о Московском университете — строфа CXVIII — около 1832 г. (ко-

гда учились, следовательно, Белинский и др.): мало науки, много студенческого — плохое воспитание будущих «40-х годов»! Вообще весь склад жизни Сашки типичен для 30-х годов студентов. 5) Но есть у Лермонтова сила в бытовой жизни схватить нормальность исключения: Тирза в тогдашней Москве; наименее чистое у Лермонтова вскрывает нормальное правило быта. Еврейка, ее прошлое. Сравнение обеих женщин.

Тема I песни — разврат. Но в разврате тратит себя неистощимая личность — строфа LXXI—LXXIII; желанья венчали его, как корона, он царь, венчанный желаниями; царское достоинство без власти — изумительные слова. От симбирских прозаических родителей рожден Сашка, — почти сливающийся с князем А. И. Одоевским. Загадка русского рождения этого бессмертного существа — от русских родителей нерусская страстная и невоплотимая натура... Вот почему «воспитание Сашки» — отрицательная параллель к «воспитанию Евгения Онегина»: там законный исторический процесс снижения дворянства, социальная регрессия, — здесь социально ненормальное, социально редкое, рождение, необъяснимое социально-исторически. Это разгадка Лермонтовым своего же рождения. I песнь была бы (в композиции целого), вероятно, тем же, что I песнь «Евгения Онегина»: воспитание, детство и жизнь в столице до любовного сюжета. Родители, француз, учение — все это есть, а разврат соответствует светским успехам Онегина. Кто была бы Таня II песни? Осталось не написано в е л и к о е произведение, «Евгений Онегин» Лермонтова. Но тот, кто должен был быть Онегиным (тоже «другом» Лермонтова: строфа II), должен был рано умереть, как А. И. Одоевский (строфа III): чем был бы наполнен краткий промежуток между развратом с Тирзой и таинственной смертью? Каков был бы роман с «Таней» при переносе интереса с нее на него? Какие бы о н видел сны! Мы узнали бы обратную сторону лермонтовского сюжета и плакали бы не с «бедной Таней», а с ним, но иному; «нечеловеческой слезой», прожигающей камень. Снова Лермонтов безусловно и сполна верен русской истории: Сашка — герой н а ш е г о времени и так же соответствует 1831 г., как Евгений Онегин 1821 г.

## 8

I. «Маскарад» поражает своей относительной драматичностью (и сценичностью) — единств(енная) (пьеса) у Лермонтова... Давно замечена связь с «Отелло»: 1) несправедливые подозрения по недоразумению, по неверной интерпретации невинных действий; 2) ряд мелочей поддерживают, тоже по недоразумению, ошибочную концепцию ревнивца; 3) убийство невинной. Кроме того, Казарин — Яго (особенно во II редакции), спальня супругов, убийство в спальне, «молилась ли ты...?», «Я умираю, но невинна». Неизвестный — Яго. Итак, подобие шекспировой трагедии? Концепция *ergo et gavi*<sup>34</sup>, личность в борьбе с ошибкой, с затмением зора? Конечно, относительный драматизм «Маскарада» объясняется этим подобием концепции «ошибка», — но где Отелло? «Отелло не ревнив, а доверчив» — Пушкин — Достоевский; ошибка Отелло внешняя — ничто в сравнении с тем, что изменилось в нем: между тем, в Арбенине изменилось мало, он доверчив не был никогда! Вот почему «Отелло» начинается с истории их любви, здесь же — прямо с ошибки. Вот почему можно говорить о характере Отелло, чего нельзя об Арбенине: «Арбенин не доверчив, а ревнив». Вот почему социальное определение имеет у Лермонтова решающее

значение, у Шекспира же почти никакого. И Лермонтов гениально нашел подходящую среду для своего Отелло: подозрительную закраину большого света, где он соприкасается не со средним сословием, а с миром игорных притонов, шулеров, дам полусвета... Великосветский разноstopный стих Грибоедова попал *Dieu sait où*<sup>34</sup>! Арбенин — фатальная личность этого мира, как Грушницкий — своего. Вообще лермонтовская... тенденция к карикатурам Демона («сам великий сатана — иль мелкий бес из самых нечиновных»<sup>35</sup>). Кто такой князь Звездич? Что за фамилия? а баронесса Штраль? Что это за общество, где принимают Шприха? *cette société est bien mêlée!*<sup>36</sup> Почему ничего не оказано об их чинах, должностях, титулах (ср. с Грибоедовым)? Вообще у Лермонтова была склонность думать о социально редком, — странном (Тирза), социальных карикатурах (Грушницкий). Весь мир этот проникнут злобой; слова «подлец», «рожа», «шулер»... через каждые десять стихов; проигрываются состояния, тут же предлагаются деньги на проценты. (Тургенев тоже был мастер в изображении этого круга света.) Все презирают друг друга; атмосфера не приличной гостиной, а клуба, отдельных кабинетов, игорного дома разбора почище и т. д. Это не сцена характеров. А страстей? и этого нет; это не «Игрок» Достоевского; игорной страсти здесь нет. Есть проигрывающие и выигрывающие состояния, т. е. есть социальная неустойчивость, сопутствующая игорному типу жизни, без того, что дает в «Пиковой даме» и у Достоевского игре смысл — без «своей идеи». Там игра — символ идеи разрушения з а м ы с л а, здесь — разрушенного, распыленного общества. Но еще более точный символ его — маскарад. На маскараде все всегда вообще подозрительно социально; поэтому и обратно: социальная двусмысленность есть род маскарада. Как свежо социальное воображение у Лермонтова! сколько новых прослоек общества он увидел! И у Пушкина эта черта поразительна; но разница в том, что Лермонтов — поэт и социальных исключений, социальных одиночек; социальное кривое зеркало. Подходящее ли это место для Арбенина? А для графа Сен-Жермена? см. ст. 198... о безошибочной, беспроигрышной игре (ср. с неуязвимостью, непроницаемостью для пули) — итак, черты безошибочности действий. А между тем, в центре пьесы — беспрецедентная ошибка. Отсюда ясно, что механизм действия не в согласии с миром безошибочности, который есть мир Арбенина. Отсюда странный конец: если кто должен быть гарантирован от сумасшествия, то это именно отрешенная натура; сходят с ума только характеры или социальные силы; кто вне действия, тот — после несчастья — утверждается в своей вечности еще сильнее. Чем ужаснее событие, тем неразрушимее эта вечность. Вот почему в «Маскараде» — борьба драматургического построения с темой маскарада самого. Однако чрезвычайно важно появление нового построения. Это предвещает близкий кризис. «Маскарад» есть уже опыт драматургической концепции, т. е. ставит тему с л о в е с н о г о совершенства. Вопрос будет решен смертью Пушкина.

2. «Смерть поэта» есть соединение пушкинской концепции поединка и гонений с лермонтовской (хоть тоже подхваченной от Пушкина) исторической концепцией двух аристократий. «Невольник чести» — ср. не только с этими словами из «Кавказского пленника», но с дуэлью в «Евгении Онегине»: концепция поединка как загадочной жертвы неисповедуемому богу: «конечно: быть должно презренье — цейной...»<sup>37</sup> и пр.; итак, отзвук глубоких размышлений 20-х гг. о дуэли. Затем пушкин-

ская концепция одиночества поэта, поэт и пустые сердца. Концепция гонений. Концепция величия гения. Но от ст. 25 Лермонтов переходит к тому, о чем не могло быть пушкинских слов: чужой и народная слава. Пушкин уже потому не мог говорить о предмете народной славы, что ему пришлось бы говорить о себе как предмете народной любви: создавал ли он себя таким? «Памятник» говорит о будущей — а в настоящем? Тут у Пушкина только «не дорожи любовью народной», «тулая чернь». У Лермонтова же вдруг переход к не-пушкинской теме «нашей славы». Пушкинские концепции введены словом «вы», а тут вдруг «нашей» И так, есть «вы» и «мы»; его убийца друг «вам», не друг «нам». Но если есть эти «мы», почему Пушкин молчит про них — ни слова о них у Пушкина — нигде? Кто эти «мы», не фикция ли? Это проблема «Памятника». Получаются две половинки: поэт и гонители (пушкинская), чужеземец и народная слава (совершенно не-пушкинская). И так, в первой части произошёл кризис пушкинского понимания «поэт и чернь» и появился народ, земля, слава ее. Углубление кризиса влечет к э л е г и и разностопными стихами: зачем от «нас» он перешел к «ним»? Вспомнят Ленский, который тоже погиб от соприкосновения с чуждым, злым... От каких «мирных нег и дружбы простодушной»? очевидно, семьи и друзей (князь Вяземский, Жуковский, Гнедич...), как от личных представителей всего любящего его «народа». Пушкин изменил «нам» и вошел в «этот свет» (се monde...). Два венка, прежний и новый; смена их около 1833 г.; «наш» венок и «их». Здесь вина Пушкина, он не погиб бы, если бы остался с «нами». Кто эти «мы»? слова «прежний венок» указывают на тех, кто создал славу Пушкину (в) 1821—1830 гг. — но кто они? Какое сословие? Страна без аристократии и без среднего сословия, где нужно искать это «мы», противоположное «свету»? С кем, наконец, должен был жить Пушкин? Что значит это сравнение с Ленским? Элегия не разрешила кризиса. Отсюда с а т т р а и концепция двух аристократий: теперь уже не «мы» и «они», а «обиженные роды» и «жадная толпа новых»; неужели, однако, одна пара покрывает другую? Какие колебания! Стихотворение Лермонтова так же загадочно, как смерть Пушкина. Недаром Лермонтов вспомнил про Ленского — не здесь ли, в судьбах поэзии Пушкина, ключ к его смерти? Не есть ли смерть Пушкина — гибель хора, вернее хорага? а «мы»? это хор, рассеявшийся с его гибелью в ничто, существовавший только им, и то не без сентиментальной терминологии. Лишь неопределенная перспектива времени в «Памятнике» может восстановить его...

3. По-моему, целая группа пьес связана со смертью Пушкина; это «ямбы», та же тема, только скорее о себе, чем о Пушкине. «Дума» (1838). Кто здесь эти «мы»? это злочастные эмпирические представители тех, кто и е убил Пушкина. Вот почему не знаешь, к кому приурочить «наше поколение». Печорин? но все слова не эти, вся терминология не та. «Образованное общество»? «Люди 40-х годов»? Но их Лермонтов почти не знает. (Ошибка Котляревского<sup>36</sup>.) Обвинения: 1) ненужное познание и бездействие; 2) чужие в жизни; 3) равнодушие к добру и злу и рабство; 4) случайность чувств, не жертвуем им ничем; 5) неспособность зачать великое. Все это сводится к обвинению в не-величии, в отсутствии своей великой идеи, которая осталась бы векам. Это ясно. Но все же кто обвинен, неясно. Лишь в сравнении... не пресыщенные потомки, а ненасыщенные предтечи, слишком рано созревшие, когда все еще в цвету. Если так, то открывается просвет в еще не бывшую историю будущей Рос-

сии — той, в которой бы Пушкин не погиб бы — ибо его поэзия имела бы историческое содержание. «Дума» есть объяснение того, почему «Памятник» Пушкина написан в будущем времени, без связи с исторической Россией. «Наше поколение» — это те, кто не создал Пушкина, кто сам был лишь гипотетической величиной, предположенной фактом его поэзии. Отсюда «Поэт» (1838) — ср. с «Рифмой» Боратынского; тут вопрос о народе-хоре и народе-публике. «Не верь себе» берет под подозрение и вдохновение, потому что и оно не может быть вне всенародности; если народ стал толпой, то вдохновение есть бред крови, тела. Как знаменательно, что все эти сатиры — только после смерти Пушкина! Очевидно, Лермонтов задумался о себе и о России. Сатира предполагает обманутую доверчивость, т. е. она есть заведомо наименее демоническое дело; сатира предполагает натурализацию прочную, а для Лермонтова это — забвение генеалогической темы. Здесь какой-то кризис поэзии Лермонтова; он входит глубже в интересы России, поэзии, становится русским и поэтом. Словесное искусство его становится здесь вполне словесно. Это значительнейшая дата, — классицизация поэзии Лермонтова. «Первое января» («Как часто, пестрою толпою окружен») (1840) носит все следы совершившегося. Спор о религии становится сатирическим спором. От злых людей к Царице; это — религиозный разрыв; но конец глубоко сатиричен, как будто разрыв был о поэзии. (Это приближение к поэзии позволяет Лермонтову перевести в сферу совершенной словесности все темы 1830—1832 гг., т. е. закончить Демона, создать прозу, закончить в «Мцыри» поэму-исповедь. Без Пушкина Лермонтов не нашел бы себя в совершенной словесности.)

4. Отсюда же сближение с Россией, ее славой, т. е. забвение генеалогической темы. «Бородино» (1837); «Гусар» Пушкина; одинаковое исповедание обоими солдатами славы России. Не здесь ли то «мы», которое так не обосновано в «Смерти поэта»? Русская история становится *д о с т о й н а* — стихотворение становится классично. Сложность строфы (идущая от юношеского наброска) вдруг теряет свой английский характер, вследствие простых и народных рифм. Язык соответствует и уровню беседующих и уровню события — это чудо, в пушкинском роде; это чисто пушкинское умение. Само противоположение двух времен, двух поколений — славного и бесславного дает исторический комментарий к тем сатирам: вот за измену чему поколение поплатилось (нрзб.). Отныне сатира получает свой необходимый противовес: оду 1812 г. — народ, но завоевание Востока — дело государственности. В «Споре» два полюса; один — старый, натуральный, белых каменных гор (ср. с «изрублены были тела их потом»<sup>39</sup>); другой — новый, не бывший до 1837 г.: государство и всемирная история. Вот кризис Лермонтова 1837—1841 гг.! Генеалогия столкнулась с историей, и родина души (предсуществование) — с родиной человека. Перед болезненно-чередующейся призмой сначала «человек», и тут сочувствие ясно — но потом история — и сочувствие переносится.

## 9

1. Кризис в «Споре» приводит к переобоснованию и зрению, и оно становится историческим. Всемирно-историческая тема на языке безошибочной памяти становится зрительной. Зрительное разнообразие изумительно: грузин — столица — страна — река — бедуин; пять глаголов говорят о сне. Зрительность достигает максимума окуляр-



ной боли на Египте, потом разрешение и смягчение. Под палест(инской) и египетской строфой таится вулканическая сила такой памяти и зрения, которая может испугать; звуки — «извержения» — (ног — бого — глаго; зной — моет-жел-Нил и вдруг шипение раскаленного камня: скал — ступ..., т. е. ск — ст, самая шипящая комбинация). Фонетическая память встает столбом изверг(ающего)ся огня, но разливается лавой по всей строфе и входит в классические берега, остывает... Язык Пушкина дает ей форму и охлаждение (то двумя прилагательными в краткой форме: «безглагольна, недвижима»; то монументальным образом: «царственных могил» в конце строфы). Опасное сотрясение языка заканчивается формально. Сейсмограф в начале строфы показывает бурю, в конце — на нуле. Русские введены иначе (что ясно уже из того, что шесть строф... очевидно, метод другой), скорее динамически («колыхаясь», «веют», «тесно в ряд», «впереди», «скачут», «ведет...»). Ничто так не соответствует их роли всемирно-исторических осуществителей. Вообще, все силы психологического разрушения ныне, вступив в словесную сферу, дают Лермонтову такую силу исторического понимания, пред которой бледнеет, быть может, понимание Пушкина. Для Пушкина... западнорусские области — вот центральный вопрос русской истории; это верно для прошлого. Будущее же России там, куда указывает Лермонтов; Понтийское царство, Арарат народов — вот всемирное место России. Эта Россия покорила не только Кавказ, но и старый Кавказ в душе Лермонтова («синие горы Кавказа, приветствую вас» и пр.); отныне колыбель религиозных судеб человечества стала для него узлом исторических судеб его. Через Россию Лермонтов понял реальность всемирной истории.

2. Теперь, оглянувшись, можно понять ориентализм «Трех пальм» (1839); его исходный пункт, конечно, IX подражание Корану Пушкина, т. е. начало всего стихотворения — метрическое и фразеологическое заражение (ряд примеров) амфибрахической стихией (вообще говоря, наименее пушкинской). Пушкин был невольным передатчиком Корана Лермонтову, но Лермонтов развил в систему чисто натуральную недосказанное у Пушкина; ориентализм сводится к переживанию 1) колоризма, 2) раскаленности, 3) охлаждения жажды водою, тенью. Цвета, зной, вода, тень. Отсюда тема оазиса и каравана (пестрого) в нем. У Пушкина, главным образом, зной (жажда) и вода; колоризм слаб (одна пальма, «пустынная» — как в «Анчаре»; «зыблется», «тенистая глава» — это даже слабо); но у Пушкина с пустыней соединена тема пророчества («ослица», «путь», «чудо», «голос»; усение и пробуждение с Богом после двойного чуда). Как странно! Это не затронуло лермонтовского стихотворения... Но зной пушкинского стихотворения и освежение глотка — опалило и охладило его: отсюда родились «Гри пальмы». (Еще восточная фразеология, «и — и — и».) И само собой родилось произведение натурального (не-исторического) типа, т. е. чисто амфибрахическое, а для Лермонтова предклассическое. Амфибрахий оказался для зноя-утоления тем же, что метр «Зачем я не птица» — для болезненно-инструментального языка. Вот почему концепция прямо противоположна «Спору», т. е. враждебна истории. Там горы не хотят человека, здесь деревья необдуманно зовут; там народы, здесь случайные люди; там государство, здесь уничтожение; там создается исторически вечное, здесь — пустыня на пути, где был караван; между тем, там идет армия («батареи», «грозя очами») и создает благое, здесь чудесный, пестрый караван, и не-

сет опустошение. Да, если не государство, то опустошение и зло... Сходятся обе (в сущности — тождественные) концепции в одинаковом исповедании боли («врежет страшный путь» — «и медленно жгли их до утра огнем»). Но государство (история) есть оправдание этой страшной боли. Нелегко было Лермонтову понять историю, без Пушкина это не совершилось бы... Вместо оды сложилась п р и т ч а .

3. Вообще, амфибрахическая стихия, по-видимому, склоняет всегда Лермонтова к типу природному... «Дубовый листок...» (1841) связан с давней у Лермонтова поэтикой оторвавшегося листка<sup>40</sup>, связанной с поэтикой невоплощенности (ср. со странствием оторвавшихся тучек...); сюда же «до срока созрел я» — «так тощий плод, до времени созрелый»<sup>40</sup>; это все «нет у вас родины, нет вам изгнания»<sup>41</sup>. И рядом рай природной жизни, царица природы, двор, льстецы, чтецы — царство растительной природности, столь же блаженной, как велика была боль в «Споре» и «Трех пальмах». Концепция «некто, приходящий к царству природности» и здесь та же, но вместо государства или человека (каравана), — слабейший. Гадающий о родине, невоплощенный — слабее и растительной природы. Итак, история достойно побеждает, случайные люди уничтожают, невоплощенное существо — бессильно оставить след. Лиственный рай надо сопоставить с блаженством предсуществования; во всяком случае, растительное блаженство наиболее близко к нему. Таким образом, перед нами распадение и генеалогических надежд...

Ориентализм становится все больше вулканической силой, колеблющейся... прорывающейся..., но все сильнее одерживающая власть. «Свиданье» (1841) начинается с огненного извержения: р — р — ч — с — чр — ч — стр — гр — ч — сврк — жрк — ч, и дактилические окончания (быть может, первые в России в правильно построенном стихотворении) суть как бы переплеск за край кратера этой огненной лавы. Опаляющие и охлаждающие слова; мгла и дым как последствия раскала и охлаждения. Но это бурное начало входит в берега, начиная уже с 3-ей строфы; дальше даже подобие сюжета, рассказа, лишь иногда колеблемого то болезненной силой зрительности — ст. 29..., 37..., то взрывами моторности («я знаю, чем утешенный...»), как приступами старинной болезни. Формальный принцип торжествует тем, что превращает все время ярость звуков и восприятий в душевную ярость ревнивца. Тот же тип ярости в «Любви мертвеца» (1840) — официально: ярость ревности, на деле ярость фонетики и (здесь особенно) ритма. Есть следы и вулканизма: «твои слова текут пылая — по мне огнем». Все это надо сравнить со спокойными метрами до 1836 г. (особенно «моя душа, я помню...»), чтобы убедиться в глубине совершающейся борьбы. Ярость этих новых метров есть ярость водоворота, когда прямо противоположные силы — равны. Все стихотворения этого типа драгоценны, как следы в муках рождающейся словесности. Вот изменение, которое претерпел струнный лад 1832—1836 гг. Замечательно полное исчезновение этого лада после 1836 г. Амфибрахий стал длинным, правильным, повествовательным («Три пальмы» и «Дубовый листок»).

4. Тот же процесс — в цикле тюремных стихотворений (два в 1837 г. и два в 1840 г. в явной связи с двумя арестами). В каждой паре одно без мысли об освобождении, другое — только об освобождении. «Сосед» ближе всего к типу «задетой крылом стру-

<sup>40</sup> Семенов А. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 371 и след.

ны»; связь звука с единственностью слушателя («внимаем одним...»); явные инструментализмы, как «льются, льются» или образное повторение «мелодии»; крайняя раздельность звуков песни, падающих, как отдельные слезы,— все это черты не-словесные. Снова болезненное (как у Шелли) отношение к звукам, к песне! И рядом почти грубые хорей «Отворите мне темницу» («Узник»), словесное до наивности. Во второй паре то же соотношение, только более сложное. «Пленный рыцарь» — параллелизм вспоминаемого и настоящего: «забрало» — «решетка», «щит» — «двери», «панцирь» — «стены»; если б этим ограничилось, был бы разительный пример эксцесса памяти, толкующей мое настоящее в иронических символах моего прошлого; но четвертый член параллели «конь-время» вызывает б у д у щ е е ; рождается (или намечается) третий параллельный ряд: стремлянный — смерть, сдернутое забрало — освобождение от решетки, т. е. и будущее толкуется чрез память о прошлом. Так как это прошлое счастливо, а настоящее и будущее несчастно, параллелизм ироничен, но не в этом сила: ирония есть здесь интеллектуальная реакция на непобедимую силу строящей ряды памяти. Между прошлым (алфавитом) и будущим (смертью, как единственным, в сущности, что должно быть истолковано) настоящее становится бесшумным, ускользающим движением. Оно изливается,— как там слезы-звуки, только с крайней, бесшумной быстротой дактилей о женских окончаниях. Крайний отказ от событий, сюжета («нету ни песни во славу любезной») — быть может, ужаснейшее произведение русской поэзии. Прямо обратное — «Соседка»: ясно различимый рассказ, событие (кстати, очень похожий на бегство Фабрицио в «Пармском монастыре»), с привлечением всего аппарата бегства в романах: дочь коменданта, кража ключей, подпоить сторожей, условный знак, убийство часового; даже кокетство девушки («а с плеча, будто дул...»). Ни одного слова о прошлом, полное отсутствие алфавита — только ужасный, иронический анапест, превращающий старую, всем известную повесть о бегстве... в иронию, злейшую, нежели в «Пленном рыцаре». Две непримиримые концепции тюрьмы сводятся к непримиримости двух концепций настоящего (= родины); тюрьма же есть наиболее нормальное выделение настоящего. Болезненно ли вслушиваться в звуки, в бег времени — или признать серьезность будущего, т. е. этой родины.

5. Я думаю, что загадка «Воздушного корабля» (1840) связана с загадкой времени. Соединение д в у х легенд: о корабле без экипажа — о восставшем Наполеоне; одна вторая легенда у того же Цедлица «в двенадцать часов по ночам»<sup>42</sup> — смотр состоялся, т. е. осуществилось то, ради чего Наполеон встает и в этом стихотворении. Почему же здесь никто не встал на его зов? Не в соответствии ли это с соединением... со второй легендой, более старой, идущей от эпохи великих открытий, о призрачном корабле? Взбунтовавшийся экипаж, преступление — вот что в прошлом призрачного корабля; и здесь вечность есть проклятие памяти; и здесь безошибочность действий есть спутник этой вечности. У Наполеона в прошлом — не тайна преступления, а незабываемое; в основе второй легенды тема: «есть вещи, которые не л ь з я забыть даже в могиле», которым нужна иная территория, нежели одна жизнь, которые поэтому должны непрерывно п о в т о р я т ь с я ; эти вещи слишком разнокачественны духовным... Это, конечно, тоже ницшеанское бессмертие раз случившегося. Но какой кризис! какая неудача! вечное повторение связано с легендой эпохи великих откры-

тий; нет и следа военной терминологии того стихотворения Цедлица—Жуковского; жажда вечного воплощения и невоплотимость; бессилие и этой вечности; отсюда грусть призрачного мира, близкая к невыразимой грусти «Бесов» Пушкина. В этой грусти торжествует история; т. е. серьезность настоящего, над вечной возродимостью достопамятного; забвение и смертность — над безошибочностью вечного действия. Это примирение и великое согласие на смерть. То же и в «Горных вершинах» («Из Гёте») (1840). Наполеон в «Последнем новоселье» (1840) недостоин Лермонтова; злоупотребление правами сатирического метра — строфа 3 (надо помнить, что соединение шестистопного с четырехстопным ямбом есть страшное орудие — и быть осторожным); *calque*<sup>43</sup> французской наполеоновской оды (типа *lui, toujours lui...*<sup>44</sup> — строфа 8); французский синтаксис временного периода (строфа 1—3); французского типа «но годы протекли»; странное понимание Революции (строфа 4—5) и даже невразумительная речь (строфа 5). Однако вся сатира все же связана с темой могилы; где лежать Наполеону? где достойная могила? В этой ревности, в сочувствии атлантической могиле — близость к «Воздушному кораблю». Конец (вполне свободный от стиля французской оды) предполагает свидание души с местом упокоения, долгие бывшие свидания на острове. Где кончается (словом «океан») «Последнее новоселье», может снова начаться действие «Воздушного корабля»; поэтому сатира эта ничего не решает, несмотря на обманчивую энергию языка.

## 10

1. Только через «Мцыри» может быть понят целый цикл... «Сон»; «В полдневный жар» — см. «Мцыри» — ст. 602..., 642. Замечена связь со смертью Ленского («недвижим он лежал...»<sup>45</sup>): впервые это загадочное лицо русской культуры получило объяснение, впервые он не на втором месте, а на подобающем ему первом. Да, сентиментализм Ленского был первым лепетом того, что основал Лермонтов: цивилизация осуществления; наивность была в предварении, но тема была та же: «но ты — придешь ли, дева красоты...»<sup>46</sup> — как рыбка, подплывающая...; мысль о деве над трупом — самая глубокая постановка темы о смерти как сне — т. е. то же, что трижды у Лермонтова. Можно сказать, что героем поэзии стал не Онегин (герой русского классицизма), а (завершенный чрез ряд глубоких кризисов) Ленский, чем оправдан и объяснен весь старый русский сентиментализм. Дальше, теме влаги (кстати, «в долине» = «на дне») соответствует пир; стадам рыбок — «юные жены»; отделившейся рыбке — «одна»; она подплывает к мертвому витязю — и смерть длится, как блаженный миг осуществления. Все это «сон» — действительно, только во сне (во «Мцыри»: в бреду) возможно т а к о е предварение. «Выхожу один я...» — та же найденная смерть — сон, заслуженный отдых того, кто, как Мцыри, сделал все: получив от рождения проклятие бессмертия — чрез смерть в истории — создал сверхчеловеческую смерть = сну = бессмертию. «Уж не жду от жизни ничего я», потому что сполна исполнено в с е; никто в мире не прошел т а к о г о исчерпывающего пути, никто т а к не завоевал права на не-могильную смерть. Даже Пушкин, и тот... «у гробового входа... р а в н о д у ш н а я природа...»<sup>47</sup> Один Лермонтов в символе влажного царства нашел не-равнодушную природу, т. е. победил историю, главную причину равнодушия природы. Пушкин поэтому истинно мертв, Лермонтов же спит в могиле, как в хрустальном

гробу, и грудь дышит, и птичий голос поет про любовь, и дуб (не «патриарх веков», равнодушно «переживающий» меня...) дружественно шумит над сном того, кто основал царство природы. Каждый имеет ту смерть, какую заслужил. Наилучшую смерть заслужил тот, кто, быв бессмертен, подвигом души стал смертен. Радостную растительную, водную, птичью цивилизацию обещает людям Лермонтов — после того, как стал нашим лучшим другом и вождем. Нет человека более родного нам, как он, ставший добровольно одним из нас и лучшим из нас.

2. Разъясняется и «Памяти А. И. Одоевского». Это конец «Сашки». Сашка, начав невоплощаемостью, был бы продолжен (через «Татьяну» во «II песне») классично и закончен сверхчеловеческой смертью. А. И. Одоевский был живой гражданин будущего человечества. Кто этот таинственный человек? Он особняком среди декабристов. Откуда он в истории русской культуры 30-х гг.? Все, что говорится здесь о нем, исторически необъяснимо. Необъяснимо, как смерть стала центральным событием его жизни — вне бессмертия христ(ианского); какое-то значительное слово сказано именно перед кончиной — осталось не понято ни одним человеком. Что это было? все четыре предположения могут быть истинны: важен акцент, а он потерян; жизнь эта рассеялась «как легкий пар вечерних облаков», т. е. как вполне природное, сполна, без остатка природное явление. Не будет следа от этой жизни? Но судите каждого его судом: эта жизнь и не хочет следа; оставленный след был бы противоречием в этой жизни. Не будет памятника? Но вся дружественная природа есть памятник; все «чем он радовался в жизни» будет над его могилой; это тоже смерть = сну, природа высшая, чем «равнодушная» у Пушкина. Перед нами явно новая религия, ибо новый тип решения истории, и соответственно этому, новый тип людей. Кто объяснит их связь с Кавказом? Кто объяснит их связь с еврейством? Не здесь ли лежат исторические пути России в осуществлении завещанного А. И. Одоевским перед смертью? Что даст яфетидология?<sup>48</sup> Какова была религия этих рас? Почему Лермонтов так горячо любил еврейство — а оно так по-особому любит его? Будущее России будет разъяснением всего этого. Расставшись ныне с вполне завершенной Россией Пушкина, мы ныне начинаем Россию Лермонтова и медленно создаем исторический контекст для понимания его.

3. Есть глубокое противоречие между миром, который душа признает своим, и общественным миром. Древний спор человеческого и общественного. «Мицыри» есть всегдашнее напоминание человеческому роду о том, что древнее всего — и человеческая грудь чувствует призыв и отвечает ни с чем не сравнимым волнением. Я отказываюсь понять «Мицыри» в принципах до сих пор бывшей исторической цивилизации. Комментарий нуждается в опоре исторической реализации, нужен день, предшествующий вылету Минервиной совы. Здесь же этого исторического дня нет, поэзия не заключает, а предваряет еще не бывшие времена. За поэзией Пушкина всегда есть реформа Петра; а за Лермонтовым? Надо же наконец понять, что такое Кавказ... Все европейское прошлое России ничто в сравнении с тем будущим, которое — через Кавказ — есть удел будущих тысячелетий. Вопрос: Пушкин или Лермонтов — только тысячелетия могут решить. Еще не было и нет той истории, в принципах которой мог бы быть понят Лермонтов; он тоже основатель цивилизации — но круг так обширен, что охватить мы успели только начало (между тем как круг пушкинской цивилиза-

ции мы исчерпали). «Мцыри» так глубоко колеблет хронологическую перспективу, что нужно труднейшее усилие ума... чтобы хронологически справиться с тем глубоким равнодушием к истории, с тем старшинством перед ней, которое в «Мцыри» смыкает 5000 лет человеческой истории и возвращает нас в первобытное состояние. «Религиозное понимание истории», «философия истории» — стыдно за все это перед этим исповеданием природности, прирожденности природе человеческого существа. Une bouteille à la mer<sup>49</sup>, сведение о крайнем достигнутом пределе; «Мцыри» есть такое воззвание к отдаленнейшим векам. Разве нет в греческой поэзии... (произведений, которые) мы понимаем лучше, чем греки? для нас писанных? Так «Мцыри» не для нас писано, оно не «плод» и не «произведение» нашей цивилизации, а предчувствие иной. Никакая история и никакая религия не покроет вражды с природой, на которой та и другая основаны. Вражда поколений в наиболее общем виде есть общая вражда к природе, ограничение ее. Эту основную болезнь человечества мы принимаем вместе с рождением нашим в истории. Страдаем молча, раз навсегда зная, что этой теме нельзя касаться, потому что на и более общие условия жизни человека связаны с нею. Поэтому эти страдания мы слагаем на самое дно души, а реализуем страдания более поверхностные, именно, внутриисторические (эта реализация есть — все исторические изменения), т. е. мы удлиняем цепь, расширяем тюрьму (как Гейне о Хр. Колумбе...<sup>50</sup>). Самое великое в истории есть поэтому совпадение исторического и географического расширения — открытия и конквиста; удовлетворение очень глубоких страданий и желаний. Человечество молодеет в конквисте и на несколько веков получает силы... То же омоложение от великого завоевателя (который есть нормальный вождь человечества). Все это — паллиативы в решении темы природы, все это поэтически авторитетно для определенного круга лет, все это дает имя определенному периоду лет; все это принимает историю как данную сферу и изменяет ее, не ставя заново вопроса о ней самой. Философичнее конквисты и завоевания — о т ч а я н и е, т. е. смерть исторической надежды в моей душе. Отчаяние не есть «чувство», а справедливое осуждение; оно есть справедливость сама; оно неопровержимо, потому что все аргументы против него по необходимости будут взяты из сферы цивилизации, отчаяние же древнее цивилизации. Когда мы в отчаянии, мы находимся в неопровержимой родине. В одном отчаяться нельзя — в природе, и отчаявшаяся душа есть наиболее близкая к природе душа. «Мцыри» родилось из справедливости этого отчаяния; и именно вследствие этого оно необъяснимо (потому что всякое объяснение есть историческое обоснование). Перед нами наиболее широкий круг темы завоевания и конквисты; мы присутствуем при зарождении отдаленнейших времен; это просвет в неисследимое будущее человеческого рода. Единожды, по крайней мере, родился человек, который пробился к наиболее широкой теме, опустив все промежуточные.

4. «Мцыри» поражает умеренностью своей поэтики. Ряд картин просто перенесен из старых поэм (ст. 136 и след.; 105; 173; 177; 204; 280; 289 и след. ср. с Грузией в «Демоне»; 560 ср. с одиночным звуком... в тех поэмах; 589; 618); тема исповеди тоже перенесена (и те же слова, что в двух тех поэмах). Количество картин меньше; в ранних поэмах они были рассыпаны, рождались в каждой строфе; Лермонтов тогда писал не словами, а картинами. Теперь частные картины 1) большей частью взяты из

старого запаса, 2) слиты со словесным целым. В этом смысле классицизация достигла совершенства (нужен был бы подробный анализ, чтобы показать новый смысл всякой перенесенной картины). Новых (частных) картин немного: ст. 165 и след., как картина, очень умеренно: слово «алтари», конечно, есть классическое переобоснование чисто картинного материала (то же, что «царственных могил» в «Споре»); ст. 187 и след. тоже разнообразием восприятий лишает каждое восприятие психологической остроты; возникает *consensus ad unum*, единогласие — уже не психологического, а классического типа; ст. 231 и след. в ранних поэмах были бы совершенно иначе; ст. 313 и след. мало походит на прежний «прилежный взор», видевший только то, что доступно предметному зрению; ст. 324 и след. — удивительный пример моторной гениальности — но не внушено ли это Пушкиным? Ст. 335 и след. тоже было и у Лермонтова и у Пушкина. Итак, новые картины (вернее, быть может, новые...) смягчены, углы их стертые. Зато является совершенно новое: не-частные картины, картины, составляющие само повествование; повествование по картинам = происшествиям. Прежде всего, содержание исповеди — не одно незабвенное происшествие, а (либо вовсе не происшествие, либо) несколько. Это чрезвычайно важно. Очевидно, авторитетность единственного, неизгладимого события исчезла; с Мцыри н и ч е г о не случилось; ему, собственно, нечего рассказать (ст. 83); он не убил альбатроса, не был разбойником (ст. 80), нет «центрального события» в его жизни, и у м и р а е т он именно от отсутствия его (между тем как там ж и л и памятью о нем). Там было о д н о происшествие и м и л л и о н картин вокруг него; здесь мало частных картин и ни одного происшествия; что же есть, есть классическое слияние того и другого: генеральные картины = происшествиям; он рассказывает ряд картин. Итак, процесс, приведший к созданию «Мцыри», есть классицизация обоих элементов старой поэмы: чрез генерализацию картин и чрез уничтожение единого происшествия. Четыре генеральные картины — происшествия.

1) Девушка. Столь же картина, сколь и происшествие. Первое ее явление — когда он припал грудью к воде: как бы восстание генерального образа из психологически узкого. «Легкий шум шагов» — введение темы. Голос и песня — не звуки, как было раньше у Лермонтова, а действительная песня. Только теперь — она сама; не стоячий образ, она подходит, движется, и движение, конечно, поглощает все частные признаки; довольно слов «смеясь неловкости своей», чтобы понять, что каждый стих принадлежит одинаково и зрению и действию. Очи и тайны любви — рефлексия, как корректив зрения, «думы пылкие». Потом резкий переход: в центре резко-частное восприятие: звон воды; это дно воронки, максимум психологического напряжения всей картины. Но немедленно отлив: она удаляется, снова действие и успокоение. Затворившаяся дверь «затворяет» последним восприятием весь грандиозный круг. Прежнее видение стало видением, т. е. разрешением зрения в построение. Картина построена, т. е. перестала быть картиной и стала единством памяти и сюжетности, английского и русского. Исчерпана целая человеческая жизнь, дано содержание, покрывающее глубину отчаяния, дано блаженство как постоянное состояние, не как болезненный намек на бывший некогда рай. Рай найден; поэзия наиков стала поэзией действительно осуществленного блаженства.

2) Чаща. Этого, кажется, не было до сих пор. Это исчерпанная тема ада. Сюда (кажется) вливаются все прежние частные картины мрачной, дикой природы (рудник в «Джюлио»). Но и это — не картина, а слитность картины с происшествием! рвал — миллионы глаз (давно замеченная Тютчевiana) — влез на дерево — лес до пределов мира. Итак, беспредельность леса равноправно изложена двумя картинами и двумя происшествиями. Снова исчерпана человеческая жизнь; в юношеской поэме это был бы достаточный единственный центр.

3) Барс. Царь этого ада. Лунная поляна, тень, прыжок, «ласковое» мотание хвостом. Если бы, мелькнув, барс исчез, было бы совершенное развитие образов старого типа (например, серна на вершине в «Последнем сыне вольности» — ст. 221 и след.). Но сборы человека к борьбе со зверем — есть разрушение неограниченного господства одной памяти; «жажда борьбы» погашает проклятие памяти; среди ада возникает реальность деятельности. В первой картине Мцыри закрыл глаза и слышал только звон воды, потому что там было исполнение блаженства; здесь исполнение есть действие, сюжетной силой своей равное начертательной силе картины. На силу картины ответить равной силой деятельности, не оставить картину рамой к единому происшествию, а ее самое превратить в происшествие — вот новая формула этой новой поэзии. Это вмешательство в прежде неограниченное господство функции памяти облегчено, конечно, моторным гением Лермонтова, но несводимо на него. Битва человека с зверем есть битва за освобождение от картинности; сам зверь очеловечен, равный бьется с равным; он уже не тень, мелькнувшая на поляне при луне, а участник действия. Со смертью барса исполнена жизнь Мцыри; он нашел природу; начав справедливым осуждением общества, он осуществил это осуждение — и всем отчаявшимся показал путь реализации отчаяния. Ему остается умереть. И смерть эта есть — царство природы.

4) Бред. Этот бред есть заключение тех трех картин-событий (рай — ад — реальность). Это уже не рай, а осуществление до-исторического союза с природой. Начинается элементарно-психологической болью зноя и радостью влаги (в бреду). Сон о своей смерти (ср. «в полдневный жар...»: там тоже 1) палящий зной, 2) «вечерний пир» = блаженству влаги и холода, 3) девушка = подплывающей рыбке). Смерть перестает быть страшна, потому что сознание смертно лишь по хронологичности, по природности же (для того, кто достиг ее) смерть есть вполне осуществление сверхисторических надежд. Глубокое утоление желаний: «как лед холодная струя...» Но это бред? Нечто низшее, чем историческая реализация? В этом весь спор, в этом все дело. Есть оное, особое блаженство, которое не может быть оспорено указанием на его неразделенность (потому что укоризна в неразделенности сама исторического происхождения). Вода есть осуществление подводной жизни — в блаженстве; из солнечного мира было два выхода: один идеальный: история; но она не решает проблемы реальной мучительности зноя, жажды... и потому не спасает от отчаяния (хотя героически, конквистой и гением завоевателей — с ним борется); другой: перенесение реальной жизни в блаженную, водную стихию, вечный мир с природой, прекращение всего, сверхисторическое осуществление целей истории, единоличный путь, цивилизация моя, не нуждающаяся да и не поддающаяся общему исповеданию. Это



есть, в точном смысле слова, сверхчеловечество, т. е. просвет в отдаленнейшие судьбы человеческого рода. Женщина и любовь заменены... о, гений Лермонтова! — подплывающей, от стада отошедшей рыбкой... Как будто из толпы девушек выделалась и задумалась одна («но в разговор веселый не вступая...»). Женские очи стали — о, чудо! — грустно-нежным зеленым взором золотой рыбки. Это, в своем роде, сказка о рыбке с человеческим голосом, т. е. о рыбке-царице, но только здесь у Лермонтова получают свой истинный смысл все древние сказки человечества о рыбьем (и вообще природном) царстве. Тоска ожидающей женщины становится грустью ожидающей природы. Неслыханная смелость (грустный взор рыбки), безбоязненное перенесение темы любви в подводное царство — верная рука, чувствующая правоту осуществления. «The Lady of the Lake» становится вполне природным существом и В. Скоттова поэма переносится — на дно озера (ср., кстати, песню «Soldier, rest...» с песней рыбки<sup>51</sup>). Наконец, понята русалка (которая тоже вилась над спящим на дне витязем), понята Ундина («вольную струю» и пр. — как будто влияние Жуковского)<sup>52</sup> и вечная тема русской поэзии: ожидающая женщина — нашла русское же осуществление; только теперь становится понятно, что русская трагедия не сложилась у Пушкина по тому, что лишь в сверхчеловечестве может быть досказана тема русской культуры. Россия — чрез поэзию Лермонтова — открывает новые пути человечеству; чрез Пушкина исчерпывающе объясняет в сию прошлую историю человечества. Русалка мстящая есть следствие кризиса бывшей истории; русалка, снова ставшая рыбкой, любящая, — есть осуществление природы, законченное царство любви. Бред Мцыри есть реальное решение темы природы.

5. Мы видели, что вне классицизма «Мцыри» не было бы создано; но тема «Мцыри» принадлежит не русскому (или европейскому) классицизму; она есть совершенно новое, никогда еще в мире не бывшее. Впрочем, одна оговорка: это тема р е л и г и и, ибо создание сверхисторического человечества есть задача религии. Бегство Мцыри есть отрицательный момент в истории всякой религии; монастырь, Грузия, ставшая русской, генерал — все образы наличной, данной цивилизации. Мальчик с л у ч а й - н о сюда попал, его родина не здесь (как будто двойственность человечности и Божественности). Одна, «но пламенная страсть»: жить. Очевидно, цивилизация осуждена за слабость жизни в ней, за бледность всего ее величия перед простой картиной голубя, прижавшегося... — ст. 136 и след. Этим раз навсегда сделано смешным признание религиозного достоинства за историей (это было бы то же, что исторически, «из римской истории» объяснять рождение Спасителя). Это — требование религии. Бегство — ср. с бегством у Беньяна-Пушкина и с бегством пророка. В чем однако разница? Я боюсь сказать: Мцыри — не пророк новой религии, а основатель ее; он — человек, исполняющий дело Бога Самого; поэтому нет ни одного слова... о Боге, но ряд Божественных дел, именно: постановка темы начистоту: ненормально положение всего человечества в целом; предстоит осуществление иного типа человеческой жизни; природа поистине есть пауга, ее еще нет, она предстоит; Кавказ — от которого Мцыри был отлучен — есть исторический путь осуществления этого сверхчеловечества;

<sup>51</sup> Надо сравнить эту песню с песней русалки («на дне у меня — играет мерцание дня» и пр.), чтобы увидеть, насколько отошла не-словесная музыкальность.

царство воды, приют обманутых девушек, есть разрешение истории; будущие друзья человека — в воде, как будущие враги его — в чаще леса; перед войной с барсом и дружбой с рыбкой бледнеют исторические войны и дружбы доселе бывшей истории. Пока возможно лишь предчувствие этого будущего; ближайшим образом оно достигается чрез сон о себе как уже мертвом (для истории), что у Лермонтова трижды («Русалка»\*, «Сон», «Мцыри»); в поэзии можно достигнуть чистоты этого сна только чрез формы классицизма, созданные Пушкиным. Поэтика Пушкина, исчерпавшая прошлое Европы, есть единственный путь видения будущего сверхчеловечества. Осуществление вечности души в смертной жизни (т. е. спасение от темы Вечного Жида) для Лермонтова было бы невозможно без Пушкина; поэзия Лермонтова поэтому есть оправдание всего поэтического дела Пушкина. Вечность личности, не умещавшаяся в историческом человечестве, уместилась в природно-царственном сверхчеловечестве; Пушкин провел Лермонтова через историзм своей культуры — и даровал ему смертность. Только смерть у Лермонтова переросла хронологизм истории и стала вечностью на дне лежащего, блаженного трупа; Лермонтов нашел эвтаназию, сверхчеловеческую мечту римлян. Исполнив в бреду своем задачу сверхчеловеческой жизни, Мцыри заслужил смерть; дурная вечность демонизма закончена, смерть стала радостным исполнением сверхчеловеческого долга, смерть впервые стала не прекращением, а началом радостной слитности мгновения и вечности. Мцыри умирает так, как люди будут умирать лишь завершив исторический период жизни своей, — развенчав авторитетность истории. См. ст. 725 и след. Эту благую смерть Лермонтов нашел лишь благодаря Пушкину. Теперь можно поставить тему смерти. Кстати, ст. 743 и след. снова некто склоняется над... т. е. снова подплывающая рыбка.

## 11

1. Трудность «Демона» характеризуется крайней композитностью стиля.

1) Единственное большое произведение Лермонтова, где такое количество ошибок против языка: ст. 289, 509 (и рифма), 858, 901, 960, 1100, 1131, 732;

2) крайне слабых стихов и оборотов: ст. 94, 111—112 (enjambements), 213—214, 300—301, 370, 371, 458, 683—684, 827, 865, 1053, 279, 636—637, 653, 1122, 789.

3) Неправдивые образы: ст. 49—61 (дремоты — следя...), 69, 81 (Лермонтов забыл, что тут Грузия — с высоты полета; вообще вся строфа IV забыла это), 211—212, 866—867, 940—946 (цветы, зажатые в руке — л ю т аромат), 456.

4) Бледные места: ст. 93, 308—309, 670 и след. (вообще почти все объясняющие речи Демона; подготовка будущего светского тона в романах...), 701 и след., 730.

\* В связи с этим надо понять и «Тамару». Исходный пункт, конечно, Клеопатра Пушкина (и «Русалка» Пушкина); но terminus ad quem<sup>52</sup> — «Русалка» Лермонтова! Это явно кризис пушкинской темы. Связь э т о й Клеопатры с водой: плач волн; «волна на волну набегала — волна погнала волну»: тренос, того же типа, что в «Русалке»: «доплеснуть до луны...» Плачет над погибшим и Тамара, и как будто сама готова стать вечно грустной русалкой над блаженным сном утонувшего. Это явно переходное произведение, раскаяние злой русалки, превращение в добрую, нежную рыбку...

988—989, 994—995; неловкость ситуации: демон и ангел (дважды), роль ангела. Известные слова Вл. Соловьева<sup>53</sup>.

5) Пошлость: ст. 71—73, 527—528, 640 (это не просто банально, а глубоко пошло. «Что мне это богатство...?»), 853, 856, 1045 (того же рода пошлость, что в ст. 640).

6) Программность (конспективность — черта всех второстепенных поэтов. Как она у Лермонтова — и именно в «Демоне»?): ст. 797—799 (именно потому оно предварено этими страшными клятвами, что оно ничтожно). Того же конспективного типа все почти самообъяснения Демона (ст. 670 и след. и др.). Все подобные места глубоко виноваты перед будущей русской литературой, от них немало пошло подражаний и пр.; создалась своя традиция, стиль Грушницкого (который, кстати, почти то же говорит: «о если б вы могли понять — но нет, ваша чистая душа содрогнется...»).

Итак, Лермонтов умеет плохо и пошло писать, искусство, которым Пушкин не владел (а Гоголь — в совершенно ином смысле). В России это редко: у нас тип В. Гюго, Ламартина, Гёте — кажется, невозможен; наш классицизм — безупречен; чистое *regisere*, не *efficere*<sup>54</sup> (с его неизбежной обратной стороной неудавшегося эффекта, т. е. пошлости). Лишнее доказательство того, как не прирождена Лермонтову словесная стихия; прирождено ему одно «чудесное».

2. Вторая странность «Демона» — необычайное обилие пушкинизмов (иногда совершенно не к месту)\*;

1) в ритме: ст. 27, 63—65, 67 (Державин), 77, 765—769 (= «не мысля гордый свет забавить...»<sup>55</sup>);

2) в стиле: ст. 16—17, 131—132, 157—159 («Евгений Онегин»), 164—165, 276, 292... («чей это конь неутомимый...?»<sup>56</sup>), 474... (клаузула с Эльбрусом у Пушкина), 834—837 («Евгений Онегин», типа: «кому не скучно лицемерить, различно повторять одно...»<sup>57</sup>);

3) клятвы. Строфа VII есть слитный отзвук «Подражаний Корану» и Клеопатры. Начав анти(етичной) клятвой («Подражаний Корану» Пушкина), Лермонтов вдруг переходит к типу «Клеопатры»; поразительное разнообразие в утвердительных центрах («ни единый» — «ни разу» — «ничья» — «такая»): каждая клятва построена по-новому, при равной (приблизительно) длине, причем в первых трех смысловой центр клятвы («такой красавицы еще не было») заменен иными центрами утвердительного пафоса, занавешен картинами (фонтан гарема в полдень), и вдруг в четвертой клятве смысловой центр сливается с патетическим центром и выплывает из-под земли скрывшееся было слово «клянусь». *C'est l'art suprême*<sup>58</sup>, — но это искусство Пушкина. Зато клятвы в строфе X (ст. 778 и след.) ничтожны в сравнении со своим прообразом в «Подражаниях Корану»; ср. антитезы там и здесь!

Единственное произведение Лермонтова, где такое число реминисценций ритма, стили, фразеологии Пушкина; особо разительны реминисценции и пастиш «Евгения Онегина» и светского, условного его языка. Все это показывает страшную борьбу за классицизацию глубоко не-классического замысла. Но смешение не химическое (как в «Споре» и прочих великих произведениях), а механическое («порох») и потому

\* Нейман Б. В. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев, 1914. С. 127—130.

образцы всех стилей. Четырехстопный ямб (врзб.) то тирадами, то почти строфами (замечательная строфа, близкая к «Евгению Онегину» — ст. 347—361).

3. Очень много прекрасного чисто лермонтовского, но как островки среди слабого и чужого. Разнообразная и новая поэтика ранних поэм («картины») представлена мало.

Но есть несколько стихов типа «Мцыри» (растит(ельное), минер(альное)): 77, 79, быть может ст. 95 и след.; и было бы еще больше, если бы не иной метр.

Но лучшее, что есть в «Демоне» — совершенно новый тип поэтики: картина, однако, не зрительная, а чисто словесная. 1) Бессмертное место, одно из лучших в нашем языке — ст. 33—42; здесь три картины — три мира строфических (катрен, трестишие, трестишие с enjambement), рифмических (аза — ея и без рифм — Терек), ритмических (нормальный, вольный тип, с одним пиррихием на 3-ей стопе; «как трещина жилище змея...»), фонетических (мир «а — з — га — ан» и «е — е — ие — ея», тоже с «з»). Разрешить разницу картин в не-зрительную разницу словесную, — это, наверно, впервые у Лермонтова (по крайней мере с таким совершенством). 2) Близкий тип совершенства — ст. 10—13 (соединение редкого синтаксиса с редким ритмом). 3) Новая сонорность — ст. 91—92 — в начале строфы V как будто переход к новой тональности бемолей, после абстрактных слов конца строфы IV. 4) Шорох свеч и шепота — ст. 430—433 (единственное по фонетическому совершенству в русском языке (ск — с — ч — чс — чс — сл — ч): потрескивание свеч? шопот ли духа? 5) Тихий мажорный ключ строфы XIII после ночного минора конца строфы XII: после ночи — белое платье в гробу, после шагов ночного сторожа — неподвижное, милое. И эта постепенно развертывающаяся, расширяющаяся мелодия: пе — пя — ла — бу — оем — ала. Это то же совершенство для женского — мужского четырехстопного ямба, что «Мцыри» для мужского. Вряд ли в поэмах Пушкина есть подобные места. 6) Что сказать о песне «На воздушно океане...»? Это отдельное стихотворение, восходящее к поэтике оторвавшегося листка, безродной тучки, — с намеком на «бесследность», как в «Памяти А. И. Одоевского». Но безродность и бесследность — это не одно и то же, а начало и конец лермонтовской поэзии. Есть ли связь с Жуковским («на пажити необозримой...»<sup>59</sup>)?

Наконец, центра мы достигаем, когда в грустном взоре Демона находим — ст. 383 и след. — словесное переобоснование (не только картин и ситуаций, но и) всей темы. Однако это как раз связано с А. де Виньи и приводит к теме историко-литературного происхождения «Демона».

4. Нигде не ясны так литературные влияния, как в «Демоне». 1) Общее трудноопределимое влияние «Фауста»; но не столько на Лермонтова, сколько на весь интерес эпохи к черту, Сатане и т. д.; явное частное влияние: победа ангела в конце и спасение. Мотивировка спасения — почти тот же тон: ст. 1053—1056 ср. «wer immer strebend sich bemüht...»<sup>60</sup> И Мефистофель и Демон обмануты. У Лермонтова это самое слабое место, но у Гёте — это не лучше! 2) Байрон? Люцифер? Но только ст. 856 (и то некстати) — «гордое знание». Разве только неотразимая красота Демона... ср. в «Каине» (ст. 239—240: Ада Люциферу<sup>61</sup>) с чудным местом (в «Демоне») — ст. 380 и

<sup>59</sup> Сатаны Мильтона, Клопштока — но не по особому интересу к этим произведениям, а по общему умственному воспитанию всех образованных людей.

след.— но есть более близкое у А. де Виньи. Отсутствие литературной связи с демоном Байрона не решает вопроса об иной связи. В 1822 г. «Небо и земля»: брак ангелов со смертными. Но и тут, вероятно, связь не прямая, а 1. через «Элоа», 2. через общий интерес эпохи к таким сюжетам. 3) «Любовь ангелов» Т. Мура 1823 г.; см. Moor T. (The Poetical Works. L.; N. Y.: Fred Warne and Co, s. a.)—p. 527: «the wish to know...»<sup>62</sup>; p. 521—522, 531—534 («я опущусь на дно морское...»); p. 399 (конец «Пери и рая») ср. со слезой Демона—ст. 534 и след.; p. 397 (Сирия с высоты полета и Грузия у Лермонтова); вообще, блестящие, но чисто словесные описания Мура и весь описательный ориентализм поэм Байрона. Быть может «The Veiled Prophet of Khorassan»<sup>63</sup>? Неопределенно восходит к Муру (и Байрону?) поэтика полета—среди звезд—астрономические термины—караваны светил и пр. 4) «Элоа» 1823 г.; но только с четвертой редакции у Лермонтова (ст. 348—349 и A. de Vigny, (Œuvres complètes: Poésie. P.: Ch. Delagrave, s. a.)—p. 41). Но в окончательной редакции ряд черт: грусть—p. 24; «Я тот, которому...» (ст. 598 и след.)—p. 28; краткое просветление и возвращение к злу: «... кто б его узнал?...» (ст. 1030 и след.)—p. 40; но самое важное: «Он был похож на вечер ясный...» и p. 25—26.

Итак, вся литературная атмосфера 20—30-х гг. полна родственных мотивов; это всеобщее возвращение к первоначальным временам человечества, к Библии. Без сомнения, романтизм, будучи одной стороной связан с магией, действием и этим будучи эпохой трагической цивилизации, искал иной родины кроме будущего. Грехопадение трагическое (связанное с трагической гибелью) переходит в европейской поэзии в грехопадение библейское (связанное с физической смертью и гибелью души). Всеобщее возвращение к Мильтону. Эта сторона европейского романтизма еще не может быть понята.

5. «Потерянный рай» есть этиология смерти. Смерть людей возведена к существованию бессмертного существа, не умирающего по себе, но умирающего чрез людей и потому связанного с ними; мы умираем за него и из-за него; он ἀπολλύων<sup>64</sup>, его орудие—грех (не вина). Всякий великий поэт имеет свою античность; античность Лермонтова—грех (как Пушкина—вина), т. е. Ветхий Завет. Так как «Элоа» явно восходит к Муру и Байрону, а они—к Мильтону (равно как и Клопшток), то перед нами английская рецепция грехопадения; если бы не англичане, наше воображение не было бы в такой степени населено духами Ветхого Завета. Здесь надо... очень важное различие: мифистофелизм есть спутничество, т. е. принцип, опорочивающий героическую деятельность, т. е. эпоха трагической цивилизации; Сатана же есть лицо совершенно не-мифистофелийское (вечная грусть и вечное *risenement*<sup>65</sup>), он действует самостоятельно, он не слуга (и не лакей). Но и он нуждается в человеческом роде (как и Мефистофель); только не для осуществления поддельной цивилизации (ассигнации, насилие, город), а для погубления (чужая смерть есть единственно доступное ему подобие смертности). Поэтому услужливости Мефистофеля (и чертам *rasseparatou*<sup>66</sup>) соответствует грустная любовь и черты благодетеля. Союз чрез благодеяние (которое будет оплачено смертью людей). Здесь и в греческой античности была аналогия такому союзу: Прометей. Однако союз благодеяния менее покрывает тему Демона, нежели брачный союз; у Сатаны есть свой «Синайский союз», но есть и свое «Воплощение». Любовь Демона и смертной начинает мерещиться религиозному со-

знанию; но это есть полное вытеснение поэтической сюжетности, возвращение к эпосу. Действительно, у Мильтона — эпос (с просветом в эпос Возвращенного Рая); странствие по земле Сатаны, потом И. Христа.

## 12

1. Если не различать темы от поэмы, то «Демон» — главное произведение Лермонтова, наш «Потерянный рай». Но необычайная у Лермонтова композитность стиля как будто указывает на композитность всего создания. Действительно, перед нами опыт сложения «ранней поэмы» — по типу «Евгения Онегина». Сам Демон — совершенно не демоничен, менее, чем Джулио или Корсар; с теми многое случилось, с ним — ничего; он только темно помнит какое-то бывшее блаженство... между тем как те сожжены своей памятью. Как неопределенны воспоминания в самом начале! Ни одного события, обрывки впечатлений... Это делает возможным приближение памятного существа — к скучающим; Демон скучает (ст. 32 — почти слова «Евгения Онегина») в начале поэмы. Потом, в речах Тамаре, звучит память — ст. 785—787 и 747 — великие слова, пафос памяти; однако не назван предмет этой памяти; это скорее непобедимая, неумирающая печаль бессмертия (либо: печаль неосуществленности какой-то великой мысли, муки какого-то плана, мавзолее несовершенного подвига). Все это глубоко до-исторично, все это — невоплотимость. Однако Демон запятнал себя скукой; патетичен он, только когда он человек; как дух же, он только скучает. Итак, все это необозримое прошлое не есть время, прошедшее от события до нынешнего времени, — а до события, т. е. это пустое время, груз пустоты. Лишь Сатане по плечам такое прошлое, потому что падение его есть достаточно значительное событие, а с ним связанное (у Мильтона) падение человеческого рода — достаточно значительная деятельность. Вот почему у Мильтона религиозный эпос; когда же любовь... произошло очеловечение Демона.

2. В «Казначейше» (1837) замечательно 1) то, что размер «Онегина» есть уже «старый лад» — а всего прошло шесть лет! Для Лермонтова это возвращение к давню прошедшему. Почему же он возвращается? Не забудем, что это 1837 г., когда это «возвращение» есть переходный период, классическая школа «смертности». Заметить, кстати, что «размер» = собственно «строфа» NB! 2) Можно вести сагител регретиум на полях *losa parallela*<sup>67</sup> из «Евгения Онегина»; вся «Казначейша» написана ритмическими и стих(овыми) центонами; тут доприще для упражнения слуха! Все соединения, все комбинации! Интересно изучить, какой ассоциации повиновался Лермонтов, улавливая то тот, то этот ритм Пушкина; см. строфу XXXI — пример невероятной неоседлости ассоциаций! Не разгрузка ли это накопившихся у Лермонтова ритмов Пушкина? не самоочищение ли? Однако и в «Демоне» есть центоны «Евгения Онегина». 3) Родство с «Сашкой»; русский провинциальный город (строфы 1, 7, 9, 44 (ср. «Евгений Онегин» 5, XXVI). Без малейшего сомнения, сюда восходит губернский город Тургенева; не в родстве ли это с «Мертвыми душами» (строфа 18 — Ггарин расспрашивает трактирщика...)? Нет ли после Пушкина во всей русской литературе тенденции к провинциальному городу...? 4) Нет ли родства с «Домиком в Коломне»? похищение и пр. Или же замысел восходит к именинам Тани (ср. «Евгений Онегин» 5, XXVIII и «Казначейша» строфа 3)?... Нет, вернее, сблизить с «Мертвыми

душами», потому что ситуационное зерно (как будто) въезд улан — строфа 4. Въезд в мирный город — как будто чичиковская коляска (а тревога дам — как будто волнение матери и дочери в «Ревизоре»! и дам в «Мертвых душах»!). Не рождается ли естественно новый тип комического сюжета? 5) Ряд фривольных мест и «точек» сближает... с непечатными поэмами Лермонтова; воображение нечисто (дамы утром в окно... — строфа 6) — увы, мы далеко от Пушкина...

«Сказка для детей» (1839) есть русский «Фауст». 1) Ст. 15—16 ср. с влагой во «Мцыри» и пр.; полет в белую ночь — зародыш тургеневских «Призраков»; не восходит ли это к «Хромому бесу»? Что такое ст. 115—116? 2) Демон стал спутником, другом, т. е. у него нет уже своих целей. Доказывается это утверждением его нетождественности тому Демону — ст. 23 и 32—33, 45—51 и сомнениями в его чиновном положении: резким различием бывшего и конченного — ст. 25—26 и строфа VI, как чего-то, что не повторится; особой любовью его к ней — строфа VIII. 3) Она — строфа IV и дочь — строфа XVI и след. — то же лицо или нет? Спящей ли он рассказывает ее же прошлое? Да, потому что — ст. 100 — «не много лет тому», а ст. 78 — «уже давно...», она еще дитя — ст. 82; обоим он дает чудесные уроки — ст. 94—95 и 258. Вероятно, рассказ его довел бы нас до нынешней минуты, и началось бы действие. 4) Что было бы? Ст. 18 как будто обещает длинное, светское произведение, сюжет которого будет понятен только нам, знающим, кто наставник... Недаром «странный шепот» ее встретил... Погибло одно из величайших созданий поэзии.

«Когда волнуется...» — французская ода с французским синтаксисом (ср. с «Последним новосельем»); у Ламартина это могло бы быть хорошо, по-русски — это чужое и подготовило стиль Апухтина и пр. Временной период иначе строится в русской стихотворной речи.

«Я, Матерь Божия...» (1837) тоже провинилось плохими дактилями (Мать, твой, мой, душ, хоч, окруж — ложный тон народной поэзии), родоначальник вялых дактилей 30-х гг., скучной религиозности тех поэтов. «Пигмалион» Мей.

3. «Валерик» («Я к вам пишу: случайно! право») так же связан с «Мцыри», как «Сказка для детей» с «Демоном». После великой победы Мцыри можно поставить тему: война и недоумение<sup>69</sup>. Странное место занимает война в нашем сознании; вечная перебежка от «государственного оправдания» к вне-государственному (не осуждению, а) недоумению. Что значит государственное (историческое) оправдание войны? Некоторое экономическое, политическое, культурное, даже эстетическое («владеть Св. Софией») благо признается достаточно безупречным в своей авторитетности и достаточно несомненным, чтобы покрыть жертву моею жизнью, т. е. неповторимостью моего сознания. Что это значит? Непонятно. Как возможен конфликт истории и моей неповторимости? блага и блага? Критика войны с точки зрения ее ответственности и пр. всегда может быть оспорена взвешиванием благ, и тут война неоспорима. Но остается недоумение — и стыдно тому философу, который «оправдав войну» (т. е. показав ее необходимую связь с государством — вот и все) не кончил недоумением (не о самой войне, которая в государстве нашла свой контекст и потому отдельно недоумению, строго говоря, не подвержена, а) о всем состоянии человечества, двусмысленно связанном с войною. Всякое простое сердце, в котором поселилось это недоумение, выше философа, победоносно обнаруживающего в истории провиденци-

альный план. Однако будем осторожны: протест Белинского против Гегеля лишь мнимо сюда подходит; это просто неподчинение подданного государству, т. е. это в принципе ничем не отлично от государственной философии (и может быть, ею даже предположено). Не протест, — а наивное удивление — вот редкое, высокое, что посещает и простые сердца; «неужели?», «тут что-то не так», «здесь ошибка»; самое трогательное, что такие сердца не совершат отдельного выхода из общей ошибки, а до дна исчерпают всеобщую иллюзию (участие Лермонтова в бою под Валериком: гарантия серьезности недоумения после боя); только дурная натура заключает сепаратный мир, и Лермонтов его не заключает: этот акт был бы (как самоубийство есть подтверждение жизненной воли) типичным государственным актом, а если государственность, то, конечно, лучше настоящая, а не случайно-революционная! Недоумение лояльно и только после битвы оглядывается на совершившееся и на лояльно исполненное. Только военный может достигнуть такого недоумения, штатская же государственная философия, равно как и штатские протесты (в большинстве случаев), пишутся не Лермонтовым, а той дамой, кому Лермонтов адресует свое письмо — ст. 248 и след. Нам вообще лучше молчать; сражаться — плакать над умирающим капитаном — недоумевать, не умножая слов, и помнить, что это величайшая загадка человеческого рода. Недоумение охватывает не войну, а все состояние человечества, с ней связанное; оно прозревает не-окончателность этого состояния, т. е. побивает ссылку истории на авторитетность «будущего» намеком на абсолютное будущее. Если «Мцыри» есть очерк его, то «Валерик» — недоумение сверхчеловеческой (т. е. неотнормальной) человечеству принадлежащей, вполне антропологической) души о неокончателном состоянии человечества.

4. «Русский взгляд на войну» (Мережковский<sup>66</sup>), да, потому что русская душа есть путь осуществления сверхчеловечества — потому что русская душа принадлежит отдаленнейшему будущему. Отсюда у Лермонтова впервые русский взгляд на простых людей (как будто отрывок из Толстого — ст. 88—91). Три вступления к самому бою. Первое вступление соответствует бегству во «Мцыри»; оно развивает наибольшее удаление от общества: в глуши — ст. 9, все отошло в прошлое — ст. 12, 14, память об одной только подчеркивает забвение остального — ст. 23, даже поэзия забыта — ст. 34—35; всем этим подготовлено «магометанство» — 40—47, т. е. равнодушие к западной точке зрения, озверение, равнодушие к лжи теоретического включения факта в систему; но и жизнь «магомет(ан)»: мало думать, сильно утомлять тело. Все это пути к «первобытному виду» души — ст. 51, — и раскрывается понемногу новый мир, древнейший общего; душа прикасается к иной системе восприятий, вернее, координации их. Начинается второе вступление, цель которого: понемногу ввести в тот тип восприятий, который соответствует будущему «недоумению». Все воспринимают то же и так же; когда говорят о «сильном», «обостренном» восприятии такого-то писателя, на самом деле надо бы сказать: особый тип введения восприятия в словесную сферу. Каждая цивилизация имеет свой тип координирования (предшествующего этому введению). Здесь же (как будто) цель Лермонтова разрушить всякую типологичность восприятий, т. е. самую функцию воспринимания возратить наиболее свободному состоянию души. То кратко и зрительно — ст. 62, то зрительно с рефлексией — ст. 64, то «реально» и иронично — ст. 59—60, то повествовательно и



добродушно — ст. 65—70. Все это дает душе ту отвагу, беспечность, свободу, без которой невозможно будет понять будущее, великое. Третье вступление разрешает еще более трудное: не-типологическое описание битвы. Сколько названо предметов! назван ряд впечатлений (ибо это уже восприятия), от военно-торжественных до перекиривания и деловых фраз; и все же важное и торжественное само выделяется и не потонет (как не тонет оно и в действительных впечатлениях): «Где отважный? Кто выйдет...?» — сразу на риторическом вопросе осаждается центральное и поглощенное им, дает снова разряд дальнейших впечатлений... Итак, можно разрешить битву в ряд впечатлений? Но не значит ли это стать Максимом Максимычем? или Галубом-кунаком? Разрешите тому, кто исполнил свое личное участие в общесторическом деле, этим считать себя получившим право на несистемные впечатления — и из них вытекающее недоумение. Извне все это может сложиться в систему, но хоть раз послушаем, что это — изнутри. Оказывается, что это то же, что все дела под открытым небом, потому что всегда в поле впечатлений много предметов, и теперь их осталось не меньше; всегда была ироническая, рефлексивная, зрительная... реакция; и теперь она есть. Нет впечатления без реакции, совершенно свободная душа ничего не подавляет крышкой «порога сознания». Отсутствие подполья в сознании — вот что нужно помнить, чтобы понять последующее. Вот для чего были три вступления.

Совершенно непредрасположенная (или тремя вступлениями освобожденная) от предрасположенности) душа свободно подходит к делу, а свободно значит изнутри; я только участник, ничуть не зритель, а из того, что здесь битва, не следует вовсе, что я менял роль. Сейчас начнется нечто более важное; дама предупреждена — ст. 119—120, а мы — ст. 122—123, глубоко-словесными стихами зноя и света (это уже не впечатление!). Сначала град впечатлений (точь-в-точь как в третьем вступлении), потом затишье и — усиление всего в звериной резне (ср. с усилением разряда впечатлений у животного, когда оно рвет уже добычу). Итак, непредрасположенная душа увидела чисто звериное (не в дурном смысле) успокоение всех впечатлений в резне. *Expetto crede*<sup>70</sup>. Только резня покрыла тот встревоженный рой, который в третьем вступлении не кончился ничем. Барс бился как человек, люди здесь как звери: где тут до истории, когда, стоя в воде, люди режутся? Однако это одна из тех битв, которые предположены в «Споре»... Итак, это и есть смена цивилизаций, падение и возвышение царств? «Не знаю, но вкусу не заметно, возможна и кому охота, пусть...» Однако мы хотим понять совершившееся — извне, извольте; изнутри понимания нет; если что не оправдывает себя в предметности, во впечатляющей своей силе, рождается недоумение (т. е. то же у понимания, что отчаяние у всей личности). Но разве нет понимания, которое покрыло бы тип зрения изнутри события? Сейчас нет (и поэтому «Валерик» требует, как и «Мицри», иного человечества). Но попутно открыт новый мир: на смерти старшего открылось простонародье: Прав Мережковский: это Л. Толстой<sup>71</sup>. Но надо заметить еще; на смерти сошлось офицеры и простые люди; и когда среди офицеров нашелся один, кто понял смерть, он вдруг понял простых людей. Тогда случилось русское дело, кроме России нигде не бывшее: сверхчеловеческая мысль осветила своих братьев, простых людей. Казбек в недоумении: «жалкий человек», неужели это и есть его судьба, после такой долгой истории? Исто-

рические оправдания? «Чеченец посмотрел лукаво — и головою покачал». Он знает, что война ничего не решает; он знает, что в «Споре» напрасно Казбек затих; недоумение переходит в лукавство, и лукавым взором, обращенным куда-то (апелляцией куда-то), все обрывается. Ничего, когда-нибудь будет дописано. Тогда поймут, кстати, и Стендаля (тоже гражданина будущих времен).

## 13

1. Печорин есть продолжение того обособления кавказского офицера от общих целей монархии, которое началось в «Кавказском пленнике». Вообще, новый тип людей как-то связан с кавказскими войнами Империи. Но в нем начавшийся кризис находит разрешение, *modus*<sup>72</sup>: начав по Пушкину, Печорин проходит последовательно все, что прошел Лермонтов и кончает — увы, не как Мцыри, потому что — вечный урок нам — сверхчеловечество нереализуемо в историческую эпоху; мгновение — пламя новой жизни — бесконечный кругозор — но отпадение в герои нашего времени. Все же, хоть мгновение, он жил героем нашего времени. Драгоценно поэтому каждое мгновение этой редкой жизни, каждое слово его и о нем. Мы найдем композитную личность — но обертон так ослепительно выделяется, что не будет труда реконструировать... Этот обертон есть готовность вечно повторить новое достоинство своей жизни. Так как Печорин — личность, растущая от прошлого России в будущее мира, то богатство его неисчерпаемо; он вечно живет, растет перед нами, вечно нов и интересен. Женская любовь здесь не обманулась, он один из немногих в России достойных избранников женской любви. Понять Печорина — понять русский народ в беглом мгновении чистого настоящего (причем пределом здесь является вечность этого настоящего). Как удалось ему, приняв наследие эпохи разочарования, т. е. эпохи особо связанной с прошлым, освободиться от прошлого, перестать «мертвыми устами отвечать живым лобзаниям», приобрести живую, непреднамеренно-свободную речь, достигнуть совершенства русской прозы и сделать шутя как раз то, что Стендаль и Мериме старались осуществить всю свою жизнь? Ах, если бы не доктор Вернер, а Стендаль узнал Печорина! А то с ним знакомились почти все гимназические учителя, которые сравнивали его с Онегиным, и вообще *ils n'y étaient pas*...<sup>73</sup> Онегин так же относится к Печорину, как, скажем, проза «Арапа Петра Великого» к (прозе) Лермонтова: условия явления, эстетическая и историческая обстановка явления существенно нового. Как всегда в таких случаях, все, что было для Лермонтова путем и школой, достигло у него ослепительного совершенства. Не померкла и Империя — ни история общества, образования — всему Печорин дал отблеск завоеванной новой жизни.

2. Франц(узское) в стиле: «ритм ускорения», стилизация беспечного веселого рассказчика, почти вся техническая сторона. Примеры технического умения — С. 159\* (усложнение обычного введения рассказа, когда любопытствующий «вытягивает»... тем, что есть *fausse alerte*<sup>74</sup>, апатия и вдруг снова надежда); С. 171 (перерыв рассказа о Бэле как раз на половине — перевалом через Крестовую гору и

\* Здесь и далее в тексте указания на страницы даются по изданию: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. / Под ред. Д. И. Абрамовича. СПб., 1911. Т. 4.

спуском; подъем — был в самом начале; «Бэлу» нельзя понять вне этого перерыва, потому что только вид на Койшаурскую долину — С. 173 — исправляет бытовой характер рассказа Максима Максимыча и ставит вещи на место; без этого — останется незначительное происшествие. Впрочем, это, быть может, и не так; но что несомненно, это то, что перевал позволяет от начала вдруг перескочить к «окончанию истории Бэлы» — С. 173, потому что до перерыва Печорин едва склонил ее, а после — почти сразу история охлаждения); еще поразительнее технически то, что Максим Максимыч, перевал и пр. не только технический «фокус», чтобы ввести рассказ о Бэле и умело его расщепить; нет, это отдельный, интереснейший рассказ, который не только делит, но и сам разделен своим делимым на три части: подъем, перевал и «Максим Максимыч»; тут становится понятно, почему в «Бэле» было переплетение; две разноцветные струи текут перевиваясь, то одна то другая; возобладал Максим Максимыч, но вдруг — по внутренней связи и «симпатическому притяжению» явился Печорин сам, подготовленный 1) любопытством NN и всех нас, 2) детским, трогательным нетерпением Максима Максимыча, 3) своим собственным промедлением и небрежностью. Но все эти черты связаны с «Бэлой» и нам интимно понятны, мы к ним подготовлены; поэтому явление Печорина есть завершение технического ряда, трудность которого равна гениальности, с которой Лермонтов решил задачу. И что же? Печорин тот же, что мы ждали по рассказу Максима Максимыча? Да (ср. С. 179 и 190: почти те же слова); следовательно, Максим Максимыч правильно дал нам понять? Да. Как же Лермонтову удалось достигнуть этого? Снова ряд поразительных, по правдивости и прирожденности, приемов (собственно, это не «приемы», это естественные, прирожденные пути гениальности: как нам прирождены некоторые формы речи и мышления). Метод здесь тот же, что в комедии об одураченном: зрители видят, что он одурачен, он один не знает, и все имеет un double sens: говорящий 1) извещает о чем-то других действующих лиц, 2) обнаруживает перед нами свою глупость. См. С. 160 (Максим Максимыч рассказывает о том, что его поразило, а второй смысл: встревожил нас необычностью этого человека). Почему же Максим Максимыч не возбуждает (смех), как в комедии тот, кто говорит в двух регистрах? В этом-то все дело! Доля комизма, конечно, есть, но в обыкновенной комедии механично несовпадение кругозора глупости и нашего знающего; здесь же механично несовпадение кругозора непосредственно-общественного суждения с менее общественным нашим: улыбка при сознании общественности его суждения сейчас же погашается уважением к общественности: «да, предрассудки — но с какой сильной, важной жизнью связанные» — и Максим Максимыч вырастает во всю силу нашей первоначальной улыбки, мы извиняемся... и наделяем его..., потому что его ограниченность не лично-глупая, а общественно важная (и быть может, общественно нужная); перед одураченным комедии нет именно этого извинения и с ним связанного «внутреннего роста». С. 179 — почти не в чем извиняться (тут, кстати, сам Лермонтов ослабил трудность приема: строка 37), так значительно то, почему он разойдется в суждении с нами, что, пожалуй, призадумаетесь, кто в худшем положении. Лермонтов считает нужным заставить оба регистра снова разойтись — С. 180, строка 10. Когда же дело не до суждений о Печорине, а до событий, то тема о расхождении вообще кончается — С. 183, строка 28: смерть (и вообще важное) у Лермонтова имеет свою *κοινή*, центральная сила которой — глав-

ное восприятие поставить осью всей сцены («мы отворили окна, но на дворе было жарче, чем в комнате») и этим слить движение сцены с нормальной функцией человека — воспринимать. Это глубокое очеловечение происходящего, свой классицизм Лермонтова (параллельный пушкинскому); крайнее оживление сцены, возможность символического сокращения ее, т. е. облагорожение памяти нашей.

3. Конечно, это техническое искусство — французского происхождения, только развитое Лермонтовым до неподражаемого совершенства. Лермонтов (вместе со Стендалем и Мериме) — величайший новеллист XIX в. Ускоренный стиль и ритм ускорения; это трудно определить, но можно дать почувствовать: С. 155, строка 1—5; 185, строка 7—9; с этим связана манера «отделаться» от глупости, от смешного одним замечанием — С. 185, строка 14—17. Это не просто черты путешественника... а вообще «торопящейся новеллы» (С. 236, строка 26—28; ср. «Красное и черное»), созданной той особенной военно-деловой, военно-умной торопливостью наполеонова времени: это вошло в кровь французской и русской прозы. Отсюда военно-деловая рамка и наших новелл: спешащий «к месту назначения», в свою воинскую часть из отпуска, с поручением по службе и т. д. (это было в России и в XVIII в., но наполеонова торопливость была у нас понята как родная черта и слилась с нашим). «*Aïmons vite — vivons vite — tout invite = à vivre vite...*»<sup>75</sup> — Leblanc в «*Les espagnols en Danemarck*»<sup>76</sup>! Все это нам кажется таким же прошлым высшей расы, как и стиль этих людей; иные необычно великие дела эпохи дают языку неповторимый характер (испанские мемуары конквисты), и для следующего поколения — это уже античность и недосыгаемый «мертвый язык». В связи с этим и слегка ироничная, умная веселость, которая (стилизованно) предполагается у рассказывающего, пока не явится очень серьезное или печальное и, таким образом, заливают все промежуточные места. Это тоже обязательная военно-деловая веселость, черта эпохи, когда все умные люди были связаны со службой и, как всегда делают очень умные люди, сокращали многочисленность дорожных и деловых впечатлений символизирующим методом ума. Такое сокращение — всегда веселого типа. Эпоха так неслыханно умна, что она пишет только весело. Устанавливается царство умных людей (подобие его: Вернер с Печориным, они всегда весело говорят), которые как будто побились об заклад смеяться не меньше олимпийцев; впрочем, те смеялись от избытка времени, эти — от недостатка. Все начало *chartreuse* без *Parme*<sup>77</sup>. (Почему Пушкин, когда говорил: «им некогда шутить, обедать у Темиры»<sup>78</sup> и пр. — не заметил все это? Между тем его проза того же типа: и торопящегося (в «Арапе Петра Великого») и веселого («История села Горюхина».) В России это тем замечательнее, что они одиноки, — среди у грюмо разьежающих они теряются; однако они совершили великое дело: дали России веселую литературу. Предполагается, что рассказывающий — человек, расположенный к веселой трате своего ума, однако способный вдруг стать в уровень события. И эта серьезность, мгновенно набравшаяся на лицо, производит обыкновенно потрясающее впечатление, потому что она может быть всегда измерена и отрицательно: силой ею вытесненной веселости. Очень это ясно при переходе к природе, облакам, горам — непосредственно от шуток; стиль описаний природы хвостом своим уходит поэтому в эскизно-карандашный легкий стиль — главой своей способен коснуться «предметного искусства». См. С. 155, строка 6—15: с н а ч а л а о б щ а я о г л я д к а, потом каран-

дашный опыт наконец, вполне словесное решение изобразительной задачи («тянется серебряною нитью»: |~~~~|~~~~|~; вдруг разбивается: «и сверкает, как змея своею чешуею»); ряд отрезков разного ритма. Но вдруг и это брошено, надо бежать дальше, у нас новелла, т. е. способ исчерпать жизнь наиболее краткою деятельностью. Все подчинено принципу новеллы: писать так, как эти люди действуют; или писать так, как они писали бы (прямо противоположное Гогол(евскому)). Я думаю, что «веселый стиль» есть наибольшее приближение к мемуарному типу этих людей, — но и сценический и описательный стиль им принадлежит. В новелле всегда происходит это сближение поэта и действующего лица (поэтому рассказ в обществе, дневник — типичные ее формы), так что все вопросы стиля приводят к вопросу: кто такой Печорин?

4. Печорин есть человек, победивший свое же биографическое и историческое происхождение, ибо, начав, как у Пушкина («им некогда шутить... звук лиры Байрона развлечь едва их мог»), он (нрзб.) вдруг встал во весь рост, детские покровы упали, и мы увидели человека, не определенного ничем, кроме природного расположения своего к этому, а не тому. Нарушенное сыновство он восстановил и этим решил задачу всей пушкинской поэзии: вот место всех героев Пушкина и путь осуществления себя. Печорин — один из вождей России к безопределенности. Отсюда странная вещь: как нас ни уверяют, что он разочарован, пресыщен — мы все втайне завидуем богатству, деятельности, насыщенности этой жизни. Получается явное расхождение между официальным и неофициальным положением Печорина. Максимум официального: С. 179 — это похоже на официальное повторение узаконенного текста, *cuticulum vitae*<sup>79</sup> скучающей «английской» эпохи. Но если Вы скучаете, Печорин, почему Вы не а м даете наиболее интересные минуты нашей жизни...? Другой предел: скучающий для образованных русских, Печорин преобразается среди других.

## 14

1. Уже в «Бэле» ясно, что Печорин — развивающаяся личность, а не характер (характер<sup>80</sup>): он не начертан, он сам чертит, чем глубоко родствен *Künstlernatur*<sup>81</sup>. Положение его среди людей поэтом мнимо двойственно: особа его роль среди образованных, особа среди кавказцев. Образованным достается одна историческая колыбель Печорина — но неужели дикари увидят то же? Не надо забывать, что такие глубоко антропологические натуры, как Печорин (т. е. гораздо нейтральнее нас живущие), переживают не шутя различия рас и цивилизаций. Печорин вмешался в чужие любовные дела не своего народа, он стал соперником дикаря — пред дикаркой, он победил — в чужом народе. Это дает ему уже в «Бэле» высший предел его, наиболее жизненной, не-определенной, насыщенности. И еще вопрос, чей взгляд правильнее: европейцев, которые видят пресыщенного... или Казбича, который ненавидит своего победителя. Казбич, его Карагез — все это внутренне связано с Печориным, потому что он этих людей победит на их же почве (ср. Карагеза с верховой ездой в «Княжне Мери»); дружба человека со зверем всегда повышает человека, он становится кентавром, окрыленным, могущественным существом. (Кстати, «дары Азамата» — С. 162—164 — ср. с «дарами Терека», особенно: «Послушай... Хочешь, я украду для тебя мою сестру?» — следовательно, Казбич, Азамат — все это род природных сил, и Печорин, замешавшийся в их игру, достоин этого природного оправдания сво-

ей человеческой натуры.) Печорин, как велит Ницше, «опасно живет», — на гладком льду — дыша разреженнейшим воздухом. Он любит горное племя, потому что сам живет «горной жизнью»; родство иногда — текстуальное тождество (рыдающий Казбич — С. 167, строка 20—25 и Печорин — С. 265, строка 10—20). Это не то чтобы «импульсивность» или «страсти», а непобедимая самооправданность импульсов и страстей, тот акцент их, который факт равняет обоснованию факта. И перед этим именно мы останавливаемся: впервые мы видим факты, не выходящие за фактичность свою и тем не менее не нелепые — факты, не требующие системы своей. Человеческие действия приобретают красоту реки, облаков — однокачественность их. Как смешно сравнивать с Онегиным, каждый шаг которого генеалогически определен и связан; у Онегина нет даже положений, одни позы, т. е. исторически заученные движения. Основных поз у Онегина немного: «блистая взорами... стоит подобно грозной тени»<sup>82</sup> — потом подошел, «вы мне писали... и пр.»: тут есть кукольное и «сделанное», есть историческая выучка каждого шага; потом вторая основная поза — на коленях перед княгиней... Как бедно! «чтоб с вашим сердцем и умом»<sup>83</sup> иметь такое негибкое тело! А наш Печорин — С. 161, 180 (в конце) и т. д.: ни одной позы, все движения свободны, ловки, это вполне духовное обладание своим телом, прекращение раздельной жизни «тела» и «души» на разных квартирах и по отдельному паспорту. Вообще, в «Бэле» — царство свободных, не ближайшими, а истинными, дальними причинами обусловленных движений — С. 178, 182, 181: это все бессмертные места по разнообразию и силе человеческих движений. И Печорин не чужой на этом пире! Вообще, он не чужой на пире самого свободного человечества. А теперь любовь. Бэла, дорогое имя той, которая полюбила образованного человека не с м о т р я на то, что он выше ее; а не п о т о м у ... Это не то, что Таня («как лань лесная...»<sup>84</sup>), а здесь — С. 161 — «как у горной серны»), которая должна стать на условную, иную, не свою точку зрения, чтобы высоко оценить Онегина. Бэла его высоко поставила в своей же сфере, не меняясь ни в чем. Она не увидела «нового мира», как тургеневские женщины, а поняла, что «Аллах один для всех племен», но что одни несравненно пред другими представляют идею человека — С. 169. Татьяна и другие увидели нового Аллаха, когда встретили избранника; Печорин же подтвердил правоту старой ее веры, так исторически нетребователен он — так глубоко антропологичен. Все приобретает реальность в его присутствии — но не его реальность, а свою; все подтверждается. Бэла принуждена отдать ему предпочтение пред своими — в своей же сфере, как золоту пред серебром — С. 161. А их любовь? Хитрый соблазн? Батарей цветных тряпок? С. 170 (в конце): обман, который правднее правды. Почему же не рассказано? Нет, рассказано; подъем под небеса — С. 171—172, причем нет боязни непропорциональности; это не отдых от мелких страстей, а равновеликий язык, хоть иной, того же вечного и великого, что есть общая родина и природы, и той любви. С. 172 — объединяет будущее и прошлое. «Но не надо ничтожной пыли...» После перерыва немедленно распадение так вольно, так свободно постигнутой слитности. Все иное было бы фальшиво, потому что было бы фантазерским отрицанием закона (исторического) тяготения. Однако если сам Печорин — С. 179 — понимает себя как Алеко («причина несчастья других», скука, «любовь дикарки немногим лучше» и пр.), а Балу как Земфиру, то нас это не обязывает. Впрочем, Печорин лишь отчасти не прав: он, действительно, возрос из поколения скуки, и всякая неудача воз-

вращает его сюда. Но подобие «Цыганам» здесь ошибочное, ибо равный встретился с равной (родина их — одна, разница исторических родин покрывается более древним единством) и лишь в силу человеческой слабости (а не в силу исторически данных причин) равенство это нарушилось. Когда заскучал Алеко — это был исторический факт, когда Печорин — это был человеческий факт; но сам Печорин, видя, что он скучает всю жизнь, принимает это за привычное, за «байронизм» (опять-таки: он не так не прав; историческая биография этой скуки, конечно, близка к Онегину и пр.) и типичными для эпохи словами объясняет себя — С. 179; а Максим Максимыч обманут литературно-историческим выражением этой скуки, т. е. языком Печорина; он тем более не может понять то, что неясно самому Печорину (и быть может, самому Лермонтову), что скучает он больше других только потому, что вся его жизнь есть ряд перерастаний и неизбежных отпадений; «он скучает, потому что не скучает», потому что живет будущим, и потому именно всякое неокрыленное мгновение возвращает его к настоящему человечеству, которое он не может признать своим. Он тоже хочет «путешествовать», *protepet son epnu!*<sup>85</sup>. Однако с ним случится в дороге новая Тамань и новая пятигорская история, чего не случится с Онегиным, хоть путешествуй он до седых волос! Один скучает от исторической скудости, другой от вне-исторического богатства.

2. Но вот он сам — подпочвенная струя, все время бежавшая под нашими ногами, вдруг брызнула из-под ног; его имя, его речи, его друзья, любопытство к нему — но вот и он. Довольно уже того, что он так введен, чтобы понять, что об Онегине не может быть речи; там было обратное: мы начали с Онегина, а уж потом происшествия и пр.; здесь же он важнее всех происшествий, он не умещается ни в одном... Знаменитый портрет — С. 188—190. О, это дивно глубокое портретное искусство, разложившее личность на все слои ее состава! Портрет пластами, наслаениями; слова поднимают слой за слоем... И раскрывается — не скучающее, а страдающее существо, замученное теснотой своего воплощения. Центр всего портрета (и ключ): несмеющиеся глаза. Это род *ἔν κάρᾳ πολλῶν*<sup>86</sup>, неизменно единого среди всех проявлений жизни. Тут, очевидно, разная древность, разное старшинство, два существа, составившие единство кентавра: миксантропизм; у смеха и у глаз не та пространственная перспектива, разное удаление от нас. Смех выражает наличную его жизнь, глаза напоминают об иной перспективе его жизни, о том, что — в противоположность нам — Печорин есть и з м е р е н и е, некоторая единица постижения; среди непомнящих родства он помнит; он не заблудился в проявлениях жизни, а всегда памятлива о первом источнике всего человеческого. «Признак злого нрава или глубокой постоянной грусти»: первое — было бы неподвижным взором неумирающего существа, второе — грустной оглядкой на уже покинутую, уже развенчанную жизнь; еще не — уже не; а Печорин? Он и то и другое, его взор иногда тяжел и неприятен, иногда фосфоричен, как море, без жара, без определенного выражения. Его взор всегда принадлежит бессмертному существу, но бессмертному — то дурным, то законченным (*consommé*) бессмертием. Иногда он кажется «нескромным вопросом», потому что, входя в наше сознание, оспаривает все его предпосылки, требует вечности, ищет, домогается вечности; иногда его взор — есть торжество законченной сознательности, и тогда не он смотрит своим взором, а взор его есть предмет нашего созерца-

ния — и мы видим вспыхивающий «блеск стали». Так глубоко противоположны назойливость его «взгляда» и гордое спокойствие его «взора» (для «взора» надо сравнить многое у Лермонтова, особенно «Кинжал» (1837), т. е. поэтика же н с к о г о в з о р а у Лермонтова). Итак, не только взор его не в ладу с жизнью лица — но и сам он вечно изменяется и, неприятный (хуже нашего) как взгляд, становится недостижимо высок и спокоен как предмет нашего взгляда. Так и есть: он хуже и лучше — но не того металла, что мы. Эта же противоположность во всем его физическом образе: то молод, то стар; силен и строен — нервическая слабость, когда он сел (а как люди садятся, т. е. как отпускают пружины тела, — признак старости более верный, чем как стоят...); что-то детское и женское — черные усы и брови, т. е. мужественное, военное, кастовое лицо; небрежная походка — но не размахивает руками, т. е. скрытен; все время борьба напряжения и расслабления, пружина вечно взводится и отпускается. Не по душе, а по телу прошла черта разделения, как будто Печорин рожден в результате великого спора двух равных сил. Так как в известном смысле все мы рождены как равнодействующая и примирение, то в Печорине мы охотно видим брата — но первого среди равных, потому что спорность человеческого существа им освещается яснее, чем нами. Человек — как поле незаконченной борьбы, — вот где приоритет Печорина и передовое его перед нами значение. Печорин — страдающее существо, потому что через него совершается движение человеческого типа: с о в е р ш е н с т в у е т с я ч е л о в е к : он то же в антропологии, что великий писатель — реформатор — политический деятель — правитель — в соответствующих областях; он антропологически гениален, здесь он реформатор, правитель, создатель нового. Но какими страданиями куплено это новое в человеческом существе? Как трудна эта история (не литературы, не политических учреждений... а) человеческого существа! Насколько реже натуры, одаренные в этой области, чем в «науках и искусствах» (которые суть систематическое развитие уже существующего человеческого типа)! Какая неудача замысла и здесь! Какие отпадения! Не находя вкуса в человеческих делах, Печорин приближается к «разочарованию» своего времени. Через него становится оно понятно: все оно тоже было страданием за высший антропологический тип; но в западной «мировой скорби» преобладали элементы исторического оскудения, у Печорина же — передовые элементы, восточка сверхчеловеческого богатства, т. е. «мировая радость». Страдальцы «мировой скорби» платились за историческое истощение человечества, Печорин же страдает и по тому же и по тому новому, что чрез него рождается в мир: он указывает антропологический выход из исторического кризиса байронизма и «скуки». С людьми у Печорина двойное расхождение: и по «пресыщенности» — и по ненасыщенности, по требовательности, по тематизму (так как он — а не ему — ставит темы). В «Бэле» и то и другое, в «Максиме Максимыче» — момент наибольшей усталости, как будто вечный странник; поэтому что-то злое мелькнуло в его отношении к Максиму Максимычу — старик подвернулся в дурную минуту. Печорин велик не в перемене места, а в оседлости; в путешествии он действительно близок к путешественнику Онегину (с учетом, конечно, разницы между глупостью и умом), и черты проклятия, обреченности, невоплощенности действительно тогда обнажаются. Но минута оседлости — приезда — и разом, свободно, естественно рождается великое: «Вчера я приехал в Пятигорск...» — С. 204. Однако за что пострадал



Максим Максимыч? А за что страдает друг великого человека (например, писателя...), им горячо любимый, но разделяющий только воплощенное, а не тот тематизм воплощения, который есть величие? Тема Печорина не по плечу не только Максиму Максимычу, но никому вообще; зато всякий результат его тематической работы может быть разделен и горячо исповедан. С ним так весело, с ним так не скучно! Все пользуются плодами тематической требовательности Печорина,— но когда становятся страдающей стороной самого механизма этой тематичности, все в обиде. Это то же, как если бы «лицейская годовщина» должна была давать всем — гений Пушкина и лицеисты требовали бы в нем доли. Кто хочет иметь редкие плоды, развивающиеся на самой вершине человеческого дерева, тот должен примириться с законом роста и вообще с растительным (а не механическим) типом жизни дерева. Своими страданиями Максим Максимыч тоже участвует в важнейшем деле людей: совершенствовании человеческого типа. Максим Максимыч страдает от руки друга, никто так не любил и не понимал его, как Печорин; это — снова — совершенно не то, что страдания табора от руки Алеко. Печорин — С. 188—191 — как будто спит или глубоко задумался. Почему он не прибежал сейчас же? Неужели скупится порадовать старика? Не нарочно же? Или апатия? Конечно, нет! Он все знает, все помнит — но сквозь покров общей глубокой задумчивости (С. 190, строка 8—17). Нет, здесь высшее существо следует своему призванию, здесь нечего о б и ж а т ь с я на забвение, потому что, быть может, недалеко минута, когда он так в с п о м н и т, что робкая память-воспоминание людей покажется смешной перед такой силой памяти и любви. Но пробудить его из задумчивого бережения какого-то будущего, снящегося ему, нет ни у кого силы; он «жнет (?) сев будущего мира» и д о л ж е н забывать, потому что создает вечную память. Но этим мнимым забвением вводится, кстати, равнодушие и к своему же прошлому,— между прочим, к судьбе своих же писаний.

3. Пятигорская история записана в крепости у Максима Максимыча либо до, либо во время истории с Бэлой (С. 268): итак, происшествие само предшествовало Бэле. Но «Княжну Мери» рассказал сам Печорин, а «Бэлу» — Максим Максимыч и Лермонтов; и вот первый вопрос: есть ли разница в типе рассказа? Так же ли сам Печорин рассказал бы Бэлу, а сам Лермонтов «Княжну Мери», если бы поменять... новеллу с дневником? Из определения новеллы следует, что такая помена всегда возможна (потому что автор новеллы всегда предполагается тем деятельным, занятым, умным, веселым человеком, который...: автор новеллы предполагается определенного рода, т. е. он всегда есть (n+1)-ое действующее лицо (между тем как у Гоголя его нет — в поэме: чем «Мертвые души» действительно поэма); вот почему новелла есть так часто удвоенный, утроенный рассказ (Л е р м о н т о в рассказывает как н е к т о рассказывает, как он встретил М а к с и м а М а к с и м ы ч а, который рассказывает про Бэлу); поэтому ничто не предполагает такой однотипности людей, как новелла — иначе где ручательство неискажения при такой сложной передаче? Начитавшись новелл, можно поэтому... (понять, как возникает) галлюцинация умного, непозволительно умного человечества...). И вот, тот же ли стиль? 1) Проза так же ускорена — С. 204 (ритм переезда и пр.), 212 (стремительность соображения, сокращение всех прелиминарий: это доставляет самое высокое интеллектуальное наслаждение краткости. Теперь к делу... дальше, доктор), 215 (сокращение ждущего чрез предвидение, то же — С. 223,

235 — с усилением: предвидящему скучно, что еще более усиливает сократительную силу предвидения), 236 (сокращение чрез пропуск и установку обоих терминов: «подсела» — «вспомнили», наполнено же это неопределенным, но для нас достаточным оживлением), 215 (сокращение чрез беглый пересказ, к тому же сокращающе-иронический). Чрез все эти (и иные) приемы достигается крайняя быстрота повествования. 10 мая Печорин приехал в Пятигорск, 11 мая сел писать дневник, 27 июня вызов, 28-го дуэль, 29-го приказ ехать в крепость (т. е. к Максиму Максимычу) и последний разговор с Мери. В общем, месяца полтора, срок все же достаточный для обычного содержания романа (Рудин, вероятно, около того же пробыл у Ласунских!). Для чего дневник? Для чего разубка? (Два типа дневника: «Дневник лишнего человека» — много спустя (причем разубка по причинам нынешним — «болен, устал писать» — искусно соответствует делению повествуемого) и «Княжна Мери» — в вечер событий каждого дня (довлеет дневи злоба его), причем последняя запись сделана месяца через полтора-два уже в крепости (причем поразительно искусство, с каким Лермонтов выделил именно день дуэли, письма Веры, скачки — визита у княгини, — т. е. как раз то, что есть и развязка, и ключ, и духовный предел жизни Печорина): таким образом, Лермонтов соединил оба типа дневника, хоть первому — дал явное преобладание). Но для чего дневник? Для ускорения. Когда действующее лицо есть тот особо умный и пр. человек, то лучше всего иронией ускорения вооружить его самого, чтобы он сам справился с темой времени и создал бы новое время, соответствующее новизне его действий. Ритм ускорения есть именно такое создание нового измерения времени, и в дневнике (даже как бытовом явлении) каждый, как умеет, решает тему измерения своей жизни временем: дневник есть поэтому сфера, где легко обнаруживается относительная сила каждого в борьбе за свое время. И вот Печорин прежде всего принадлежит высшей породе людей уже стилем своего дневника. Так пишет не всякий; притом между его действиями и его языком такое согласие, что заподозрить его авторство нет основания. Его действия так же ускорены, ответы — быстры, немедленны — например, С. 252. 2) Веселость («мажор») стиля тот же, что у рассказчика — Лермонтова в «Бэле»: С. 204—205 (с ускорением в конце: «... куда их не пускают»); тут примеров сотни — весь дневник писан в мажоре. И та же, что в «Бэле», легкость перехода к серьезному и патетическому (ум — такой мост, который можно перебросить на какой угодно берег! «умный мажор» — самый выгодный поэтому трамплин). Тема природы входит так же естественно, как в «Бэле» — террасами, и завершается метрически — С. 204. Пафос — С. 231 — сразу метрами (аналепстами, третьими пэонами — чтобы глухо кончить тупыми краткими метрами: «авось — кто-нибудь — поднимет»). Итак, те же принципы стиля, что в «Бэле». 3) Но новая форма дневника ставит новый вопрос: в чем принцип разубки? или: каковы термины каждого отрывка? Для этого надо перечислить центры всех отрывков: приезд, Грушницкий, сцена со стаканом, зависть Печорина | Вернер, семья Лиговских, Вера, Печорин хочет заинтересовать княжну | дурачит Грушницкого | Вера, верхом, встреча с кавалькадой | страшно краткий отрывок — С. 223 | бал и история с пьяным | и т. д. Можно одно сказать: это повествование толчками. Но таковы ли дневники? Ведь пишущий сегодня вечером не может знать относительно сюжетной значительности того, что было сегодня днем, потому что только будущее может выделить.... Итак, дневник — здесь обман? Да, если бы Печорин был — как мы с Вами; нет, так

как в том именно его сила, что безошибочно расценивает, и самоотчетливость современного в нем имеет безошибочный орган свой; нормальный голос современного. Фикция («литературная форма») дневника становится правдой только потому, что Печорин есть не «плод исторической системы», а создатель ее, и потому толчки действия он усваивает безошибочно. Снова тема о новелле! Можно разбить «Княжну Мери» на ряд таких толчков (очень типичные толчки: стакан... — известие о Вере — Печорин бесит Грушницкого: «берегись, Грушницкий...» — скандал на балу — производство Грушницкого (и связанное с этим охлаждение княжны) — Печорин целует ее руку после бала — сцена... верхами через Подкумок... «Зачем? — Она ударила хлыстом свою лошадь...» Очень ясный пример толчка, а не события; уторопление всего благодаря этому одному слову, — крайнее. На это место — С. 245 — можно смотреть как на центр всего рассказа: выше по ускоряющей силе не будет уже ничего). В сравнении с этой системой взрывов — ударов — толчков вопрос о делении на отрывки менее важен; иногда отрывок имеет и два-три, иногда (чаще всего) один, иногда он подготавливает и предчувствует важный момент (С. 223) и больше ничего; вообще, это вопрос внешней литературной уместности Лермонтова. Гораздо важнее то, что повесть ударами не есть дневник и ничто так не доказывает особую природу Печорина, как то, что он дневник свой мог сделать повестью такого типа. Не так важен вопрос и о построении каждого отрывка, ибо они — разного типа и по числу и по важности моментов; это тоже дело — литературной уместности, которая у Лермонтова безошибочна. Ряд подземных ударов создал о ж и д а н и е; вся повесть ж д е т решающего момента. Мне кажется, в «Княжне Мери» нет центрального удара, но одно ясно: сила ударов все увеличивается; после этого «зачем» сцены становятся так значительны, что по оглушающему звуку... чувствуется близкий конец; каждая сцена все самостоятельнее, все более имеет свой явный центр (иногда фраза: «Я вас не люблю» — С. 247; иногда ситуация: Печорин стоит перед ними в ту же минуту... — С. 251; в сцене дуэли, быть может, «когда дым рассеялся...» — С. 262; конечно, «я упал на мокрую траву...» — С. 265), причем эти центры явно растут по силе — со страшной быстротой; напряжение в конце так невыносимо, что не только Печорин упал и заплакал — он и за нас плачет, без слез нельзя разрешить такое напряжение души. Все же о д н о г о центрального удара — нет. Почему? Потому что такой удар был развязкой — т. е. делал бы весь рассказ сюжетом — Печорина героем, и все утратило бы свой неповторимый, единственный смысл. Нет, не развязка, а распадение рассказа, разрушение не могущего сложиться здания, бурный опыт сверхчеловеческой жизни — но только опыт; не сюжет, а намек на тот человеческий материал, из которого будущее человечество будет слагать свои сюжеты. Кто же эти люди? В этом, очевидно, весь вопрос.

4. Что объединяет всех действующих лиц? Он один. Потому что он пишет дневник...? Или потому что он главное действующее лицо? Нет, — а по справедливости: потому что он несравненно сильнее, правдивее других. В жизни Грушницкого (и приятелей Грушницкого), княжны, Веры — он главное лицо; Вернер — ну, тот умен и — не имеет своих целей в жизни; но всякий, кто на пути своих целей встретит Печорина, неизбежно станет спутником в его орбите. Потому он должен писать эту повесть, что он и в действительности пишет историю этих людей; их же дневники — были бы мемуарами подданных. В с ю д у инициатива его, план его; а когда

враги сочинили с о й план — плачевный и смешной конец. Откуда такое неравно-  
весие сил?

## 15

1. Неравновесие это проявляется двояко: и в свободе и в преднамеренности дей-  
ствий. Первое поражает во всех частных действиях-движениях (которые благодаря  
этому не суть позы; отсюда ряд совершенно новых телесных соотношений, движений  
и положений, которых не было у Пушкина; например, переход через Подкумок);  
второе управляет почти всеми общими движениями, которые — обдуманы (влюбить в  
себя княжну, одурачить Грушницкого, разрушить его план...). В этом — двойствен-  
ность всех отношений Печорина к людям и трудность темы. Только Жюльен подо-  
бен ему! Свобода его души так велика, что его появление всюду изгоняет скуку (и у  
Реналей и у де-ля-Моль); трудное и длинное восхождение... так скоро! Он равен всем  
отличиям, всем почестям, все к нему идет, он не ниже ни одной. И вдруг, та же лю-  
бовь к планам, к обдуманности действий (с рукой г-жи де Реналь — р. 52—53<sup>\*</sup>; кстати,  
это похоже на — С. 239: «я дал себе слово... поцеловать ее руку»). Commerce armé<sup>87</sup>  
даже в любви (р. 52; «странное впечатление производили эти влюбленные: ils se  
regardaient comme des ennemis»<sup>88</sup>). Обдуманные планы карьеры («та к к а к теперь  
прошли офицерские времена... то ... священником...»; и наизусть Ж. де Местра!), та  
же «любовь к врагам» (относительно которой — С. 239 — интересная с и н т а к с и ч е -  
с к а я двусмысленность), та же страшная способность быть роком женщин (тоже  
две — и приблизительно такое же к обоим отношение — в конце), единственным со-  
бытием в длинной жизни одной. Это тот тип людей, которые настолько апеллируют  
к иному суду, что социальная их характеристика всегда кажется случайной — вся  
личность их есть опровержение суда по социальным признакам (кстати, вследствие  
этого, они социально чрезвычайно сильны) — поэтому разночинец Жюльен может  
быть сравнен с Печориным. Как примирить свободу и связанность их отношений к  
людям? Думаю, что в понятии войны. Этим они заменили социальную борьбу за со-  
циальное положение (Печорину она не нужна, для Жюльена она незначаща), в этом  
их отличие от нас; состояние войны, всегдашнее военное положение и соответствую-  
щее направление мыслей. Женщины по инстинкту с ними, мужчины всегда враги  
(кроме Максим Максимыча и доктора Вернера, которые не имеют своих целей в жиз-  
ни и потому...). Печорин — солнце этих женщин и рок мужчин (топор в руках судь-  
бы — С. 254). У него нет своих судеб, он ничему не подлежит и потому он в таком же  
состоянии войны с людьми, в каком рок с теми, кто ему подсуден. Печорин сам созна-  
ет (себя) «эстетической необходимостью» круга, куда он вступает (С. 203 — «как ка-  
мень, брошенный»... в воду). Он обладает странной способностью страшно ускорять  
темп той среды, куда попадает; система отношений сразу меняется, все страшно быст-  
ро стареет, многое почти мгновенно становится смешным и уже невозможным. Таков  
же и герой романа обычного типа, — но там ускорение оказывается мнимым и весь  
кризис — временным, предварением иной судьбы. Печорин же — окончательная  
судьба и необманная. Ленский убит в результате ошибки, Грушницкий — справедли-

\* Stendhal. Le rouge et le noir. (Издание, на которое ссылается Л. В. П., не установлено.)

во (смерть — его верная, необманная судьба). Это справедливость войны, которая тоже страшно ускоряет темп жизни и тоже убивает так, что эта случайность никогда не покажется нелепой и случайной. Борьба действительно идет за высшие интересы человечества.

2. Этим определяются и враги. Грушницкий... Но разве Печорин так далек от него? Право, С. 208 — и не в виде пародии Печорин мог бы сказать французскую фразу — потому что в этом роде он немало и говорил: С. 211, 233. Собственно, он только в этом роде и говорил с княжной, т. е. победил. Грушницкий на его же почве. Получается впечатление, что умственная родина обоих — та же, но Грушницкий еще в стадии донашивания, а Печорин — дошел до стадии пародии; оба, однако, восходят к той же «фатальной» эпохе, и это очень важно помнить. Так как Печорин совершил уже переход к бессмертию не-фатального типа, он историко-литературно, пожалуй, менее важен; но Грушницкий (будучи сполна историко-литературным) совершит полный круг литературных судеб: социальное нисхождение; в тургеневских рассказах бретёр, И. Теглев — последние (уже около 1845 г. ...) гарнизонные «сыны рока»<sup>нн</sup>. Грушницкий есть то *ridicule* демонизма, от которого и Печорин и Лермонтов одинаково близки и от которого не спасет гениальность; *ridicule* это заключается не в глупости Грушницкого или Теглева, а в невоплотимости рока; «фатальная личность» смешна уже тем, что носит эполеты (а так как и Демон их носит... то не удался и он...), т. е. что дает бытовое развитие тому, что может быть только легендой. Действительно роковая личность — сам Лермонтов — генеалогически решал свою невоплотимость — потом исторически — потом сверхчеловечески: этим Лермонтов доказал, что слово «вечность» не праздно было им сказано в раннем детстве: если человек глубоко воспримет эту тему — и ее возьмет в решение на всю жизнь — то он повторит путь Лермонтова. Что останется на пути? Неполная генеалогичность, т. е. раздумье «кто я?», удовлетворенное ответом «не то, что другие... особые судьбы... особая связь с роком»: это и есть Грушницкий; он думает, что его биография необыкновенна, хлопочет о ее необыкновенности, усложняет ее, т. е. делает как раз ряд «не-роковых» действий (доказывает, что он — не «муж рока»); «роковое» же дает разряд «фатальных» слов. Вот, кстати, почему «фатальная» фразеология так понравилась провинции: она есть наиболее удобное совмещение темы рока с «не-роковым» образом жизни: Грушницкий есть уже, собственно, герой Гоголя (во всяком случае, герои «Мертвых душ» читали Бестужева-Марлинского и цитировали его!). Наконец, фразеология Грушницкого сбывается: он напоролся на свой рок и убит, как погибает герой — силою рока; только роком здесь явился соперник, т. е. лицо, с которым он столкнулся биографически. Грушницкий убит (поэтому) противоречием между «роковым» (невоплотимым) и воплощенным; убит — потому что не был гениален (ни на печоринский, ни лермонтовский лад) — поднял между тем тему гениальную; он взрыл основания человеческой жизни, т. е. жил в столь ответственной области, что риск наткнуться на вызванный им неосторожно рок был ежеминутен. Но для Печорина убийство Грушницкого есть акт расчета внутреннего, так что дуэль эта есть не борьба, а война. Сравнение двух дуэлей. В «Евгении Онегине» дуэль была, собственно, убийством (сон Татьяны, пустынный повод: мнимая измена Оли и мнимое соперничество); здесь — она есть заключение борьбы, ведущейся от первых страниц (измена действи-

тельна, соперничество действительное, дурачит он Грушницкого не в шутку, а действительно; столкнулись самые серьезные интересы); там Онегин — «байронической» эпохи, а Ленский — сентиментальной, т. е. две культуры, здесь Печорин и Грушницкий — одной культуры и война ведется за то, кто сильнее в данном кругу...; там дуэль обоснована только эстетически (сюжетно), а жизненно она даже маловероятна (Пушкину приходится ввести Зарецкого, чтобы обосновать...), здесь она могла бы эстетически и не быть (довольно поражения Грушницкого), но жизненно она неизбежна. Нет, разница громадна: там року подвержен Онегин (потому что он герой), здесь — Грушницкий, и рок этот — сам Печорин. Но если победитель есть рок (а сам року не подвержен), т. е. если принцип здесь «победителей не судят», то это именно война, а не борьба — и рассказчик здесь, естественно, мемуарист. Действительно, это военные мемуары! Все ситуации войны. Как и в (романе) «Красное и черное» — «не раз клонилась под грозою — то их, то наша сторона»<sup>91</sup>: то он сильнее княжны, то она; а однажды он прибегает к «военной хитрости», притворяется побежденным — С. 229. Вообще, нет страницы, которую нельзя было бы переложить на военный язык; это непрерывный поединок любви, где любящий — неизбежно есть и побежденный и каждая сторона, стоя на краю любви, стоит над гибелью своей. Сильнее здесь будет тот, кто меньше (вернее, могущественнее) любит; верное же сердце умрет в «неравной борьбе». И так, и здесь та же непрерывная война, что и с Грушницким. Но *préméditation*<sup>91</sup> каждого шага (в этой любви) не противоречит ни глубокой искренности жизни, ни свободе действий: разве не то же в войне, которая стратегически всегда предумышленна, — всегда свободна?

3. «Тамань» и «Фаталист» — по аналогии с «Княжной Мери»; та же роль: быть пятым актом, приблизить развязку или, по крайней мере, участвовать в ней; то же равнодушие к прошлому людей; так же бледнеет все долгое прошлое этих людей, все до-печоринское их состояние; та же грусть — С. 203 — при мысли о странной роли..., что и — С. 254; то же загадочное соединение Печорина-рока и Печорина-пишущего. Мир «Тамани» не менее богат, чем «Княжны Мери», в движении всех типов, голоса, звука (вся сцена в лодке). Сцена борьбы соединяет в предметном образе все типы борьбы «Княжны Мери»; само же русалочье существо — слепой — контрабандисты — берег моря — тюк и пр. — суть неуловимой подверженности, обреченности: достаточное ступить в этот мир, чтобы он распался.

## 16

1. «Я чувствую в душе моей силы необъятные»; недостойнство сферы его борьбы; то, что одинаково напряжение его войны и в любви и с Грушницким, показывает коренной порок... «Быть пятым актом», — великая задача; но в чем? где? вносить смерть, заканчивать — но это все надо оправдать собственной законченностью. Между тем, ее нет; необъятные силы, которые могли бы быть приложены к границам человечества (например, расширить границы с природой; изменить его положение в истории и пр. — то, что есть во «Мцыри»), тратятся внутри его границ, на внутренние, мелкие смуты. Кто стал в сферу войны, должен перенести войну в единственную область, где она не смешна; в н у т р и человечества возможна только борьба (драматическая), а

реальная война всегда будет делом без риска, т. е. и без славы. Печорин сам глубоко принадлежит эпохе варварства; его «энергия» не делает его жизнь единой...

et tout homme énergique au dieu Terme est pareil...<sup>92</sup>

Двойственность ведет к необходимости д в у х точек зрения женщин на него; тот же инстинкт шепнул Стендалю... Что такое Вера? Почему та, которую он б о л ь ш е любит, занимает м е н ь ш у ю роль в рассказе? Неужели чем менее кто им любим, тем тот интереснее? Здесь уязвимое место: только в войне с ним и он и другие становятся интересны. Печорин не в силах заключить мир, потому что тогда все сразу станет неинтересно (то же Жюльен и пр.); только буря в душе и в действиях — вот его удел. И если у него нет своего рока, то есть свой удел.

2. «Les Destinées», «La Maison du Berger», «La Flûte»...<sup>93</sup>

3. «Пророк».

## Примечания

Настоящее издание является первым собранием трудов А. В. Пумпянского по истории русской литературы. В издание включены его наиболее известные работы, опубликованные в 1920—1930-е гг., и значительное число неопубликованных работ. Работы расположены не в порядке их написания или первых публикаций, а в хронологии изучаемых авторов. Пунктуация и орфография издаваемых текстов, по возможности, приближены к современным правилам. Ссылочный аппарат в работах А. В. Пумпянского также приведен в соответствие с современными нормами. Неточности и ошибки, допущенные А. В. Пумпянским в цитируемых текстах, за исключением нескольких специально оговоренных случаев, по возможности, исправлены. Все редакционные дополнения, исправления и сокращения приводятся в угловых скобках. В примечаниях ссылки на работы А. В. Пумпянского, напечатанные в настоящем издании, даются только с указанием страницы. Ссылки на «большое» академическое издание «Полного собрания сочинений» Пушкина в 17-ти томах приводятся в тексте примечаний с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).

Интерес к личности и творчеству А. В. Пумпянского возрождается в 1980-е гг.: 24 ноября 1984 г. состоялось организованное по инициативе П. Е. Бухаркина заседание кафедры истории русской литературы филологического факультета Ленинградского гос. университета под председательством А. Б. Муратова, посвященное А. В. Пумпянскому; 14 мая 1991 на той же кафедре было проведено, по предложению В. А. Кузнецова, заседание СНО в связи со 100-летием со дня рождения А. В. Пумпянского.

Особое внимание к творческому наследию А. В. Пумпянского и изданию его трудов в 1970—1980-е гг. проявляли ныне покойные В. А. Мамуйлов и Ю. М. Лотман.

При подготовке к изданию настоящего собрания работ А. В. Пумпянского постоянную поддержку и помощь нам оказывали А. А. Алексеев, А. Ф. Белоусов, С. Г. Бочаров, А. К. Гаврилов, А. Х. Горфункель, покойный А. И. Зайцев, Е. В. Иванова, покойная С. И. Каган, Ю. М. Каган, Б. С. Каганович, покойный И. И. Канаев, Н. В. Котрелев, А. М. Кузнецов, А. В. Лавров, С. В. Ломинадзе, В. И. Мажуга, Ю. П. Калинин, И. Ф. Мартынов, покойная Р. М. Миркина, С. И. Николаев, П. В. Палиевский, А. М. Панченко, А. Б. Rogинский, Н. В. Скворцова, С. А. Фомичев, А. Л. Хосроев, И. Х. Черняк, А. П. Чудаков, покойный Е. И. Шапиро, М. Д. Эльзон, В. И. Эрль, которым приносим искреннюю благодарность.

Сборник работ А. В. Пумпянского был составлен при участии его вдовы Евгении Марковны Иссерлин (1906—1994).



### Условные сокращения

- Л. В. П.—Л. В. Пумпянский.  
 М. М. Б.—М. М. Бахтин.  
 Архив—Архив Л. В. Пумпянского.  
 Изв. Витебского Сов.—Известия Витебского совета...  
 Молот—Молот: Газета Невельского Совета Рабочих, Крестьянских и Красно-  
 Арм. депутатов (№ 1 вышел 25 июня 1918 г.).  
 ОРК НБ СПбГУ—Отдел редких книг Научной библиотеки С.-Петербургского  
 гос. университета.  
 РНБ—Отдел рукописей Российской национальной (Публичной) библиотеки (С.-Пе-  
 тербург).  
 РГАЛИ—Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).  
 РГБ—Российская государственная библиотека (Москва).  
 ЦГА СПб.—Центральный государственный архив С.-Петербурга.  
 ЦГИА СПб.—Центральный государственный исторический архив С.-Петербурга.

### Условные сокращения названий работ Л. В. Пумпянского

- «ДиА»—«Достоевский и античность» (см. наст. изд.).  
 «История античной культуры» (1921—1922)—«История античной культуры, пре-  
 мущественно литературной» 1921—1922 гг. (Архив).  
 «История античной культуры» (1924)—«История античной культуры, преимущест-  
 венно литературной» 1924 г. (Архив).  
 «Ист. рус. клас. лит.»—«История русской классической литературы» 1923 г. (Архив).  
 «К истории»—«К истории русского классицизма» (см. наст. изд.).  
 «Курс»—Курс «История новой русской литературы» 1921—1922 гг. (Архив).  
 ЛСЗА—«Литература современного Запада и Америки. 1920—1929» 1930 г. (Архив).  
 «Об исчерпывающем делении»—«Об исчерпывающем делении, одном из принципов  
 стиля Пушкина» (см. наст. изд.).  
 «Опыт о „Ревизоре“»—«Опыт построения релятивистической действительности по  
 „Ревизору“» (см. наст. изд.).  
 «Предисловие» 1928 г.—«Предисловие» к «Сочинениям» Пушкина в одном томе  
 (Пумпянский 1928а).  
 «Список»—«Список книг, изученных, прочитанных, просмотренных» (Архив).  
 «Статьи»—«Статьи о Тургеневе» (см. наст. изд.).

### Условные сокращения названий работ М. М. Бахтина

- «Автор и герой»—«Автор и герой в эстетической деятельности» (Бахтин 1979: 7—180).  
 «Проблема содержания»—«Проблема содержания, материала и формы в словесном  
 художественном творчестве» (Бахтин 1975: 6—71).

## К истории русского классицизма

Публикуется полностью впервые. Ранее были опубликованы § 1 (1—3), 3 (4)—5—Пумпянский 1983а. § 12 («Недоросль» Д. И. Фонвизина) был в выдержках прочитан 28 сентября 1982 г. в ИРЛИ (Пушкинский Дом) на заседании, посвященном 200-летию постановки «Недоросля» (см.: Фоменко 1983: 256). Написано с 12 ноября 1923 г. по 19 марта 1924 г. После раздела о поэзии Державина А. В. П. указал на Рождественский перерыв в чтении лекции с декабря 1923 г. по февраль 1924 г. В настоящей публикации опущена часть лекции 19 марта 1924 г., содержащая начало незавершенного раздела о русском масонстве. Работа «К истории» является расширенным вариантом двух предшествующих работ А. В. П., написанных в нач. 1920-х гг.—«Курса» и «Ист. рус. клас. лит.» Курс «История новой русской литературы» (осень 1921 г.—весна 1922 г.) содержит конспективное изложение лекций, прочитанных А. В. П. в бывшем Тенишевском училище, где он преподавал в нач. 1920-х гг. Продолжением этого курса был его «Летний курс Тенишевского училища» 1922 г. (см. вступ. прим. к «Лермонтов», «Гоголь»). Более обстоятельная «История русской классической литературы» (30 мая—2 августа 1923 г.) была доведена А. В. П. лишь до конца XVIII в. Работа «К истории» тесно связана с «Ист. рус. клас. лит.» системой отсылок. Так, в текст «К истории» введено, в соответствии с авторскими указаниями, несколько фрагментов из «Ист. рус. клас. лит.», относящихся к творчеству Державина. Однако при этом, вопреки указаниям А. В. П., не воспроизводятся разделы «второстепенные одописцы и поэма» и «трагедия и комедия» ввиду их недоработанности. Вместе с тем к «К истории» из «Ист. рус. клас. лит.» добавлена итоговая лекция о Радищеве, в которой определяются основные черты русского классицизма и устанавливаются его связи с французским классицизмом и эпохой Просвещения (см. прим. 272). В библиотеке А. В. П. сохранился ряд изданий русских и иностранных авторов, в которых содержатся обширные подготовительные материалы к этим трем работам в виде подробнейших маргинальных записей и помет: I и II тома сочинений Ломоносова в издании Сухомлинова, III том сочинений Державина в издании Грота (I и II тома, также, без сомнения, снабженные маргиналиями, к сожалению, утрачены), сочинения Сумарокова в издании XVIII в., сочинения Петрова 1811 г., Малерб и Гюнтер в изданиях XVIII в. и др. (ныне—в собрании ОРК НБ СПбГУ). В сер. 1920-х гг., после возвращения М. М. Б. в Ленинград, работа «К истории» в том или ином виде была прочитана А. В. П. в домашних кружках, посещавшихся представителями Невельской школы. М. М. Б. во время второго допроса 28 декабря 1928 г. заявил, что на квартире А. С. Ругевич «читали доклады (...) об оде Ломоносова и Державина (Пумпянский)» (Конкин, Конкина 1993: 183). Несомненно, идеи этих работ А. В. П. нач. 1920-х гг. имел в виду М. М. Б., когда в книге «Формальный метод в литературоведении», анализируя концепцию исторического развития русской литературы, изложенную Ю. Тыняновым в статье «Литературный факт» (1924), писал: «Тынянов не показал и

не стремится показать, что державинское смещение ломоносовской оды было подготовлено внутри самой ломоносовской оды, что сама ломоносовская ода по собственной внутренней необходимости готовила это смещение, что в ней самой накапливались те противоречия, которые с необходимостью взорвали ее и создали на ее месте качественно новое образование—«державинскую оду» (Медведев, Бахтин 1928: 221). И хотя М. М. Б. делает оговорку—«мы, конечно, не утверждаем здесь, что такая диалектическая преемственность действительно существовала между ломоносовской и державинской одой; мы оставляем этот вопрос открытым» (Гам же),—общий смысл его критического высказывания безусловно свидетельствует о том, что ему известна и другая история русской оды, например та, которая представлена в работах А. В. П. Поэтому только недоразумением, вызванным искусственной изоляцией М. М. Б. от его научного окружения, в частности от А. В. П., занимавшегося построением исторической поэтики русской литературы, можно объяснить появление таких, например, суждений, что в работах М. М. Б. сер. 1920-х гг. ощущается «сопротивление против нового для него духовного пространства, каким должна была показаться сама историческая поэтика» (Шайтанов 1994: 19). Судя по записи А. В. П. в конце «Ист. рус. клас. лит.» «Главные исправления Григ. Алекс. Г(уковского)» (далее следует краткий перечень уточнений, относящихся в основном к поэтам школы Сумарокова), лекции «Ист. рус. клас. лит.» были прослушаны Г. А. Гуковским и, несомненно, были им учтены при написании в 1923—1924 гг. книги «Русская поэзия XVIII века» (Гуковский 1927). Концепция истории русской литературы, изложенная в «К истории» и в обеих предшествовавших ей работах, скорее всего, должна была быть положена в основу книги, которую А. В. П. собирался издать в нач. 1930-х гг. По договору с Госиздатом 12 ноября 1930 г. А. В. П. должен был представить к 1 марта 1931 г. книгу «Русский классицизм: Социологическое и филологическое исследования» объемом 15 печатных листов (*Архив*). Эта книга, по всей видимости, не была написана. По крайней мере, в *Архиве* не сохранилось никаких материалов, связанных с подготовкой такой книги к изданию. Однако в 1930-е гг., в третий, академический, период своей деятельности, А. В. П. написал цикл работ о Кантемире (Пумпянский 1935: 83—102; 1941б), Тредиаковском (Пумпянский 1937а; 1941в) и Ломоносове (Пумпянский 1935: 102—132; 1983б), в которых получили развитие идеи, высказанные им в курсах лекций нач. 1920-х гг., прежде всего в «К истории». Именно эти работы А. В. П. 1930-х гг. получили признание в последние десятилетия (см., например: Успенский 1985: 91, 92, 125, 127, 139, 147, 151, 174, 196, 197, 199; Живов 1994: 63, 64, 66, 74). Вся совокупность этих работ А. В. П. 1920—1930-х гг. посвящена проблеме возникновения и развития русской классической литературной традиции. В работе «К истории» происхождение русской классической литературной традиции объясняется особым характером рецепции античной литературной культуры, осуществлявшейся посредством усвоения художественной практики антикизирующих новоевропейских литератур. В русской культуре период первоначальной рецепции античности совпал с утверждением в европейских литературах классицизма, теоретические установки и художественная практика которого привели к созданию «фикции единой литературы на разных языках» (Пумпянский 1935: 131). Главная особенность этой единой европейской литературы, по мнению А. В. П., заключается в том, что «арсенал сложившихся жанров, тем (консолидировавшихся для каждого жанра), образов (закрепившихся за те-

мой) и даже готовых словосочетаний переходит из страны в страну (с Запада на Восток, от Италии XVI до России XVIII в.), от поэта к поэту» (Там же). Однако сколько бы полно ни воспроизводился этот европейский классицизм (учетом всех особенностей воспроизведения и занимается собственно академическая наука), реальная история его усвоения в России складывалась из ряда последовательных рецепций тех или иных поэтических жанров. При этом одни жанры органически вошли в национальную литературную традицию, а культивирование других приобрело вид исторического курьеза. Первым таким утвердившимся жанром стала ода. Поэтика одическая поэтика и тематика оказали определяющее влияние на всю последующую русскую поэтическую культуру. Вместе с тем, хотя *А. В. П.* в «К истории» и начинает рассмотрение русского классицизма с Кантемира, он распространяет вслед за исследователями кон. XIX—нач. XX в. (см. Берков 1964: 7) классическую эпоху на силлабический период XVII в., исходя при этом из особенностей истории основных стихотворных размеров русской поэзии. Принадлежностью одической поэзии к общеклассической европейской традиции объясняется, по словам *А. В. П.*, «абстрактность одического стиля, своего рода универсальная алгебраичность одического языка» (Пумпянский 1935: 119). Что же касается сомнений, высказанных относительно целесообразности поставленной *А. В. П.* задачи изучения этого универсального одического языка (Иванов Вяч. Вс. 1979: 177), то они не учитывают главной особенности классического стиля, заключающейся в соединении крайней общности с крайней же бытовой единичностью (Пумпянский 1983б: 30—31; см. вступ. прим. к «Об исчерпывающем делении»). При всей абстрактности одического стиля употребление того или иного одического клише подразумевало в каждом конкретном случае определенный исторический (документальный) смысл, всегда понятный современникам. В своих исследованиях 1930-х гг. «Ломоносов и Малерб» и «Ломоносов и немецкая школа разума» *А. В. П.* показал происхождение целого ряда одических формул и проследил их судьбу в русской поэтической традиции (Пумпянский 1935: 110—132; 1983б). Одним из самых важных результатов изучения одической топики XVIII в. в работах *А. В. П.* 1920—1930-х гг. явилось вскрытие слоя одизмов в пушкинском «Медном всаднике» (см. вступ. прим. к «„Медный всадник“ и поэтическая традиция XVIII века»). Возникновение ломоносовской оды и создание державинской гораціанской оды *А. В. П.* связывает с рецепцией определенных элементов европейской классической традиции. Таким образом, национальная история этих жанров начинается только после установления их в качестве основных в творчестве Ломоносова и Державина. Последующая история этих устойчивых жанровых образований характеризуется, с одной стороны, постепенным изменением системы «общих мест» от эпохи к эпохе, а с другой—усвоением различного рода литературных влияний. Так, например, державинская ода в своем развитии осложняется путем привнесения юнгианских и оссианических мотивов. Подобное рассмотрение истории литературных форм, изложенное *А. В. П.* в «К истории» и в последующих его работах, существенно отличается от представления об автономном, самоподлежащем развитии литературного процесса, которое было положено в основу двух наиболее известных концепций истории русской поэзии XVIII в.: в варианте, исходящем из теории формального метода, у Ю. Н. Тынянова («Ода как ораторский жанр»—Тынянов 1977: 227—252) и, в академическом варианте, у Г. А. Гуковского (Гуковский 1927). Это различие позиций сказалось преж-

де всего при истолковании одического стиля Ломоносова (см. подробнее — Николаев 1983: 292—300). Как Тынянов, так и Гуковский даже не ставят вопросов, относящихся собственно к сфере исторической поэтики: ни вопроса о топике русской оды, ни вопроса о происхождении одических клише. Расхождение исследовательских позиций проявилось и в употреблении термина «классицизм». Если Гуковский значительно суживает пределы его применения, то Тынянов полностью отказывается от его употребления. Что же касается возможных точек соприкосновения теоретических позиций *Л. В. П.* и представителей формального метода (Зорин 1985: 209—210), то предпочтительнее в данном случае говорить о сходстве методов анализа ряда формальных элементов (метрика, ритмика, рифмика), восходящих к символистскому литературоведению и ставших в перв. пол. 1920-х гг. общим достоянием филологической науки. Но и в использовании этих методов позиция *Л. В. П.* отличается от подхода формальной школы. При определении критерия эволюции ломоносовской поэзии формалисты, как и их последователи много десятилетий спустя, ограничиваются прежде всего статистическими результатами исследования метрического репертуара, тогда как *Л. В. П.*, как показывают его «Заметки по изучению Ломоносова» (декабрь 1923 г.; *Архив*), опирается в этом случае на ряд взаимообусловленных стилистических, тематических и ритмических признаков:

«Заметки по изучению Ломоносова (Академическое издание, 1891, Т. I—V).

I, II (С. 12) (Хотинская ода). В какой степени текст „P“ (рукопись издания 1751 г.) соответствует тексту оды, как она была прислана в 1739 г.? А что если Ломоносов так же переработал ее, как Тредиаковский „Гданскую“ оду 1734 г.? Оказались же легендой известные рассказы о восторге академиков и пр. Знать это чрезвычайно важно, потому что если текст 1739 г. тот же (хоть почти тот же), что 1751 г., можно говорить о „рождении русского четырехстопного ямба во всеоружии типичных для него и свойственных ему метрических разновидностей, ритмов, фонетики, стилистики и пр.“ А если нет? а если присланное в 1739 г. было ученической работой? Если верно это предположение, объяснилась бы крайняя слабость од Иоанну III, а поразительная сила оды 1739 г. объяснилась бы поздним (например, около 1747—1748 гг.) происхождением исправлений, современных лучшим одам Ломоносова. Во всяком случае, пока не выяснен этот вопрос, нельзя опираться на оду 1739 г. при постановке вопроса о происхождении одического стиля.

Все говорившие о связи Хотинской оды с одой Гюнтера 1718 г. почему-то не обратили внимания на изменение Ломоносовым порядка мужских и женских рифм. Узаконение же женской пары в типичной строфе имело особое значение. Не опирался ли Ломоносов на намюрскую оду? Связь „восторга“ с „ivresse“<sup>\*</sup> как будто говорит за это. Надо изучить всю историю немецкой оды и ронсаровой и „намюрской“ традиции. Только тогда вопрос о происхождении русской оды может быть ясен.

Строфа I: можно составить „карту“ распространения „в“, „вз“, „с“, „вс“ и пр.; на звуковом хребте построены и другие лучшие строфы: 2 (стр. вс), 8 (гласные, глубокие); строфа 10 главным образом построена на синтаксических элементах.

Трудно допустить, чтобы этот шедевр русской ямбической оды был...» (текст не дописан). В поэзии Державина *Л. В. П.* видит результат сложного взаимодействия

\* «восторг» (франц.).

различных литературных влияний. При этом особенности державинской поэтики он анализирует с точки зрения их отражения в последующей поэтической традиции. Саму возможность возникновения национально-горацианской оды, ведущего жанра державинской поэзии, А. В. П. связывает с изменением характера русской культуры при переходе от петровского к екатерининскому веку. Именно в одах этого типа, являющихся ветвью европейского горацианства, Державин впервые вводит (и тем самым закрепляет для будущей поэзии) элементы русского пейзажа и русского быта. Среди работ других исследователей 1910—1920-х гг., посвященных творчеству Державина, «К истории» выделяется прежде всего наличием оригинальной и подробной классификации основного корпуса державинских произведений. Вместе с тем уже в статьях 1910-х гг. (Б. А. Грифцова, В. Ф. Ходасевича, Б. М. Эйхенбаума и др.) был сделан ряд принципиальных наблюдений, предвосхищающих выводы А. В. П. Так, например, Тамамшев последовательно сопоставил державинскую Очаковскую осень с пушкинской «Осенью» (Тамамшев 1916: 177—180), а Ходасевич в 1916 г. увидел в державинской оде зародыш пушкинского «Евгения Онегина»: «Он понимал, что его ода — первое художественное воплощение русского быта, что она — зародыш нашего романа. И, быть может, доживи „старик Державин“ хотя бы до первой главы „Онегина“, — он услышал бы в ней отзвуки своей оды» (Ходасевич 1922: 47). Также существует определенное сходство между работой А. В. П. «К истории» и исследованиями Тынянова и Гуковского (Тынянов 1977: 245—248; Гуковский 1927: 197—201) в установлении стилистических признаков поэзии Державина. Однако только в работах А. В. П. кон. 1920-х — 1930-х гг. эти стилистические доминанты державинского творчества получают историческое объяснение. В статье «Поэзия Ф. И. Тютчева» он показывает, что наиболее яркие черты поэтики и тематики Державина восходят к поэзии немецкого барокко (С. 240—256). В статье «Ломоносов и немецкая школа разума» он делает ряд замечаний о литературных истоках принципов изображения «превратного мира» у Державина (Пумпянский 1983б: 11—13). В написанной для академической «Истории русской литературы» главе «Сентиментализм» он выявляет роль оксиганизма Державина в становлении русского предромантизма (Пумпянский 1947: 431—433). Поставленная А. В. П. в процессе изучения творчества Ломоносова и Державина задача выяснения исторического происхождения русской поэтической топики до сих пор остается нереализованной.

<sup>1</sup> «Открытие античности, образование классического идеала» (франц.).

<sup>2</sup> «Книга о немецкой поэзии» М. Опица (1597—1639) — поэта и теоретика первого периода немецкого классицизма.

<sup>3</sup> Старонемецкий вольный (тонически рифмованный) стих (нем.).

<sup>4</sup> Т. е. от романского начала.

<sup>5</sup> «ораторская поэзия» (фр.).

<sup>6</sup> «героический стих» (англ.), «александрийский стих» (франц.).

<sup>7</sup> «история словесности», «история литературы» (франц.).

<sup>8</sup> Барант А.-Г.-П.-Б. (1782—1866) — французский государственный деятель и историк. Вильмен А.-Ф. (1790—1870) — французский писатель и историк.

<sup>9</sup> Шмидт Ю. (1818—1886)—немецкий критик и историк литературы.

<sup>10</sup> «Психология народов», изучающая сложные проявления психической жизни по продуктам культуры, разрабатывалась с сер. XIX в. в трудах М. Лацаруса (1824—1903) и Г. Штейнтала (1823—1899), а затем В. Вундтом (1832—1920) в его труде «Völkerpsychologie» (т. 1—10, 1900—1921). «Рождение трагедии из духа музыки» (1872)—сочинение Ф. Ницше.

<sup>11</sup> Данное методологическое введение, в котором содержится оригинальная концепция истории русской литературы, определяется ее специфика и выявляется генология новой русской литературы, а также дается программа исследований, которой придерживался А. В. П. в своем творчестве, является расширенным вариантом аналогичного введения: к «Курсу» (осень 1921 г.) и к «Ист. рус. клас. лит.» (30 мая 1923 г.).

<sup>12</sup> Цит. по: Пыпин 2: 323.

<sup>13</sup> Из переложения I псалма Симеона Полоцкого. А. В. П. цит. по: Ломоносов 1: 452 (прим.).

<sup>14</sup> См. исследование А. М. Панченко—Панченко 1973; ср.: Гаспаров 1984: 21—52; 1989: 207—209.

<sup>15</sup> «восьмисложный стих», «десятисложный стих» (франц.).

<sup>16</sup> Сборник стихотворений «Созерцания» (1856) В. Гюго.

<sup>17</sup> Комедия Мольера «Ученые женщины».

<sup>18</sup> «прощупывания» (франц.).

<sup>19</sup> «если здесь ошибка» (франц.).

<sup>20</sup> Имеются в виду «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) В. К. Тредиаковского, «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739) и «Краткое руководство к риторике» (1743) М. В. Ломоносова, «Письмо Харитона Макентина...» (1742) А. Кантемира и знаменитое состязание трех стихотворцев (Сумарокова, Тредиаковского и Ломоносова) по поводу преимущества различных стоп (1743).

<sup>21</sup> Имеется в виду сочинение А. Н. Радищева «Памятник дактилохорейческому витязю» (1801). В «Полном собрании сочинений» Радищева А. В. П. написаны комментарии к этому сочинению—Пумпянский 1941 г.

<sup>22</sup> Имеются в виду следующие стихи из IX сатиры Буало:

Cotin, à ses sermons traînant tout la terre,  
Fend les flots d'auditeurs pour aller à sa chaire...

Котен, привлекающий на свои проповеди весь мир,  
Рассекает волны слушателей, чтобы доплыть до своей кафедры.

<sup>23</sup> А. В. П. сам продолжил в 1930-е гг. исследование творчества Кантемира, прежде всего в работе «Кантемир и итальянская культура» (Пумпянский 1935: 83—102) и в написанной им для академической «Истории русской литературы» главе «Кантемир» (Пумпянский 1941б).

<sup>24</sup> «1) римские заботы. 2) смешные черты и недостатки» (франц.).

<sup>25</sup> Ода Горация «Я соорудил памятник» (Гораций, Оды, III, 30).

<sup>26</sup> «изменилась ли каким-нибудь указом кухня?» (франц.).

<sup>27</sup> «бледнее, чем рантье» (франц.).

<sup>28</sup> «зевака, настоящий парижанин» (франц.).

<sup>29</sup> «ткань цитат, реминисценций, хорошо усвоенных уроков» (франц.).

<sup>30</sup> «Котен, аббат де Пюр, Шаплен, Кино, жертвы Буало, враги Расина» (франц.).

Имеются в виду французские писатели и поэты Ш. Котен (1604—1682), М. Пюр (1634—1680), Ж. Шаплен (1595—1674), Ф. Кино (1635—1688).

<sup>31</sup> «друзья Буало» (франц.).

<sup>32</sup> «редкий и знаменитый ум» (франц.).

<sup>33</sup> «покой, окончание трудов» (лат.).

<sup>34</sup> Имеется в виду «Ода на взятие Намюра» (1693) Н. Буало.

<sup>35</sup> Имеется в виду трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), перепечатанный Куником (Куник I: 17—74).

<sup>36</sup> В сер. 1930-х гг. *Л. В. П.* проанализировал влияние немецкой стихотворной культуры на поэзию Ломоносова в статье «Ломоносов и немецкая школа разума» (Пумпянский 1983б).

<sup>37</sup> «основной стих» (франц.).

<sup>38</sup> Позднее *Л. В. П.* изменил свою точку зрения и в сер. 1930-х гг. в статье «Тредиаковский и немецкая школа разума» (раздел «Длинный стих Тредиаковского») показал, что Тредиаковский произвел тонизацию силлабического стиха под влиянием длинного немецкого трохаического стиха (Пумпянский 1937а: 181—186). В написанной в кон. 1930-х гг. для академической «Истории русской литературы» главе «Тредиаковский» это изменение точки зрения звучит менее отчетливо (см.: Пумпянский 1941в: 220—227).

<sup>39</sup> Источник ссылки не установлен.

<sup>40</sup> Имеется в виду написанная на то же событие Хотинская ода Ломоносова (1739).

<sup>41</sup> «мой в этом деле, прямо признаюсь, учитель» (лат.); см.: Пумпянский 1941в: 227.

<sup>42</sup> Куник I: XX—XXI. Куник приводит вторые строфы из двух поздравительных од А. П. Сумарокова имп. Анне Иоанновне на новый 1740 г. (СПб., 1740).

<sup>43</sup> Имеется в виду перевод Тредиаковского трактата Н. Буало «Поэтическое искусство».

<sup>44</sup> Ср. анализ трактата Тредиаковского в написанной *Л. В. П.* для академической «Истории русской литературы» главе «Тредиаковский» — Пумпянский 1941в: 259—260.

<sup>45</sup> «Рассуждение об эпической поэме» (франц.).

<sup>46</sup> См. пересказ этого анекдота у *Л. В. П.* в работе кон. 1930-х гг.: «В шуточных правилах, выставленных в Эрмитаже и написанных самой Екатериной, за проступок (по другим сведениям: за употребленное в разговоре иностранное слово) полагалось в виде наказания выучить наизусть несколько стихов „Тилемахиды“. Анекдот этот, рассказанный когда-то Карамзиным и потом в „Словаре“ митроп. Евгения (напеч. в 1845 г.), традиционно переходил из книги в книгу, обыкновенно как доказательство



неудобочитаемости и неудобопроизносимости гексаметров 'Тредиаковского' (Пумпянский 1941в: 247).

<sup>47</sup> «общий литературный язык» (греч.); в данном случае—общий поэтический язык; ср.: Веселовский 1940: 358, 360.

<sup>48</sup> Имеется в виду статья Н. И. Введенского «Тредиаковский» (Введенский 1849), перепечатанная в кон. XIX в. С. А. Венгеровым (Русская поэзия 1: 50—55).

<sup>49</sup> «счастливая ошибка» (лат.).

<sup>50</sup> Сам *Л. В. П.* в 1930-е гг. неоднократно возвращался к вопросу о происхождении гексаметра Тредиаковского и к выявлению его значения в истории русской стихотворной культуры (Пумпянский 1937а: 184—185; 1939б: 66—74; 1941в: 229—232). Предположение же о наличии в тексте перевода Тредиаковского гомеровских и вергилианских реминисценций *Л. В. П.* впоследствии подтвердил, указав в качестве примера на ряд вставок, перенесенных непосредственно из «Энеиды» Вергилия (Пумпянский 1941в: 248—249). Именно эти наблюдения *Л. В. П.* послужили основанием для полного учета прямых античных реминисценций в «Гилемахиде», который был осуществлен в работах А. А. Алексева и А. А. Дерюгина (Алексеев 1981: 68, 72—74, 94—95; Дерюгин 1985: 15, 28, 32, 44, 51—52, 123, 127—128, 131—132, 134, 139, 178—179).

<sup>51</sup> «Стихотворения» немецкого поэта И. К. Гюнтера (1695—1723). В состав этого стихотворного сборника входила ода Гюнтера на мир Австрии с Турцией (1718), повлиявшая на Хотинскую оду (ср.: Пумпянский 1983б: 8—9, 17—18). Экз. одной из частей этого издания из библиотеки *Л. В. П.* с его пометами—ОРК НБ СПбГУ (инв. 8376).

<sup>52</sup> М. О. Гершензон в книге «Гольфстрем», исходя из большого числа приводимых им примеров употребления слов с семантикой «огня» в поэзии Пушкина, говорит о гераклитизме Пушкина, о типологической близости философии Гераклита и мировоззрения Пушкина. Стих 13 Хотинской оды Ломоносова—«Пермесским жаром я горю»—указывает на конкретную историко-литературную традицию использования Пушкиным «огня» («жара» и т. п.) как метафоры поэтического творчества (см. примеры: Гершензон 1922: 55—60, 64—65), т. е. одного из топосов классической поэзии.

<sup>53</sup> «обновление» (франц.).

<sup>54</sup> Ода 1742 г., на прибытие в Петербург герцога Голштинского (вторая редакция).

<sup>55</sup> Ода 1746 г., на день восшествия на престол имп. Елизаветы Петровны.

<sup>56</sup> Ода 1745 г.

<sup>57</sup> «перечень вещей, цветов» (лат.).

<sup>58</sup> «против воли Минервы, без ее вдохновения» (лат.).

<sup>59</sup> На прибытие имп. Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург.

<sup>60</sup> «те, которые ничего не видели, но всему научились» (франц.).

<sup>61</sup> «политика классиков» (франц.).

<sup>62</sup> Ода 1747 г.

<sup>63</sup> Ода 1741 г., первые трофеи Иоанна III.

<sup>64</sup> Ода на рождение Иоанна III.

<sup>65</sup> Ода 1742 г., на день коронавания имп. Елизаветы Петровны.

<sup>66</sup> Ода 1742 г., на прибытие имп. Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург.

<sup>67</sup> Ода 1743 г.

<sup>68</sup> «и опять к Трое...» (Вергилий, Буколики, IV, 36)—имеется в виду пифагорейское учение о мировых периодах, круговоротах, когда повторяются все события.

<sup>69</sup> О создании системы баталистических образов, поэтической программы восточной политики, историко-литературных традициях этой программы у Ломоносова А. В. П. позднее писал в работе «Ломоносов и Малерб» (Пумпянский 1935: 110—132).

<sup>70</sup> Имеется в виду обширная эпическая поэма Ж. Шаплена «Девственница, или Освобожденная Франция» (1656).

<sup>71</sup> «Генриада» (1723)—поэма Вольтера.

<sup>72</sup> «созданный стиль», «увиденные вещи» (франц.).

<sup>73</sup> «технические приемы» (франц.).

<sup>74</sup> В истории немецкой литературы XVII в. были две «силезские школы»: первая с классицистическими тенденциями (Опиц и его последователи) в начале XVII в., вторая (Грифиус, Цесен, Гофмансвальдау, Лоэнштейн и др.) обычно считается высшим проявлением литературы немецкого барокко сер. XVII в. Знаток и ценитель барочной поэзии, А. В. П. в 1930-е гг. создал ряд исследований о литературе немецкого барокко и русско-немецких литературных связях кон. XVII—нач. XVIII в. В кон. 1930-х гг. А. В. П. написал для «Истории немецкой литературы» раздел «Немецкая поэзия XVII века» (*Архив*). Этот раздел в фактографической своей основе был частично использован при издании в 1962 г. I тома «Истории немецкой литературы» (Пумпянский 1962). Кроме того, анализ немецкой поэзии XVII в. содержится в статьях А. В. П. сер. 1930-х гг., посвященных связям творчества Тредиаконского и Ломоносова с поэзией немецкой «школы разума», которая в нач. XVIII в. находилась в оппозиции к поэтике барокко (Пумпянский 1937а; 1983б). См. также прим. 36 и 37 к статье «Поэзия Ф. И. Тютчева».

<sup>75</sup> Переложение псалма 143.

<sup>76</sup> Переложение псалма 145.

<sup>77</sup> от классицизма «условленного» к классицизму... «созданному» (франц.).

<sup>78</sup> Переложение псалма I.

<sup>79</sup> «игра синтаксиса» (франц.).

<sup>80</sup> Ода 1742 г., на прибытие имп. Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург.

<sup>81</sup> «Вечернее размышление о Божием величестве» и «Утреннее размышление о Божием величестве». В работе «Ломоносов в 1742—1743 гг.» (Пумпянский 1935: 102—110) А. В. П. датирует обе эти оды 1743 г., привлекая для этого тематические, лексические и стилистические доказательства. В. М. Жирмунский, исходя из особенностей развития метрического репертуара Ломоносова, в статье «Оды М. В. Ломоносова „Вечернее“ и „Утреннее размышление о Божием величестве“ (к вопросу о датировке)» (Жирмунский 1975б) отвергает эту датировку, к сожалению, не обсудив во

всей полноте аргументацию *Л. В. П.*, и относит «Утреннее размышление» к более позднему времени. К мнению В. М. Жирмунского присоединился К. Ф. Гарановский в статье «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы» (Гарановский 1975).

<sup>82</sup> «человек-измеритель» (лат.).

<sup>83</sup> «Вечернее размышление...»

<sup>84</sup> «Утреннее размышление...»

<sup>85</sup> Ода, выбранная из Иова...

<sup>86</sup> «Лишь только дневной шум замолк...»

<sup>87</sup> «единственный в своем роде случай» (франц.).

<sup>88</sup> «Жениться хорошо, да много досады...»

<sup>89</sup> «жеманство» (франц.).

<sup>90</sup> «Ночную темнотую...» (Из Анакреона).

<sup>91</sup> Идиллия «Полидор».

<sup>92</sup> Ода 1741 г., на день рождения имп. Елизаветы Петровны.

<sup>93</sup> Ода 1748 г.

<sup>94</sup> «Великолепной колесницей» (Ода 1750 г.).

<sup>95</sup> «Елисаветиной рукой» (Ода 1746 г., на день восшествия на престол имп. Елизаветы Петровны).

<sup>96</sup> Ода 1742 г., на прибытие в Петербург герцога Голштинского (вторая редакция).

<sup>97</sup> «Меж бисерными облаками» (Ода 1745 г.).

<sup>98</sup> «Предвещущая Урания». «Взирает непоколебимо» (Ода 1746 г., на день рождения имп. Елизаветы Петровны).

<sup>99</sup> «Изволила Елисавет» (Ода 1747 г.).

<sup>100</sup> «это должно быть темно» (нем.).

<sup>101</sup> Гундольф Ф. (1880—1931)—немецкий литературовед, последователь духовно-исторической школы, автор знаменитой в свое время книги «Гёте» (1916, 11-е изд.—1922).

<sup>102</sup> «согласие в одном» (лат.).

<sup>103</sup> Ода 1747 г.

<sup>104</sup> Ода 1746 г., на день восшествия на престол имп. Елизаветы Петровны.

<sup>105</sup> «бегемота—охота», «Левиафана—океана», «горизонт—понт», «Магелланом—Океаном», «свирель—трель».

<sup>106</sup> Ода 1741 г., на рождение Иоанна III.

<sup>107</sup> Ода 1742 г., на прибытие имп. Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург.

<sup>108</sup> Ода 1745 г.

<sup>109</sup> Ода 1746 г., на день восшествия на престол имп. Елизаветы Петровны.

<sup>110</sup> Ода 1742 г., на прибытие в Петербург герцога Голштинского (вторая редакция).

<sup>111</sup> Ода 1745 г.

<sup>112</sup> Ода 1746 г., на день рождения имп. Елизаветы Петровны.

<sup>113</sup> Судя по пометам Л. В. П. в экз. «Сочинений» Ломоносова (Ломоносов 1) из его библиотеки, имеются в виду: Ода 1750 г., строфа 9, ст. 81—87; Ода 1748 г., строфа 13, ст. 121—124; строфа 7, ст. 61—64; строфа 2, ст. 11—14; строфа 4, ст. 31—34.

<sup>114</sup> Ода 1747 г.

<sup>115</sup> Ода 1750 г.

<sup>116</sup> Ода 1743 г.

<sup>117</sup> Ода 1742 г., на день коронавания имп. Елизаветы Петровны.

<sup>118</sup> «условленные» (франц.).

<sup>119</sup> «Индийских трубят вод Тритоны» (Ода 1741 г., на рождение Иоанна III).

<sup>120</sup> «Я знак бессмертия себе воздвигнул...»

<sup>121</sup> «От Иберов до вод Курильских, / От вечных льдов до токов Нильских» (Ода 1745 г.).

<sup>122</sup> «Он облаки рукой едва успел дакнуть, / Внезапно дождь густой повсюду зашумел» («Уже юг влажными крилами вылетает...»).

<sup>123</sup> «И вкруг довольства исчисляет, / Возлегли лактем на Кавкас» (Ода 1748 г.).

<sup>124</sup> Перевод оды Руссо.

<sup>125</sup> Надпись на иллюминацию на новый 1753 год («В любезной тишине наставший новый год...»).

<sup>126</sup> Надпись на иллюминацию в день тезоименитства имп. Елизаветы Петровны 1754 г. («Россия вознося главу на высоту...»).

<sup>127</sup> «Победы знак, палящий звук» (Ода 1741 г., первые трофеи Иоанна III).

<sup>128</sup> Ода 1742 г., на прибытие в Петербург герцога Голштинского (вторая редакция).

<sup>129</sup> Ода 1747 г.

<sup>130</sup> «Гремящих Арф ищи союза» (Ода 1742 г., на прибытие имп. Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург).

<sup>131</sup> «О священном и мирском красноречии» (лат.).

<sup>132</sup> Готшед И. Х. «Подробная риторика» (первое издание — 1728 г.).

<sup>133</sup> Будилович 1869: 103—111.

<sup>134</sup> Далее в тексте имеется отсылка на «Ист. рус. клас. лит.» (13 июня 1923 г.), где содержится пересказ рассуждения Ломоносова «О пользе книг церковных в российском языке» и приводимое ниже итоговое заключение о ломоносовской теории: «Что это блистательное рассуждение связано с работой над „Грамматикой“, видно из §343 и 356. Не Ломоносову принадлежит само различие трех стилей, оно было у греков, у Квинтилиана, у Роллена (le genre simple, sublime, tempéré<sup>\*</sup>), в лекциях Славяно-греко-латинской академии 1731—1732 гг.; но бессмертна теория зависимости его в русском языке от соответствующего употребления церковного языка; что помогло Ломоносову создать эту теорию? быть может, роль греко-латинских слов во французском языке (la dépouille des grecs et des romains<sup>\*\*</sup>); там тоже степень высоты стиля

\* «слог простой, возвышенный, умеренный» (франц.).

\*\* «наследство греков и римлян» (франц.).

быть может параллельна употреблению слов *de formation savante*\* (особенно у Пляды и у классицистов); и там бытовые (низкие) слова редко латинского происхождения, а *abstracta*\*\* — все латинского. Ломоносовская теория так поразительно верна, что на Пушкине, Гоголе, Тургеневе, Фете...; у Пушкина три языка («Пророк», «Отцы-пустынники...», «Как с древа...», «О чем шумите вы...» — «Евгений Онегин»; «Итак, она звалась Татьяна» — «Мой дядя самых честных правил...», эпиграммы, письма); нужна об этом особая работа. В «Мертвых душах» так называемые отступления. У Тютчева, Фета...; русский роман, по-видимому, относится к среднему штилю. Наконец, особые дарования в церковном языке (Языков, Вяч. Иванов). Так верна эта бессмертная теория».

<sup>135</sup> «общее место» (франц.).

<sup>136</sup> «Всякий, кто стремится соревноваться с Пиндаром...» (Гораций, Оды, IV, 2, 1).

<sup>137</sup> Шишков 9: 340—346 («Ломоносов. Чтение в Беседе любителей российского слова»).

<sup>138</sup> «предвзято» (франц.).

<sup>139</sup> Письмо Пушкина А. А. Бестужеву. Конец мая — начало июня 1825 г.

<sup>140</sup> «от сказанного по частному поводу... к сказанному в целом» (лат.).

<sup>141</sup> «несмотря ни на что» (франц.).

<sup>142</sup> Ода 1752 г.

<sup>143</sup> «он повышает голос» (франц.).

<sup>144</sup> Ода 1754 г.

<sup>145</sup> «определенное, не без приятности, совершенство посредственности» (франц.).

<sup>146</sup> Экз. этого издания из библиотеки А. В. П. с его пометами — ОРК НБ СПбГУ (инв. 8963).

<sup>147</sup> «опорная согласная» (франц.).

<sup>148</sup> «сказанное однажды» (греч.); лингвистический термин, обозначающий слово, употребленное только один раз.

<sup>149</sup> «опошление» (нем.).

<sup>150</sup> Имеется в виду сатира И. И. Дмитриева «Чужой толк» (1794).

<sup>151</sup> «Вывеска» (1-ая эпиграмма на Сумарокова), «На ворону в защищение кукушек» (2-ая эпиграмма на Сумарокова).

<sup>152</sup> «Стихи различного содержания» — немецкий перевод (Берлин, 1760) поэтических сочинений на французском языке короля Фридриха II («Различные поэтические сочинения философа из Сан-Суси»). Я. Грот в «Примечании к Читалагайским одам» отметил указание Остолопова на то, что часть Читалагайских од представляет собою перевод из книги «Беспечный философ» (Державин 3: 272).

<sup>153</sup> Замечание И. И. Дмитриева приведено Я. Гротом (Там же: 273).

<sup>154</sup> Там же.

\* «искусственно созданные слова» (франц.).

\*\* «слова с отвлеченным значением» (франц.).

- <sup>155</sup> Ода была включена Державиным в собрание его сочинений.
- <sup>156</sup> «И так „забавный русский слог“, которым поэт возглашал о делах Екатерины, и „улыбка“, которою он сопровождал свои правдивые наставления царям: вот характеристика его поэзии» (Галахов 1, 2: 172).
- <sup>157</sup> Ломоносов в своем переводе в отличие от Державина следует тексту оды Горация «Я соорудил памятник» (Гораций, Оды, III, 30).
- <sup>158</sup> Державин 6: 443.
- <sup>159</sup> «список вещей» (лат.).
- <sup>160</sup> «живописное» (нем.).
- <sup>161</sup> «связанная красота» (нем.).
- <sup>162</sup> «согласие» (лат.).
- <sup>163</sup> «речь» (лат.).
- <sup>164</sup> «Блажен лишь тот» (Гораций, Эподы, II, 1). Здесь и далее переводы цитат из Горация приводятся по изд.: Гораций 1970.
- <sup>165</sup> Стихотворение «Первая борозда» А. Фета.
- <sup>166</sup> «Наг, одинок, нищ» (лат.); ср.: Апок. 3, 17.
- <sup>167</sup> «Бледная смерть»; «в урне равны имена людские» (omne sarax movet igna popen); «мелькают годы» (Гораций, Оды, I, 4, 13; III, 1, 16; II, 14, 2).
- <sup>168</sup> «ученая строфа» (франц.).
- <sup>169</sup> «стихи на случай» (нем.).
- <sup>170</sup> «Фуск», «Гросф», «Лициний», «Септимий» — обращения в одах Горация (I, 22, 4; II, 16, 7; II, 10, 1; II, 6, 1).
- <sup>171</sup> «внезапно» (лат.).
- <sup>172</sup> «орудие», «предмет» (лат.).
- <sup>173</sup> «не настаивая» (франц.).
- <sup>174</sup> «ода на случай» (нем.).
- <sup>175</sup> Белинский 6: 629.
- <sup>176</sup> «жизненный путь» (нем.).
- <sup>177</sup> Державин I: 93.
- <sup>178</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 3, XIII; 6, XLIII.
- <sup>179</sup> «Правильнее жить ты, Лициний, будешь...» (Гораций, Оды, II, 10, 1).
- <sup>180</sup> «подходящий случай» (нем.).
- <sup>181</sup> «ростовщик» (Гораций, Эподы, II, 67).
- <sup>182</sup> «горацианский» (франц.).
- <sup>183</sup> Поэма Байрона.
- <sup>184</sup> «учитель счастья» (лат.).
- <sup>185</sup> «условный Восток» (франц.).
- <sup>186</sup> «все слишком прекрасно» (греч.).
- <sup>187</sup> «болтовня» (франц.).

- <sup>188</sup> «места» (в книге) (франц.).
- <sup>189</sup> Парафраза определения мифа у В. И. Иванова (Иванов 1916: 62, 129, 152).
- <sup>190</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 8, 1.
- <sup>191</sup> «воодушевление» (франц.).
- <sup>192</sup> «Безумный мир! Безумцы короли!» — Шекспир У. «Король Иоанн» (пер. Н. Рыковой).
- <sup>193</sup> Далее цитируются стихи из «Евгения Онегина»: 1, XVII; 4, XLI; 2, XIV; 4, LI; 6, XLVI; 7, XXXVIII; 8, XXVI.
- <sup>194</sup> Имеется в виду стихотворение А. Блока «Голоса скрипок».
- <sup>195</sup> «посредством прекрасных изображений» (франц.).
- <sup>196</sup> Гоголь, Тихонравов 4: 174 («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»).
- <sup>197</sup> Ода «На знатность», напечатанная в 1776 г. среди Читалагайских од, была в 1794 г. переработана в оду «Вельможа».
- <sup>198</sup> «и прекрасно!» (итал.).
- <sup>199</sup> «ключ к обоим мирам» (лат.).
- <sup>200</sup> «Червь! Бог!» — из 1-ой песни «Ночных размышлений» английского поэта Э. Юнга.
- <sup>201</sup> Имеется в виду стихотворение В. А. Жуковского «К человеку» (1801), некоторое время датировавшееся 1803 г.
- <sup>202</sup> «Ни гнев народа... ни...» (Гораций, Оды, III, 3, 2—4).
- <sup>203</sup> Ода Державина «Величество Божие»; «Подражание Корану, V» А. С. Пушкина.
- <sup>204</sup> Постановка проблемы эстетического равновесия птолемеевой и коперниканской космологии в поэтическом сознании XVIII в., имеющей, по мнению Л. В. П., глубокие этико-эстетические основания, связанные с традициями древнерусской культуры, является одним из первых опытов результативного сопоставления древнерусской и новой русской литератур.
- <sup>205</sup> «Чтобы исполнились времена» (лат.); ср.: Мк. I, 15.
- <sup>206</sup> «бегство» (лат.).
- <sup>207</sup> «беглецы» (лат.).
- <sup>208</sup> Антология — собрание древнегреческой поэзии, озаглавленное так в дошедших до нас рукописях — Палатинской антологии и антологии Максима Плануда. Анакреонтовы сочинения — собрание древнегреческих стихотворений, объединенных именем Анакреонта.
- <sup>209</sup> «детальное изображение» (нем.).
- <sup>210</sup> Стихотворение А. С. Пушкина.
- <sup>211</sup> «за пределами» (лат.).
- <sup>212</sup> Стихотворение Державина «Русские девушки».
- <sup>213</sup> Написанное в 1793 г. Державиным на стовор вел. кн. Александра Павловича и вел. кн. Елизаветы Алексеевны стихотворение «Амур и Психея» использует в своем романе «Александр I» Д. С. Мережковский в качестве одного из лейтмотивов.

<sup>214</sup> См. прим. 57 к «Поэзия Ф. И. Тютчева».

<sup>215</sup> «блистать» (франц.).

<sup>216</sup> «части» (франц.).

<sup>217</sup> «слух» и «зрение» (франц.).

<sup>218</sup> Белинский б: 608—609; ср. прим. Грота к «Рождению красоты» — Державин 2: 119.

<sup>219</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», б, ХLI.

<sup>220</sup> Об изменении взгляда Л. В. П. — при анализе творчества Тютчева — на наличие державинской колористической традиции в поэзии XIX в. см. вступ. прим. к «Поэзия Ф. И. Тютчева».

<sup>221</sup> «Божия премудрость» (греч.).

<sup>222</sup> Державин 7: 607.

<sup>223</sup> «мир с ключом» (франц.).

<sup>224</sup> «основание для деления» (лат.).

<sup>225</sup> «этим все сказано» (франц.).

<sup>226</sup> «гениальное произведение» (франц.).

<sup>226a</sup> Ср. заключительную лекцию Л. В. П. о творчестве Жуковского в «Курсе» (декабрь 1921 г.):

«... тема романтизма есть всегда — он сам, т. е. сама (романтическая) поэзия. И романтизму поэтому суждено было быть только воспитателем европейской поэзии! (...)»

Почему романтическая сфера так чужда политической и философской мысли? Не есть ли это выражение ее бессилия создать — лицо, сюжет (завязку, интригу...)...? Быть может, ее дело только создать условия осуществления ее ненаписанной философии (как и поэтики)? Быть может, ее тема чисто лирична, а в эпосе (и сюжете) она предопределена только п е р е в о д и т ь?

Вопрос о переводческом таланте; как понять поэзию, почти исчерпывающуюся переводами? Универсальная литература той эпохи: начало универсализма в XVIII в., рост его за весь XVIII в., англичане и Руссо, M-me de Staël; Гёте об общеевропейской литературе, Пушкин о том же; Гердеровы Stimmen...<sup>\*</sup>; отношение германского романтизма к Шекспиру, испанской драме, народной песне; французские переводы „Фауста“, Шиллера, новогреческих песен и пр. (Мериме...). Итак, все переводят — всё! В этом смысле переводная поэзия Жуковского не есть исключительное явление. Однако ясно, что он больше переводчик, чем его западные и русские современники. Судьбы перевода в русской поэзии (Кантемир, Ломоносов, Сумароков, Тредиаковский, Державин, Карамзин); все это было еще не то, потому что, если исключить древних и французскую классическую поэзию, — Оссиан, немецкая религиозная ода и англо-немецкий сентиментализм. Настоящее переводческое и подражательное отношение начинается только теперь. Здесь роль Жуковского неизмерима, это „окно в Европу“: 1) Шиллер и весь немецкий моральный гуманизм; 2) В. Скотт и английская фантастическая поэзия; 3) „Ундина“, „Камозэн“ и весь немецкий романтизм всех ти-

<sup>\*</sup> Имеется в виду составленная И. Г. Гердером антология «Народные песни» (1778—1779), известная под заглавием «Голоса народов в песнях» («Stimmen der Völker in Liedern»).



пов; 4) Гебель и идиллическая пиетистская повесть; 5) греческий и восточный эпос. Отсутствует „Фауст“, Шекспир, Новалис, „Дон Жуан“, французский романтизм, терцины и Данте. Замечательно, что почти всё не переведенное Жуковским так и осталось чуждо нам. Пушкин: Шекспир, байронова шуточная поэма, терцины—тоже громадная переводческая и подражательная деятельность, по следам Жуковского и тоже „в бореньях с трудностью силач необычайный“\*. Но тут громадное различие: оригинальная поэзия занимает ничтожное место у Жуковского—и то это близкое подражание.

Что не-переведенное? „Двенадцать спящих дев“ („Громобой“ 1810 г. и „Вадим“ 1817 г.). Но действительно ли это оригинально задумано? Банальность сюжета, страшное не страшно, сюжет рассказан неумело. Стиль—но этот стиль тот же, что и в его переводах\*\*; у Пушкина тоже перевод не отличишь от оригинальной его поэзии—но уже по другим основаниям: у Пушкина переводная поэзия направлена к центру..., здесь же оригинальная поэзия уподобляется переводной. „Эолова арфа“ 1814 г.—лучшее из его оригинальных стихотворений—и все же это перевод! 1) Иностраннный сюжет; 2) сложная строфа, как у немецких романтиков; 3) переводный стиль: „стался кустарник“, „долы отвечали зовущим рогам“, „веселость гостей собирала“, „делился душою с Минваной“, „веселого вместе“ (это даже поразительно—до какой степени он мысленно переводит с... иностранного!)—ряд выражений, понятных только как полуперевод с иностранного—хоть и неопределимого языка; 4) иностраннный, оссианово-романтический сюжет: свидание, разлучение, второе свидание мертвого с живою, третье и вечное свидание за гробом. „Ахилл“ 1814 г. тоже, как будто перевод из Шиллера (тот же синтаксис, что в „Кассандре“), с мотивами из романтиков: композитно, неудачно. Итак, русский романтизм не создал своего центрального произведения, а стал ключом ко всем видам западного романтизма (неудача „Агасвера“). Но создал ли он его на Западе? не классики ли дописали западный романтизм? не Гёте ли? не В. Скотт ли? не шекспиризм ли В. Гюго? Перед нами лишь усиление общей судьбы всего романтизма. У нас особенно отчетливо поделилась деятельность романтизма: установление предпосылок будущей поэзии и деят(ельности) Пушкина—но в принципе так было и на Западе.

Поэтому у Жуковского все общее с нем(ецким) ром(антизмом), и мировоззрение и поэтика. Мировоззрение сводимо и у него к пробуждению природы... кануну...; поэтика опирается на наблюдение и зарисовывание. Жуковский—рисовальщик (как большинство немецких и французских романтиков); дневник 1821 г.\*\*\* В стихотворениях: „и светло как в дыме луна без лучей“ и пр. Это очень близко к поэтике фр(анцузского) ром(антизма); это „психологическая поэтика“. Общеромантически и синтаксические особенности: „и под воздушной пленой—печальное вдыхало“; „с женихом рука с рукой... и пр.“: анаколуп\*\*\*\* (но много и державинских слов: „в за-

\* Из послания Вяземского к Жуковскому.

\*\* Жуковский В. А. Сочинения. СПб., 1878. Т. I. С. 155, 167—все это как будто перевод (прим. А. В. П.).

\*\*\* Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 478 (прим. А. В. П.).

\*\*\*\* Примеры заимствованы у А. Н. Веселовского (Веселовский 1904: 485—486).

падном полнебе" — „Агасвер"). Вообще, безошибочности в языке у него нет; его речь односторонне характеризуется (между тем, как у Пушкина найдена равнодействующая) и народного, и шекспирового, и байронова, и романтического языка). Он явно не способен к комическому языку. Есть и неловкости, некоторые сложные эпитеты в „Одиссее", „Рустеме и Зорабе"; все это следы громадной борьбы с языком, сознательного расширения пределов языка. В этой борьбе отложились его любимые словосочетания. В общем, его стиль есть постоянное расширение или сужение захвата значащих слов — с сохранением нормального захвата за второстепенными словами (например, „Эолова арфа"): в этом ему соперник один Тютчев (потому что у Пушкина — иной метод): например, „взгляни, как облаком живым..." Это типично романтический метод синтетического единства слова со всем захватом своим: перегруппировка содержания его, чтобы тем более сохранить формальное его равенство себе же: это вполне эстетическая жизнь слова. Все это особенно будет ясно на анализе иного, пушкинского метода. Метрика Жуковского богаче пушкинской, ритмика — одна из трех самых богатых (Жуковский, Пушкин, Тютчев); уже современники (Н. Полевой) заметили это особенное разнообразие метрики и строфики<sup>227</sup>. Рифмика Жуковского одна из самых богатых у нас (Державин, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет).

В одном Жуковский расходится с европейским романтизмом: в неодаренности к русскому. „Des Knaben Wunderhorn"<sup>228</sup> и пр.; Жуковский здесь ниже „Жизни Званской". Неопределенные местности и народности в „Двенадцати спящих девах", в „Старушке Соути"; русские имена не уничтожили немецкого характера Гебеля; лучше всего, когда иностранное остается в полной силе. В операх („Богатырь Алеша Попович") — старина екатерининская и чулковская; в сказках — на немецкий романтический лад. Только Пушкин умел ввести народный элемент в художественную поэзию — на равных правах с Шекспиром и пр. Вопрос о переходе от романтизма к классицизму осложнен в русской литературе вопросом о народности. (...)

О недостатках поэзии Жуковского: 1) одностороннее развитие русского стиха в сторону психологизма и романтизма: державинские ритмы временно скрылись, между тем Державин владел некоторыми ритмами, которые отзвучат у Пушкина; 2) насильственный разрыв державинской традиции. Роль Батюшкова и других современников Жуковского — спасение классической традиции — для Пушкина; это формула, исчерпывающая роль Батюшкова и других; очевидно, роль их поэзии и поэзии Жуковского несоизмерима; 3) на поэзию Пушкина можно смотреть как на классицизм Державина, восторжествовавший над романтическим кружком.

<sup>227</sup> «священная ода» (англ.).

<sup>228</sup> «Сила музыки» Драйдена переведена Жуковским — «Пиршество Александра, или Сила гармонии» (1812).

<sup>229</sup> «Была Троя» (лат.).

\* Веселовский А. Н. В. А. Жуковский... С. 489 (прим. А. В. П.).

\*\* Суждения Н. Полевого приведены у А. Н. Веселовского (Веселовский 1904: 484).

\*\*\* «Волшебный рог мальчика» — сборник немецких народных песен Арнима и Брентано (1806—1808).

<sup>230</sup> См. анализ державинского «Памятника» в статье «Об оде А. Пушкина „Памятник“» (С. 202—205).

<sup>231</sup> Теория неточной рифмы А. К. Толстого была рассмотрена В. М. Жирмунским в книге 1923 г. «Рифма, ее история и теория» (Жирмунский 1975а: 341—346).

<sup>232</sup> «создать школу» (франц.).

<sup>233</sup> Ср. замечание *Л. В. П.* о колоризме Пушкина в статье «Поэзия Ф. И. Тютчева» (С. 243).

<sup>234</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «К вельможе».

<sup>235</sup> «удовольствие от красивых слов» (нем.).

<sup>236</sup> Имеется в виду перевод поэм Оссиана Е. Кострова (М., 1792).

<sup>237</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «К морю».

<sup>238</sup> «закат превратил огненные струи в пылающий костер» (франц.).

<sup>239</sup> Державин I: 367; имеется в виду рассказ И. И. Дмитриева о происхождении стиха «лазурны тучи, краезлаты» из «Любителю художеств».

<sup>240</sup> «учение о цветах» (нем.).

<sup>241</sup> «острое, мгновенно схватывающее зрение» (нем.). Из стихотворения Гёте «Любезное сердцу» (см.: прим. 50 к «Поэзия Ф. И. Тютчева»).

<sup>242</sup> «волшебный фонарь» (франц.).

<sup>243</sup> «О, прозрачной стекла воды Бандузии!» (Гораций, Оды, III, 13; пер. Н. Шатерникова).

<sup>244</sup> «розовый сад» (лат.).

<sup>245</sup> Имеется в виду обоснованный Лессингом в трактате «Лаокоон» принцип различения живописного и поэтического изображения, в частности в сфере колорита.

<sup>246</sup> Позднее в статье «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1928) *Л. В. П.* показал, что державинской школе принадлежит колоризм Тютчева (С. 241—247).

<sup>247</sup> «слух» (франц.).

<sup>248</sup> Ср. «Курс» (осень 1921 г.): «Русское масонство отличалось всеми чертами чужого учения: неразличение оттенков, соединение мистики и алхимии! Новиков совершенно искренно думал, что масонство не расходится с христианством; „духовное христианство“. Русское масонство захватило такое количество людей, потому что рядом с ним не было ничего; первый случай свирепствующего в пустоте учения. Масонство заменило общественную жизнь; в него влилось все, что в другой стране вошло бы в политику, литературу, филантропию, корпоративную жизнь и пр. Все же это было первое движение по почину не правительства и не по указке. Гуманизирующее влияние было громадно; сколько помещиков перестали сечь...? „Человечество“, космополитическое человеколюбие, социальное равенство всех в ордене, падение всего разделяющего людей. (Это не прошло даром и для Гёте, Гердера, Шиллера, Лессинга); новое разделение людей на „гиликов“ и „психиков“; борьба с животностью жизни, с религиозным безразличием: освобождение „внутреннего человека“; одухотворение всех обязанностей (например, к стране, правительству, „помогать правительству“). Несовместимости с Церковью не понимают, и даже митрополит Платон

не кривил душой, когда... Католическое понимание масонства как церкви антихриста... (его) в России не было (разве в глухих местах, „фармазон“); смотрели на него, как на толстовство теперь (но толстовство объединило малообразованных)..., а масонство XVIII в.—лучшее, что было в России). Замечательно, что Новиков не любил церемониальной стороны франкмасонства; для него масонство было общественной силой, объединяющей всех друзей добра. Масонство заменило также философскую систему; оно было легкой формой нравственной (а в мистике—и теоретической) философии (как теперь толстовство для...); поэтому оно собрало не только общественные, но и умозрительные силы... Масонство имело у нас поэтому большее значение, чем на Западе. (...) Что же осталось от дела Новикова? 1. Первое общественное движение. 2. Просветительское движение, типографическое, педагогическое... 3. Начало русского либерализма и отделение от просвещенного абсолютизма. 4. Душевный перелом тысяч людей, душевное обновление, сознание постыдности животной жизни. 5. Новый стиль русской прозы. 6. Почин в истории русской мистической философии. Новиков создал из разрозненных отдельных читателей—русское образованное общество; он отец русской общественности, как Ломоносов—отец русского стиха».

<sup>249</sup> «удовольствие сочинять» (нем.); это выражение И. В. Гёте употреблено в статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (Иванов 1916: 19).

<sup>250</sup> «большая история литературы» (франц.).

<sup>251</sup> Имеются в виду рассуждения Стародума в разговоре с Прадиным о службе при дворе и о правильном государственном правлении.

<sup>252</sup> «глубокий здравый смысл» (франц.).

<sup>253</sup> «мораль Мольера, взгляды Мольера» (франц.).

<sup>254</sup> «перевернутый» (франц.).

<sup>255</sup> «негодяй изобличен» (франц.).

<sup>256</sup> «затраты, тяжесть» (франц.).

<sup>257</sup> Имеются в виду реплики Простаковой: «О, горе взяло! О, грустно!»; «Все таярю! Совсем погибаю!»; «Ненасытная душа! Кутейкин! За что это?»; «Погибла я совсем! Отнята у меня власть! От стыда никуда глаз показать нельзя! Нет у меня сына!»

<sup>258</sup> «мой залог, мои залог» (франц.).

<sup>259</sup> «великая комедия» (франц.).

<sup>260</sup> «оскорбление» (лат.).

<sup>261</sup> «никого не оскорбляй, а воздавай каждому по заслугам» (лат.).

<sup>262</sup> «находка» (франц.).

<sup>263</sup> Имеется в виду сочинение А. Бергсона «Смех» (см.: Бергсон 1914).

<sup>264</sup> «музы молчат» (лат.).

<sup>265</sup> От франц. «*vu que*» — «потому что».

<sup>266</sup> «вопросы совести» (лат.).

<sup>267</sup> «крестовый поход» (франц.).

<sup>268</sup> «просвещение» (франц.).

<sup>269</sup> «победа философии» (франц.).

<sup>270</sup> Ключевский 1918: 246—249 («Воспоминание о Н. И. Новикове и его времени»).

<sup>271</sup> Пушкин А. С.: «Евгений Онегин», 2, VII; из стихотворения «Бывало, в сладком ослепленье...»; «Евгений Онегин», 2, XXXIX; 4, LI.

<sup>272</sup> Далее приводится лекция из «Ист. рус. клас. лит.» (21 июля 1923 г.). Предварительная публикация текста данного издания — Пумпянский 1995: 72—75.

<sup>273</sup> Из стихотворения А. Н. Радищева «Осьмнадцатое столетие» (1801—1802).

<sup>274</sup> «то есть» (лат.).

<sup>275</sup> «общество» (франц.).

<sup>276</sup> Chénier A. Jambes. II («Quand au mouton bêlant la sombre boucherie...»):

Mais tout est précipice. Ils ont en droit de vivre...  
 ...Peut-être en de plus heureux temps  
 J'ai moi-même, à l'aspect des pleurs de l'infortune,  
 Détourné mes regards distraits.

«Но все — погибель. Они имели право на жизнь... Может быть, в более счастливые времена я сам отводил рассеянный взор при виде несчастных рыданий».

<sup>277</sup> «великое дело» (франц.).

<sup>278</sup> Далее в тексте имеется указание А. В. П. «См. работу о классицизме Пушкина». Эта работа А. В. П. не сохранилась, однако представление о ней можно составить по другим его работам 1920-х гг. (см. вступ. прим. к «Об исчерпывающем делении»).

## «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века

Печатается по тексту первой публикации—Пумпянский 1939а, с исправлениями неточностей в цитируемых текстах и с уточнением библиографических ссылок. Фрагменты статьи были включены в подборку отрывков из работ, содержащих наиболее существенные интерпретации пушкинской поэмы (Архангельский 1990: 90—94). Статья была написана в 1937—1938 гг., т. е. в период, когда, начиная с 1936 г., в связи со столетием со дня смерти Пушкина стали появляться первые публикации пушкинистских работ *А. В. П.*, и предназначалась для одного из выпусков «Временника» Пушкинской комиссии АН СССР. В работе комиссии *А. В. П.* принимал активное участие в год выхода статьи из печати: 16 января 1939 г. он сделал доклад «Из наблюдений над „Евгением Онегиным“», а 27 апреля того же года—доклад «Французские романтики и второй александрийский стих Пушкина» (Пушкин. Временник 6: 547). Статья 1939 г. явилась результатом почти непрерывных исследований пушкинской поэмы на протяжении двух десятилетий, если считать точкой отсчета невеликую работу 1919 г. «Смысл поэзии Пушкина», первую из дошедших до нас работ *А. В. П.*, где речь идет о «Медном всаднике». Однако и она, несомненно, представляла собою итог более ранних размышлений. К сожалению, нельзя с уверенностью утверждать, что *А. В. П.* присутствовал на докладе Энгельгардта «Историзм Пушкина» (Энгельгардт 1916), чтение которого заняло несколько заседаний Пушкинского семинария С. А. Венгерова в 1912—1913 гг., поскольку *А. В. П.* не был участником Венгеровского семинария: он посещал романо-германский семинарий на том же историко-филологическом факультете Петербургского университета. Между тем предложенное Энгельгардтом истолкование «Медного всадника» послужило объектом полемики в докладе М. И. Лопатко «Проблема „Медного всадника“», прочитанном в Венгеровском семинарии 27 февраля 1914 г. (изложение доклада см.: Осповат, Тименчик 1987: 146—147, 193), на котором *А. В. П.*, скорее всего, присутствовал и, возможно, даже принимал участие в его обсуждении. Во всяком случае, идеи доклада он не раз должен был обговаривать с его автором, так как вместе с Лопатко входил в виленский гимназический кружок Н. М. Бахтина, старшего брата *М. М. Б.* (Эджертон 1990: 234), а затем, после того, как участники кружка перебрались в нач. 1910-х гг. на учебу в Петербург, в домашнее литературное общество «Омфалос», которое возглавлял тот же Н. М. Бахтин (Дувакин, Бахтин 1996: 50). И *А. В. П.*, и оба докладчика принадлежали тому поколению молодых поэтов и филологов 1910-х гг., которому было свойственно острое переживание и пушкинской поэмы, и фальконетова монумента (Осповат, Тименчик 1987: 136, 143, 153—154). Недаром в 1925 г. в работе «О „Медном всаднике“», о Петербурге, о его символе» *А. В. П.* писал: «Мы приближаемся к центру темы; начинаем понимать, почему такая тревога рождается всадником и в нас: поче-

му мы все чувствуем, что все судьбы наши соединены в этом гениальном памятнике; что кто разгадает его, разгадает судьбу нашу» (С. 596). В своих размышлениях А. В. П., как и другие представители его поколения, исходил из символистской интерпретации поэмы, основные положения которой были развернуты в 1900-е гг. в работах Мережковского, Вяч. Иванова, Брюсова. В работе 1919 г. «Смысл поэзии Пушкина» А. В. П. вслед за Мережковским (Мережковский 13: 339—340), который в новом символистском контексте воспроизвел традицию понимания пушкинской поэмы, заложенную Белинским, называет Петра главным героем Пушкина, а «Медный всадник» главным его произведением (С. 575). Со сходного утверждения начинается и статья 1939 г. Но уже в 1922 г., как это показывают доклад «Петербург Пушкина и Достоевского» и лекции «Курса» (см. вступ. прим. к «Петербург Пушкина и Достоевского»), прежнее чисто имманентное рассмотрение пушкинского творчества и «Медного всадника» дополняется историко-литературным, которое основано на созданной А. В. П. на рубеже 1910—1920-х гг. концепции русской классической литературы. Помимо нескольких важных замечаний о связи «Медного всадника» с поэтической культурой XVIII в. в 1923 г. в работе «К истории» (С. 60, 61, 62, 64), следующая серьезная попытка обращения к пушкинской поэме была сделана А. В. П. в 1925 г. в статье «О „Медном всаднике“, о Петербурге, о его символе» (см. Приложение). К концу 1920-х гг. почти все элементы, образующие статью 1939 г., были найдены, как об этом свидетельствует конспект лекции А. В. П. о «Медном всаднике» 17 октября 1929 г. (РНБ, ф. 341, № 514, л. 163—168 об.; запись Н. Н. Кузнецова; указание на конспект—Осват, Тименчик 1987: 325, 351):

«Литературный процесс, а не литературное произведение. В „Медном всаднике“ онегинские концовки: „светла Адмиралтейская игла“, „с Парашей будет он Дни на два, на три разлучен“, „Чернели избы“, „Вкруг него Вода и больше ничего!“, „И блеск, и шум, и говор балов“. Списки и перечисления. Выпад против Хвостова—это все „забавный русский слог“. Вторая сторона. Батюшков: 1) великолепие, 2) (топкое) болото и 3) Петр-демиург. У Пушкина чисто стихотворно-синтак(сически). Бобров—тема столетия. Хронологическая оплошность Пушкина—„прошло сто лет“: это показывает филологу, что Пушкин опирался на столетние оды. Рубан 1795 г. Форма „где прежде, там ныне“ была обязательна для темы столетия. Свиньин 1816 г. Мерзляков 1827 г.: „И посреди лесов и блат Встает великий Петроград“. Повторения в разных жанрах; начиная от „Люблю тебя, Петра творенье“, она вполне современна. Там более всего обломков из „Онегина“. Сплав самых различных стилей и наследие противоположных культур. Наводнение. Редукция огромной темы. Выходка против Хвостова. Наводнение его тема, например, 1815 г. Эти оды опираются на Екатерининские оды 1770-х гг. „Река в ярости“ вообще одическая тема. „Медный всадник“—две (нрзб.) с одним монументальным видением. Бессюжетность „Медного всадника“. Тема ночного явления—державинская. Страшный бой часов и он ориентирует фонетику стиха на акустику. У Державина видения юнговские. Явление Фелицы мурзе. В 1788 г. великая дата—появляется книга „(Поэм) древних бардов“—является оссианизм. „В вышине“—три раза в „Медном всаднике“—оссианизм. „Водопад“ Державина—вот „истинный“ „Медный всадник“. „Шуми, шуми, о водопад“—неоднократно у Пушкина. В 39 строфе „Водопада“ „челе—мгле“. Державинская рифма. „Мгла“ в

„Водопаде“ имеет решающее значение. „Мрачно было“ — это без луны. С точки зрения бытовой реальности — неразрешимое противоречие. Но это инерция литературной традиции. Оссианический гигант является при (нрзб.) луны, ночи. „Грома грохотанье“ — то же у Державина. „Высоты“ и „бездны“, восходящие к суворовской альпийской оде. (1) Явление памятника = явление монарха заблуждающемуся подданному. „Звезда“ № 8. Жирмунский. (Жирмунский 1929); 2) оссианический гигант; 3) явление Петра — явление державинских натуральных божеств; 4) длинная одическая традиция обожествления Петра; 5) в 90-х годах XVIII столетия статуарность поэзии Державина спущается. Статуарная (тематика). Но тема сошествия памятника с пьедестала — это тема не русская, хотя в оде Петрова на Ясский мир памятник трянуло. Кафтарев „Петропольские ночи“. Романтические темы — сход с пьедестала. Мериме — Венера сходит. Портреты — вышедшие из рамы. Контаминация одического наследия с современными сюжетами. Ориентация.

NN говорит о Державине.

(А. В. П.:) Памятник — (изображение) иногда полемического (характера), хотя и не пародийное. „Прошло сто лет“ — это „Полтава“. „Пустынных волн“ — ода „Наполеон“. Сопост(авление) с Шихматовым, поэма „Петр Великий“. „Шуми, шуми“ Батюшкова. Отказаться от присвоения Пушк(ину) своих революционизирующих явлений.

Е. В. Давыдов говорит об отзыве Пушкина о Державине.

(А. В. П.:) У Пушкина две линии: 1) Петр и Петербург и напрашиваются архаистические образы; 2) (нрзб.) Евгений — простой пушкинский язык последнего периода.

В конспекте 1929 г. отсутствует лишь представление о формульности одической поэзии, намеченное в статье о Тютчеве 1928 г. и теоретически обоснованное в сер. 1930-х гг. (Пумпянский 1935; 1983б; см. также вступ. прим. к «Стиховая речь Лермонтова»). С другой стороны, некоторые определения и параллели — «забавный русский слог», употребление словосочетания «в вышине», упоминание новеллы Мериме «Венера Иальская», сопоставления с пушкинской же одой «Наполеон» и «Шуми, шуми» Батюшкова — не были воспроизведены в статье 1939 г. Наконец, из конспекта 1929 г. можно понять, насколько фиксация державинского стиля в «Медном всаднике» оказалась необычной даже для таких осведомленных слушателей, как NN и Е. В. Давыдов, на вопросы и возражения которых отвечает А. В. П., хотя об отражении в поэме державинской традиции описания Петербурга можно было прочитать в вышедших незадолго до того книгах Анциферова (Анциферов 1922: 50—59, 68; 1924: 65). Несмотря на то, что статья 1939 г. относится к академическому периоду деятельности А. В. П. (1933—1940), символистский подтекст ее очевиден, хотя А. В. П. и избегает прямых ссылок на символистов. Например, при указании «Прогулки» Батюшкова 1814 г. в качестве источника «Вступления» к поэме 1833 г. он ссылается не на статью Брюсова, в которой приведено это наблюдение (Брюсов 1929: 85; наблюдение П. В. Владимирова — Владимиров 1899: 26—27; ср. Элиаш 1914: 32), а на более позднюю, но и более нейтральную работу Столпянского. Как известно, брюсовская статья «Медный всадник», появившаяся в 1909 г. в томе 3 венгерского издания Пушкина (Пушкин, Венгеров 3: 456—472), а затем перепечатанная в сборнике пушкинистских работ Брюсова (Брюсов 1929: 63—94), оказала определяющее воздействие на все последующие истолкования пушкинской поэмы. Вопреки сложившемуся мнению (см.,



например: Осповат, Тименчик 1987: 138—139; ср. также суждения других авторов, писавших о «Медном всаднике»), именно символистский подход с его резким противопоставлением Петра и Евгения — что особенно ярко отразилось и в работах о Пушкине *А. В. П.* кон. 1910 — нач. 1920-х гг., — предполагающий символическую природу пушкинского произведения, не давал возможности соскользнуть к однозначной его интерпретации и позволял в то же время непредубежденно подойти к осознанию художественной структуры поэмы. В статье 1939 г. символистское противопоставление Петра и Евгения трансформируется в различие одического и беллетристического стилей, а их функция в поэме позволяет *А. В. П.* говорить о той «проблемной глубине» произведения, «проблемной бездне», относительно которой любое конкретное истолкование «Медного всадника», подразумевающее одностороннюю моральную оценку его героев, будет представлять собою не что иное, как перевод его проблематики на язык просветительской публицистики. О том, что именно построение поэмы допускает множественность и произвольность толкований, говорил в 1914 г. и Лопатто в докладе «Проблема „Медного всадника“»: «он весь как бы состоит из формул, которым можно придать любое значение» (Осповат, Тименчик 1987: 146). В том же докладе Лопатто сказал и о несводимости проблематики поэмы к окончательному и непроверяемому моральному суждению: «поэма закончена вполне, а проблема и не может быть разрешена» (Там же). В статье 1939 г. *А. В. П.* несомненно предполагает, правда, в скрытом виде, что структура поэмы выражает то трагическое недоумение (понятие Невельской школы, восходящее к Вяч. Иванову), о котором применительно к пушкинским поэмам, в частности к «Кавказскому пленнику», писал в 1937 г. М. И. Каган, другой представитель Невельского кружка: «духовный облик Пушкина (...) проявится и в дальнейших углублениях почти той же проблемы об основных вопросах созидания исторического бытия и их возможного или невозможного оправдания. Это произойдет у поэта, конечно, безо всякого морализирования. Важна судьба людей, которая должна оказаться либо оправданной, либо осужденной, либо... недоуменной, какой она чаще всего и оказывается в художественной правдивости поэта (...) Жертвенность черкешенки не есть разрешение события. Это только недоумение, которое делает нам черкешенку близкой, но которое постольку, поскольку оно не является разрешением, делает нам близким и то, что осуждено поэмой, делает нас внутренне ответственными за все происходящее. Так выявлено Пушкиным ответственное самосознание, ответственность за исторические судьбы людей. Я назвал это выявление самосознания недоумением, потому что здесь нет решения вопроса, нет разрешения» (Каган 1974: 96—97, 103). О том, что *А. В. П.* имеет в виду трагическое недоумение и когда говорит, эвфемистически используя выражение В. В. Гиппиуса, о разрешении конфликта в пользу истории, и когда говорит не о действительном, а литературном разрешении проблемных антагонизмов у Пушкина, свидетельствует то, что в том же 1939 г. в работе о Лермонтове он применяет понятие недоумения (см. прим. 34 к «Стиховая речь Лермонтова»). С трагическим недоумением соотносится отмеченная *А. В. П.* двупланность в изображении Петра (вождь-цивилизатор и монарх-самодержец) и Евгения (жертва и бунтарь-революционер). Эта двупланность каждого из героев акцентируется, однако, далеко не равнозначно. Статья начинается и завершается утверждениями о национальном характере литературной традиции XVIII в., неразрывно связанной с прогрессивной государст-

ленностью Петра, и о начинающейся с Евгения литературной традиции русского гуманизма. В то же время, вопрос о революции и монархии в статье трактуется менее отчетливо, хотя столкновение Всадника и Евгения и называется бунтом, восстанием, «острой политической борьбой». Между тем во всех своих прежних работах о «Медном всаднике» начиная с кон. 1910-х гг. он вслед за символистами постоянно говорит о революционности, а в 1923 г. в работе «К истории» пишет о революционной идеологии поэмы. Даже в «Предисловии» 1928 г. А. В. П. формулирует тему революционности в «Медном всаднике» в категориях символистской теории, не делая при этом, вопреки общему контексту, никакой уступки духу времени: «(...) с идеей революции вообще он связан теснейшим образом: перед нами миф о революции, с типичным для мифа стяжением числа действующих лиц, с не менее типичным „поединком антагонистов“, с обычной мифологической насыщенностью и знаменательностью» (Пумпянский 1928а: 7). И затем следующим образом характеризует пушкинское творчество: «Отбросьте революцию,—теряет всякий смысл не только „Медный всадник“, но вся вообще эпическая тематика Пушкина» (Гам же). Замечательно, что чуть позже, в 1929 г., Жирмунский, принадлежавший к иному, «постсимволистскому», направлению русской культуры перв. четв. XX в. (Осповат, Тименчик 1987: 138—139), в своем возражении на книгу ведущего деятеля символизма А. Белого «Ритм как диалектика» воспроизвел, правда, с обратным знаком, однозначное понимание поэмы, предложенное в 1910-е гг. Энгельгардтом: «Это открыло А. Белому тайный смысл „Медного Всадника“; и поэму, которая является необыкновенно ярким художественным выражением русского великодержавного империализма николаевской эпохи, он без страха превратил в иронический памфлет, направленный против Николая I и царской России» (Жирмунский 1929: 207). А. В. П. и в статье 1939 г. утверждает, основываясь на изучении функции одического стиля в поэме, что «поэтом монархической государственности поэт не был и не мог быть». Статья 1939 г. о «Медном всаднике» наряду с работой О Тютчеве 1928 г. является в творческом наследии А. В. П. наиболее ярким образцом исследования национальной поэтической топики. Двадцатилетний опыт изучения русской литературной традиции XVIII в. позволил А. В. П. выявить в пушкинской поэме одические элементы, которые и выполняют основную («ключевую») роль при различении стилистических напластований в произведении. Одические темы, ситуации, устойчивые словосочетания (формулы), принадлежащие или общей классической традиции, восходящей к античности (темы основания города, наводнения), или новоевропейской (оссианизмы), или собственно русской (темы прославления Петра, явления монарха ошибающемуся подданному), воспроизводятся в «Медном всаднике» в различных сочетаниях посредством реминисценций и цитации. Цитируются в «Медном всаднике» не только одическая тематика и лексика, но и остальные элементы текста, вплоть до одической словесной инструментовки (эвфонии), например, оссианический акустицизм в сцене погони. Принцип цитации относится к сфере исторической поэтики и в статье служит средством выявления, взаимообусловленности ряда смысловых образований и определенного набора поэтических «общих мест». Именно с помощью этого принципа А. В. П. объясняет дублирование одической традиции («амплитуда цитирования»: «от перенесения комплекса нескольких тем до цитаты в почти точном смысле слова» — С. 194) связан с упоминаемым в нача-

ле и в конце статьи отличие пушкинского критического классицизма от догматического классицизма XVIII в., которое было установлено А. В. П. в 1923 г. в работе «К истории». В статье 1939 г. он обозначает пушкинский классицизм заимствованным из работ формалистов термином «архаизм» и преднамеренно относит его к последнему периоду творчества Пушкина, отмеченному, начиная со второй половины 1820-х гг., значительным числом произведений, в которых отражалась литературная традиция XVIII в. В конспекте 1929 г. эта отличительная особенность пушкинского классицизма в связи с «Медным всадником» определяется как «контаминация одического наследия с современными сюжетами». Однако поскольку в поэме совершена транспозиция одических элементов в иной стилистический контекст, а также в связи с тем, что одизмы занимают в ней проблемно-подчиненное положение, одический материал не был узан, по замечанию А. В. П., ни Белинским, ни Достоевским, ни Брюсовым. Но не узнал его даже такой современный А. В. П. исследователь русской оды XVIII в., как Гынянов, писавший в 1928 г. о поэме «Полтава», что она является «смешанным комбинированным жанром: „стиховая повесть“, основанная на романтической фавуле, комбинируется с эпосей, развернутой на основе оды» (Гынянов 1968: 153), и вместе с тем утверждавший, что в «Медном всаднике» произошел разрыв с жанром комбинированной поэмы (Гам же: 154). Подобно Гынянову, не касается одических истоков статуарного мифа в пушкинской поэме и Р. Якобсон в статье 1937 г. «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (Якобсон 1987: 145—180), хотя ему вполне могла быть доступна работа А. В. П. о Гютчеве 1928 г., где уже было отмечено, что с особенностями архитектурной тематики и лексики державинской поэзии связан «вопрос о происхождении всей статуарной стороны „Медного всадника“ (само заглавие поэмы принадлежит державинскому языку)» (С. 247). В отличие от одического стиля, классическое происхождение которого установлено А. В. П. почти с математической ясностью, генеалогия онегинского и беллетристического стилей в статье 1939 г. им не рассматривается. Не упоминается ни байроновская основа первого, ни близость комическому творчеству Гоголя второго, хотя об этом А. В. П. неоднократно писал в нач. 1920-х гг. Указываются лишь внешние признаки онегинского (перечень, восклицательные ракурсы и т. д.) и беллетристического (переносы, названные еще Брюсовым; бытовой пауперистический и мещанский городской словарь) стилей и виды сочетания этих стилей с элементами одического. Соотношение стилистических слоев в поэме образует, по мнению А. В. П., ее внутренний, подлинный сюжет. Представления А. В. П. о внешнем сюжете «Медного всадника» претерпели на протяжении двух десятилетий ряд изменений. Поначалу, в 1922 г., это — балладный сюжет, имеющий не любовный, а политический характер, подразумевающий противопоставление партий. В конспекте 1929 г. говорится уже о бессюжетности «Медного всадника», хотя при этом и называются несколько достаточно очевидных литературных параллелей к мотиву сошествия статуи. И наконец, в статье 1939 г. сюжет сводится к ситуации драматического взаимодействия ожившего всадника и его антагониста. Причем Пушкин «оживляет» всадника, как бы цитируя оссианические ситуации и формулы, введенные в классическую оду Державиным. Драматическое столкновение всадника с Евгением становится в статье 1939 г. означением полемики цитируемого одического стиля с беллетристическим, вся неустойчивость которого определяется основной проблемой поэмы, проблемой бытия Евгения. Недаром в работах «К истории» 1923—1924 гг.,

«О „Медном всаднике“, о Петербурге, о его символе» 1925 г. и в статье 1939 г. *Л. В. П.* приводит в качестве аналогии к «Медному всаднику» пушкинскую оду «Памятник» 1836 г., которая представляет собою сходное полемическое переосмысление классической темы. К реликтам работ *Л. В. П.* о «Медном всаднике» перв. пол. 1920-х гг. в статье относятся упоминание одической темы «заклинания» Невы (С. 175), несомненно отсылающее к столь важным для ранних работ мотивам экзорцизма и договора со стихией, и суждение о Всаднике как «локальном медном божестве» (С. 181), восходящее в тех же работах к символистской трактовке и самого монумента, и поэмы (ср.: Анциферов 1922; 1924). В 1920-е гг. «постсимволисты» неоднократно высказывали иронические замечания о превращении символистами Пушкина... в «символиста» (ср., например: Тынянов 1968: 122). Между тем статья 1939 г. показывает, хотя в ней символистская подоснова присутствует в ослабленном виде, возможное развитие литературоведения, воплотившего главные теоретические установки русского символизма. Ср. основанные на высказываниях *М. М. Б.* 1928 г. (Медведев, Бахтин 1928: 82—83) замечания С. Г. Бочарова о значении символистской теории для бахтинских научных построений (Бочаров 1993б: 136). Если выводы *Л. В. П.* о соотношении стилистических доминант в «Медном всаднике» и их смысловой функции все же учитываются в историографии пушкинской поэмы (ср.: Макаровская 1978: 64, 75—76), хотя со временем ссылки на работу 1939 г. становятся все реже и реже, то данный в статье анализ классической и национальной поэтической топики пока остается полностью вне поля зрения исследователей. Отсюда всем библейским ли, декабристским ли, или любым иным концепциям поэмы, основанным на истолковании лишь части элементов текста и не учитывающим строго классического происхождения всей их совокупности, свойственна та методическая локализация, о которой предостерегал *Л. В. П.*: «если ряд элементов данного произведения можно свести на ряд реальных элементов, это еще не значит, что все произведение в целом есть „миф“ об этой реальности» (Пумпянский 1928а: 7).

<sup>1</sup> здесь: «в конце стиха как рифма» (франц.).

<sup>2</sup> Здесь и далее в тексте статьи даются указания на части и страницы по изд.—Бобров.

<sup>3</sup> Долгорукий 2: 93.

<sup>4</sup> Шатров 3: 34 («Государю императору Александру первому на первый день девятнадцатого века»).

<sup>5</sup> Свиньин 1: 8.

<sup>6а</sup> Здесь и далее в тексте статьи ссылки на номера поэтических произведений Державина с указанием тома даются по изд.—Державин.

<sup>6</sup> «тонкая книжка» (франц.). Имеется в виду отдельное издание оды.

<sup>7</sup> «Удивительный год» (лат.).

<sup>8</sup> Ломоносов 2: 265 (1763; Ода на новый 1764 год, строфа 23).

<sup>9</sup> «Вот Сена в неистовстве выплескивает свои волны на набережные Парижа» («На смерть Генриха IV») — Malherbe F. Poésies. Paris, 1767. P. 192 («Stances sur la mort d'Henri le Grand»). Экз. этого издания из библиотеки *Л. В. П.* с его пометами — ОРК НБ СПбГУ (инв. 8409).

<sup>10</sup> Бобров 3: 21 («Судьба древнего мира, или Всемирный потоп»).

<sup>11</sup> Гораций, Оды, I, 2, 9—10.

Piscium et summa genus haesit vimo,  
Nota quae sedes fuerat columbis.

Жилл стан рыб на вершинах вязов,  
Там, где был приют лишь голубкам вedom.

Пер. Н. Гинцбурга

<sup>12</sup> Из рукописной редакции «Медного всадника» (V, 491).

<sup>13</sup> Ода 1742 г. на прибытие имп. Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург. Здесь и далее в тексте статьи ссылки на номера поэтических произведений Ломоносова с указанием тома даются по изд.—Ломоносов.

<sup>14</sup> Ломоносов 1: 198 примеч.

<sup>15</sup> Овидий, Метаморфозы, I, 264.

<sup>16</sup> Костров I: 15—24.

<sup>17</sup> Рубан В. Г. На маловременное наводнение, приключившееся в Санкт-Петербурге на Петровском острове 20 июля... [СПб.], 1794.

<sup>18</sup> «мрачное изображение» (франц.).

<sup>19</sup> Хвостов 2: 123 («Майское гулянье в Екатерингофе 1824 года»).

<sup>20</sup> Описание издания см.: Хвостов.

<sup>21</sup> Ср. суждение Л. В. П. о поэзии Батюшкова, приведенное во вступ. примеч. к «Об исчерпывающем делении».

<sup>22</sup> Пушкин А. С. «Египетские ночи» (VIII, 276).

<sup>23</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «К вельможе» (III, 219).

<sup>24</sup> Хвостов I: 164 («Ивану Петровичу Мартосу»).

<sup>25</sup> Ода на торж. открытие Монумента Петра Великого. Авг. в 7 д. 1782 г. // Утра, еженедельное издание... СПб., 1782. Месяц август. Л. 4. С. 89—96.

<sup>26</sup> Из надписи В. Г. Рубана («Колосс Родосский, свой смири прегордый вид», 1770). Текст надписи был воспроизведен в словаре Новикова (Новиков 1772: 191—192), а затем в перв. трети XIX в. неоднократно печатался в хрестоматиях по русской литературе.

<sup>27</sup> Костров I: 105—106.

<sup>28</sup> «чудесные явления» (лат.), воспринимавшиеся в древнем Риме в качестве знамений.

<sup>29</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «Перед гробницею святой...» (III, 267).

<sup>30</sup> «только» (франц.).

<sup>31</sup> Из рукописной редакции поэмы «Езерский» (V, 417).

<sup>32</sup> Сопоставляются стихи из «Медного всадника» (V, 146) и «Евгения Онегина», I, XLIII.

## Об оде А. Пушкина «Памятник»

Печатается с уточнениями по тексту первой публикации — Пумпянский 1977. Написано 15 июня 1923 г. Схематический набросок анализа «Памятника» содержится в «Курсе» (11 или 12 мая 1922 г.), в заключительной лекции о творчестве Пушкина. По воспоминаниям Н. И. Канаева, *А. В. П.* неоднократно с большим успехом читал доклад о пушкинском «Памятнике» в домашних кружках петроградской интеллигенции. В 1973 г. *М. М. Б.* рассказывал о том, что Ф. Сологубу очень понравился прочитанный на его квартире в сер. 1920-х гг. доклад *А. В. П.* о трех «Памятниках» (Дувакин, Бахтин 1996: 153; о близости *А. В. П.* окружению Ф. Сологуба в 1920-е гг. см.: Данько 1992: 215). Возможно, этот доклад имел в виду *М. М. Б.*, когда в своих показаниях во время второго допроса 28 декабря 1928 г. среди докладов, прочитанных на квартире А. С. Ругевич, назвал доклад *А. В. П.* о Пушкине (Конкин, Конкина 1993: 183). То, что *А. В. П.* не раз выступал с чтением доклада, и то, что такие его слушатели, как *М. М. Б.* и Канаев, спустя несколько десятилетий помнили о нем, свидетельствует о том, что и сам *А. В. П.* и его друзья осознавали его программный характер. Действительно, в статье сведены все те положения концепции русской классической литературной традиции, которые ранее эскизно были обозначены в «Курсе» 1921—1922 гг., а позднее в подробностях развернуты в «Ист. рус. клас. лит.» 1923 г. и в «К истории» 1923—1924 гг. Необходимость последовательного сопоставления произведений Горация, Державина и Пушкина была далеко не столь очевидна в начале 1920-х гг. и была вызвана прежде всего стремлением *А. В. П.* показать односторонность публицистических истолкований пушкинского «Памятника» у Венгерова и Гершензона (Пушкин, Венгеров 4: 45—48; Гершензон 1919: 49—68). Уже в названии статьи содержится полемика с предшественниками, обходившимися лишь самыми общими указаниями на оду Горация как образец для стихотворений Державина и Пушкина. Пушкинский «Памятник» — ода. Именно это жанровое определение позволяет *А. В. П.* показать, каким образом преломлялась в произведениях трех поэтов одическая тема неразрывности поэзии и государства. Наряду с анализом преобразований горацианских содержательных и формальных элементов, *А. В. П.* прослеживается также отражение в державинском и пушкинском «Памятниках» топики собственно русской одической традиции. Пределы распространения будущей славы у Державина представлены в виде восходящего к ломоносовским одам перечня рек, а у Пушкина — в виде перечисления народов, предопределенного также ломоносовской концепцией цивилизаторского призвания России. М. П. Алексеев, которому была недоступна статья 1923 г., привел в своей книге два замечания *А. В. П.* из статьи о «Медном всаднике» 1939 г., относящиеся к истолкованию «Памятника»: об архитектурной тематике как сигнатуре державинского стиля и о заимствовании слова «нерукотвор-

ный» из стихотворной надписи Рубана (Алексеев 1967: 58, 70). Однако судя по употреблению в наброске «Курса» 1922 г. слова «руkotворенный» (см. прим. 30), явно отсылающего к использованной Рубаном в первом издании надписи форме «нерукотворенный» (уже в нач. 1830-х гг. в хрестоматиях надпись перепечатывалась с привычным для нас вариантом «нерукотворный»), происхождение слова было известно Л. В. П. уже с начала 1920-х гг. В той же статье 1939 г. Л. В. П. заметил, что в «Памятнике» в формах так называемого «подражания Державину» происходит непрерывная внутренняя полемика с Державиным (С. 196). Возникновение у Л. В. П. представления о русской классической литературной традиции относится, если судить по материалам его архива, скорее всего, к 1920 г. и, возможно, связано с занятиями кружка «История идей европейской культуры», которым он руководил в 1919—1920 гг. в Витебске (Михеева 1988: 27). Сохранившаяся часть конспектов к этим занятиям (осень 1919—весна 1920 г.) содержит анализ важнейших поэтических и философских текстов греческой античности. Таким образом, с 1920 г. символистское литературоведение Л. В. П. невеликого периода дополняется исторической поэтикой (классическая традиция) и приобретает то совершенно оригинальное очертание, которым отличаются все последующие его работы. Разработка нового подхода к изучению литературных явлений совпадает у Л. В. П. с периодом непрерывного углубленного чтения латинских авторов—Горация и Вергилия, который продолжался до сер. 1920-х гг. В *Архиве* имеются и материалы, относящиеся к самому процессу чтения этих авторов, и специальные работы, посвященные истолкованию прочитанных произведений. По воспоминаниям проф. А. И. Доватура, он передал Л. В. П. в сер. 1920-х гг. (согласно «Списку» в мае-июне 1924 г.) по просьбе А. В. Болдырева (вместе с которым входил в содружество переводчиков, названное по инициалам участников АБДЕМ) знаменитый комментарий Э. Нордена к катабазису Энея (P. Vergilius Maro, Aeneis. Buch VI / erklärt von E. Norden. Leipzig, 1903; книга так и осталась у Л. В. П., и только через 50 лет вдова ученого, узнав о настоящем владельце книги, возвратила ее А. И. Доватуре). Поэтому представляется поспешным и преждевременным суждение Аверинцева о лакуне в построениях М. М. Б., заключающейся в недооценке эпохи «рефлексивного традиционализма» в истории литературы и, в частности, традиции вергилиевского эпоса (Аверинцев 1981: 10—11). Все обстоит как раз наоборот. М. М. Б. превосходно были известны высказывания Л. В. П., его друга и единомышленника, о грядущем возрождении Вергилия, предвосхищающие современные суждения о значении римского классика для культуры XX в. (см., например: Гаспаров 1979: 5). В учебном курсе «Римской истории» (5 августа 1922 г.; *Архив*) Л. В. П. говорит, рассуждая об эпохах оценки «Энеиды»: «холодное отношение XIX в. (наши симпатии не на стороне вторгающихся...). Но теперь начинается поворот. Вечное подражание Гомеру уже не возбуждает сомнений, потому что мы лучше знаем, что такое классицизм... Бледность Энея есть бледность колоризма всей римской истории». В 1924 г. Л. В. П. во время изучения VI книги «Энеиды» пишет: «XIX век открыл Гомера, XX откроет Вергилия» («Vergiliana», начало июля 1924 г.; *Архив*), а затем несколько позже повторяет это утверждение в кратком обзоре восприятия гомеровских поэм в европейской литературе: «На католическом же Западе Гомера знают только по стихотворной эпиграме (Homerus latinus) (...) в 1488 г. во Флоренции первое издание. (...) Но официаль-

ная поэтика ставит Вергилия выше Гомера, даже великий Скалигер... Поворот от Вергилия к Гомеру только с начала XVIII в. (...) Но это же эпоха глубокого влияния Гомера на европейскую поэзию (...) Временно, это было связано с недооценкой Вергилия, это теперь уже устаревает... XX в. обещает раскрыть нам „Энеиду“, как XIX в.— „Илиаду“ и „Одиссею“ («История античной культуры» 1924 г., октябрь). Более того, именно в заметках А. В. П. при чтении «Энеиды», относящихся, скорее всего, к 1920 г., оказался зафиксированным один из моментов возникновения его концепции европейской и, прежде всего, русской классической традиции. Уже сам круг имен и произведений, названных в заметках (А. фон Платен, А. Шенье, ода Шиллера, «Война и мир» Л. Толстого, «Король веселится» и «Легенда веков» Гюго, «Андромаха» Расина, «Фауст» Гёте, «Робинзон Крузо», «Гамлет» и «Венецианский купец», «Медный всадник»), показывает, что здесь речь идет не об имитации или подражании древним в тех или иных произведениях, а о принципах исторической поэтики, позволяющих проследить античные истоки ближайшей литературной реальности. Ниже приводится та часть заметок, где имеются параллели с европейской и русской литературой (тетрадь «Latin Studies», около 1920 г.; *Архив*); в левом столбце приводятся стихи «Энеиды» в переводе С. Ошерова, в правам — выписки и заметки А. В. П.

Aen. I

ст. 171—176

Roman d'aventures, они пристают  
(optata potiuntur terra), высекают  
огонь — все как в Робинзоне.

ст. 210

illi se praede accingunt

«Спутники тут за добычу взялись»

sese accingere alicui rei — готовиться,  
браться за  
[Л. Толстой: она нравственно  
засучила рукава].

ст. 264

«И законы и стены воздвигнет»

...moresque viris et moenia ponet... NB  
[ода Шиллера].

ст. 278—279

«Я же могуществу их не кладу ни предела,  
ни срока,

Дам им вечную власть...»

His ego nec metas rerum nec tempora  
pono, imperium sine fine dedi  
NB.

ст. 354

«лик, на диво бледный, подымая»

ora modis attolens pallida miris  
(d'une affreuse pueur... O horrible,  
horrible, most horrible...).

ст. 356

«про убийство, скрытое в доме»  
(рассказ во сне призрака супруга Дидоны,  
убитого ее братом)

caesumque domus scelus omne retexit  
тайна дома, преступление в роде,  
явление Гамлета-отца.

ст. 364

«возглавляет женщина бегство»

Dux femina facti: ср. у Платена.



- ст. 421  
«Смотрит Эней, изумлен: на месте хи-  
жин— громады»  
Migatur molem Aeneas magna  
quondam  
[Где прежде финский рыболов... ны-  
не там...].
- ст. 437  
«Счастливы те, для кого уж возводятся  
крепкие стены» (слова Энея)  
O fortunati, quorum iam moenia  
surgunt!  
Постройка Карфагена, Петербурга и  
V-й акт 2-ой части «Фауста». NB.  
Чужестранец в строящемся городе!  
Какой глубокий моты!
- ст. 507—508  
«Суд вершит и законы дает мужам и  
работы  
Поровну делит она иль по жребию их  
назначает»  
Дидона (ст. 507—512) напоминает  
Екатерину II (величие, ум, власть,  
приказание).
- ст. 509—512  
(появление Клоанта, Антея и Сергеста)  
Антея, Сергеста и Клоанта суть депута-  
ты кораблей [насколько все эти по-  
дробности совпадают с будущим ро-  
маном морских приключений!], они  
просят царицу не жечь их кораблей  
etc.
- Аен. II  
ст. 255  
«под защитой луны молчаливой»  
amica silentia lunae— не то, что у Гюго!
- ст. 328—329  
«В крепости конь одного за другим выпус-  
кает аргивян»  
Arduus armatos mediis in moenibus  
astans fundit equus...  
Sinistre vision. On dirait un vers de la  
«Légende des Siècles».  
(Зловещее видение. Можно поду-  
мать, что это стих из «Легенды ве-  
ков»).
- ст. 386—395  
Короб— жених Кассандры  
Мотив переодевания. Хорэб попал в  
битву, как на пир! Петя Ростов!
- Аен. III  
ст. 320—336  
Судьба Андромахи (ст. 320—336 >  
трагедия Расина).
- ст. 590—654  
(Ахеменид, забытый на острове Циклопа  
Одиссеем)  
Ахеменид на острове циклопов—бу-  
дущий роман приключений.

ст. 692—708

Дивное описание берегов Сицилии!  
Но кто поймет хоть один стих, не ви-  
дев этих мест, Агригента, Дрепана,  
Марсаллы?  
Italienische Reise!

Аеп. IV

ст. 196—218

«Ярба»

Не знаю почему, Jarbas напоминает  
мне мавританского принца, неудач-  
ного жениха Порции — «Merchant of  
Venice»!

ст. 296—297

«Но... Дидона

Хитрость раскрыла его,—обмануть влюб-  
ленных возможно ль?»

At regina dolos (quis fallere possit  
amantem?)  
Praesentit...

ст. 308

crudeli funere

В упреках Дидоны замечательно сло-  
во crudelis (будущее: Ah cruel! etc.) и  
поразительное сходство с будущей  
поэтикой подобных сюжетов.

ст. 506—507

«листвою погребальной украшен»

... et fronde coronat — Funerea  
Замечательный случай enjambement,  
весьма напоминающий А. Chénier.  
Не на таких ли примерах rejete он  
научился своим «нововведениям»?

ст. 569—570

«... изменчива и ненадежна

Женщина»

... varium et mutabile semper

Femina.

Вот неожиданно «Le roi s'amuse» в  
«Эннеде»!

ст. 653—656

Аеп. V

ст. 134

«Тополя свежей листвою увенчались греб-  
цы молодые»

Cetera populea velatur fronde juventus  
12 juillet 1789!

ст. 738—739

«Сын мой, прощай: росистая ночь полпути  
пролетела,  
Веет уже на меня коней восхода дыханье».  
(речь Анхиза)

Iamque vale; torquet medios Nox  
humida cursus,  
Et me saevus equis oriens afflavit ethelis  
Греческое ли это представление о  
том, что заря гонит тень обратно?  
Слова почти те же, что отца Гамлета!

Aen. VI

ст. 6—8

«... семена огня высекают,  
Скрытые в жилах кремня;  
расхищают древесные кущи  
В дебрях густых, где прячется дичь, и реки  
находят».

Quaerit pars semina flammae  
abstrusa in venis silicis, pars densa  
ferarum  
tecta rapit silvas inventaque flumina  
monstrat  
— roman d'aventure, Robinsoniade,  
guisseaux d'eau douce, caillou.

С чтением в нач. 1920-х гг. Горация и Вергилия связано и построение статьи *Л. В. П.* о «Памятнике» — последовательный анализ каждого из произведений по образцу комментированных изданий древних авторов, — и использование приемов филологической герменевтики, разработанных в классической филологии для анализа текстов (свод приемов филологической герменевтики, сложившихся к кон. XIX в. и неизменных в своей основе и для нашего времени, изложен в руководстве Ф. Бласса — Бласс 1890). Конечно, в немалой степени такой подаче материала способствовало и то, что ода Горация входила в число произведений латинских авторов, предназначенных для обязательного изучения в классических гимназиях. Так что для слушателей доклада *Л. В. П.* переход к комментированному чтению од Державина и Пушкина был вполне естествен. Помимо представления о единой классической литературной традиции, предполагающего и общие методы анализа текстов, обращение *Л. В. П.* к приемам филологической герменевтики было связано с тем, что он рассматривал классическую филологию в качестве образца при построении филологий национальных. Во введении к «Истории античной культуры» (1924) он писал: «Филология есть научное познание чужого духа»; всякая *Wiedererkenntniss* и *Aneignung*\* есть филология (в широком смысле слова); от истории отличие — не процесс, а данное состояние; поэтому политический, юридический строй и в особенности литературная культура — ее главный интерес. Но так как только филология знает, как читать источники... то, собственно, без нее нет и историографии. Ряд областей у нее полуобщий с другими дисциплинами (история литературы, политическая история); поэтому, на практике, филология тяготеет к узкому своему смыслу: наука о языке чужой культуры (но и здесь она отличается от языкознания, которому язык интересен только сам по себе, а не как памятник прошлой культуры); поэтому филологии (а не просто языкознанию) принадлежат только те языки, которые создали памятники монументального значения (египетская, ассирийская, романская, германская, но не тунгусская филология!). Таким образом, монументальный памятник подлежит не только истории литературы, а и филологии; это соседство было крайне полезно истории литературы; она преобразилась; филология приготовила ей верные тексты, научила читать (вообще в торопливый век только филолог есть учитель чтения); публика получила образцовые издания своих и чужих классиков (издания Пушкина, Грибоедова, Боратынского — плод великой работы издания древних); — искусство перевода преобразилось (Поп, Костров, Петров, Гнедич, Фосс, переводчики Шекспира и т. д.); появилось новое понятие неприкосновенности текста. Источник всех „филологий“ — клас-

\* «узнавание» и «усвоение» (нем.).

сическая филология; научно она стала на ноги первая (что объясняется тем, что одна из первых задач европейских народов, когда они проснулись, было понять „первых насельников“). Сразу же образовались и частные дисциплины об античности (Altertumskunde\*, политическая история и т. д.), но сразу же в центре всех основалась классическая филология (ценность и значение памятников—связь отдельных явлений античности—посредство между античностью и нами); с тех пор частные дисциплины шагнули необозримо—и все же филология осталась так же необходима, так что, не в пример другим, об античности, кроме отдельных наук, есть еще одна центральная (отчасти и о других очень важных явлениях: Dante—Goethe—Shakespeare—Пушкин-Philologie)».

В самом нач. XX в. Ф. Ф. Зелинский заявлял о неприменимости к произведениям новой литературы методов классической филологии, предполагая тем самым гетерогенность античной и новой литературы, хотя при этом и говорил, что «античность создала все литературные типы, которыми наша литература живет», и, главное, дал несколько примеров применения этих методов анализа к сочинениям русских авторов (Зелинский 1905: 68, 82, 285). Для применения метода филологической интерпретации к произведениям новой литературы оставалось сделать один шаг. Но не сделали этого шага ни Вяч. Иванов, давший превосходное определение задач филологической («низшей») герменевтики (Иванов 1923: 253—255; ср.: Силард 1993), ни Гершензон, говоривший об искусстве «медленного чтения» (Гершензон 1918: 18; 1919: 53), хотя оба были и филологами-классиками по образованию и оба писали о русской литературе. «Медленное чтение» не помогло Гершензону избежать произвольности при истолковании пушкинского творчества. Вяч. Иванов отмечал, что у Гершензона «поэтика всецело растворяется в психологии» (Иванов 1922: 180). Статью Гершензона о «Памятнике» можно рассматривать и как пример словесной интерпретации, так как фактически она посвящена обоснованию иронического смысла стиха «И долго буду тем любезен я народу». Напротив, именно символистские построения Вяч. Иванова оставляли возможность для конкретного понимания текста. Применение методики «гимназического» чтения древних авторов к анализу поэтики русской литературы обычно усматривается лишь в статьях И. Ф. Анненского о русских поэтах и в его разборах переводов древних авторов и расценивается как уникальное явление в истории русской филологии (Пономарева 1987; Левинтон 1992). Вернее, впрочем, было бы говорить, как и в случае с трудами А. В. П., о применении методов классической филологии, так как «гимназическая» методика представляет собой выработанное веками приспособление этих методов для образовательных, школьных целей. Отчетливо прослеживается различие в результатах применения этих методов у Анненского и А. В. П. Анненский в статье «А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» (1898) определяет специфику русской литературы ее разобщенностью с античной поэтической традицией и именно в этой разобщенности видит, в частности, объяснение тому, что в отличие от поэзии романских народов «у нас влияние Горация было весьма слабо и поверхностно» (Анненский 1979: 292—293). Поэтому у Анненского перенос приемов филологической интерпретации с античных текстов на русские происходит без учета особенностей русской литературной тради-

\* «наука о древностях» (нем.).

ции и приводит порой к результатам, напоминающим реплики нормативных школьных анализов классических авторов. В то время как *Л. В. П.*, поставив эти приемы в связь с исторической поэтикой, с концепцией происхождения русской литературы XVIII—XX вв. от античной через западные антикизирующие литературы, показал возможность анализа русских текстов как античных. Вместе с тем, такое совокупное применение методов классической филологии Анненским и *Л. В. П.* к поэтике русской литературы действительно представляет собой уникальное явление, особенно яркое по сравнению с последующим забвением принципов классического образования. Таким образом, в методе исторического изучения литературы, примененном в статье 1923 г., а затем во всех последующих работах *Л. В. П.*, сошлись эллинизм Зеллинского, символизм Вяч. Иванова и филологизм Анненского.

<sup>1</sup> «На его одах пробовал свои силы всякий, кто мог (или не мог) рифмовать» (нем.).

<sup>2</sup> «Я соорудил памятник» (Гораций, Оды, III, 30).

<sup>3</sup> Поэма «Дева озера» В. Скотта; роман «Блеск и нищета куртизанок» О. Бальзака.

<sup>4</sup> Стихотворения А. Пушкина, А. Фета («Первая борозда»), Вяч. Иванова («Полевой труд»).

<sup>5</sup> Вергилий, Энеида, I, 6—7:

В Лаций богов перенес, где возникло племя латинян,  
Города Альбы отцы и стены высокого Рима.

Пер. С. Ошерова

<sup>6</sup> Шиллер, «Орлеанская дева», I, 2 (Пер. В. А. Жуковского).

<sup>7</sup> Из баллады В. А. Жуковского «Граф Гапсбургский» (перевод баллады Шиллера).

<sup>8</sup> «Быть лишенным священного поэта» (см.: Гораций, Оды, IV, 9, 28).

<sup>9</sup> «долговечнее меди, выше царственного строения пирамид, который... бег времени...» (Гораций, Оды, III, 30, 1—5).

<sup>10</sup> *perennius* — «долговечнее», *altius* — «выше» (лат.).

<sup>11</sup> «медь» (лат.)

<sup>12</sup> «Ты станешь навечно провинцией» (лат.).

<sup>13</sup> Имеется в виду стихотворение М. Ю. Лермонтова «Спор».

<sup>14</sup> Проперций, III, 2, 17—24:

Тяжким усилием до звезд вознесенная ввысь пирамида,  
Славный Юпитера храм, вышних подобье небес,  
Склеп Мавзола в своем роскошном великолепье —  
Участы общей они — гибели обречены.  
Или потоки дождей, или пламя лишит их величия,  
Или под тяжестью лет сами, сломившись, падут.  
Но не погибнет в веках талантом добытое имя:  
Слава таланта и блеск вечным бессмертьем горят.

Пер. Л. Остроумова

<sup>15</sup> Малерб. «Ода королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода»:

Дара вечности прекрасной  
Обрести не можешь ты  
В этой роскоши напрасной,  
В измышленьях суеты:  
Статуи, столпы, медали,  
Что когда-то создали,  
Канут без следа во прах:  
То, что Муза лишь лелеет,  
Парки избежать сумеет  
И останется в веках.

Пер. Д. Дмитриевского

<sup>16</sup> «Я не весь умру» (Гораций, Оды, III, 30, 6).

<sup>17</sup> «Непрерывно я...» (Гам же, 30, 7).

<sup>18</sup> «обновление» (франц.).

<sup>19</sup> «Пока на Капитолий...» (Гораций, Оды, III, 30, 8).

<sup>20</sup> «Избежит Либитины» (то есть смерти; Гам же, 30, 7).

<sup>21</sup> Стихотворение М. Ю. Лермонтова.

<sup>22</sup> «Из низкого состояния первый...» (Гораций, Оды, III, 30, 12).

<sup>23</sup> «Перенес...» (Гам же, 30, 14).

<sup>24</sup> Имеется в виду 4-й стих второй строфы «Памятника» Державина: «Доколь славянов род вселенна будет чтить».

<sup>25</sup> Приводим 3-ю, 4-ю и 5-ю строфы державинского «Памятника», о которых здесь и ниже идет речь:

Слух прійдет обо мне от Белых вод до Черных,  
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;  
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,  
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дернул в забавном русском слоге  
О добродетелях Феллицы возгласить,  
В сердечной простоте беседовать о Боде  
И истину царям с улыбкой говорить.

О Муза! возгордись заслугой справедливой,  
И презриг кто тебя, сама тех презирай;  
Непринужденною рукой, неторопливой,  
Чело твое зарей бессмертия венчай.

<sup>26</sup> «Сведущий» (Гораций, Оды, II, 20, 19).

<sup>27</sup> «Пролепсис» — троп, заключающийся в приписывании заранее объекту свойства, которого еще не было до указанного действия и которое должно было только появиться в результате этого действия. «Аполепсис» — выражение, образованное, по-

видимому, автором *ad hoc* в противовес пролепису у Горация для характеристики разбираемого словосочетания Пушкина. Указано нам А. И. Зайцевым.

<sup>28</sup> «Дельфийским лавром...» (Гораций, Оды, III, 30, 15—16).

<sup>29</sup> «прихоть, своенравие» (нем.).

<sup>30</sup> Ср. А. В. П. «Курс» (май 1922 г.): «Нерукотворный: начало противоположения судьбам русского государства и рукотворенному памятнику Петра Великого».

<sup>31</sup> «Едкий дождь, Аквилон, разрушать...» (лат.).

<sup>32</sup> Ср. А. В. П. «Курс» (май 1922 г.): «Наполеонова, Александрийского столпа: Вандомская колонна? Фальк(онетов) Петр? Но Пушкин говорит о памятнике с е б е, а не с е б я. Поэтому сравнить надо не с основателем, а с делом; дело же— победа над Наполеоном. Итак, это не статуя, а символическая колонна. Поэтому— глава...»

<sup>33</sup> «Большая часть меня» (Гораций, Оды, III, 30, 6).

<sup>34</sup> «Обо мне скажут» (Гам же, 30, 10).

<sup>35</sup> Ср. А. В. П. «Курс» (май 1922 г.): «„Слух обо мне...“: отличать „слух“ от „славы“: он связан с Россией, она переживет Россию. У Державина во 2—3 строфах и то и другое связано со славянами. Это страшно важно. Но у обоих— *impetium*: неисчетные народы и перечень их у Пушкина. Это империяльное значение поэзии— достоверно и несомненно для Пушкина, он— одна из сил, идущих „против солнца“. Итак, связывая себя со своим государством и его о с о б о й (имперской) историей, Пушкин связывает (с ним) только слух,— не славу. Здесь может он заглянуть в будущее: н ы н е дикий, а впоследствии... „Юлий Цезарь“, III: „на неизвестном еще языке— в нерожденных еще государствах“. Это шекспиризм мысли, этого нет у Горация».

<sup>36</sup> «Ступаю там, где горит»— парафраз стихов Горация (Гораций, Оды, II, 1, 6—8):

Об этом ныне с гордой отвагой  
Ты пишешь, по огню ступая,  
Что под золою обманно тает.

Пер. Г. Церетели

<sup>37</sup> В отличие от обычного понимания, сложившегося к началу XX в., С. А. Венгеров (1910) строил свою интерпретацию стихотворения исходя из упрощенно понятых им причин, побудивших Пушкина отказаться от черного варианта 2-го стиха четвертой строфы «Что звуки новые для песен я обрел». М. О. Гершензон (1919) считал, что Пушкин в этой строфе излагает превратное мнение о нем народа, в результате чего и строфа, и само произведение приобретают, по Гершензону, иронический смысл. обстоятельный анализ и критическое рассмотрение положений Венгерова и Гершензона даны М. П. Алексеевым— см.: Алексеев 1967: 47—52.

<sup>38</sup> Историческая концепция, заключенная в этом предложении, показывает, насколько было несчастливым участие А. В. П. как в деятельности «Вольфилов», так и в собраниях кружка А. А. Мейера «Воскресение» в нач. 1920-х гг. Ср. рассуждения А. В. П. в работе «Русская история 1905—1917 гг. в поэзии Блока» (см. наст. изд.).

<sup>39</sup> «Увенчай» (Гораций, Оды, III, 30, 16).

<sup>40</sup> Имеется в виду стих «чи Бога и не спорь (с) глупцом» из черновигов VII главы «Евгения Онегина» («Альбом Онегина», VI, 432).

## Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина

Печатается по тексту первой публикации — Пумпянский 1982, с уточнениями и исправлениями редакционно-издательских искажений. Написано в марте-апреле 1923 г. В соответствии с собственной концепцией русской классической литературной традиции Л. В. П. с начала 1920-х гг. постоянно говорит в своих работах о пушкинском классицизме. В начале 1922 г. им был сделан в Вольфиле доклад «Классицизм Пушкина», текст которого не сохранился. Однако как можно судить по другим его работам того времени, пушкинский классицизм он определял как «критический (трагический)», отличая таким образом его от наивного, «догматического» классицизма XVIII в. (см. «К истории», С. 62—63). С этим отличием связано, как Л. В. П. писал в статье о Тютчеве в 1928 г., «то обновление классической поэзии, которое Пушкин совершил, введя ее в союз с новым для нее миром с ю ж е т а (Ричардсон, В. Скотт, Байрон...) и превратив ее в повествовательную поэзию» (С. 256). В «Предисловии» 1928 г. он говорит о критическом характере классической поэзии Пушкина, обусловленном «внутренней невозможностью продолжать дело старших классиков», о «„полиморфной“ литературной деятельности», о «жанровой универсальности» пушкинского творчества, о «политической оркестровке всей поэзии Пушкина» (ср. сказанное им в работе «К истории»: «не политических тем у Пушкина почти нет» — С. 60), о том, что поэзия Пушкина «глубоко связана с русской литературной традицией XVIII века» (Пумпянский 1928а: 6, 7, 11). В том же «Предисловии» 1928 г. формулируется видовое отличие пушкинского классицизма: «Пушкин — классик не в том смысле, в каком это слово приложимо к Мольеру или Ломоносову, а в ином, более сложном, быть может, более глубоком» (Там же: 6). В «Курсе» (30 января 1922 г.) подчеркивается особый характер усвоения Пушкиным классической поэтики Парни, Державина и Батюшкова уже в стихотворениях лицейского периода: «Итоги лицейского периода: от того Парни, которого усвоил Батюшков, к элегической его поэзии и декасиллабическому стиху. Первый Парни уже до Пушкина вошел в русскую традицию и дал что мог: классичность эпитета, не-лиричность в трактовке лирических тем, благородный эротизм (изымающий любовь из индивидуально-лирической трактовки); второй Парни (и любовь к Бакуниной) были кризисом лицейской поэзии Пушкина: Пушкин выдержал, Бакунина не стала Музой (а предметом поэзии, внешней Музами), и романтический кризис стал неопасен; как Парни создал „Элеонору“, так Пушкин „Гетте — но голос музы темной коснется ль уха твоего...“ (Морозов не понимает этих двух эпох отношения Пушкина к Парни\*)».

\* «Полтава», Посвящение (V, 17).

\*\* Имеется в виду статья П. О. Морозова «Пушкин и Парни» (Пушкин, Венгеров I: 380—392).



В 1817 г. „Торжество Вакха“ — Батюшков и „первый Парни“. Вообще, что приобретено уже Пушкиным? 1) Весь старый классицизм, александрийский стих торжественных посланий; 2) (обновленный и упорядоченный им) язык и поэтика Державина, впрочем, без разительности и грандиозности его языка; 3) Батюшков, „Мои пенаты“, ритмы и рифмы Батюшкова, его же шуточная поэзия, „Пирующие студенты“; 4) отрицательное приобретение: элегическая струя 1816 г. восходит не к Жуковскому, а к Парни же; ни одной баллады! громадное преобладание шуточных стихов! 5) четырехстопный ямб сравнительно редко; трехстопный ямб Батюшкова и пятистопный Парни; этим Пушкин показывает, что наиболее серьезная сторона державинского классицизма ему еще трудна: ямбическая четырехстопная строфичность; только создав новую сюжетность, Пушкин поймет серьезность этого течения XVIII в.; мы получим английскую поэму державинским стихом!»

С поэзией же Батюшкова, как отмечал в лекции о его творчестве Л. В. П. («Курс», декабрь 1921 г.), связана та условная поэтическая позиция, которая позволила Пушкину обратиться к непосредственным источникам русской классической литературной традиции: «Шаг назад в знании Запада, большая односторонность знаний, чем у Жуковского; как будто возвращение к вольтерьянству — но, если взглянуть, это „условное“ вольтерьянство, поэтическая *parti pris*<sup>1</sup>, и д и л л и ч е с к а я точка зрения условно свободного человечества. В создании этой условной позиции (в противоположность без-условной постановке темы у Жуковского) — громадная заслуга Батюшкова: это и есть предусловие классицизма. Пушкин (получил) ту единственную условную поэтическую позицию, которая будет завершением всех прежних классических стремлений. Так надо понимать „плотский“ — по Гоголю — характер его поэзии (откуда известно популярное суждение...): дело не в нем, а в его условности. Создание этого главного условия классицизма пробило путь к его великим источникам: Греция — Рим — Франция — итальянский гуманизм».

Представление Л. В. П. о едином стилистическом принципе пушкинской поэзии и его происхождении несомненно восходит к суждениям, высказанным Вяч. Ивановым в статье «О „Цыганах“ Пушкина»: «Метод Пушкина, при создании большей части стихотворений, французский и „классический“: Пушкин, именно как сын XVIII века, — великий словесник, ибо убежден, что все в поэзии разрешимо словесно» (Иванов 1909: 161). Замечания Вяч. Иванова оказались существенными не только для Л. В. П., но и для других исследователей его поколения. В начале 1920-х гг. Жирмунский и Эйхенбаум выдвинули тезис о Пушкине как завершителе русского классицизма (Жирмунский 1977: 25, 41—44, 46, 61—62, 144, 203; Эйхенбаум 1969: 24—26). Слишком общий и предварительный характер этого тезиса сказался, например, в колебаниях Жирмунского относительно литературной традиции пушкинской поэзии: в статье «Задачи поэтики» он называет имена Парни, Шенье, Сумарокова, Батюшкова, а в книге «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» пишет: «Пушкин завершает собой развитие классической традиции в русской поэзии, восходящей к Державину и Ломоносову и воспитанной преимущественно на французской поэтической культуре» (Жирмунский 1977: 46, 144, 203). Ни Жирмунский, ни Эйхенбаум собственно о клас-

<sup>1</sup> «умышленно» (франц.).

сицизме Пушкина не говорят. Показательно, что Жирмунский отходит от высказанного им в раннем варианте статьи «Задачи поэтики» суждения, что Пушкин «является завершителем поэтической традиции XVIII века, учеником Державина и французов, последним и самым совершенным представителем русского классицизма» (Жирмунский 1921: 80). Эйхенбаум в статье «Проблемы поэтики Пушкина» (1921) отмечает необходимость изучения поэзии XVIII века для построения поэтики Пушкина, видит «живую традицию оды» в «Кавказском пленнике» и предполагает ее наличие в «Полтаве» и «Медном всаднике», но останавливается на пороге 1830-х гг., рассматривая как переход к прозе последующее творчество Пушкина (Эйхенбаум 1969: 26, 30; ср.: Тынянов 1968: 158—165). Между тем А. В. П. в статье о «Медном всаднике» (1939)—возможно, не без полемики с утверждением Эйхенбаума,—обозначает понятием «критический архаизм» (т. е. классицизм) весь последний период пушкинского поэтического творчества, начиная с конца 1820-х гг. (С. 161, 190—191, 195). Это представление о пушкинском архаизме было отчетливо сформулировано А. В. П. в первой половине 1930-х гг., как показывает его заявка на написание и издание книги о Пушкине, сохранившаяся в архиве Ю. Г. Оксмана:

**Перспектив исследования  
«Пушкин и реставрация классицизма»**

от 10 до 15 листов

С 1826 г., в парадоксальном противоречии с европеизацией творчества Пушкина (Стендаль, Бульвер, Гофман и т. д.), происходит возвращение Пушкина к традиции XVIII в. Отдельные (сами по себе правильные) указания исследователей на связь, например, описания Полтавской битвы с батальной одой извращают, однако, перспективу, потому что превращают в отдельные случаи то, что было принципиально важной тенденцией поэзии Пушкина после 14 декабря.

Пушкин пишет ряд од (три антипольские, «Пир Петра Первого», «На выздоровление Лукулла», «Памятник» и др.), пишет строгие стансы (а стансы еще в конце XVIII в. превратились в «младшую оду»), послания арханчского стиля (например, Юсуповское), возвращается к псалмопевческой и библейской традиции XVIII в. («Пророк» — через Галинку 1826 г.).

Кроме архантов старших и младших, кроме Шихматова и Кюхельбекера, есть еще в 1830-е годы особый, отдельно от них стоящий архант Пушкин.

Архант этот можно назвать критическим (не от «критика», а от «кризис»), потому что в каждом отдельном случае реставраторство превращается в разрушение традиции, в окончательное ее отмену через мнимое восстановление.

Вся эта тенденция поэзии Пушкина глубоко связана с историей его политических взглядов. Теория «второго Петра» привела к созданию известного Петровского цикла, следовательно, в стихах, к реставрации петровской оды. Великодержавные взгляды возродили батальную и одическую инвективу. Союз с властью и абсолютизмом возродил самый принцип оды.

В этой связи объясняется и рост подчеркнутых церковнославянизмов в стихотворном языке Пушкина.

Недаром высшая точка пушкинского реставраторства падает на 1831 г., — в военные годы 1827—1831 возродилась и батальная ода. На ее фоне особенно ясны противоречия пушкинских од. Пушкин и Мерзляков. Пушкин и Хвостов.

Противоречивость всей этой тенденции особенно отчетливо выясняется из анализа «Медного всадника», в котором сосуществуют стили одический, онегинский и третий, новый, прозаико-беллетристический. Наконец, «Памятник», в формах традиционной оды, представляет полемику с традицией («Русь великая» вместо «Славянов род» и т. д.).

Реставраторство Пушкину не удалось, как не удалась теория второго Петра. Недаром в последние годы, после «Медного всадника», вся эта тенденция ослабевает.

Но она была, недоучет чего стирает картину глубокой противоречивости пушкинского творчества в 1830-е годы, противоречивости, выражающей реальные противоречия реальной истории России.

Должен предупредить, что исследование мое иначе как специальным (часто кропотливо-филологическим) не может быть. Только внимательнейший анализ способен привести к настоящим научным выводам.

(1934—1936) (РГАЛИ, ф. 2567 (Оксман Ю. Г.), оп. 1, д. 1296, л. 2—2об.)

Замечание Вяч. Иванова о словесном характере поэзии Пушкина, проистекавшем «из полного отсутствия сомнений в адекватности слова» (Иванов 1909: 161), в «Курсе» (10 мая 1922 г.) было развернуто Л. В. П. в рассуждение о чисто языковой сфере пушкинского классицизма: «Кривая стили не так легка. Классический стиль есть автономность языка: державинский язык пользуется психологическими явлениями как средствами для усиления своей собственной независимой способности. Язык как особый мир (параллельный миру идей); система языка как система, независимая от предметов и пр. Возможны *empirétements*: монстрирование—романтизм. Пушкинский стиль всегда в пределах языка. Это и есть то особое, несказуемое, что все испытывают при чтении стихов Пушкина: они родились из языка и все не-языковое сводят в систему языка.

Разобрать „Обвал“ (1829), „Анчар“ (1828), „Когда за городом...“ (1836)— всюду у языка есть средства повторить в се. Зрительные представления вызываются лишь до известного предела, на котором их роль переходит к языку. Но, чтобы язык мог... нужно, чтобы ни один стих не был „безразличен“; действительно, у Пушкина каждый стих есть замкнутый мир, который может быть анализирован самостоятельно. Здесь нет так называемого звукоподражания, как нет и „изобразительности“, а есть параллельное звуковое построение. Вследствие своей автономности, этот языковой мир не возбуждает желаний, не суггестивен, т. е. совершенно лишен магического значения. Слово совершенно перестает здесь быть заклинанием, а организуется в свой мир. Этот мир более правдив и *vrai*<sup>\*</sup>, чем мир «случающегося»; поэтому здесь нет ни случайных, ни неверных мыслей, думает здесь язык силою собственной организующей способности. Только поэтому здесь мы все учимся думать— и нет здесь произвольных мыслей. С этим в связи то, что Пушкин вообще безошибочно думал (все заметки, письма, политические теории), орган мысли его был не тот, что у нас. Мы входим в мир чисто языковой, и это есть главное дело Пушкина— создание такого мира. Это зенит нации и ее литературы. Стихи Пушкина поэтому вспыхивают в сознании, как огонь, сами загораются и сжигают свою „мысль“. Этот процесс вхожде-

\* «присвоение» (франц.).

\*\* «истинный» (франц.).

ния мысли в пламя свое, огненного суда над мыслью, есть то „особенное“, что отличает стихи Пушкина. Мысли взяты здесь в критическом своем зените; только такими критическими мыслями и думал Пушкин. Такого типа язык, начинающий там, где мысли кончились, свободно распоряжается психологическим миром; он не связан им и не преследует психологических целей. Зрение, слух, осязание — не идола, которым безропотно должна служить поэзия; ее орган — языковое чувство; все это еще не затронуто исследованием. Но, быть может, поэзия находится в таком же отношении к языку, как прекрасный предмет к просто видимому предмету. Романтическая поэзия слабее связана с языковым чувством; поэтому смешное ей мало доступно; зато ее связь с изобразительностью переносит центр поэзии в психологическую сферу, поэзия становится вызыванием представлений. Конечно, нельзя провести точную границу; и классическая поэзия часто психологична; но локализация предположена несомненна: представление — слово само, романтизм — классицизм. Или еще так: в романтизме слово служит представлению, в классицизме представление нужно лишь, чтобы усилить слово до максимума его словесности.

Кривая стиля не так легко установима. Первый стиль классичен в смысле Батюшкова, т. е. не задевает представлений, потому что весь протекает в сфере реминисценций... Вообще, реминисценции и историко-литературная условность есть первый шаг всякого классицизма, потому что ею осуществляется историческое подобие сферы вполне языковой. Вот почему круг людей, связанных условностью реминисценций, есть колыбель классического стиля. Второй — с 1821 г. — стиль становится классичен в высшем смысле: он так же не задевает представлений — но тем, что дает им полную языковую замену».

В лекции 1922 г. различие классического и романтического стилей установлено на уровне языка. В статье 1923 г. с противоположностью классического и романтического способов мысли и соответствующих им видов логических суждений связано обоснование принципа исчерпывающего деления как основного принципа стиля Пушкина. Наименование принципа, скорее всего, восходит к высказыванию Белинского: «Каждое слово в поэтическом произведении должно до того исчерпывать все значение требуемого мыслию целого произведения, чтоб видно было, что нет в языке другого слова, которое тут могло бы заменить его» (Белинский 4: 545). Из современников А. В. П. попытку обнаружить логический принцип пушкинского классицизма сделал Тамамшев, указавший в 1913 г. в докладе, прочитанном в венгерском семинарии, на «часто встречаемый у Пушкина стилистический метод, который выражается в расчленяемости общего положения в более узкие и определенные» (Тамамшев 1916: 196). В начале 1920-х гг. Жирмунский, исходя, как и А. В. П., из типологического различия классического и романтического стилей, в статье «Задачи поэтики» также попытался выделить основной признак пушкинского стиля (Жирмунский 1977: 26, 41—46). И Жирмунский, и А. В. П. обращаются при установлении характерной особенности стиля Пушкина к фигурам классической риторики: Жирмунский — к метонимии, А. В. П. — к перечислению. Согласно Жирмунскому, такой особенностью классического стиля Пушкина является метонимическая перифраза, отличие которой от метонимии, тропа нормативной поэтики, заключается в том, что она основана «на классических литературных реминисценциях» (Там же: 44).

Следовательно, метонимическая перифраза охватывает лишь область исторической семантики. Напротив, исчерпывающее деление хотя и относится к уровню синтагматики, определяет и речевую логику, и познавательность, и педагогичность классического стиля. Кроме того, метонимическая перифраза, показывающая механизм образования системы означений в произведении, является, скорее всего, частным случаем другой особенности классического стиля, которая, по объяснению А. В. П., заключается в парадоксальном соединении крайней общности (т. е. «мифологического термина» — см. «К истории», С. 57) с крайней же бытовой единичностью (Пумпянский 1983б: 30—31). О воспитательном аспекте пушкинского способа мысли А. В. П. писал в предварительном наброске к статье: «Значение исчерпывающего деления для воспитания ума детей; это систематическое узнание и изучение жизни. Не из „странной мечты“ рождаются у Пушкина предположения и деления, а из сознательного желания (и способности) исчерпать этиологическую тему. Педагогичность» (*Архив*). Конкретный анализ позволил А. В. П. установить формы принципа исчерпания в стиле Пушкина: это собственно исчерпывающее деление, список-перечисление, список как перечень неразвиваемых тем. Многие исследователи неоднократно отмечали отдельные моменты этого принципа. Например, В. В. Виноградов подробно описал формы перечисления в пушкинском стиле (Виноградов 1941: 346—352); ср. также наблюдения над особенностями стиля Пушкина у Тынянова (Тынянов 1968: 130—131, 133, 148, 163). Однако А. В. П. была показана связь этого принципа с общей классической доминантой пушкинского творчества. Именно принцип исчерпывающего деления дает представление о том, насколько разошлись методологические установки А. В. П. и представителей формальной школы: те списки-перечисления в «Евгении Онегине», которые он рассматривает в качестве наиболее наглядного проявления обоснованного им принципа, Тынянов приводит как примеры, иллюстрирующие теорию единства и тесноты стихового ряда (Тынянов 1965: 141).

<sup>1</sup> Основной вопрос эстетики — об отношении слова к предмету, т. е. к реальности (см.: «Гоголь», С. 276), — А. В. П. рассматривает в пределах предпосылок Невельской школы. Исходя из тезиса, что «поэзия есть деятельность условная от начала до конца», он отмечает для классицизма совпадение поэтической и познавательной сфер деятельности. «Все построено на классическом способе познавать. Таким образом, классический поэт связан с совершенно определенным типом мышления. Также связан он с совершенно определенной картиной мира: монументальной» (см.: «К истории», С. 157; возможно, здесь имеется отзвук невелинского доклада М. М. Б. 1919 г. о монументальной эпохе символов). При этом классицизм, для которого характерно «отношение к предмету через уже существующее слово», отличается от романтизма, осуществляющего «опыт перестроения поэзии на явлении самом» (см.: «К истории», С. 57). Ср. с выводами М. М. Б. об отношении автора к реальности в его работе «Автор и герой» (Бахтин 1979: 173). В этой же работе имеется важная параллель к рассуждениям А. В. П. о сущности классического стиля: «Большой стиль обнимает все области искусства, или его нет, ибо он есть стиль прежде всего самого видения мира и уже затем обработки материала. Ясно, что стиль исключает новизну в творчестве содержания, опираясь на устойчивое единство познавательно-этического ценностного кон-

текста жизни (так, классицизм, который не стремится создать новые познавательные-этические ценности, новое, чисто жизненное напряжение, все силы влагает в моменты эстетического завершения и в имманентное углубление традиционной направленности жизни» (Гам же: 175—176).

<sup>2</sup> «Пир Петра Первого» (III, 408—409).

<sup>3</sup> Стихотворение М. Кузмина «Благовещение» (Кузмин 1912: 226).

<sup>4</sup> «в ту и другую сторону» (лат.).

<sup>5</sup> «Не дай мне Бог сойти с ума...» (III, 322).

<sup>6</sup> Имеются в виду стихи:

Татьяна в оглавление кратком  
Находит азбучным порядком  
Слова: бор, буря, ведьма, ель,  
Еж, мрак, мосток, медведь, метель  
И прочая...

<sup>7</sup> Имеются в виду стихи:

Мелькают мимо будки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах,  
И стаи галок на крестах.

<sup>8</sup> Имеются в виду стихи:

Обоз обычный, три кибитки  
Везут домашние пожитки,  
Кастрюльки, стулья, сундуки,  
Варенье в банках, тюфяки,  
Перины, клетки с петухами,  
Горшки, тазы et setera,  
Ну, много всякого добра.

<sup>9</sup> Имеется в виду нераспространенность членов перечисления в предыдущих примерах («Евгений Онегин», глава 5, строфа XXIV; глава 7, строфы XXXI и XXXVIII) по сравнению с распространенными членами в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...»

<sup>10</sup> Стихотворение «Римская клоака» В. Гюго из сборника «Возмездие» (1853).

<sup>11</sup> «посредством перечисления» (лат.).

<sup>12</sup> «Чем чаще празднует Лицей...» (1831) и «Была пора: наш праздник молодой...» (1836).

<sup>13</sup> «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (III, 421).

<sup>14</sup> К анализу родословных Пушкина («Моя родословная», «Езерский», «Евгений Онегин», Евгений в «Медном всаднике») *Л. В. П.* обращается также в работе «Гоголь» (в разделе «О „Записках сумасшедшего“ Н. В. Гоголя»), где показывает отражение в творчестве Пушкина и Гоголя темы сложения низшего чиновничества из разорения бывшей аристократии (С. 329—331, 333—334).

<sup>15</sup> Отнесение действия восьмой главы «Евгения Онегина» ко времени после восстания декабристов, к сожалению, не обосновано *Л. В. П.* Однако в 1970-е гг. в этом направлении попытался пересмотреть традиционную хронологию романа А. Гархов (Гархов 1974). В своей поздней работе «„Евгений Онегин“ А. С. Пушкина» (Пумпянский 19376) *Л. В. П.* придерживается общепринятого тогда взгляда на время действия романа (там же: 37—38). В этой работе заслуживает внимания анализ связи между типом культуры и типом жизненного поведения героев романа.

## Поэзия Ф. И. Тютчева

Печатается по тексту первой публикации — Пумпянский 1928б. Альманах «Ура-ния» со вступительной статьей *А. В. П.* вышел в свет в самом конце 1928 г. или в первых числах января 1929 г. (Кн. летопись. 1929. № 943). Написана статья была, скорее всего, в кон. 1927 г. или в нач. 1928 г., на грани первого, культурно-философского, периода деятельности *А. В. П.* и второго, социологического. В статье уже нет его собственной философии культуры и историософии и еще нет прямых социологических оценок следующего периода (о принадлежности статьи ко второму периоду говорят разве что подчеркнутые ссылки на гегелевский диалектический метод, столь свойственные работам *А. В. П.* конца 1920-х гг.), но в то же время сохраняется критическое отношение к символистским и метафизическим истолкованиям феноменов культуры, сложившееся у *А. В. П.*, как и у всей Невельской школы, к сер. 1920-х гг. В статье показывается безосновательность попыток В. Соловьева и теоретиков символизма извлечь из поэзии Тютчева оригинальную философскую систему. Аморфным и нестрогим утверждениям разных авторов символистской эпохи об основных доминантах тютчевского мировоззрения противопоставляется историко-литературное и историко-культурное объяснение каждого элемента в поэтической системе Тютчева. Сама возможность символистского истолкования, нашедшего наиболее яркое воплощение в суждении В. Иванова о Тютчеве как «подлинном родоначальнике нашего истинного символизма» (Иванов 1916: 133; Гудзий 1930: 465—468, 501—503), обусловлена не особой близостью мирозерцания поэта символизму, а, как показывает *А. В. П.*, декадентскими, пребудлерианскими темами тютчевского творчества (С. 238—240). Вместе с тем, в поисках адекватного определения для того особого тютчевского языка, основное отличие которого заключается «в последовательной культуре сакральной речи методами темперирования едва ли не каждого значащего слова» (С. 255), *А. В. П.* обращается к символистам, к тому же В. Иванову, писавшему: «Иератический стих, которого (...) требует сам язык наш (...), отпраздновав свой келейный праздник в нерасслышанной поэзии Тютчева, умолк» (Иванов 1909: 355; Гудзий 1930: 511). В книге, посвященной анализу поэтического языка Тютчева, о необходимости которой писал *А. В. П.*, хотя и упоминаются частные наблюдения его статьи 1928 г. (Григорьева 1980: 77, 118, 149), его концепция иератического языка тютчевской поэзии даже не обсуждается, а исследование ведется в рамках общей теории стихотворного языка Гынянова. О принадлежности Тютчева к литературной школе Державина впервые было сказано в известных работах Эйхенбаума и Гынянова (см. прим. 33). По мнению Ю. М. Лотмана, «*А. В. Пумпянский* глубоким анализом стиля Тютчева превратил гипотезу о причастности его к традиции Державина в доказанный историко-литературный факт» (Лотман 1990: 108). От своих предшественников *А. В. П.* заимствует лишь тезис о соотношении поэтик Тютчева и Держави-



на. Все выделенные Эйхенбаумом и Гыняновым в произведениях Тютчева архаизмы и ораторские формы (Эйхенбаум 1969: 396, 399—400; Гынянов 1977: 29, 32, 35—37, 40, 45—51) *Л. В. П.* распределяет по другим историко-литературным классам, установленным им при изучении Державина в работе «*К истории*» 1923—1924 гг. («ночная», антологическая, программная поэзия, колоризм, акустицизм, морализм и т. д.). Хотя Эйхенбаум и написал, что в изучение поэтики Жуковского книга акад. Веселовского не внесла ничего существенно нового (Эйхенбаум 1969: 349), однако указанное Эйхенбаумом и Гыняновым пристрастие Тютчева к составным прилагательным, уже само по себе говорившее, по мнению *Л. В. П.*, о действительном источнике тютчевской поэзии (С. 241), не могло быть осознано без учета наблюдений Веселовского о наличии в произведениях Жуковского «фразеологии XVIII века с ее славянизмами и архаизмами» (Веселовский 1904: 487; см. Там же: 487—489 о сложных эпитетах как признаке, в частности, и державинской традиции); на это указал и сам Гынянов в 1924 г. (Гынянов 1965: 191—192). *Л. В. П.* в «*К истории*» тоже указывает этот признак при перечислении элементов державинской поэтики у раннего Жуковского. Но как это ни парадоксально, в тех же державинских разделах работы «*К истории*» не упоминается имя Тютчева—за одним исключением, в связи с тематикой боя часов (С. 88). Постоянны сопоставления с Фетом (см прим. 57), но Тютчева нет, хотя работы Эйхенбаума и Гынянова уже были опубликованы. Даже если *Л. В. П.* их еще не читал, что вполне возможно, то об «особой линии русской лирики» между Державиным и Тютчевым Эйхенбаум впервые сказал еще в 1916 г. в опубликованной в «Аполлоне» (1916, №8) статье о Державине (Эйхенбаум 1924: 24), которая была известна *Л. В. П.* (этот номер журнала назван им в рабочей державинской библиографии для «*К истории*» — *Архив*). Кстати, в статье 1916 г. Эйхенбаум отметил и сходство «На выздоровление Мецената» Державина и «ночных» стихов Тютчева (Там же). Возможно, в 1923—1924 гг. это сходство поэтических систем еще не представлялось *Л. В. П.* существенным. Более того, в «*К истории*» он говорит о колоризме как гениальной смертной стороне поэзии Державина (С. 132—133), а также о том, что колористическая поэтика, отвергнутая Пушкиным, умерла без следа (С. 127), т. е. о Тютчеве нет и речи. В статье *Л. В. П.* предложено и иное понимание поэтических особенностей творчества Державина. Венецианский колоризм державинского барокко в 1923—1924 гг. он рассматривает как свидетельство принадлежности Державина к особому психологическому типу поэта-творца, а в 1928 г. дает ему, как и другим существенным чертам державинской поэзии, историко-литературное объяснение. Вскоре после ее появления статья подверглась сочувственному обсуждению Д. Чижевского, чья рецензия на альманах «Уrania» 1928 г. почти полностью посвящена работе *Л. В. П.* (Чижевский 1930: 460—467). В последующие десятилетия статья *Л. В. П.* находилась на периферии изучения творчества Тютчева и ее положения по существу не учитывались. Для части исследователей, не видевших в концепции *Л. В. П.* отличий от построений формалистов, статья представлялась излишне формалистической, хотя и содержащей много важных наблюдений (Пигарев 1962: 4; Козырев 1988: 81). И лишь в 1990 г. в «Тютчевском сборнике», вышедшем в преддверии столетия со дня рождения *Л. В. П.*, стараниями Ю. М. Лотмана, неоднократно называвшего его своим, хотя и не непосредственным, учителем, была сделана попытка оценить действительное значение работы *Л. В. П.* Во вступительной заметке «О Тютчеве и о настоящем сборнике» Лотман

писал: «все названные выше участники сборника во всей обширной тютчевiane ближайшим образом продолжают традицию, идущую от Л. В. Пумпянского и, отчасти, Ю. Н. Тынянова и Б. Эйхенбаума, полагая, что ведущие начало от авторов этих работ научные импульсы еще не исчерпаны» (Гютчевский сборник 1990: 4). Затем в своей статье Лотман сформулировал основные выводы работы Л. В. П. (Лотман 1990: 108—109). М. А. Гаспаров сослался на одно из теоретических положений статьи Л. В. П. о Лермонтове 1939 г. (Гаспаров 1990: 5). Но уже Ю. И. Левин сказал о редукционизме Л. В. П., который, по его мнению, выводит поэзию Тютчева из той или иной авторитетной философской системы (Левин 1990: 142—143). Сам Левин в поисках инвариантного сюжета лирики Тютчева фактически возвращается к методу символистского истолкования, реакцией на который и была статья Л. В. П. Наконец, статья В. Н. Топорова вся, полностью, за исключением тех нескольких страниц, где излагается ранняя история русского шеллингианства, построена на опровержении работы Л. В. П. 1928 г. (Топоров 1990). Предубеждение Топорова относительно Л. В. П., вызванное его резкими антиметафизическими пассажами, столь велико, что свои возражения даже на те положения, которые куда как ярче выражены у Эйхенбаума и Тынянова, он все равно адресует Л. В. П. Так, о влиянии Новалиса говорит Эйхенбаум, а не Л. В. П. (Эйхенбаум 1969: 395; ср.: Топоров 1990: 65—66); в действительности, Тынянов выступает против истолкования поэзии Тютчева как «поэзии мысли», полагая, что такая прозаизация и ведет в изучении Тютчева к тупику мистических «тайн» и «чудесных вымыслов» (Тынянов 1977: 38—39; ср.: Топоров 1990: 92—93). Л. В. П. же говорит о другом: о литературной традиции, о национальной топике, о продуктивности усвоения шеллингианской философии. Но именно эти вещи Топоров старается свести к конкретным литературным сопоставлениям, в справедливости которых, впрочем, как он сам неоднократно отмечает, не уверен. В конечном итоге, ему так и не удалось переломить остов концепции Л. В. П. Однако, если предположения Л. В. П. и не получили подтверждения, то уже их обсуждение Топоровым способствовало расширению семантического контекста тютчевской поэзии, и к тому же в направлении, намеченном Л. В. П. Статья Топорова представляет собою замечательный и пока единственный случай внимательного прочтения работ Л. В. П. По воспоминаниям близких, Л. В. П. из своих печатных работ больше всего ценил статью о Тютчеве. К сожалению, на большинство гипотез, высказанных в этой работе, до сих пор не дано никакого ответа.

<sup>1</sup> Приводим список номеров стихотворений Тютчева по изданию 1913 г. (Гютчев 1913), встречающихся в статье Л. В. П., и их названий, принятых в современных изданиях: 5—Слезы; 8—Проблеск; 12—«Я помню время золотое...»; 14—«В толпе людей, в нескромном шуме дня...»; 18—«Вчера, в мечтах обвороченных...»; 20—«Как птичка, раннею зарей...»; 21—«Люблю глаза твои, мой друг...»; 24—«Нет, моего к тебе пристрастья...»; 25—Странник; 26—Полдень; 29—Сон на море; 33—Cache-cache; 36—Видение; 39—Бессонница; 40—Утро в горах; 41—Снежные горы; 43—Альпы; 45—«Сей день, я помню, для меня...»; 46—Ma'atia; 49—«Как океан объемлет шар земной...»; 50—«Ты зрел его в кругу большого света...»; 51—«На древе человечества высоко...»; 53—«Как сладко дремлет сад темно-зеленый...»; 54—Цицерон; 58—Безумие; 61—«Яркий снег сиял в долине...»; 64—«Поток ступил и тускнеет...»; 65—«Вос-

ток белел. Ладья катилась...»; 66—«О чем ты воешь, ветер ночной?..»; 67—«В душном воздухе молчанье...»; 69—*Silentium!*; 70—«И гроб опущен уж в могилу...»; 71—«Не то, что мните вы, природа...»; 72—Фонтан; 74—«Душа моя—Элизиум теней...»; 75—29-е января 1837; 76—«Над виноградными холмами...»; 77—«Гам, где горы, убегающая...»; 78—1-е декабря 1837; 79—«Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...»; 80—Итальянская villa; 81—«Смотри, как Запад разгорелся...»; 83—Весна («Как ни гнетет рука судьбины...»); 84—День и ночь; 86—Лебедь; 90—«Глядел я, стоя над Невой...»; 97—Близнецы; 100—«Вновь твои я вижу очи...»; 102—«Когда в кругу убийственных забот...»; 105—«Святая ночь на небосклон взошла...»; 108—«Кончен пир, умолкли хоры...»; 112—«Пошли, Господь, свою отраду...»; 113—«Под дыханьем непогоды...»; 114—«Обвеян вещею дремотой...»; 115—Графине Е. П. Ростопчиной; 132—«Я очи знал,—о, эти очи!..»; 136—«Еще шумел веселый день...»; 149—«В часы, когда бывает...»; 151—«Осенней позднею порою...»; 154—Декабрьское утро (друг. ред.); 156—«И чувства нет в твоих очах...»; 161—Князю П. А. Вяземскому; 162—При посылке Нового Завета; 163—«Хоть я и свил гнездо в долине...»; 170—«Утихла биза... Легче дышит...»; 173—«Как хорошо ты, о море ночное...»; 183—«Есть и в моем страдальческом застое...»; 184—«Как неожиданно и ярко...»; 189—«Тихо в озере струится...»; 190—«Небо бледно-голубое...»; 200—Андрею Николаевичу Муравьеву; 202—«Природа—сфинкс. И тем она верней...»; 204—Ю. Ф. Абазе; 206—«Над русской Вильной стародавней...»; 215—17 апреля 1818; 217—«Бывают роковые дни...»; Полит. 14—Неман; Полит. 25—«Молчит сомнительно Восток...»; Полит. 34—Славянам («Привет вам задушевный, братья...»); Пер. из Ленау—Из Ленау («Когда, что звали мы своим...»). Тексты Тютчева, за некоторыми исключениями, воспроизводятся в соответствии с текстологической традицией, принятой в современных изданиях.

<sup>2</sup> Стихотворение «14-е декабря 1825 г.» («Вас развратило Самопластье...»).

<sup>3</sup> Стихотворение «Un ciel lourd que la nuit bien avant l'heure assiège...»

<sup>4</sup> Стихотворение «Когда дряхлеющие силы...»

<sup>5</sup> Ср.: Бахтин 1975: 31—32; 1979: 36—37, 97; 1992: 238—239. По поводу рассуждений А. В. П. об эстетических основаниях метафизики, высказанных в этом разделе статьи, В. Н. Топоров писал: «Сильный, тонкий и склонный к философскому осмыслению литературы исследователь в данном случае оказался пленником (если не жертвой) навязчивых „призраков“ своего времени и принес им, по-видимому, напрасную дань. Помимо очевидных неправильных, недоказанных или слабых мест этой позиции, автор ее не заметил, что, доведенная до своего логического конца, она вообще делает излишним сам вопрос о поэте-философе» (Топоров 1990: 92). К сожалению, Топоров увидел уступку времени в том, что было развитием, «популяризацией» своего рода, для данного случая, одного из оригинальнейших положений ранних философских работ М. М. Б., которое стало общим достоянием Невельской школы. Хотя, ради справедливости, следует отметить, что некоторые формулировки в статье А. В. П., написанной в промежутке между первым, культурно-философским, периодом его деятельности и вторым, социологическим, могли дать основание для такого предположения. Кроме того, А. В. П. вовсе не отрицает возможность действительно философской поэзии. Далее в этой же статье он относит к ее представителям П. Валери (С. 236), а в работе «К истории» дает ее определение в связи с поэзией Ломоно-

сова и Вордсворта (С. 67). Часть работы «К истории», где содержится это определение, была опубликована в нач. 1980-х гг. (Пумпянский 1983а: 325). В свете сказанного сомнительным представляется окончательное утверждение Топорова, полагающего, что «в целом точка зрения Пумпянского по этому вопросу была правильно оценена лучшими и „философски“ наиболее осведомленными исследователями», и ссылающегося при этом на критические суждения Чижевского (1930: 463) и Сечкарева (1939: 99—100).

<sup>6</sup> «мнимая глубина» (нем.).

<sup>7</sup> Упоминание имени В. Соловьева здесь не случайно и связано с переоценкой всей предшествующей философской традиции, которая была произведена в Невельской школе к сер. 1920-х гг. М. М. Б., вспоминая петроградский кружок «Омфалос» сер. 1910-х гг., куда входил он сам, его брат Н. М. Бахтин, А. В. П. и другие, говорит, что «весь этот самый кружок относился о благоговением к Владимиру Соловьеву. И позже, уже перед самой революцией, было создано „Общество Владимира Соловьева“» (Дувакин, Бахтин 1996: 50, 55). Однако уже к началу занятий Невельской школы теологией, происходивших зимой 1925—1926 гг., ее участникам стала очевидна несостоятельность как философии религии Канта и Когена, так и построений В. Соловьева (Бахтин 1992: 251). В краткой «Заметке о Вл. Соловьеве» (осень 1925 г.) А. В. П., с одной стороны, хотя и писал, что «нам приходится говорить о Вл. Соловьеве, не зная действительных его произведений, назовем их условно „долгая повесть о Христе“», а с другой, все же подчеркивал, что «все особенности языка Вл. Соловьева вытекают из того, что он не исследует, не ищет новых истин, а утверждает и построает (...) Главный недостаток почти всех писаний Соловьева — нереальность. Термин берется по виду философски, на деле — исторически, т. е. без нового исследования; вместо исследования — ссылака на установившиеся массы, интеллектуальное сочувствие» (Пумпянский 1995: 80). Подобная оценка В. Соловьева не была в те десятилетия чем-то исключительным. Столь же критически о философской системе В. Соловьева отзывались и такой строгий неокантианец, как Яковенко, и такой последовательный православный мыслитель, как Флоровский, говорившие даже о ее неоригинальности (Яковенко 1922: 59; Флоровский 1937: 318).

<sup>8</sup> «открыватели источников» (франц.).

<sup>9</sup> Из стихотворения Гёте «Несомненно (Физику)»: «„Внутри природы“ — О! ты, филистер!» (пер. И. И. Канаева).

<sup>10</sup> Там же. У А. В. П. — неточная цитата. У Гёте: «Natur hat weder Kern noch Schale» — «Природа не имеет ни ядра, ни скорлупы» (пер. И. И. Канаева).

<sup>11</sup> Там же. У А. В. П. — неточная цитата. У Гёте: «Dich prüfe du nur allermeist, ob du Kern oder Schale seist» — «Ты испытай-ка лучше самого себя, являешься ли ты ядром или скорлупой?» (пер. И. И. Канаева).

<sup>12</sup> «толкование природы», «исследование природы» (нем.).

<sup>13</sup> «На смерть Гёте» («Предстала, и старец великий смежил...»).

<sup>14</sup> «29-е января 1837» («Из чьей руки свинец смертельный...»).

<sup>15</sup> Соловьев 7: 120 («Поэзия Ф. И. Тютчева»).

<sup>16</sup> «тогда наступило» (нем.).

<sup>17</sup> Здесь и далее в тексте статьи ссылки на номера поэтических произведений Державина с указанием тома даются по изд.: Державин.

<sup>18</sup> В отличие от исследователей, искавших или общемировоззренческие, или литературные источники стихотворения «Не то, что мните вы, природа...» в отечественной или немецкой поэзии (см., например, Тынянов 1977: 51; Топоров 1990: 61—62), А. Николаев, следуя данному А. В. П. жанровому определению этого произведения, попытался установить конкретное событие, послужившее поводом к его созданию (Николаев А. 1979: 130—138).

<sup>19</sup> Тыняков 1922: 63.

<sup>20</sup> «потому» (нем.).

<sup>21</sup> «К мировой истории неприменимо такое понятие, как счастье. Счастливые периоды — это пустые листы истории» (нем.).

<sup>22</sup> Из стихотворения Ф. Сологуба «Блажен, кто пьет напиток трезвый...»

<sup>23</sup> Соловьев 7: 125.

<sup>24</sup> «Сколь блуждают лучшие умы в своих обетованиях» (Из стихотворения П. Валери «Сильф»).

<sup>25</sup> Стихотворение «От жизни той, что бушевала здесь...»

<sup>26</sup> Брюсов 1913: 26.

<sup>27</sup> «Поросенок Эпикурова стада» (Гораций, Послания, I, 4, 16).

<sup>28</sup> Имеется в виду сборник Ш. Бодлера «Цветы зла» («Les fleurs du mal», 1857 г.).

<sup>29</sup> Брюсов 1913: 31.

<sup>30</sup> Сумцов 1900: 336.

<sup>31</sup> Из стихотворения Баратынского «Благословен святое возвестивший!..» (1839). Концепция Бодлера в кон. 1930-х гг. была подробно рассмотрена А. В. П. в большой работе «Парнас и Бодлер» (*Архив*), предназначавшейся для «Истории французской литературы».

<sup>32</sup> Тыняков 1922: 42.

<sup>33</sup> Здесь и далее в статье (С. 252) А. В. П. отмечает заслуги Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума «в исследовании особенностей и происхождения поэтического языка и фразеологии Гютчева». Имеются в виду статьи Тынянова «Гютчев и Гейне» (1922), «Вопрос о Гютчеве» (1923) (Тынянов 1977: 29—37, 38—51), его книга 1924 г. «Проблема стихотворного языка» (Тынянов 1965: 93—94, 134—137, 191—192) и посвященный поэзии Гютчева раздел в книге Эйхенбаума 1922 г. «Мелодика русского лирического стиха» (Эйхенбаум 1969: 395—408). Об истории изучения связи Гютчева с литературной школой Державина см. в комментариях к статье Тынянова «Вопрос о Гютчеве» (Тынянов 1977: 410—411). К сказанному в комментариях следует добавить лишь немаловажное суждение Брюсова, полагавшего, что «в ранних его (Гютчева) стихах есть влияние Жуковского и отчасти Державина» (Брюсов 1913: 34).

<sup>34</sup> Для всех ведущих представителей Невельской школы—М. М. Б., А. В. П., М. И. Кагана—теория формального подхода к изучению литературы, возникшая в России в 1910—1920-е гг., была совершенно неприемлема по методологическим

основаниям. См. известные работы М. М. Б. 1924, 1926 и 1928 гг. (Бахтин 1975: 6—71; Волошинов, Бахтин 1926; Медведев, Бахтин 1928) и более поздние суждения Кагана 1930-х гг. (Каган 1974: 87). Немногочисленные, но вполне определенные критические замечания Л. В. П. о теории формального метода разбросаны в его работах 1920-х гг. Осенью 1921 г. в методологическом введении к «Курсу» он пишет: «Цель наша — достигнуть наиболее научного суждения, возможного в наше время. Никаких теорий! Марксизм как предвосхищение, формальный метод как рабочая теория». Подобное нейтральное отношение уже через год сменяется полемическим. См. издательское объявление в книге «ДиА» (Пумпянский 1922), где среди изданий, готовящихся к печати, указана работа Л. В. П. «Против формального метода изучения литературы». Эта работа не сохранилась и, возможно, вообще не была написана, но уже ее заглавие в достаточной мере характеризует позицию исследователя. Необходимо отметить, что в изложении Л. В. П. 1924 г. до нас дошло утраченное методологическое введение к работе М. М. Б. «Автор и герой», в котором содержится критическое рассмотрение основ материальной эстетики (Бахтин 1992: 233—234). Во второй пол. 1920-х гг. в статье о Тютчеве (С. 241, 252), в «Статьях» (С. 382, 401, 457), в подготовительных заметках к лекциям о современной литературе Л. В. П. в своих полемических высказываниях о формальном методе нередко использует систему аргументации М. М. Б. и ссылается при этом, хотя и не всякий раз, на его работы, в том числе и появившиеся под именами его друзей. В заметке о целях массовой лекционной работы (сер. 1928 г.; *Архив*), явно предназначенной для публичного выступления, он пишет: «(...) внемарксистское, академическое западное литературоведение сейчас бурно перестраивается. Академической дилетантщине нанесен смертельный удар: понять литературные факты, как они действительно происходили, реальность литературного процесса — к этому стремится сейчас западная академическая история литературы. Не всегда мы достаточно следим за этой научной революцией, и очень часто марксистские статьи о литературе исходят из Овсяннико-Куликовского и других совершенно устаревших ученых (например, когда примыкают к устаревшему понятию литературного типа, — что предполагает теорию типологического создания героя, теорию ненаучную — или образа). Между тем, в западном академическом литературоведении есть понятие литературной реальности, истории жанра, структуры жанра, и в особенности литературного процесса (вместо литературного произведения), — которые очень важны для марксистской истории литературы.

Менее важно в принципах, но более важно в быту то осложнение, которое внес формализм. Менее важно — потому что серьезная сторона формализма целиком поглощается вышеизложенным, а несерьезная есть догматический нигилизм, живущий простым пафосом отрицания за литературным произведением того, что за ним признает привычное осознание: смысловой содержательности. Этим определяется личное развитие более крупных формалистов. Но в быту, в обиходе культурном, успех формализма привел к популярному дуализму: одну сторону произведения надо изучать и объяснять по формализму, другую — по марксизму (...) Между тем, дуализм в литературоведении есть наследие метафизики, и даже инкарнационной (Аристотель, неоплатонизм, германская романтическая философия, русское университетское) литературоведение пыпинской эпохи). Не то чтобы нельзя пользоваться понятиями

формы и содержания (хотя на самом деле под ними имеется в виду транскрибируемое и нетранскрибируемое), нельзя отдавать вопросы „формы“ формалистам. См. статью Волошинова. „Форма“ насквозь социологична (...).

Однако наиболее глубоко характеризуют отличие исследовательских методов формалистов и *Л. В. П.* не эти случайные высказывания, а наблюдения Гынянова о поэтике Тютчева, сделанные им до перехода на позиции формального метода и до отказа от применения категорий романтизма и классицизма при анализе литературных явлений и оказавшиеся почти во всем сходными с основной концепцией тютчевского творчества, развернутой в статье *Л. В. П.* В недавно опубликованной работе «Тютчев и Гейне», написанной в 1917—1920 гг., Гынянов отмечает: «Тютчев принадлежал к сложному типу романтиков; используя тематику романтизма, он в гораздо большей мере относится к классикам по своим приемам (...) как романтик он примыкает к тому крылу старших романтиков, образцом которых являются Новалис и Шеллинг (...) Тематика этих романтиков заключена главным образом в области натурфилософии и (...) является одним из факторов, обусловивших „высокий“ одический строй поэзии (...) строфа Тютчева, синтаксис и лексика восходят к образцам классическим» (Гынянов 1977: 380; ср. Там же: 387). Гынянов подчеркивает также и необходимость тематического анализа: «Гейневскую поэзию поэтому совершенно невозможно изучать, руководствуясь распределением приемов по жанрам и темам; скорее, наоборот, приходится от приема переходить к темам» (Там же: 377; ср. Там же: 371). Эти наблюдения отчетливо показывают то направление, в котором могла бы развиваться исследовательская деятельность Гынянова, не обратись он к формализму. Также на этом примере несомненного сходства исследовательских установок Гынянова (1917—1920) и *Л. В. П.* (1928) становится видно, как протекала реакция формалистов и Невельской школы на кризис символистской культуры. Если у формалистов полный отказ от содержательных моментов символизма привел к созданию не менее условного, параллельного и автономного исследовательского мира, должного по замыслу его творцов соответствовать новой социальной и культурной реальности, то у представителей Невельской школы столь же резкое признание относительности символистских построений сопровождалось их непрерывной реинтерпретацией и переобоснованием, т. е. происходило в пределах все той же символистской парадигмы.

<sup>35</sup> Это суждение *Л. В. П.*, подразумевающее принадлежность поэзии московских силлабиков к поэтической культуре европейского барокко, подтверждается и в исследованиях последних десятилетий (см., прежде всего: Панченко 1973: 167—208).

<sup>36</sup> Анализ поэзии немецкого барокко, представленной поэтами второй силезской школы, содержится в написанной *Л. В. П.* во втор. пол. 1930-х гг. большой работе «Немецкая поэзия XVII века», предназначенной для «Истории немецкой литературы». Работа была опубликована посмертно со значительными сокращениями (Пумпянский 1962): были опущены все поэтические переводы автора, стилистические анализы отдельных произведений, все теоретические рассуждения. См. также историко-литературные экскурсы в статьях *Л. В. П.*, указанных в прим. 37.

<sup>37</sup> Этот тезис получил подробное обоснование в двух обширных статьях, написанных *Л. В. П.* в сер. 1930-х гг. (Пумпянский 1937а; 1983б).

- <sup>38</sup> Ода 1750 г., строфа 8-я (Ломоносов I: 215).
- <sup>39</sup> Державин — «К Музе».
- <sup>40</sup> Из стихотворения Пушкина «Осень» (1833).
- <sup>41</sup> Державин — «Павлин».
- <sup>42</sup> Имеется в виду 9-я загадка из стихотворного цикла Ф. Шиллера «Притчи и загадки».
- <sup>43</sup> Имеется в виду «Ода в громко-нежно-нелепо-новом вкусе» П. П. Сумарокова (1765—1814). «Шахматно-пегий гений» — из эпиграммы Вяземского на Боброва «Быль в преисподней» (Розанов 1914: 389, 391; ср.: Веселовский 1904: 487).
- <sup>44</sup> Державин — «На возвращение графа Зубова из Персии», «Праздник воспитанниц девичьего монастыря».
- <sup>45</sup> Державин — «Полдень».
- <sup>46</sup> Державин — «На победы в Италии».
- <sup>47</sup> «сверкания» (нем.).
- <sup>48</sup> Державин — «Павлин». Скорее всего, наблюдения Грота о близости стихотворений о павлине у Державина и Броккеса (Державин I: 698) послужили толчком к созданию Л. В. П. концепции колористического барокко державинской поэзии.
- <sup>49</sup> Из стихотворения Ф. Сологуба «В амфоре, ярко расцветенной...» Первые строки первых двух строф.
- <sup>50</sup> Из стихотворения Гёте «Любезное сердцу» («Западно-восточный диван», I, 10). У Л. В. П. — неточная цитата. У Гёте: «Morgennebelung verblindet Mir des Blickes scharfe Sche» — «Стал незрячим бывший острым Взор мой в утреннем тумане» (пёр. В. Левица).
- <sup>51</sup> Державин — «Геба», «Аспазии».
- <sup>52</sup> Стихотворение «Неман».
- <sup>53</sup> «белое», «золотое» (франц.).
- <sup>54</sup> Державин — «Развалины».
- <sup>55</sup> Из стихотворений А. С. Пушкина «К вельможе», «В начале жизни школу помню я...»
- <sup>56</sup> Из стихотворения Фета «Ночь и я, мы оба дышим...»
- <sup>57</sup> Ранее в работе «К истории» Л. В. П. неоднократно производил сопоставления поэзии Державина и Фета: см., например: С. 106, 112, 132.
- <sup>58</sup> Державин — «Фонарь».
- <sup>59</sup> Из стихотворения Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...»
- <sup>60</sup> «ночной ужас» (лат.).
- <sup>61</sup> Философская поэма С. С. Боброва «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец» (СПб., 1807—1809. Ч. 1—2).
- <sup>62</sup> Из стихотворения Тютчева «Гени сизые смешались...»
- <sup>63</sup> Державин — «Видение мурзы».
- <sup>64</sup> Брюсов 1913: 37.
- <sup>65</sup> Державин — «Похвала сельской жизни».
- <sup>66</sup> Из стихотворения А. Фета «Тополь» («Сады молчат, унылыми глазами...»).



## Гоголь

Публикуется полностью впервые. Ранее были опубликованы §1, 2 (1—3), 10—Пумпянский 1984; §3 (4), 4 и раздел «О „Записках сумасшедшего“ Н. В. Гоголя»—Пумпянский 1986. §1—10 написаны с 24 июля по 28 августа 1922 г. и являются заключительной частью «Летнего курса Генишевского училища», следующей непосредственно за лекциями о Лермонтове (см. вступ. прим. к «Лермонтов»). Раздел «О „Записках сумасшедшего“ Н. В. Гоголя» написан в конце мая—начале июня 1923 г. Тогда же написан ряд дополнений к §8 и 9 (1—2), посвященным «Старосветским помещикам». Работа по созданию книги о Гоголе на этом не прекратилась. К 1923—1925 гг. относятся обширные подготовительные материалы к разделу о «Мертвых душах», основу которых составляют пометы и маргинальные замечания к тексту «Мертвых душ» в издании Тихонравова (Гоголь, Тихонраов 3; экз. из библиотеки А. В. П.; ныне—в собрании ОРК НБ СПбГУ). Начало работы над текстом «Мертвых душ» отмечено в написанной в нач. 1923 г. заметке «Н. В. Гоголь» (*Архив*), в которой содержится объяснение системы помет, предназначенных для анализа гоголевской поэмы: «Пока я установил, для анализа „Мертвых душ“, следующие гранки:

|                                                                                                |                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| механизация человеческих движений, лиц и пр.; превращение движений человека в заводную игрушку | — мех. игр.                                |
| imagination, qui invente des poses, des situations* (не механические и не злобные)             | — im. pos.                                 |
| механизация слов (чрез повторение и т. д.)                                                     | — мех. сл.                                 |
| словечки                                                                                       | — сл.                                      |
| l'absurde                                                                                      | — abs.                                     |
| подделка под историографичность                                                                | — f. h.                                    |
| подделка под ритм и периодичность речи историографа                                            | — rh. f., ф. Кар.<br>(фикция Карамзина)... |
| псевдоисториографическая детализация побочного или ничтожной частности                         | — det. поб.                                |
| архитектура города, архитектура зданий, комнаты, предметы                                      | — арх. г.; зд.;<br>комн.; предм.           |
| установление сходства и пр.                                                                    | — сх.                                      |
| гомеровские сравнения                                                                          |                                            |

---

\* «воображение, изобретающее позы, ситуации» (франц.).

|                                                                                                                  |                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| хронология действия; параллель с Пушкиным; место, интересное в историческом отношении; в экономическом отношении | — хр.; П.; h (h <sup>1</sup> —к исторической характеристике провинциального быта, h <sup>2</sup> —великосветского и пр.); эк. |
| коллективы звучащих и иных предметов                                                                             | — колл.                                                                                                                       |
| словесные тики Гоголя                                                                                            | — idiom.                                                                                                                      |
| отступления типа рассуждений                                                                                     | — отст. I.                                                                                                                    |
| лирические отступления                                                                                           | — отст. II.                                                                                                                   |
| фамилии (и имена)                                                                                                |                                                                                                                               |
| явления (дорога, гроза, приезд, отъезд и пр.)                                                                    | — явл.                                                                                                                        |
| словарь (народный, карточная игра, хозяйственный...)                                                             | — dict.                                                                                                                       |
| неправильность языка                                                                                             | — непр.                                                                                                                       |

1. Предметы в „Мертвых душах“ надо будет классифицировать, например: экипажи, столы, комоды и пр., и изучить каждую группу стилистически и историко-культурно; параллельно, то же сделать с „Евгением Онегиным“. Я уже предвижу некоторые „выводы“. Например, в „Евгении Онегине“ упомянуты почти все виды экипажей и вопрос исчерпан—кажется, сознательно. В „Мертвых душах“ такого общего плана энциклопедического обзора—нет. 2. Хронология действия в „Мертвых душах“ нетрудна и элементарна; совершенно не то, что трудная *chronologie savante*\* „Евгения Онегина“. 3. Губернский город—этого, действительно, в „Евгении Онегине“ нет. Почему? Что произошло между 1823 и 1838 г.? 15-летие. Почему Пушкину не интересны были города? Сыграла ли роль „Казначейша“? Вероятно, никакой, и губернский город у Гоголя родился из сферы гоголевской же ранней поэзии, вернее, из тенденции, ей свойственной, охватить, пояс за поясом, всю Россию. 4. Иконы? иконостас? 5. Концы глав; принцип конца».

Та же система помет, правда, дополненная, находится в начале экземпляра III тома издания Тихонравова из библиотеки А. В. П. Вероятно, в процессе работы над текстом «Мертвых душ» А. В. П. ввел в систему помет следующие дополнительные обозначения: маш.—изображение людей как заводных машин или игрушек; abs.—бессмыслица, словесный бред; изд., диас.—издевательство (*diasturbos*); зр.—зрительный мир; слух.—слуховой мир; мот., муск. ф.—моторная, мускульная фантазия; лит.—место, интересное при сближении с другими произведениями литературы, либо интересное в историко-литературном отношении, либо для истории литературной культуры. Именно при помощи этой системы помет в 1923—1924 гг. была проанализирована большая часть текста «Мертвых душ». Хотя раздел о «Мертвых душах» так и не

\* «ученая хронология» (франц.).

был написан, общее представление о возможном его содержании дают небольшие «Заметки о „Мертвых душах“» Л. В. П. кон. 1924—нач. 1925 г. (Архив):

**Заметки о «Мертвых душах»**

(пагинация по 10 изд. Тихонравова, Т. III)

1. Что делает II главу главой, песнею? Конечно, «центральное предложение». Так будет и при всех встречах. А так как неизбежное непонимание большей частью дает минуту «замкнутого рта», то в центре каждой встречи—такой миг пустоты, полного перерыва жизни, когда можно вдруг услышать, как бьется свое сердце. Надо исследовать, как по-разному излагает Чичиков свое «центральное предложение» и как по-разному его встречают. Эта центральная пауза во II песне явно проведена мускульно-моторно, в других случаях не столь явно, но мускульный элемент должен быть всюду, потому что столкновение горячего желания с непониманием, тупостью, недоумением есть чисто мускульная тема.

Но что с Маниловым дало паузу (штиль водоворота), то с Коробочкой дало столкновение отдельных волн (вскрыть мускульную подпочву всей сцены «центрального предложения» в III главе).

2. Поразительная сцена—С. 54—(фуга, в которой второй голос—неизменная редупликация), конечно, имеет чисто мускульный смысл; это мниморазговорная сцена\*. Быть может, это проливает свет на мускульное происхождение гоголевских «словечек» и абсурдных фраз? Быть может, они потому бессмысленны, что фразы взяты лишь как направленные силы, т. е. важен только разбег, упор, угол пересечения с другими...

3. Проблемы, связанные с появлением Петербурга—С. 46, 55, 57...\*\* Велико-российская провинция—отрешенный мир, как «Тараса Бульбы»—Мериме?

4. Главный основной феномен языка «Мертвых душ» есть у м ы с е л. Но с кем умышлено, с кем был д о г о в о р еще до начала поэмы?

5. Фамилии умышленные и бытовые—С. 59, 42...\*\*\*

\* Имеется в виду сцена разговора Коробочки с Чичиковым перед его отъездом. Ср. запись в экз. Л. В. П. к С. 54: «Удвоение во всех репликах Чичикова (даже бессмысленное в последней „будет, будет готова“—очевидно, с разбегу) доказывает, что это тоже мниморазговорная, на самом деле, мускульная сцена. Это, быть может, проливает свет на происхождение бессмысленных фраз и пр. у Гоголя».

\*\* Ср. запись в экз. Л. В. П. к С. 46 (к отступлению Гоголя: «Положим, например, существует канцелярия...»): «Вдруг другой язык—язык „Шинели“ и пр. А так как эта сцена введена для пояснения, поясняется же что-либо через более близкое, то здесь перед нами по снятию „провинциального“ слоя обнажается более глубоко лежащий „петербургский“: Гоголь пишет о провинции для столичных читателей». Ср. также запись к С. 55 (к отступлению Гоголя: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой?..»): «Снова отпадение в языковой мир петербургских повестей: переложение темы на столичное измерение, которое предполагается основным и к которому апеллируют если не в последнем, то все же в более глубоком счете. Итак, под сферой смеха (провинция) лежит иная сфера (связанная со столицей)». Ср. запись в экз. Л. В. П. к С. 57 (к отступлению Гоголя: «Для него решительно ничего не значат все господа большой руки...»): «Снова обнажается дно поэмы: столица».

\*\*\* В экз. Л. В. П. отмечены фамилии: на С. 59—«Блохин, Почитаев, Мыльной, Чепраков»; на С. 42—«Бобров, Свиньин, Кананатъев, Харпакин, Трепакин, Плешаков».

6. Экипажи: Чичикова, Ноздрева—С. 59, (ср.) как в «Евгении Онегине».

7. Ораторские parties<sup>7</sup>: пуповина, связывающая «Мертвые души» с эпохой «Тараса Бульбы» и т. д. (смех Ноздрева—С. 63). Ораторская partie отличается от общей речи тем, что она сжигает сразу свой запас пороха, зато дает громадное, хоть краткое, пламя. Сила полета пламени так велика, что увлекаются и свободно парящие, синтаксически несвязанные части («дрожат и прыгают щеки»). Это, пожалуй, не взрыв, но это стремительный столб гретого воздуха, поднятый пламенем. Во всяком случае, несомненный признак ораторского стиля у Гоголя—такие увлеченные отрезки.

8. «Словечки» Гоголя, быть может, происходят из тенденции русского языка создавать словечки; например,—С. 67—«и он, как говорится, ничего, и они ничего». Это могло бы быть гоголевским словечком. Словечки Гоголя—литературный рефлекс (вернее, продолжившийся и в литературе разбег творчества словечек) в корпоративно образованной стране. Словечки—вообще суть корпоративное явление, потому что они слишком многое подразумевают молча.

9. С. 68—истинное дно поэмы вдруг обнажается<sup>8</sup>. Оно глубже «Петербурга», но, во всяком случае, больше связано с ним, чем с провинцией.

Кроме того, дополнительные свидетельства о замысле раздела о «Мертвых душах» содержатся в лекции А. В. П. сер. 1920-х гг. «Федор Сологуб и Гоголь» (запись лекции предоставлена нам Р. М. Миркиной):

«Мелкий бес» уместается в традицию «Мертвых душ». И тут и там в основе—не действие, которое развивается и требует развязки, а город и как завершение—городской скандал.

Город это—пустота, сплетня. Он живет, говоря чудным гоголевским слогом, соображениями. Так, соображения дам просто приятной и приятной во всех отношениях вырастают до грандиозных размеров: Чичиков становится капитаном Копейкиным и Наполеоном. Разрешается все городским скандалом.

«Мертвые души»—поэма, русская Иппода. Она построена на песнях, причем каждая песня посвящена одному герою. Жилище каждого из них описано очень подробно, что немисливо в реалистическом романе. Место действия совершенно не локализовано. По «Обрыву» Гончарова можно иметь полное представление даже о климатологии местности. В «Мертвых душах» и в «Мелком бесе» события совершаются решительно нигде. Это—город, понятый не как бытовое, а как отвлеченное, философское начало. Жители города—нотабли, именитые граждане. Для их ввода и Гоголь, и Сологуб используют две схемы: 1) все именитые граждане собираются в одно место; 2) герой посещает всех именитых граждан. При этом характерно, что как Чичиков, так и Передонов каждый день совершают лишь по одному визиту. И порядок этих визитов, конечно, не случаен.

Лекции о Гоголе 1922 г., раздел о «Записках сумасшедшего» и материалы к анализу «Мертвых душ» 1923—1925 гг. и составляют, без сомнения, ту книгу о Гоголе, о которой в сентябре 1972 г. говорил М. М. Б., когда рекомендовал своим собеседни-

<sup>7</sup> «части» (франц.).

<sup>8</sup> Ср. запись в экз. А. В. П. к С. 69 (к отступлению Гоголя: «Вот какой был Ноздрев!..»): «Обнажение дна поэмы».

кам обратиться к архиву *А. В. П.* и отыскать там книгу о Гоголе. По воспоминаниям *И. И. Канаева*, *А. В. П.* в те же годы прочитал курс лекций о Гоголе. Можно предположить, что этот курс, несомненно основанный на книге о Гоголе, был прочитан в Ленинграде для членов Невельского кружка в кон. 1924—нач. 1925 г., поскольку именно к этому времени относятся «Заметки о „Мертвых душах“», являющиеся последним известным нам свидетельством работы *А. В. П.* над книгой. Что же касается работы *А. В. П.* о Гоголе, которая, по словам *М. М. Б.* в его письме *М. И. Кагану* 18 января 1922 г., на днях должна была выйти из печати (*Каган Ю.* 1992а: 72), то основу этой так и не изданной работы, скорее всего, должен был составлять тот или иной вариант невелиского доклада 1919 г. «Опыт о „Ревизоре“», в котором содержится краткий абрис творчества Гоголя. Во всяком случае, еще в мае 1921 г. *А. В. П.* делает в Вольфиле доклад «Размышление о „Ревизоре“», несомненно восходящий к невелиской работе. Книга о Гоголе отличается от «Опыта о „Ревизоре“» прежде всего изложенной в ней новой теорией комического. В «Опыте о „Ревизоре“» проблема релятивной действительности, поставленная *М. М. Б.*, сочленялась с основными элементами теории смеха Бергсона (*Бергсон* 1914), занимающими важное место и в книге *А. В. П.* о Гоголе: наложение механического на живое, сходство логики комического и логики сновидения, связь смеха с сумасшествием и т. д. Однако уже в «Опыте о „Ревизоре“» *А. В. П.* отказывается от основного принципа бергсоновской логики комического (косность и связанный с ней круг явлений) и прибегает при объяснении отличия смеха и комического к закону достаточного основания. Следует отметить, что позднее и *М. М. Б.* указывал на ограниченность теории Бергсона, в которой основное внимание уделено отрицательной функции смеха (*Бахтин* 1965: 80). В книге о Гоголе *А. В. П.*, минуя свое прежнее объяснение комического, непосредственно обращается к философско-культурному истолкованию психофизиологического аспекта смеха, сформулированного Кантом в §54 «Критики способности суждения»: «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» (*Кант* 5: 352; ср.: Там же: 351—355). Кроме того, *А. В. П.* в книге о Гоголе в соответствии со своей концепцией русской классической литературной традиции видит в творчестве Пушкина и Гоголя воспроизведение того изначального соположения трагического и комического в классической культуре, о котором он писал еще в октябре 1921 г. в «ДиА»: «Все негероические элементы классической культуры вбирает в себя комедия, чистый смех которой в фаллофорической процессии есть серьезнейшая гарантия возможности символической культуры. Эта процессия (еще не сложившаяся в комический процесс, т. е. в сюжет) обеспечивает чистоту символического знаменования, т. е. возможность чистой (в принципах Аристотеля протекающей) трагедии» (С. 510). Таким образом, в книге о Гоголе анализ комического проводится на основе теории релятивной действительности *М. М. Б.*, физиологии смеха кантианской эстетики и символистской мифологемы сакрального происхождения комедии. В этом соединении исследовательских принципов и заключается своеобразие книги. Последовательное применение при анализе форм комического, в частности в творчестве Гоголя, лишь одного из этих принципов, без привлечения других, не всегда приводило к успеху. Так, *А. В. П.* свою собственную работу «Опыт о „Ревизоре“» 1919 г., в которой им последовательно были развиты положения доклада *М. М. Б.*, уже осенью того же

года в «Добавлении» к ней признал недостаточной. Книга Слонимского «Техника комического у Гоголя» хотя и была написана с учетом кантианского истолкования юмора по Липпсу и Фолькельту (Слонимский 1923: 7—8, 11, 25—26, 31, 57; ср.: Виноградов 1976: 198—199), свелась, в конечном счете, к перечислению стилистических фигур. Статья Вяч. Иванова «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана», в которой можно было бы видеть исток представлений *М. М. Б.* о смехе и смеховой культуре, если бы не было его невеликого доклада 1919 г. и книги *Л. В. П.* о Гоголе, при всей безусловности содержащихся в ней сопоставлений и определений («„всенародный смех“ как победное утверждение всех объединяющего положительного начала»; «всенародный смех есть целительная, кафартическая сила „высокой комедии“»; «сборно смеющийся народ»; «очистительный смех» — Иванов 1926: 92—93), почти не дает выхода к конкретному изучению гоголевской поэтики. Помимо оригинальной теории комического, книга *Л. В. П.* отличается от других работ о Гоголе 1920-х гг. также тем, что в ней, с одной стороны, творчество Гоголя не растворяется в сумме стилистических приемов, как в работах В. В. Виноградова (ср.: Виноградов 1976), а с другой стороны, не подавляется грузом пусть и блистательных, но часто избыточных историко-литературных наблюдений и параллелей, как в книге В. В. Гиппиуса (Гиппиус 1924).

В книге о Гоголе содержится первая законченная теория комического и смеха в истории Невельской школы, которая, несомненно, учитывалась *М. М. Б.* при создании им книги о Рабле в 1930-е гг. (Бахтин 1965). Общий подход к проблеме комического обоим исследователям сказывается и в рассмотрении смеха как особого универсального аспекта мира, и в признании необходимости философии смеха (ср. рассуждения *М. М. Б.* о философии смеха и исторических типах серьезности в европейской культуре — Бахтин 1965: 132—135; о научной серьезности как единственном типе серьезности в современной европейской культуре *М. М. Б.* писал в книге «Марксизм и философия языка» — Волошинов, Бахтин 1929: 188). Книгой *М. М. Б.* о Рабле как бы завершается круг исследования в Невельской школе проблемы комического, отправной точкой которого послужил доклад самого *М. М. Б.* 1919 г. Поэтому только в свете созданной в книге о Рабле принципиально новой системы понятий почти все положения теории комического, развернутой в книге *Л. В. П.* о Гоголе, получают дополнительное логическое обоснование и убедительность. Но, в свою очередь, и выявленные *М. М. Б.* в работе 1940 г. «Рабле и Гоголь» (Бахтин 1975: 484—495) традиции народной смеховой культуры в творчестве Гоголя подтверждаются детальными анализами гоголевских произведений в книге *Л. В. П.* Подобно тому как *М. М. Б.* строит понятие народной смеховой культуры на основе романа Рабле, *Л. В. П.* берет за основу для суждений о теории и истории комического творчество Гоголя. Методологическое введение к книге о Гоголе (§1—2), в котором раскрыты различные аспекты теории комического, оказывается, по сути дела, анализом исторического развития гоголевского смеха. В том же введении *Л. В. П.* вскрывает мировоззренческий аспект смеха: «Смех (...) есть единственно возможное введение бытовой реальности в общую ей и историческому достоинству сферу общей культуры» (С. 262), т. е. сущность смеха заключается в «историзации области внеисторического» (ср. бахтинское положение о том, что непубликуемые сферы речи закрепляются в литературе благодаря освобождающей силе смеха). Исследование творчества Гоголя в книге *Л. В. П.* ведется с пози-

ций исторической поэтики — путем выявления постоянных элементов литературных традиций комического. В процессе анализа тем самым создаются основания для правильного прочтения конкретного произведения (у *М. М. Б.* воссозданная на основе романа Рабле народная смеховая культура является ключом к пониманию самого романа). Данное Аристотелем в «Поэтике» объяснение происхождения комедии из процессии (праздничных хороводов с шуточными песнями) *Л. В. П.* метафорически использует и для характеристики исторического проявления форм комического в культуре (от народного праздничного смеха к чистой комедии) и для периодизации творчества Гоголя (от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к «Ревизору»). Первый период творчества Гоголя *Л. В. П.* определяет как сферу комического эпоса (комическая процессия). Для произведений этого периода характерны отсутствие единого стиля (разностилие) и эклектичность выявлений смеха, связанная с тем, что в произведениях первого периода все виды комического представления реальности (а, по словам *Л. В. П.*, «смех не менее широк, чем серьезность») осуществляются, не сливаясь. Это и позволило *Л. В. П.* во введении к книге заметить, что на творчестве Гоголя можно изучать всю историю смеха. Причем к первому периоду *Л. В. П.* относит не только «Вечера на хуторе близ Диканьки», но и «Миргород»: «Эти чудные годы — 1830—1834 — дали русской литературе все виды комического эпоса: исторический, идиллический, шуточный, фантастический, балладный, нравоописательный, сатирический — все, что у англичан представлено пятью-шестью романистами XVIII в.» (С. 284). Все перечисленные виды комического эпоса имеют многовековую литературную традицию. Поэтому для *Л. В. П.* конечной целью анализа является установление тех преобразований, которым подверглись жанры комического эпоса в творчестве Гоголя. Наиболее ясной оказывается жанровая принадлежность повестей «Миргорода». В «Вии» *Л. В. П.* вскрывает балладный характер повести, которая вся без остатка может быть переведена в балладу («балладное» определяется им как коллективное исповедание страшного). «Гарас Бульба» — это отрывок рыцарского эпоса. В «Старосветских помещиках», как показывает *Л. В. П.*, Гоголь преодолевает тысячелетнюю традицию жанра идиллии. Пародией на героический эпос, новой «Батрахомиомэхией» является «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Сферы преломления комического — патетическое, фантастическое, страшное, идиллическое и т. д. (занавеси, по словам *Л. В. П.*, на пути саморазвития чистого смеха) — хотя и пронизывают собой весь строй «Вечеров на хуторе близ Диканьки», однако не приобретают в них жанровой определенности, присущей повестям «Миргорода», и требуют установления верной историко-литературной традиции. Эпический смех «Вечеров на хуторе близ Диканьки» соответствует моменту рождения смеха в народной культуре («Гоголь начинает сначала, как и сам смех»). Логическим принципом этой первоначальной и, следовательно, универсальной формы смеха является иносказание (аллегория) о том же, т. е. о серьезном. Аллегорический смех комического эпоса — это смех народного праздника, карнавала, свадьбы, где подвергается осмеянию серьезнейшая цель — воспроизведение человеческого рода. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» использованная установившаяся в новоевропейской литературе для изображения всенародного праздничного смеха форма рассказа — «безумный день» («Сорочинская ярмарка», «Майская ночь»). С аллегорическим смехом связаны сплошная стилизация языка

«Вечеров на хуторе близ Диканьки», мотивированная различными видами романтической мистификации (фигура рассказчика), и способ повествования—выведение всех возможных следствий из раз предположенной невероятности. (В чистой комедии—в «Ревизоре»—невероятность становится внутренней, т. е. сюжетной.) Мир «Вечеров на хуторе близ Диканьки» не только веселый, праздничный, но прежде всего фантастический. Фантастическое, согласно *Л. В. П.*, можно определить как иносказательный перевод действительного в область нереального. Общий принцип аллегоризации объясняет возможность совмещения фантастического и смеха. Это совмещение и порождает счастливый фантастический мир «Вечеров на хуторе близ Диканьки» («Майская ночь», «Ночь перед Рождеством»), который *Л. В. П.* вслед за Белинским типологически соотносит с утопией счастья шекспировского «Сна в летнюю ночь», а вслед за Ницше, писавшим в «Рождении трагедии» об «идиллической тенденции оперы» (Ницше 1: 133), называет «оперной фантастикой и Аркадией».

Поскольку, однако, фантастическое осуществляется и в сфере комического, и в сфере трагического, оно в силу своей двусторонности может порождать и фантастику счастья, и фантастику страшного, с которой связан балладный мир «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Повести «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месь» *Л. В. П.* считает чистыми балладами. Балладный мир не исключает, впрочем, возможности осмеяния страшного—веселую балладу («Пропавшая грамота»).

Таким образом, если для *М. М. Б.* народная смеховая культура оказывается объяснительным принципом для всех проявлений комического в европейской истории, то для *Л. В. П.* смех народного праздника это лишь первый этап развития смеха к чистой комедии, соответствующей уже усложненным формам социальной деятельности.

Второй период творчества Гоголя, вырастающий из первого,—мир петербургских повестей, преддверие рождения комедии («Ревизора»). При анализе повести «Нос» *Л. В. П.* определяет этот мир как мир юмора, где все занавеси, прежде стоявшие на пути смеха, убраны. Сфера юмора совпадает с Петербургом—местом, где «общественный принцип повсюден и характеризует всякую деятельность сплошь». Поэтому предмет юмора—«механизация личности через социальное ее значение». Петербургские повести отличает совмещение крайней степени художественного вымысла с детальным анализом современности (ср. замечания *М. М. Б.* о месте современности в романе Рабле—Бахтин 1965: 474).

В разделе «О „Записках сумасшедшего“ Н. В. Гоголя» *Л. В. П.* показывает, что «„Записки сумасшедшего“ суть исторические „записки“ об узловом моменте в истории русского государства». С этим связан тончайший социологический анализ эстетической формы повести, новизна и необычность которой подчеркивается историко-типологическими сопоставлениями: два вида условного изображения сумасшествия в истории европейской литературы, сравнение гофмановских чудаков с миром гоголевских героев и т. д. Тема повести—гибель идиллической личности при столкновении с организованной мощью государства—получает у Гоголя комическое разрешение. (У Пушкина та же тема в «Медном всаднике» носит трагический характер.) Единство повести, в которой фазы схождения и сошествия с ума служат заменой драматургического интереса, образует, по мнению *Л. В. П.*, пафос открытий, связанный с чтением «Северной пчелы»: 17 открытий бескорыстно научного типа связаны с разделом



«Смесь», открытие истины о себе—с политическим отделом «Северной пчелы». О том, что навязчивая идея Поприщина вызвана чтением «Северной пчелы», писал в 1920-е гг. В. В. Виноградов (Виноградов 1976: 103), а вслед за ним в 1970-е гг. И. П. Золотусский (Золотусский 1976). Однако ни тот ни другой исследователь не сделал из своих наблюдений выводов, близких утверждению Л. В. П. об определяющем значении пафоса открытий в построении повести. К сожалению, раздел о «Мертвых душах», в качестве предварения к которому следует рассматривать сохранившуюся часть книги о Гоголе, так и не был написан. Сохранившиеся же подготовительные материалы к этому разделу позволяют судить лишь о самых общих принципах стилистического и композиционного анализа гоголевской поэмы. Впоследствии, в лекциях кон. 1920—1930-х гг., посвященных творчеству Гоголя, Л. В. П., как показывают его наброски к этим выступлениям, почти полностью отказывается от проблематики своей книги о Гоголе и следует, с одной стороны, за результатами историко-литературного подхода, представленного у В. В. Гиппиуса (Гиппиус 1924), книгу которого он чрезвычайно высоко ценил («Стенографический отчет лекции проф. Пумпянского на тему: „Творческий путь Гоголя“, прочитанной 3/III 1937 г. Лекторий»—ныне *Архив*; отчет нам указан И. Х. Черняком), а с другой стороны, за выводами лингвостилистических исследований В. В. Виноградова 1930-х гг. В 1970—1980-е гг. стало расхожим мнение, что на «карнавальное» построение романа К. Вагинова «Козлиная песнь» (1926—1928) оказала влияние теория смеха М. М. Б., изложенная им, правда, позднее, в 1930-е гг., в книге о Рабле. Однако, если исходить из разрозненных замечаний М. М. Б. о комическом в его трактате «Автор и герой», пока нет никаких оснований предполагать, что эта теория уже в сер. 1920-х гг. приобрела законченный вид. Более того, в отличие от современных исследователей, М. М. Б. оценивал роман Вагинова по-иному. Он говорил о воплощении в романе «трагедии смешного человека» и о «необычайной широте горизонта, почти космической», присущей романному творчеству Вагинова (Дувакин, Бахтин 1996: 197). Можно думать, что эти определения, высказанные М. М. Б. в 1973 г., восходят к его первым впечатлениям от романа, которые он много лет спустя как бы «припоминает», поскольку именно в те же годы в лекциях по истории русской литературы в записи Р. М. Миркиной он сходным образом говорил о «космическом плане» романов Достоевского и А. Белого (Бахтин 1993а: 142). Поэтому более правдоподобным будет предположение, что Вагинов в «Козлиной песни» вполне сознательно использовал другую теорию комического, ту, которая была раскрыта Л. В. П. в его незавершенной книге о Гоголе.

<sup>1</sup> «Рабле, которого никто не понял, чей взрыв громадного смеха—одна из бездн человеческого ума»—Гюго, «Маги» (сб. «Созерцания», 1856). Пер. Л. В. П., Л. С. З. А.

<sup>2</sup> «постыдно» (франц.).

<sup>3</sup> «Признавать невинное почитание детородного начала, которое трусливо избегало позднее время, знавшее о своем грехе» (нем.).

<sup>4</sup> «требование» (нем.).

<sup>5</sup> «недостаточный» (франц.).

<sup>6</sup> «расслабление» (франц.).

- <sup>7</sup> «всё кончается песнями» (франц.).
- <sup>8</sup> «действительно» (англ.).
- <sup>9</sup> Московский сборник. М., 1852. Т. I. С. IX.
- <sup>10</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 8, I; «Разговор книгопродавца о поэтом» (II, 325).
- <sup>11</sup> Шенрок пишет об отсутствии детской гениальности у Гоголя.
- <sup>12</sup> «делать все в крупных размерах» (франц.).
- <sup>13</sup> Шенрок пишет, что «Гоголь является перед нами в рассматриваемую пору (т. е. в 1829 г.) еще личностью неустановившеюся».
- <sup>14</sup> Источник цитаты не установлен.
- <sup>15</sup> «желание» (франц.).
- <sup>16</sup> здесь: «фигурный стих» (франц). Имеется в виду жанр старофранцузской поэзии, в котором часть каждого стиха перед цезурой выделена и может быть прочитана отдельно, причем образующийся смысл иногда может быть во всем противоположен основному.
- <sup>17</sup> Имеются в виду произведения В. А. Жуковского.
- <sup>18</sup> Идиллия И. Г. Фосса «Луиза» послужила образцом для «Ганца Кюхельгартена».
- <sup>19</sup> «все это носит на себе еще следы школы» (франц.).
- <sup>20</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 3, IV.
- <sup>21</sup> Имеются в виду стихотворение В. А. Жуковского «Желание», его же перевод драмы Шиллера «Орлеанская дева», стихотворение А. С. Пушкина «Погасло дневное светило...»
- <sup>22</sup> Имеется в виду стихотворение Ф. Шиллера «Боги Греции».
- <sup>23</sup> «слишком непосредственное, слишком сильное зрение; некоторая невоздержанность зрительного чувства» (франц.).
- <sup>24</sup> Из ранней редакции поэмы А. С. Пушкина «Езерский»; А. В. П. приводит цитату по изд.: Пушкин, Ефремов 8: 447.
- <sup>25</sup> «непосредственный» (франц.).
- <sup>26</sup> «он знал, что говорит» (франц.).
- <sup>27</sup> «безумный день, безумная ночь» (франц.).
- <sup>28</sup> Пушкин А. С. (Письмо к издателю «Литературных прибавлений к Русскому Инвалиду») (XI, 216). Письмо А. С. Пушкина А. Ф. Воейкову опубликовано в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду» 1831, № 79.
- <sup>29</sup> «глас народа» (лат.).
- <sup>30</sup> «безумие» (франц.).
- <sup>31</sup> Белинский 1: 301.
- <sup>32</sup> Персонажи шекспировских пьес «Буря» (Ариэль) и «Сон в летнюю ночь» (Пэк).
- <sup>33</sup> «то же самое» (лат.).
- <sup>34</sup> «то же о том же» (лат.).
- <sup>35</sup> «я здесь» (нем.). Имеется в виду стих 489 1-й части «Фауста» Гёте.

- <sup>36</sup> «с ключом» (франц.).
- <sup>37</sup> «местный колорит» (франц.).
- <sup>38</sup> Курье Поль-Луи (1772—1825)— французский писатель и публицист эпохи Реставрации.
- <sup>39</sup> Аристотель, Поэтика, V.
- <sup>40</sup> «короткое дыхание» (франц.).
- <sup>41</sup> Оберон и Титания— персонажи комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».
- <sup>42</sup> «Топия»— слово, образованное Л. В. П. для данного случая в противовес «утопии». Если «утопия»— это «ничто, не имеющее места», то «топия»— это «то, что имеет место в действительности».
- <sup>43</sup> Имеются в виду стихи из пролога к драме Шиллера «Орлеанская дева», взятые Жуковским в качестве эпиграфа к балладе «Громобой» («Двенадцать спящих дев»):

Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister;  
 Sie liegen wartend unter dünner Decke  
 Und, leise hurend, stürmen sie herauf.

Нам в области духов легко проникнуть;  
 Нас ждут они, и молча стерегут,  
 И, тихо внемля, в бурях вылетают.

Пер. В. А. Жуковского

- <sup>44</sup> «О, если бы мне магию прогнать» (нем.)— Гёте. «Фауст». Ч. 2-я, ст. 11404 (пер. Н. А. Холодковского).

<sup>45</sup> Первая редакция «Вечера накануне Ивана Купала» была напечатана в 1830 г. в «Отечественных записках» под заглавием: «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала». Текст повести подвергся правке издателя журнала П. Свиньина. В предисловии к новой редакции повести, опубликованной в 1831 г. в первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки», Гоголь дал понять, как П. Свиньин обошелся с первой редакцией. Критик Н. И. Надеждин в 1831 г., а затем Н. С. Тихонравов (Гоголь, Тихонравов I: 526—535) полагали, что при создании второй редакции «Вечера накануне Ивана Купала» Гоголь позаимствовал ряд мотивов из повести «Любовные чары» Л. Тика.

- <sup>46</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 3, XIII.
- <sup>47</sup> «эпическая широта» (нем.).
- <sup>48</sup> «на обочине общества» (франц.).
- <sup>49</sup> «гении» (нем.).
- <sup>50</sup> Имеется в виду «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» В. А. Жуковского— перевод баллады Р. Саути.
- <sup>51</sup> «пустяки» (франц.).
- <sup>52</sup> Ср. исследование элементов традиции низовой народно-праздничной культуры в творчестве Гоголя в работе М. М. Б. «Рабле и Гоголь» (Бахтин 1975: 484—495).
- <sup>53</sup> «произведенное» (франц.).

- <sup>54</sup> Имеется в виду драма Г. Э. Лессинга «Минна фон Барнхельм».
- <sup>55</sup> «все прожили прекрасную жизнь» (нем.).
- <sup>56</sup> Имеется в виду статья С. А. Венгерова «Писатель-гражданин», по поводу которой Котляревский писал: «В этой статье собраны с большой тщательностью все доводы и соображения, выставяющие Гоголя как профессора в хорошем свете» (Котляревский 1915а: 121—122).
- <sup>57</sup> По мнению Котляревского, «если отдельные лекции могли быть хороши, то цельного курса из них все-таки не вышло».
- <sup>58</sup> «ораторское дарование» (франц.).
- <sup>59</sup> «ученые части и ораторские части» (франц.).
- <sup>60</sup> «вызывание» (франц.).
- <sup>61</sup> Из стихотворения Ф. Шиллера «Горжество победителей» (пер. В. А. Жуковского).
- <sup>62</sup> Белинский I: 304—305.
- <sup>63</sup> «жребий» (греч.).
- <sup>64</sup> «ты станешь навеки жрецом» (лат.).
- <sup>65</sup> «посвящение» (франц.).
- <sup>66</sup> «принадлежность своему времени» (франц.).
- <sup>67</sup> «Граф Гапсбургский», «Лесной царь» — баллады В. А. Жуковского.
- <sup>68</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 3, XIV.
- <sup>69</sup> «Эстетическая любовь» — одно из основных понятий Невельской школы. В трактате *«Автор и герой»* М. М. Б. писал: «Эстетическая форма не может быть обоснована изнутри героя (...); форма обосновывается изнутри другого — автора, как его творческая реакция на героя и его жизнь (...). Эта творческая реакция есть эстетическая любовь» (Бахтин 1979: 80).
- <sup>70</sup> Имеется в виду описание красоты дочери воеводы при встрече ее с Андрием в осажденном городе.
- <sup>71</sup> Имеется в виду сцена с хлебом при встрече дочери воеводы с Андрием.
- <sup>72</sup> Имеется в виду стихотворная повесть А. Шамиссо по мотивам новеллы П. Мериме «Маттео Фальконе», переведенная в 1843 г. В. А. Жуковским.
- <sup>73</sup> «честь» (франц.).
- <sup>74</sup> «Толчки» — термин, применяемый А. В. П. при анализе прозаических текстов и, возможно, заимствованный им у Вяч. Иванова, который среди недостатков художественной манеры Достоевского называл «изображение психологического развития (...) сплошь катастрофическими толчками» (Иванов 1916: 23). Несколько ранее, в том же 1922 г., в работе «Лермонтов» говорится о «повествовании толчками» в связи с «Героем нашего времени» (С. 642—643). Указанные «толчки» отмечены и среди помет А. В. П. к «Тарасу Бульбе» в I томе издания Тихонравова (экз. из библиотеки А. В. П.; ныне в собрании ОРК НБ СПбГУ).
- <sup>75</sup> «Бог знает как» (франц.).
- <sup>76</sup> Имеется в виду сопоставление первой и второй редакций «Тараса Бульбы». Первая редакция в издании Тихонравова напечатана в V томе (Гоголь, Тихонрапов 5: 397—465). А. В. П. имеет в виду рассуждение о характере Бульбы в начале I главы.

<sup>77</sup> Пушкин, Сaitов 3: 69—70.

<sup>78</sup> См. комментарии Н. С. Тихонравова к «Тарасу Бульбе» (Гоголь, Тихонравов 1: 572—574).

<sup>79</sup> Хронологические неувязки, отмеченные *А. В. П.*, позволяют относить время действия повести то к XVI в., то к XVII в.

<sup>80</sup> Пушкин писал в статье «Собрание сочинений Георгия Кониского, архиепископа Белорусского», напечатанной в 1836 г. в I томе журнала «Современник»: «Кониский не чужд некоторого невольного пристрастия. Ненависть к изуверству католическому и угнетениям, коим он сам так деятельно противился, отзывается в красноречивых его повествованиях. Любовь к родине часто увлекает его за пределы строгой справедливости» (XII, 19).

<sup>81</sup> Из стихотворения А. Блока «Когда в листе сырой и ржавой...»

<sup>82</sup> Пушкин А. С. «Борис Годунов», «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» (VII, 19).

<sup>83</sup> Роман В. Гюго «Отверженные».

<sup>84</sup> «исходная точка» (лат.).

<sup>85</sup> Из стихотворения Байрона «Стансы, написанные по дороге между Флоренцией и Пизой»:

Оставьте великих людей имена вы,—  
Дни юности нашей— вот дни нашей славы!  
И плющ их и мирты с двадцатой весною  
Всех лавров на свете не меньше ценю».

Пер. П. Сербарнинова

<sup>86</sup> Chénier A. Elegies, VIII («Pourquoi de mes loisirs accuser la langueur?...»).

<sup>87</sup> «ть, река, луга, ручеек» (лат.).

<sup>88</sup> «учтивые празднества» (франц.).

<sup>89</sup> «колдовство» (франц.).

<sup>90</sup> Данный абзац— дополнение 1923 г.

<sup>91</sup> «огненное перо» (франц.).

<sup>92</sup> Данный абзац— дополнение 1923 г.

<sup>93</sup> Данное примечание— дополнение 1923 г.

<sup>94</sup> «Жили некогда царь и царица» (франц.).

<sup>95</sup> Данное примечание— дополнение 1923 г.

<sup>96</sup> «хвалитель времени, деяния» (лат.).

<sup>97</sup> Соловьев 7: 9 («Смысл любви»): «Верное поэтическое чутье действительности заставило и Овидия, и Гоголя лишить потомства Филемона и Бавкиду, Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну».

<sup>98</sup> «Мельник из Сан-Суси» (1797)—стихотворная повесть Ф. Андрие (1759—1833), в которой рассказывается о том, как прусский король Фридрих II, построивший рядом с мельницей в Сан-Суси дворец, названный ее именем, пожелал расширить за счет мельницы территорию своей резиденции и предложил мельнику продать мель-

ницу. Тот отказался, а на слова короля, что в его власти заполучить мельницу без всякой платы, ответил, что это может произойти только в том случае, если в Берлине нет судей. Фридрих II, восхищенный тем, что в его правление имеется такая вера в правосудие, отказался от своих планов (Andrieux F. G. J. S. Contes et opuscules en vers et en prose. Paris, 1800. P. 45—48).

<sup>99</sup> Данное примечание — дополнение 1923 г.

<sup>100</sup> «осталось только умереть!» (франц.).

<sup>101</sup> т. е. непересечение града земного и града небесного.

<sup>102</sup> Имеется в виду роман О. Голдсмита (1728—1774).

<sup>103</sup> «думай об этом в мрачный час» (нем.).

<sup>104</sup> Данное примечание — дополнение 1923 г.

<sup>105</sup> Имеется в виду поэма «Приходские списки» (1807) Дж. Крабба (1754—1834).

<sup>106</sup> Имеется в виду стихотворное переложение В. А. Жуковского («Две были и еще одна») прозаического рассказа «Каннитферштан» И. П. Гебеля (1760—1826).

<sup>107</sup> Данное примечание — дополнение 1923 г.

<sup>108</sup> «Только это — реальность, все остальное — только петер...» (франц.).

<sup>109</sup> Имеется в виду стихотворение В. А. Жуковского «Голос с того света».

<sup>110</sup> Из стихотворения В. А. Жуковского «Голос с того света». О типе любви, получившем свое выражение в романтической лирике, А. В. П. говорит в лекции «Курса» (25 ноября 1921 г.), посвященной поэзии Жуковского: «Интересно, что пушкинское „прошла любовь — явилась Муза“ не подходит к нему; он, как Петрарка и В. Иванов, поэт в минуту самой любви: „мой друг, хранитель-ангел мой“ („Песня“, 1808) есть и Муза его. Происходит это оттого, что в сентиментализме и романтизме нет разделения на Атридов и Гомера. Только классическая поэзия — в этом смысле — эпична; для романтизма — поэзия есть как раз идеальное решение вопроса об авторитетности морального мира. Отсюда, конечно, перенос вопроса: как относится поэтическое решение сентиментальной темы к ее реальному решению? Но этот перенос спасает возможность романтической лирики любви, т. е. лирики, современной своему предмету». Более подробный комментарий к этой теме содержится в лекции о Жуковском, прочитанной А. В. П. в тот же день («Курс», с поместой «К вечеру 25 ноября»):

«1. „О милый друг! теперь с тобою радость! — А я один...“ („Песня“, 1811). Разница судеб, она счастлива, он одинок. Эта разница — необходима в романтическом любовном стихотворении, потому что без нее любовь есть эмпирический факт и не может быть вообще темой поэзии. Здесь впервые поэзия так серьезна, что не критический факт не может быть ее предметом. Вот почему, чем ближе к логической смерти факт, тем более он жив эстетически. Любовь, чем ненормальнее реально, тем... Невозможное реально согласие устанавливается поэзией, которая есть, таким образом, спасительница единства любви. Отсюда связь любви с бессмертием: оно есть реализация поэзии. „Есть лучший мир; там мы любить свободны“. Ступени: любовь как факт единства — ненормальная, смертью или разлукой разорванная любовь — восстановление единства в сентиментальном утверждении его — в чуде — в поэзии, как ближайшем соответствии чуда — в бессмертии души, как реализации поэтического един-

ства. Так от факта любви—до системы любви, охватывающей преисподнюю—чистилице—рай. Романтизм прошел весь путь Данте, потому что начал с разного местопребывания любящих. Очевидно, что такое критическое понимание любви вводит в нее всю тему истории, и романтизм достигает исторической широты Данте (ад, земля, герои—все становится событием моей внутренней свободы).

2. „Голос с того света“: „Не узнавай, куда я путь склонила...“ Любовь на земле есть семя растения; если семя не истлеет (т. е. если любовь будет фактом среди фактов), оно останется одно и не включит в себя ничего, кроме своей же фактической жизни; если же ненормальность разорвет семя, оно даст корень (он, оставшийся в живых) и цвет (она в небесах). Единство семени станет сложным историческим единством из ада в рай поднявшегося растения. Ненормальное и причиняющее страдания станет источником истории. Тут несколько ступеней: разночинец, мечтающий о ней, которая в недоступной сфере... (в „Эоловой арфе“) — свидание во сне (как в средоточии постулируемого единства) — разлука по вине бесчувственных и сильных, она унесена в высокую сферу, в богатстве, замужем за знатным, или в другой земле — наконец, смерть; прежняя „высшая сфера“ стала небом и раем; вещи названы своими именами, и дерево любви основано прочно: корнями — и кроной. „Я все земное совершила“ — потому что только и надо на земле полюбить, стать серьезным носителем единственно серьезного. Этим основывается царство критической верности, и смерть введена в самую жизнь, чтобы испытать ее серьезность. Когда же введена смерть, incipit historia: „сверши один начатое вдвоем“, и оставшийся в живых развивает в историю тайну бывшей любви двух. Невидимо предводит — женственность отшедшей. Так несчастливая любовь вводит в историю, и романтизм готов стать эпичен. Кто от сентиментализма научился в е р н о с т и, тот будет основателем истории как пути верности отшедшей, пути объединения обеих сфер:

Wage du zu irren und zu träumen:  
Hoher Sinn liegt oft in kind'schem Spiel\*\*

— игра здесь неожиданно кончает дантовскую тему, но Жуковский верно понял, какая это игра, и перевел: „сверши...“ Это самый глубокий комментарий к Шиллерову учению об игре.

3. „Песня“ („К востоку, все к востоку...“). Любимая далеко, „за синевой лесов“... она принимает черты царицы. И вдруг неизбежный переход: „наша страсть не в первый раз“, а сон предвечного свидания с ней.

<sup>111</sup> «голос духа» (нем.). Имеются в виду стихотворение Ф. Шиллера «Текла. Голос духа» и его перевод В. А. Жуковского («Голос с того света»).

<sup>112</sup> Данное примечание — дополнение 1923 г.

<sup>113</sup> Имеется в виду повесть В. Т. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тягбам» (1825).

<sup>114</sup> «Монакский узник» (франц.).

\* «начинается история» (лат.).

\*\* Из стихотворения Ф. Шиллера «Текла. Голос духа»:

Дерзай ошибаться и грезить:  
Высокий смысл часто лежит в детской игре.

<sup>115</sup> Имеются в виду Созий, персонаж комедии Мольера «Амфитрион», и главный герой повести Бальзака «Полковник Шабер». «Ведь я следовательно должен кем-нибудь быть?» (франц.).

<sup>116</sup> Ср. Аристотель, Поэтика, VI.

<sup>117</sup> Пушкин V: 388.

<sup>118</sup> «пустота» (греч.).

<sup>119</sup> «в самом деле» (лат.).

<sup>120</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «Моя родословная» (III, 261).

<sup>121</sup> Пушкин III: 875.

<sup>122</sup> «отличительное свойство» (лат.).

<sup>123</sup> Гораций, Оды, IV, 9, 25—28:

Немало храбрых до Агамемнона  
На свете жило, но, не оплаканы,  
Они томятся в вечном мраке —  
Вещего не дал им рок поэта.

Пер. Н. Гинцбурга

<sup>124</sup> «слуги» (франц.).

<sup>125</sup> «домашние животные» (франц.).

<sup>126</sup> Ср. высказывание В. Г. Белинского: «Возьмите „Записки сумасшедшего“, этот уродливый гротеск, эту странную, прихотливую грезу художника, эту добродушную насмешку над жизнью и человеком, жалкою жизнью, жалким человеком, эту карикатуру, в которой такая бездна поэзии, такая бездна философии, эту психологическую историю болезни, изложенную в поэтической форме, удивительную по своей истине и глубокости, достойную кисти Шекспира...» — Белинский I: 297.



## Стиховая речь Лермонтова

Печатается по тексту первой публикации — Пумпянский 1941а. Статья написана, скорее всего, в 1939 г. или, судя по ссылкам на издания 1939 г., в конце 1939 г. приобрела окончательный вид. Сохранилась (*Архив*) сделанная Л. В. П. запись обсуждения статьи, состоявшегося, вероятно, в Пушкинском Доме:

### Два строя речи в поэзии Лермонтова

*В. А. Мамуйлов.* Можно ли говорить о стиле лирики Лермонтова в отрыве от стиля поэм? а о поэмах почти не говорилось. Без этого нет полной убедительности. Стилистическая эволюция «Демона» много дала бы для углубления концепции. А «Мцыри»? Вопрос показался бы тогда гораздо сложнее.

*В. В. Гиттис.* Сама схема вызывает сомнения, особенно по второму стилю. Он гораздо многосоставнее. И это потому, что понятие фольклора взято очень неопределенно, между тем как в ту эпоху романс как «Русалка» (?) и «Бородино» принадлежали разным типам фольклора.

Пропал путь Лермонтова к прозе в самих стихах, — ведь Лермонтов часто приходит к явно прозаическим выражениям, например, «Завещание», о котором почему-то ничего не сказано. А в начале «Валерика»: «во-первых, потому, что долго...» Может быть, при ближайшем анализе придется ограничить вопрос о расхождении с Пушкиным. Еще: «И если как-нибудь когда-нибудь случайно...»

Напрасно упомянут и сразу отведен Шелли.

«Соседку» сблизить с «Пармским монастырем».

«За душу странника...» надо все же читать «за ду́шу».

Непонятно «лучшего ангела душу прекрасную».

*Д. Е. Максимов.* Есть ли в непрочитанной части прямая адресовка к фольклору?

*Н. В. Измайлов.* Непонятна связь первого стиха с 5-стопным ямбом. Почему именно связывать только с этим метром?

Не привлечены поэмы. При привлечении поэм грань между обоими стилями была бы далеко не так проста.

Во втором стиле связь с Пушкиным больше, чем это выходит в докладе, — например, «Сказка для детей», «Мцыри». О «Мцыри» не сразу скажешь, к какому стилю его отнести. Вопрос, следовательно, сложнее.

*Б. М. Эйхенбаум.* Чертеж не всегда покрывает материал. «Эфирный» стих не уместится в первый стиль, это должно быть выделено, это особый стиль. Куда же тогда денется деление на два стиля?

К сближению с Толстым прибавить «Кавказца» — там уже есть станица и т. д.

5-стопный ямб как атмосфера, в которой сложился первый стиль: у Лермонтова он звучит как н о в ы й стих, никогда прежде до него не бывший.

Неубедителен анализ «Паруса»,—ведь это отвлеченное философское стихотворение, а не пейзажное. Ощущение натяжки. «Парус» как раз условное стихотворение, и пейзаж в нем условный.

Увлечение чертежом привело к утере развития Лермонтова; когда началось их сосуществование? Как развивалась борьба? Надо привлечь «Любил и я в былые годы», потому что там речь идет и о спале.

«Последнее новоселье», быть может, не имеет отношения к романтизму. Тогда вопрос о развитии этого спая будет нуждаться во введении истории этих двух спалей. В «Демоне» и «Мицери» оба спая, по-видимому, сосуществуют.

Образцовый анализ «Бородина» и «Спора».

Второй спай—есть ли он все же возвращение к Пушкину или нет? Концепция «фольклора» для второго спая хороша тем, что органически вводит занятия Лермонтова фольклором в общее развитие его поэзии. Недаром даже личные темы он в зрелые годы вводит в фольклорные формы.

А может быть, и у Пушкина оказались бы два спая или даже больше? Может быть, не к двум спаям следует сводить Лермонтова, а к большему числу?

Первоначальное название статьи, как следует из записи,—«Два строя речи в поэзии Лермонтова». Изменение заглавия было, вероятно, единственным следствием обсуждения статьи, так как, судя по опубликованному тексту, все положения, вызвавшие вопросы и возражения, сохранились, по-видимому, в первоначальном виде. Понятие, сходное поставленному в новом заглавии, встречается в работе А. В. П. «Лермонтов» 1922 г. («стихотворная речь»—С. 631). Статья А. В. П., на наш взгляд, является рецензией (или обширной репликой) на всю серию основных работ Эйхенбаума 1920—1930-х гг. о Лермонтове: раздел о Лермонтове в книге 1922 г. «Мелодика русского лирического стиха» (Эйхенбаум 1969: 408—435), книгу 1924 г. о Лермонтове (Эйхенбаум 1987), комментарии к Полному собранию сочинений Лермонтова, вышедшему в середине 1930-х гг. (Эйхенбаум 1936). Недаром при обсуждении статьи Эйхенбаум употребил слово «чертеж», являющееся приметой его научного стиля именно в книге 1924 г. (Эйхенбаум 1987: 141, 218, 220). Можно предположить, что Эйхенбаум, с которым А. В. П. познакомился в 1927 г., в 1929—1930 гг. сотрудничал при издании «Сочинений» Тургенева (Пумпянский 1929—1930), а в 1930-е гг. поддерживал дружеские отношения, выслушав суждения А. В. П. о своих комментариях к Полному собранию сочинений Лермонтова, предложил ему оформить их в виде статьи. Статью А. В. П. можно рассматривать и как ряд заметок на полях названных работ Эйхенбаума. Об этом свидетельствует, помимо анализа концепций Эйхенбаума, изложенных в этих работах, использование и обсуждение на протяжении всей статьи их терминологического аппарата, а также наличие общих примеров: ср. разбор стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божья...») у А. В. П. и у Эйхенбаума (1969: 415—416; 1987: 236—237) и др. Однако в своей острополюемической статье-рецензии А. В. П. рассматривает только историко-литературную концепцию творчества Лермонтова, выдвинутую Эйхенбаумом, и даже не касается, вероятно ввиду полной неуместности этого в конце 1930-х гг., теории формального метода, столь ярко представленной в книгах Эйхенбаума 1922 и 1924 гг. Сама возможность подобного рассмотрения позволяет поставить вопрос о степени зависимости историко-литератур-

ных разысканий формалистов от их теории, а опыт полемики А. В. П. в данной статье позволяет говорить об определенной независимости обеих сфер исследования в их построениях. В ходе полемики А. В. П. реформирует историко-литературную концепцию Эйхенбаума и развертывает ее в ином направлении. Сходным образом в статье 1928 г. о Тютчеве А. В. П. реформировал историко-литературную схему Гынянова и Эйхенбаума, а в работе 1939 г. о «Медном всаднике» изменил содержание понятия «архаизм», примененное формалистами к ряду литературных явлений первой четверти XIX в., и определил как «критический архаизм» поздний период творчества Пушкина в соответствии с обоснованной им в начале 1920-х гг. концепцией пушкинского критического классицизма. В этой обширной статье-рецензии А. В. П. несомненно исходит из того понимания творчества Лермонтова, которое было им изложено в наброске 1922 г. И как бы ни могла измениться общая концепция к концу 1930-х гг., в своей основе она оставалась прежней. Чтобы удостовериться в этом, достаточно перечислить и сравнить общие элементы работ 1922 и 1939 гг.: ключевое значение сцены борьбы с барсом в поэме «Мцыри», связь пятистопного ямба с английской поэмой, терминология сентиментализма в первой части «Смерти поэта», образ утопического блаженства, тема трупа со склонившимся над ним с любовью женским существом, всемирно-историческая тема «Спора», особое представление о Востоке в «Споре», мнение о стихотворении «Когда волнуется...», понятие недоумения в связи с моральной проблематикой «Валерика» и др. Первый параграф статьи, как и первые параграфы в «Статьях», посвящен, по обычаю времени, связи творчества Лермонтова с общественной жизнью эпохи, хотя именно здесь А. В. П. намечает две основные темы лермонтовской поэзии, связанные с двумя типами его речи. Обе темы сформулированы на ином, отличном от работы 1922 г., идеологическом языке. И, конечно, только с трудом можно разглядеть в теме «несостоявшейся и искомой социальной деятельности», которая была ранее обоснована в «Статьях», тему деятельности по осуществлению будущего сверхчеловечества из работы 1922 г. (хотя не случайно А. В. П. упоминает эпизод с барсом из «Мцыри»), а тему «народности», раскрытую через такое конкретное историко-культурное явление, как руссоизм, соотносит с темами чаемой природности и естественного взгляда на историю простых людей в размышлениях А. В. П. о Лермонтове начала 1920-х гг. Говоря о двух стилях речи Лермонтова, столь явственно названных в первоначальном заглавии статьи, А. В. П. несомненно имеет в виду суждения Эйхенбаума о двух стилях лермонтовской поэзии (Эйхенбаум 1969: 410; 1987: 225). Однако сохраняющееся и у Эйхенбаума (наряду с выделением двух стилей в поэзии Лермонтова после 1836 г.) общепринятое в литературной науке разграничение стилей раннего и позднего творчества Лермонтова (Эйхенбаум 1987: 202, 235) А. В. П. переводит из хронологической последовательности в плоскость одновременного их сосуществования и взаимодействия. Отметим, что в работе 1922 г. и сам А. В. П. сохраняет прежнее временное различие двух периодов лермонтовского творчества, рассматривая проявившееся после 1837 г. изменение стиля как его классицизацию. В этом отступлении от хронологической двуделенности творчества Лермонтова можно увидеть то направление, в котором у А. В. П. развивалась общая концепция лермонтовской поэзии. Первый строй речи А. В. П. называется стилем неточных слов, второй — точных, следуя словам Белинского о «неясности

образов и неточности в выражении» у Лермонтова (Белинский 4: 544; см.: Там же: 545—о пушкинской точности выражения), приведенным в книге Эйхенбаума 1924 г. (Эйхенбаум 1987: 233). При определении первого строя речи *А. В. П.* использует данные Эйхенбаумом описательные характеристики стиля ранней поэзии Лермонтова, сохраненные, впрочем, Эйхенбаумом и для произведений позднего периода,—эмоциональная выразительность движения речи (Там же: 1987: 147, 225, 237), эмоциональность (Там же: 144, 191, 209, 221—224, 231, 232, 235, 238), подавление смыслового содержания и потускнение смысловых оттенков (Там же: 200, 201, 222, 231, 235), ритмическое воздействие (Там же: 223, 236—237). *А. В. П.* дополняет эти характеристики новыми, указывая, например, на такую особенность произведений первого стиля, как наличие двойных сравнений. К первому строю речи *А. В. П.* относит и произведения, написанные «железным стихом», которые Эйхенбаум выделяет в особую группу сочинений позднего периода, отмеченных декламационным (Там же: 152, 163, 202, 222, 224, 225, 227, 230, 232, 236, 237), патетическим (Там же: 147, 190, 208, 209, 238), ораторским (Там же: 163, 173, 225, 227, 228, 230, 232—235, 237) стилем. Таким образом, стили, разграниченные Эйхенбаумом во времени и внутри разных периодов, оказываются в концепции *А. В. П.* вариантами одного стиля, развивающегося и видоизменяющегося на всем протяжении лермонтовского поэтического творчества. При определении второго строя речи Лермонтова, стиля точных слов, большинство произведений которого относится ко времени после 1837 г., *А. В. П.* не мог пользоваться, как в работе 1922 г., термином «классицизация» ввиду полной неуместности этого в конце 1930-х гг. Желательно было говорить о реалистичности зрелой лирики Лермонтова. Однако *А. В. П.* отмечает близость этого стиля к стилистической норме Пушкина и показывает творческое воссоздание в произведениях этого строя речи самого принципа пушкинского стиха (в работе 1922 г. под классицизацией понимается усвоение форм пушкинского классицизма). Впрочем, метонимически наименование «стиль точных слов» предполагает все же «классицизацию», хотя в отличие от работы 1922 г. *А. В. П.* относит границу появления второго стиля не к 1837 г., а к началу 1830-х гг. Анализ второго стиля *А. В. П.* начинает с произведений, имеющих, по Эйхенбауму, фольклорную окраску (Эйхенбаум 1987: 165, 230, 236, 241; 1936). Правомерность такого подхода, отвечающего реальным занятиям Лермонтова фольклором, Эйхенбаум отметил при обсуждении статьи *А. В. П.* Возможность подобного рассмотрения как бы была предусмотрена работой о Лермонтове 1922 г., в которой *А. В. П.* выделяет в стихотворении «Бородино» три таких составляющих его элемента, как классицизм, «народ» и великая историческая тема. Эти три элемента воспроизводятся и в статье 1939 г. Однако акцент в ней делается на втором элементе—«народе», как наиболее соответствующем вошедшей в официальное литературоведение к концу 1930-х гг. категории «народности литературы». При этом под «народностью» в действительности подразумевается названная Эйхенбаумом фольклорность произведений, которые, по мнению последнего, принадлежат к образцам «народной» литературы 1830-х гг. Подобное совмещение позволяет *А. В. П.* перейти к описанию стиля точности, соответствующего, таким образом, первому элементу—«классицизму», на примере этих произведений. В книге Эйхенбаума 1924 г. эта группа произведений занимает периферийное положение и лишена развернутой сти-

лепой характеристики. Для отнесения этих произведений к стилю точности *Л. В. П.* прибегает к реализации литературоведческих оксюморонных определений, данных Эйхенбаумом в его комментариях 1936 г. Такие литературоведческие снижающие оксюморонные определения являются приметой научного стиля формалистов (особенно ими славился В. Б. Шкловский). Например, в книге 1924 г. Эйхенбаум называет поэму «Демон» «типичной литературной олеографией» (Эйхенбаум 1987: 217). Так, при реализации такого определения лермонтовского «Спора», как «лубок-плакат» (Эйхенбаум 1936, 2: 250), *Л. В. П.* выявляет присущее всей совокупности этих произведений однозначное соотношение словесного и предметного рядов, соответствующее, в конечном счете, классическому стилю, как его понимал *Л. В. П.* Следуя за Эйхенбаумом, *Л. В. П.* подробно анализирует характерные черты этих произведений: наличие диалога, просторечия, сказовости, повествовательности, новеллистичность. Поскольку всем этим произведениям свойственна морально-историческая тематика, то наличие этой тематики, а также элементов просторечия, повествовательности и других поэтических особенностей позволяет отнести к стилю точности и заведомо нефольклорное произведение — «Валерик». Неупоминание, за некоторыми исключениями, формул — важнейшего операционного понятия в книге Эйхенбаума 1924 г. — связано, с одной стороны, возможно, с неуместностью упоминания самого яркого признака «формалистической» книги в конце 1930-х гг., а с другой стороны — с непоследовательностью в употреблении этого термина у Эйхенбаума. Когда при анализе юношеских стихотворений и поэм Лермонтова Эйхенбаум выявляет значительное число словосочетаний, образов, сравнений, переходящих из произведения в произведение и обязанных своим происхождением большому кругу отечественных и иностранных авторов, то он закономерно делает заключение о формульном характере этих явлений. Однако при рассмотрении лермонтовской лирики зрелого периода формулами он именует по большей части единичные риторические образования. Сам термин «поэтическая формула» заимствован из исторической поэтики А. Н. Веселовского (Веселовский 1940: 71, 91, 94, 133, 144, 272, 273, 277, 278, 284, 343, 356, 357, 362, 375, 376). Как известно, к Веселовскому, чьи труды по исторической поэтике появились в 1913 г. в первом томе его Собрания сочинений, восходят важнейшие понятия теории формального метода — сказ, литературный быт, различие поэтического и прозаического языков, принцип остранения. Возможность применения термина «формула» уже была заложена в лермонтоведении. Еще в 1888 г. Спасович говорил о готовых клише в поэзии Лермонтова (Спасович 1888: 528; ср. употребление термина «клише» в книге 1924 г. — Эйхенбаум 1987: 192, 201, 222). Вместе с тем, можно думать, что принцип исследования поэтических формул юношеских произведений Лермонтова в книге Эйхенбаума 1924 г. был воспринят *Л. В. П.* в его работах второй половины 1920-х — 1930-х гг., посвященных одической и классической традиции. Последнее, в частности, было предположено и Веселовским (Веселовский 1940: 343, 361). Одические формулы в соответствии с требованиями классического стиля всегда строго однозначны и имеют конкретное предметное содержание (Пумпянский 1983б: 30). Вследствие присущей им устойчивости их история может быть прослежена на протяжении столетия и более, как это показал *Л. В. П.* в статье о Тютчеве (С. 233, 254—255), очерке «Ломоносов и Малерб» (Пумпянский 1935: 116, 118, 119,

125, 127, 131), статье о «Медном всаднике» (С. 161—167, 190), работе «Ломоносов и немецкая школа разума» (Пумпянский 1983б: 23—25, 39). Также, скорее всего, обретенное в книге Эйхенбаума словосочетание «алгебраическая формула» (Эйхенбаум 1987: 223) было тем зерном, из которого выросло понятие «универсальной алгебраичности одического языка» у *Л. В. П.* (Пумпянский 1935: 119). Следует, правда, напомнить о глубоком различии в трактовке одической традиции с одной стороны у *Л. В. П.* и с другой — у Тынянова и Эйхенбаума. Статья-рецензия *Л. В. П.* является замечательным примером ученой полемики. Она упоминается во всяком серьезном лермонтоведческом обзоре. Однако ее действительный смысл становится ясным только при сопоставлении ее с работой о Лермонтове 1922 г., тем более что ряды произведений, исследованных в обеих работах, в значительной степени не совпадают, и обе работы, несмотря на большой временной промежуток между ними, дополняют друг друга.

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. М. Ненависть из любви // Ленингр. правда. 1939. 15 октября.

<sup>2</sup> Из стихотворения А. Полежаева «Песнь погибающего пловца» (1828).

<sup>3</sup> Семенов 1914.

<sup>4</sup> О латинизированном синтаксисе этого стиха писал Эйхенбаум в 1922 г. в книге «Мелодика русского лирического стиха» (Эйхенбаум 1969: 415).

<sup>5</sup> Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924 (Эйхенбаум 1987: 139—286).

<sup>6</sup> Имеются в виду «Евгений Онегин» гл. 10, стихотворение «Брожу ли я...» (III, 194) и «Пророк» (III, 30).

<sup>7</sup> Здесь *Л. В. П.* формулирует применявшийся им на протяжении всей его деятельности принцип анализа и истолкования классических текстов.

<sup>8</sup> По гипотезе Эйхенбаума, высказанной в 1930-е гг. Пренная датировка поэмы — 1836 г.

<sup>9</sup> Из стихотворения «Наполеон» (1830).

<sup>10</sup> «Принцесса де Клев» — роман М. Лафайет (1634—1693).

<sup>11</sup> По предположению Тынянова, высказанному в 1913 г. и принятому Эйхенбаумом в книге 1924 г. (Эйхенбаум 1987: 231, 284, 475 — примечание издателей о публикации работы Тынянова в 1964 г.), источником ряда образов «Смерти поэта» явилось послание Жуковского «К кн. Вяземскому и В. А. Пушкину».

<sup>12</sup> Из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...»

<sup>13</sup> Из стихотворения «Последнее новоселье».

<sup>14</sup> Белинский 4: 545 («Стихотворения М. Лермонтова»).

<sup>15</sup> Из стихотворений «Русалка» (1836), «Гамара» (1841), «Ангел» (1831), «Желание» («Зачем я не птица...») (1831).

<sup>16</sup> «желаемого» (лат.).

<sup>17</sup> Из стихотворения «Памяти А. И. Одоевского».

<sup>18</sup> «Евгений Вельской» (1828—1832) — роман в стихах М. И. Воскресенского (1803—1867).

- <sup>19</sup> В. С. Филимонов (1797—1858)—автор поэм «Дурацкий колпак», «Обед» и др.
- <sup>20</sup> Пушкин А. С. «Альбом Онегина» (VI, 615—616).
- <sup>21</sup> Эйхенбаум отмечает, что «наполеоновская» лирика вплоть до «Последнего носелья» противоречит «Бородину» и «Двум великанам» (Эйхенбаум 1936, 2: 250).
- <sup>22</sup> Эйхенбаум 1936, 1: 523; ср., однако: Семенов 1914: 104.
- <sup>23</sup> Эйхенбаум по поводу стихотворения «Два великана» отмечает, что «Лермонтов стилизует эту патристическую аллегория под былинные, сказовые формы», а в его стиле видит «влияние патристических quasi-солдатских песен» (Эйхенбаум 1936, 1: 523).
- <sup>24</sup> Эйхенбаум 1936, 1: 508.
- <sup>25</sup> Эйхенбаум отмечает, что «Бородино» представляет собой диалог, «поданный в реалистическом, разговорном, народно-поговорочном стиле», и само «стихотворение перешло в жанр мемуарно-эпических, в жанр „солдатских“ рассказов и песен»; военно-разговорный жаргон был подготовлен Пушкиным в его «Гусаре» (Эйхенбаум 1936, 2: 170; ср.: Нейман 1914: 104—105).
- <sup>26</sup> Эйхенбаум отмечает, что «„Спор“—своего рода лубочный плакат, изображающий завоевания промышленного века» (Эйхенбаум 1936, 2: 250).
- <sup>27</sup> Эйхенбаум отмечает, что «„Спор“ (как и „Два великана“ или „Бородино“) — стилизованный эпический жанр: как в „Двух великанах“, здесь — фольклорная основа, придающая стихотворению характер народного сказания, легенды» (Эйхенбаум 1936, 2: 250).
- <sup>28</sup> Белинский 12: 57.
- <sup>29</sup> Там же.
- <sup>30</sup> Эйхенбаум 1936, 2: 170.
- <sup>31</sup> Эйхенбаум 1936, 2: 214; ср.: Эйхенбаум 1987: 236.
- <sup>32</sup> Г. И. Успенский в очерках «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) обнаружил в стихотворении «Когда волнуется...» нарушение порядка времен года и климатов (ЛЭ: 417).
- <sup>33</sup> Эйхенбаум по поводу стихотворения «Валерик» отмечает, что «Лермонтов совершенно отходит от старой батальной романтики... Бой описан здесь не по образцу прежних поэм, пользовавшихся старой одической традицией (ср. в „Полтаве“ Пушкина), а конкретно — с точки зрения рядового участника боя и без всяких прикрас». В решении же вопроса о смысле войны Эйхенбаум усматривает пацифистские настроения Лермонтова (Эйхенбаум 1936, 2: 230).
- <sup>34</sup> О понятии «недоумение» см. прим. 68 к «Лермонтов».

## Статьи о Тургеневе

Печатается по тексту первой публикации—Пумпянский 1929—1930. Время написания статей—скорее всего, с мая по сентябрь 1929 г.—определяется по датам выхода в свет томов Сочинений Тургенева, издававшихся по мере их подготовки к печати. Тома со вступительными статьями *А. В. П.* вышли: т. 6—в июле 1929 г. (Кн. летопись. 1929. № 12988), т. 7 и 8—в октябре 1929 г. (Гам же. №№ 19211, 19212), т. 10—в мае 1930 г. (Кн. летопись. 1930. № 12163), т. 9—в июне 1930 г. (Гам же. №13597). К написанию «*Статей*» *А. В. П.* приступил, вероятно, после выхода к весне 1929 г. первых томов Сочинений, когда Госиздату потребовалось снабдить издание статьями, дающими современную идеологическую трактовку творчества писателя. Недаром в том же т. 6, помимо «*Статей*» *А. В. П.*, было помещено краткое предисловие В. Десницкого, партийного деятеля и литературоведа-марксиста. Работа над «*Статьями*» к тт. 7—10 была проделана в июле-сентябре 1929 г., поскольку в т. 8 упомянута книга *М. М. Б.* о Достоевском, вышедшая в июне 1929 г. (Кн. летопись. 1929. № 11554), а в т. 7 уже имеются ссылки на вступительную статью к т. 10. Привлечение *А. В. П.* к написанию вступительных статей, возможно, было вызвано тем, что он уже выполнял для Госиздата столь же срочную и со сходными задачами работу, когда в 1928 г. подготовил предисловие для однотомника «Сочинений» Пушкина (Пумпянский 1928а; предисловие не подписано; об авторстве *А. В. П.* см.: Томашевский 1934: 1065; предисловие указано в конце Содержания и лишь в перепечатках издания перемещено к его началу). Получить заказ на «*Статьи*», как и незадолго до того на «*Предисловие*» 1928 г., *А. В. П.*, несомненно, помог П. Н. Медведев. Ближайший друг *А. В. П.* и *М. М. Б.*, чрезвычайно высоко ценивший их творчество, П. Н. Медведев в 1920-е гг. приложил огромные усилия для издания их трудов. Почти все работы *А. В. П.* и *М. М. Б.* 1920-х гг. появились в печати при его участии. Его организационная роль в истории Невельской школы сопоставима только с той ролью, которую сыграл Р. В. Иванов-Разумник в Вольфиле, а В. Б. Шкловский в формальной школе. То, что все трое (Р. В. Иванов-Разумник, В. Б. Шкловский, П. Н. Медведев), каждый в свое время, были эсерами, только подчеркивает их жизненную активность, способность достигать успеха в конкретных предприятиях. В 1929—1930 гг. несколько ранее вышедших томов Сочинений Тургенева, в том числе т. 6 со «*Статьями*» *А. В. П.*, было перепечатано с новыми выходными сведениями. В 1930 г. *А. В. П.* написал вступительную статью «И. С. Тургенев» к I тому 2-го издания Сочинений Тургенева, на которую сослался в книге *АСЗА* и привел из нее отрывок об изображении душевной жизни у Гончарова и Драйзера. Так как новое издание Сочинений не состоялось, то статья не была опубликована и не сохранилась. Из подготовительных материалов к «*Статьям*» дошли лишь пометы к повестям и рассказам 1840—нач. 1850-х гг. в экземпляре т. 2 Сочинений Тургенева (М.: Л., 1928) из библиотеки *А. В. П.* (ныне—в собрании



ОРК НБ СПбГУ). Эти пометы с характерной для А. В. П. системой подчеркиваний и кратких обозначений отразились в его наблюдениях над поэтикой ранней тургеневской прозы в статье «Тургенев-новеллист» (С. 427, 435—436, 441, 443—445).

Появление «Статей» произвело сильное впечатление. Даже через тридцать лет после их выхода такие исследователи творчества Тургенева, как М. О. Габель и Г. А. Бялый, начало научной деятельности которых приходилось на 1920-е гг., писали о «блестящих статьях» А. В. П. (Габель 1959: 54; Бялый 1962: 68). Для серьезных ученых, обучавшихся в 1930—1940-е гг., имя А. В. П. было связано прежде всего со статьями о Тургеневе. Но уже для исследователей последующих поколений «Статьи» превращаются в предмет полемики по отдельным вопросам, а затем становятся всего лишь поводом для сухой ссылки в историографическом обзоре. В советском литературоведении, несмотря на все повороты, которые оно испытало в своей истории, начиная с 1930-х гг. сложился переходящий из одной работы в другую устойчивый канон возражений на ряд положений «Статей». В немалой степени этому способствовало и то, что вследствие своей теоретической и терминологической многосоставности «Статьи» никогда полностью не совпадали с различными тенденциями в советской литературной науке (классовый подход, реализм, народность) и поэтому при торжестве каждой новой тенденции с неизбежностью становились объектом для критики. Между тем в «Статьях» А. В. П. синтезированы в рамках его собственной концепции истории русской литературы результаты изучения поэтики Тургенева, которое началось в работах ряда ученых в кон. 1910-х гг. и продолжилось в течение 1920-х гг. Эти работы отличались по характеру исследования, как это было сразу же отмечено, и от методов «пыпинской» школы, и от приемов импрессионистской критики (Бродский 1922: 210—211). Значительная часть возражений, высказанных относительно «Статей» А. В. П., в равной мере применима и к исследованиям его предшественников. Возражения касались, во-первых, противопоставления тургеневского романа его повестям; см., однако, принятое Фишером различие общественного романа Тургенева и его повестей (Фишер 1920: 5), восходящее в конечном счете к критическим оценкам 1860—1880-х гг. А. В. П. идет дальше и утверждает, что в отличие от романа повести могут получить объяснение лишь в контексте западноевропейской литературы. Второе общее возражение опровергало попытки А. В. П. возвести повести к немецким источникам — П. Гейзе и Т. Шторму. И только в последние годы, хотя и было установлено отсутствие документальных и биографических данных, подтверждающих гипотезу А. В. П. о прямом влиянии Шторма на творчество Тургенева, перестала подвергаться сомнению достоверность типологического сопоставления их произведений (Тиме 1982: 181). В-третьих, неоднократно указывалось, что в «Статьях» преувеличено влияние на писателя философии Шопенгауэра. Но и в этом случае наблюдения А. В. П. не расходятся с общим тезисом его предшественников, полагавших, что многие произведения Тургенева являются художественным комментарием к основному сочинению немецкого мыслителя (Родзевич 1918: 83—84, 96, 98, 101—103; Гроссман 1919: 86—89; Фишер 1919: 91). Вместе с тем А. В. П. не останавливается на констатации сходства пессимистического мировоззрения писателя и философа и приводит конкретные примеры отражения тургеневского шопенгауэрианства в философской оркестровке его повестей и новелл (С. 430—434). В-четвертых,

были поставлены под сомнение и объявлены недостаточными два важнейших положения «Статей»: об определяющем значении онегинской традиции для романного творчества Тургенева и о «культурно-героическом романе» как основном его жанре. Тогда как у А. В. П. оба положения связаны с обладающим большой объяснительной силой представлением о тематическом и жанровом единстве русской классической литературы. Пятый и главный поток возражений был связан с утверждением А. В. П. о «падении романного творчества Тургенева» в «Дыме» и о разделении романа на четыре самостоятельные сферы. Несмотря на стремление критиков придать суждению А. В. П. оценочный характер, у него в статье о «Дыме» речь идет всего лишь о «морфологическом распаде старого тургеневского романа» и о новом опыте в романном искусстве — о беллетристике как облегченном виде романа. К сожалению, критикам осталась неизвестна и другая формулировка этого утверждения в книге АСЗА, где А. В. П., рассуждая в связи с немецкими романами второй половины XIX в. о «плеяде мнимосоциальных беллетристов», применивших после 1870 г. «методы Шпильгагена к созданию многочисленных романов из нравов интернациональной аристократии», замечает: «Резкое отличие тургеневского „Дыма“ (1866) от предыдущих его романов в значительной степени объясняется притяжением всего этого типа немецкой беллетристики; в свою очередь „Дым“ (шпильгагеновский роман, написанный, однако, талантом иного калибра!) стал образцом для всех только что названных авторов, включая самого Шпильгагена. Продолжателей этого самого легкого и наиболее отстоящего от искусства вида романа было в конце XIX в. множество». В действительности же, рассуждая о переходе Тургенева от прежней формы романа к беллетристической, А. В. П. дает историко-литературное истолкование наблюдениям своих предшественников, которые отмечали в качестве недостатков романа «Дым» его распадение на четыре элемента, отсутствие прочной связи между этими элементами, неорганичность отдельных идей и эпизодов (Грузинский 1918: 165, 175—176) и объясняли его архитектурные ошибки и композиционные особенности «противоречием между замыслом общественного романа и исполнением» (Гиппиус 1919: 49—50). К этому пятому возражению примыкает опровержение данного А. В. П. определения «Дыма» как «усложненной в направлении романа повести» (С. 480), хотя именно в работах кон. 1910-х—нач. 1920-х гг. было общим местом суждение о том, что все романы Тургенева — те же повести и новеллы (Гиппиус 1919: 41; Фишер 1920: 23—24; Эйхенбаум 1924: 154). К немногим существенным возражениям на «Статьи» относится лишь указание на серьезное уточнение представлений А. В. П. о прототипах романа «Дым» в помещенных в одном томе с его статьей о романе комментариях Ю. Г. Оксмана (Тургенев 9: 417—437). В 1949 г., в период «борьбы с космополитизмом, с низкопоклонством перед растленной „культурой“ капиталистического мира» весь канон возражений на «Статьи» А. В. П. как содержащие «бредовые измышления эстетствующего космополита» был высказан в предельно концентрированном виде (Докусов 1949: 163—164). С работами предшественников соотносится и такое важное наблюдение А. В. П. о повествовательной манере Тургенева, как наличие в его произведениях оркестровки философской (ср.: Фишер 1920: 34), элегической (ср.: Грузинский 1918: 136; Фишер 1920: 35—37, 40) и пейзажной (ср.: Фишер 1920: 10, 20, 38—39; Шувалов 1920: 115, 124—128, 131, 133—134). На замечания Фишера (1920:

38—39), без упоминания его имени, *Л. В. П.* ссылается в рассуждении об общем пейзажном фоне в романах «Дворянское гнездо» и «Отцы и дети» (С. 401). При рассмотрении «таинственных повестей», сам термин для обозначения которых, возможно, впервые был употреблен в статье Фишера (1919: 92), *Л. В. П.* несомненно учитывал выводы прежних исследований об отличии романтической фантастики от тургеневской (Фишер 1919: 93, 104; Петровский 1920: 72), о присутствующей всегда в произведениях Тургенева возможности позитивного, рационального истолкования таинственного (Петровский 1920: 96; Габель 1923: 214; Поляк 1927: 242), о болезненном состоянии и сновидении как мотивировках для введения фантастического в повествование (Фишер 1919: 102; Петровский 1920: 81). Однако если Фишер и Петровский полагали, что в этих повестях отразились реалистические наблюдения писателя в области таинственного, то *Л. В. П.* относился к ним как к новому этапу в развитии созданной Э. По «позитивной» фантастики, ориентированной на положительную науку, в произведениях которой в соответствии с изменением функции страшного в культуре,— как об этом сказано в книге АСЗА,— «страх из фольклорного и литературного становится реальным и отчетливо невротическим». И тогда как Фишер и другие исследователи вплоть до последнего времени привлекали для объяснения таинственного у Тургенева довольно случайный набор сочинений по медиумизму и спиритизму, *Л. В. П.* судит об этих вещах со знанием дела, поскольку в течение года, с сер. 1923 до сер. 1924 г., увлеченно занимался изучением литературы, посвященной метапсихическим феноменам (Бахтин 1992: 247; Чуковский 1989: 190). Еще до появления «*Статей*» флорберовский артистический период в творчестве Тургенева был установлен в книге Родзевича (1918: 47, 55, 57), а основное произведение этого периода— «Песнь торжествующей любви»— было проанализировано в статье Габель, с положениями которой (об умеренности методов тургеневской стилизации и сохранении обычной манеры повествования, о сходстве списков предметов у Тургенева и Флобера, о средствах архаизации языка и т. д.) *Л. В. П.* постоянно считается, хотя и дает им иную интерпретацию (Габель 1923: 212—215, 221—225). Замечания *Л. В. П.* о предсимволистских тенденциях в творчестве Тургенева (С. 504—505) почти во всем сходятся с рассуждениями Родзевича (1918: 57, 137—138), за одним исключением— у него отсутствует ссылка на Мережковского, высказывания которого упоминает Родзевич как важный историко-литературный факт, свидетельствующий о восприятии тургеневского творчества представителями «нового искусства» в 1890-е гг. И все же *Л. В. П.* ссылается на те же слова Мережковского, что и Родзевич, но только в другом месте и с учетом однозного отношения к имени Мережковского в официальной идеологии (С. 430). При воссоздании злободневного исторического контекста «Отцов и детей» *Л. В. П.* следует книге Евгеньева-Максимова (1927: 62—90), в которой опубликованы и упомянутые им (С. 405) свидетельства об отрицательном отношении А. Толстого к направлению шестидесятников (Евгеньев-Максимов 1927: 66—68).

В «*Статьях*» *Л. В. П.* продолжил исследование русской классической литературной традиции. Каждый тематический, стилистический и композиционный элемент тургеневского повествования получает в «*Статьях*» объяснение в перспективе предшествующего или последующего литературного развития, а совокупность этих объяснений образует уровень адекватного восприятия текста. Происхождение каждого

элемента *Л. В. П.* или возводит к русской поэтической традиции, или рассматривает как результат литературных влияний («рецепций», согласно терминологии его ранних работ,— см.: С. 31—32). Подобным образом оказался истолкованным в статье «Тургенев и Флобер» каждый из художественных элементов новеллы «Песнь торжествующей любви», вплоть до эпитафия. Такое изучение поэтики Тургенева, при том что *Л. В. П.* действительно часто не делает различия между генетическим и типологическим объяснением, не было воспринято в отечественной литературной науке. Недаром в 1949 г. именно метод анализа поэтических элементов подвергся на примере «Вешних вод» глумливому осмеянию (Докусов 1949: 164). Теоретические построения «Статей» с момента их появления вообще оказались вне поля зрения исследователей и остались неоцененными. Лишь совсем недавно В. Н. Топоров упомянул об особом виде стилизации, отмеченном *Л. В. П.* в статье «Тургенев и Флобер» (Топоров 1979: 264). В «Статьях» *Л. В. П.* обнаруживает в тургеневском творчестве выделенные им в прежних работах формально-содержательные комплексы, присущие русской литературной традиции: пушкинский непрерывный энциклопедический историко-культурный аккомпанемент (ср. «Об исчерпывающем делении»), мажорную и минорную повествовательную тональность (ср. «Лермонтов»), относительно Базарова — проблему замысла и его осуществления (ср. «ДиА») и т. д., и это помимо большого числа конкретных историко-литературных параллелей. В «Статьях» также явственно присутствует философская проблематика и терминология Невельской школы (квалифицированный поступок, мифологические основы метафизики, исследовательские задачи философии, проблема автора и героя), и в частности работ *М. М. Б.* втор. пол. 1920-х гг. (полифонический роман, чужая речь, социальная оценка, кругозор героя и кругозор читателя). В работе «Тургенев и Запад» (Пумпянский 1940) *Л. В. П.* воспроизвел в сокращенном виде основные положения «Статей», учитывая при этом уже сложившийся к тому времени канон возражений. В этой статье 1940 г., имеющей подобно всем другим его работам 1930-х гг. академический характер, содержится несколько существенных дополнений и уточнений к наблюдениям кон. 1920-х гг. Во-первых, 1862 г. определяется границей двух периодов творчества Тургенева, связанных с ориентацией писателя на разные явления европейской культуры (Гам же: 90, 93—94). Во-вторых, высказанный в «Статьях» тезис о создании Тургеневым образца («Дым») для всей позднейшей западной беллетристики заменяется более нейтральным утверждением о возникновении в его романах универсального тематического языка для изображения политико-идейной жизни страны (Гам же: 106—107). В-третьих, связывается с именем Пушкина открытие метода принципиально незавершенного изображения героя (Гам же: 105—106) и тем самым важнейшему положению эстетики *М. М. Б.*, имя которого не названо, придается конкретный историко-литературный смысл, т. е. *Л. В. П.* «популяризирует» его, делает доступным его понимание.

«Статьи» тесно связаны с лекциями *Л. В. П.* о современной советской и иностранной литературе, с которыми он начал выступать с осени 1927 г., и с книгой АСЗА (1930). Уже в его заметках к лекциям о Цвейге имеется представление о «немецком» периоде творчества Тургенева (см. прим. 34), а в заметке о романе К. Федина «Братья» (1928; *Архив*) раскрываются принципы флоберова артистизма и говорится об опыте тургеневской стилизации. В книге АСЗА Тургенев постоянно упоминается в

обзорах творчества различных писателей. Во всех этих работах, обращенных к широкой аудитории и написанных общепринятым тогда, порой излишне социологизированным языком, *Л. В. П.* считается со многими идеологическими стереотипами своей эпохи. Так, называя Чернышевского и Добролюбова «русскими якобинцами», он прибегает к использованию одного из новообразований языка историко-революционных сочинений М. Н. Покровского и его последователей. (По наблюдению Сараскиной—Сараскина 1991: 190—191, обозначение деятелей русского революционного движения от революционеров нач. 1860-х гг. до большевиков «русскими якобинцами» входит в общее употребление с сер. 1920-х гг.) С лекциями связана и нашедшая отражение в «*Статьях*» (С. 425—426) концепция *Л. В. П.* о движении советской литературы к проблемному роману, ранее высказанная в заметке 1928 г. (см. прим. 30). Отнесение к проблемному роману столь неравнозначных по своим художественным достоинствам произведений, как романы Ю. Олеши, Г. Никифорова и В. Бахметьева, а также отделение конструктивистской поэзии от других современных поэтических течений вследствие выраженной в ней тенденции к сознательной литературности (см. прим. 42), свидетельствует о попытках *Л. В. П.*, несомненно стремившегося в своих выступлениях воздействовать на выбор будущего развития культуры, увидеть уже в этих явлениях (проблемность и усложненная литературность) предпосылки необходимой, по его словам, «перепланировки художественной литературы» (С. 447). Действительное понимание того, в каком направлении, по его мнению, должно вестись «переобоснование устаревших литературных форм» (Там же) и каким образцам при этом нужно следовать вместо «культурно бесплодных» тургеневских повестей (Там же), дает его заметка «О недостатках и задачах нашей переводной политики» (около 1930 г.: *Архив*): «мы особенно остро страдаем от литературной болезни всего современного мира: безнадежное устарение всех литературных жанров классической буржуазной культуры XIX в., в особенности романа (...) вот почему так глубоко неверны все советы вроде „художественного реализма“, „психологического романа“, „углубленного романа“, „углубленного показа“ и пр.—они все, в переводе на конкретность, ориентируют назад к Тургеневу, Гончарову, А. Толстому; но так можно создать только добросовестное, талантливое подражание (...) Нужно, чтобы вся советская культура, и читатель и писатель, творилась на непрерывном сквозняке всего нового, что создается в литературных лабораториях всего мира (...) Многое из этого нового буржуазно. Замечательно, что это возражение всплывает, чуть зайдет речь о настоящем писателе, как Пруст или Харди,—но для отвратительного С. Цвейга все шлагбаумы подняты безданно, беспощинно, и все взяли под козырек перед буржуазной бездарностью».

<sup>1</sup> *Л. В. П.* имеет в виду заметку Пушкина «О переводе романа Б. Констана „Адольф“» (XI, 87), в которой Пушкин говорит о принадлежности «Адольфа» «к числу двух или трех романов», упомянутых в «Евгении Онегине» (7, XXII). Анонимная заметка Пушкина (Литературная газета. 1830. №1) с его именем впервые была опубликована Н. О. Лернером в 1909 г. Ахматова, скорее всего, могла подразумевать и это место «*Статей*» *Л. В. П.*, когда писала, что «в пушкинской литературе неоднократно указывалось на сходство Онегина с Адольфом» (Ахматова 1936: 107; см. Там же:

107—109—текстуальные сопоставления романа Констанс с 8-й главой «Евгения Онегина», в частности письма Онегина с письмом Адольфа).

<sup>2</sup> Ср.: Рязанов 1929: 25.

<sup>3</sup> Ср.: Соловьев-Андреевич 1923: 5.

<sup>4</sup> Зелинский В. 1911: 27.

<sup>5</sup> Зелинский В. 1911: 154 (Ю. Николаев); Там же: 175 (В. Буренин).

<sup>6</sup> «аналитический роман» (франц.).

<sup>7</sup> Добролюбов 2: 212.

<sup>8</sup> Там же: 210.

<sup>9</sup> Там же: 212—213.

<sup>10</sup> Там же: 209—210.

<sup>11</sup> Там же: 224.

<sup>12</sup> Там же: 231.

<sup>13</sup> Там же: 240.

<sup>14</sup> «Дневник лишнего человека».

<sup>15</sup> Добролюбов 2: 220.

<sup>16</sup> «Евгений Онегин», 3, XV.

<sup>17</sup> Добролюбов 2: 208, 207.

<sup>18</sup> Там же 2: 20—21.

<sup>19</sup> Герцен 10: 11—12.

<sup>20</sup> Добролюбов 6: 57.

<sup>21</sup> Там же: 58.

<sup>22</sup> Там же: 183. Стихотворение Добролюбова «„Свисток“ ad se ipsum».

<sup>23</sup> Переписка Достоевского и Тургенева 1928: 41.

<sup>24</sup> Стихотворение «Тургеневу» («Мы вышли вместе... наобум...»). В книге Евгеньева-Максимова приведены заключительные строфы стихотворения (Евгеньев-Максимов 1927: 80).

<sup>25</sup> Герцен А. И. «Былое и думы», IV, 25.

<sup>26</sup> См.: Писарев 3: 67—73, 86—87 (статья «Реалисты»).»

<sup>27</sup> Переписка Достоевского и Тургенева 1928: 40.

<sup>28</sup> Там же: 37.

<sup>29</sup> Перевод книги Лукача в конце 1920-х гг. не был издан и, возможно, не был осуществлен (см. новейший перевод—Лукач 1994). В книге «Теория романа» (первая публикация—1916 г.; отд. изд. 1920 г.) Г. Лукач, ученик Г. Зиммеля, устанавливает «проблемности» отличие романа от эпоса. Подобное перенесение общеметодологической категории («проблемность») — важнейшее понятие в философской системе Г. Когена) непосредственно в эстетическую сферу не могло не привлечь внимания участников Невельской школы, поскольку было созвучно определенным направлениям их философии (см., например, полемическое утверждение М. М. Б., высказанное в

1924 г.: «Ошибка Когена: проблематично не познание об искусстве, а искусство само» — Бахтин 1992: 240). В работе *«История античной культуры»* (1924) Л. В. П. при рассмотрении гомеровских поэм целый раздел (запись 6 ноября 1924 г.) посвящает изложению книги Лукача, где, в частности, отмечает характеристику романов Толстого: «Что роман есть необходимая и единственно возможная эпическая форма наших дней, показал лучше всех пример Толстого: мир простоты, правды, природности, который он не только желал, но и явственно усмотрел („Три смерти“), не стал у него эпической действительностью, а только элементом эпического формотворчества. Помышленное Толстым есть природа и, как природа, противостоит культуре — вот неразрешимая проблематика романов Толстого. Никто в XIX в. сильнее, чем Толстой, не стремился к эпосе — но причалил он к проблематике романа (...) освободиться от проблематики Толстой не мог (...) прорыв же в новую эпоху у Толстого был абстрактным, в полемических произведениях. То, что увидел Толстой, в том Достоевский жил; его герои суть э п и ч е с к и е герои духовного эпоса; только Достоевский победил роман; вообще он не в связи с историей романа, потому что он не в связи с эпохой „совершенной греховности“; он не эпилог истории попыток выйти из романа, а Гомер нового мира или, быть может, автор „пра-Илиады“, которая составит эпос будущих веков в соединении с другими еще не пропетыми песнями».

Применение теоретического различия эпоса и романа — безусловно уместного по отношению к Толстому (эпичность) и Тургеневу (проблемность) — к современной советской литературе 1917—1927 гг. является еще одним примером перевода Л. В. П. построений Невельской школы, в том числе своих собственных, в совершенно иной культурный и идеологический контекст, т. е. представляет собою не только развитие новых идей, но и «популяризацию» прежнего интеллектуального опыта.

<sup>30</sup> Концепция движения советской литературы к проблемному роману была высказана Л. В. П. несколько ранее в ряде заметок о современной прозе. В наброске «К разработке лекции о книжных новинках (ноябрь 1927 — январь 1928)» (*Архив*) он пишет: «От эпоса (эпохи военного коммунизма) к советскому проблемному роману. Центр внимания поэтому — „У фонаря“ и „Преступление Мартына“». А несколько позднее в работе «Обзор художественного развития литературы за 1927 год» (1928; *Архив*) Л. В. П. устанавливает отличие проблематики этого романа от тургеневского: «Выяснилось, что главное поприще пролетарской литературы — социальная проблематика. Но в отличие от социальной проблематики тургеневского романа (непродуктивная личность) впервые в истории русской литературы является перед нами роман продуктивной личности и продуктивной жизни. В этом главное значение 1927 года». В том же 1928 г. в заметке «Пролетарский проблемный роман» (*Архив*), в которой воспроизводятся положения работы «Обзор художественного развития литературы за 1927 год» (см. примеч. к «Основная ошибка романа „Зависть“»), он раскрывает содержание понятия «проблемный роман»: «Что такое проблема? Типоформирующий вопрос. Как только решение вопроса связано со ставкой, перед нами проблема. Отсюда социальный характер проблем (вследствие парадигматичности) в противоположность личному характеру вопросов. Как может проблема соприкоснуться с произведением? Через связь свою с жизненным материалом? или через связь свою с повествованием? Это и есть вопрос, лежащий в основании романа как жанра. Предпо-

женная оценка есть во всяком произведении; нельзя высказать простейшего утверждения, которое не было бы построено на предполагаемой оценке. Расширенное постволательное утверждение построено на усиленной оценке. Сведение оценок в развивающуюся систему дает проблему и, следовательно, роман. Пока в революционной литературе мы имели простую одобрительную оценку, это было достаточно для эпоса».

<sup>31</sup> Здесь и далее *А. В. П.* развивает применительно к Шопенгауэру высказанные им в статье о Тютчеве (С. 227—229) суждения о нефилософском характере метафизических систем, восходящие к общему корпусу представлений Невельской школы о целях и задачах философии.

<sup>32</sup> Мережковский 15: 250—251 («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893). См. также обзор высказываний Мережковского о Тургеневе — Гречишкин, Лавров 1977: 172.

<sup>33</sup> Сам *А. В. П.* в работах кон. 1920-х — 1930-х гг. о Тютчеве, Тургеневе, в книге АСЗА, в большой неопубликованной статье «Парнас и Бодлер», написанной в кон. 1930-х гг. и предназначенной для «Истории французской литературы», не только исследует случаи прямого влияния Шопенгауэра на творчество русских и западноевропейских писателей, но и постоянно применяет понятие «шопенгауэрианство» для типологического анализа литературных явлений, т. е. показывает наличие шопенгауэрианских мотивов и тем. Ср. его наблюдения о шопенгауэризме Тютчева (С. 234).

<sup>34</sup> С. Цвейгу в 1928 и 1929 гг. *А. В. П.* посвятил две заметки (*Архив*). В связи с популярностью Цвейга *А. В. П.* пишет: «О нем самом почти нечего сказать, потому что он — подделка под литературу. Скорее по поводу его. Во все эпохи были писатели с теми же чертами: полное отсутствие оригинальности и громадный успех, объясняющийся именно этим. В особенности бывает это в немецкой литературе, в которой нет такой могущественной литературной традиции, как во французской, нет такой глубокой литературной культуры, а главное, никогда не удавались рассказ, новелла, и потому подделка именно этих жанров не сразу заметна» (1928). Творчество Цвейга, по мнению *А. В. П.*, объясняется также особым характером австрийской культуры второй половины XIX — начала XX в.: «за отдельными исключениями, все австрийское имело второстепенное значение; все же оригинальное, родившееся в Вене, всегда обладало чертами провинциализма (например, психоанализ)» (1929). Предпосылка творчества Цвейга, по определению *А. В. П.*, заключается в «иррациональности»: «Весь Цвейг покоится на этой предпосылке. Ею он, увы! обязан своим успехом, потому что и обыватель тяготеет к концепции иррациональной жизни (она избавляет от труда серьезного анализа жизни)» (1928). «Главный признак второстепенного характера творчества С. Цвейга это то, что оно строится на чем-то; каждый рассказ предполагает что-то, какую-то вне его стоящую позицию, между тем настоящая новелла строит свой собственный мир; отсюда сходство всех новелл С. Цвейга, собственно, даже тождество их, потому что все объединены одною всего (навсего) темою: двупланность жизни и прорыв (извержение) глубокого. Отсюда же общий им всем, собственно, единственный план» (1929). Однообразной творческой манере Цвейга соответствует облегченная тематика: «предданность концепции можно



удобно уловить на отношении Цвейга к всемирной истории (...) объяснение истории у Цвейга есть отвод в примитивную метафизику. Нечего говорить, что приемы его — суть детские картинки, вырезанные из всемирной истории» (1929). В обеих заметках А. В. П. проводит аналогию между творчеством Цвейга и П. Гейзе 1850—1870-х гг.: «У Гейзе уже была скверная манера второразрядных писателей брать маловероятные, редкие, но все же возможные жизненные случаи. Это худший из всех способов находить сюжет. У Гейзе почти всегда так. А это значит, что рассказ не дерзает быть ни авантюрным (это труднейший из жанров), ни реальным, ни откровенно занимательным, ни откровенно глубоким, а лавирует между тем и другим, чтобы прибегать поочередно к помощи и занимательности и глубины. К сожалению, была эпоха, когда Тургенев был под влиянием мюнхенской новеллы (П. Гейзе). „Странная история“. Тоже ссыла на неведомую глубину жизни; события сами понимаются, как вулканический прорыв подземных сил иррациональной стихии. Тургенев в поисках нового жанра новеллы; Э. По, Флобер. Необходимость научного исследования вопроса. Само заглавие „Странная история“ типично для такого типа рассказа, не выходящего за пределы констатации» (1928). Это замечание о влиянии Гейзе на Тургенева наряду с упоминанием Э. По и Флобера является важным моментом в генезисе концепции «*Стихий*», поскольку ясно показывает, что представление о степени вхождения творчества Тургенева в общеевропейский литературный процесс XIX в. сложилось у А. В. П. еще до их написания. А. В. П. отмечает также, что «сейчас успех Цвейга душил настоящих писателей (Ф. Кафка)» и что этот успех, в частности, обеспечивает «патронаж Р. Роллана, М. Горького, самых наивных людей в Европе» (1929).

<sup>35</sup> Эта цитата из письма Герцену, опубликованного в Женеве в 1892 г., была поставлена в общую связь с мировоззрением Тургенева в 1896 г. Овсяннико-Куликовским, первым указавшим на систему Шопенгауэра как на один из источников философского пессимизма Тургенева (Овсяннико-Куликовский 1913: 25, 27, 61).

<sup>36</sup> «Евгений Онегин», 8, XLVII.

<sup>37</sup> Новеллы Шторма «Пчелиное озеро», «Поздние розы», «Зеленый лист», «Лесной уголок».

<sup>38</sup> Брандес 12: 221—223.

<sup>39</sup> Ср.: Там же: 186—187; у Брандеса приведены слова Бисмарка (Там же: 249) и изложена «соколиная теория» Гейзе (Там же: 224—228).

<sup>40</sup> Повесть Ж. Санд «Франсуа-найденыш» (1847—1848).

<sup>41</sup> О деловом характере классического рассказа см. в работе А. В. П. 1922 г. «Лермонтов» (С. 636—637).

<sup>42</sup> В заметке «Конструктивизм» (1929; *Архив*), написанной по поводу выхода сборника «Ранний Сельвинский» (М.; Л., 1929), А. В. П. рассматривает конструктивизм как «новую школу поэзии», отмечает «живую, яркую литературность конструктивистов» и показывает, что «анархичность, ораторский тон, бедность политической и литературной мысли — вот главное, что невыгодно отличает футуризм от конструктивистов и с отрицания чего конструктивисты как бы начали». С поэтической практикой конструктивистов, представляющей «социальный самоотчет такой силы, какой не бы-

ло со времени Пушкина» (А. В. П. пишет, что «Сельвинскому (...) совершенно ясно, что он — интеллигент, но особой разновидностью, не такой, как попутчик, а новой, внутрисоветской»), связана их теория: «1) плановость (...); 2) вещность (...); 3) максимум нагрузки на единицу пространства — самый плодотворный, чисто онегинский принцип конструктивизма. Энциклопедический материал. „Янтарь на трубках Цареграда... Все, чем для прихоти обильной...“ („Евгений Онегин“, 1, XXIV, XXIII). Забота о максимальной нагрузке каждого стиха (начало „Улялаевщины“) и абзаца-эпизода (переключка в гимназии: „Ход коня“).

<sup>43</sup> Об интересе участников Невельской школы к разысканиям Марра см. прим. 48 к «Лермонтов».

<sup>44</sup> Парадоксальность суждений, высказанных в 1, 3 и 9 разделах статьи «Группа „таинственных повестей“», заключается не в совпадении с общим тоном антирелигиозной критики и не в использовании приемов этой критики, хотя применение марровской теории к идеологическим образованиям в данном случае было достаточно необычным, а в том, что еще в 1926 г. А. В. П. принимал участие в теологических занятиях Невельской школы и вполне определенно заявлял о характере своего теологического мировоззрения (Бахтин 1992: 251). Хотя можно полагать несомненным, что эти разделы (1, 3 и 9) являются вставными, написанными дополнительно по заказу, так же как и 2-й и начало 3-го раздела статьи «Тургенев-новеллист» (о чем свидетельствует и само выделение этих разделов и неуместная в историко-литературном сочинении их острая пропагандистская полемичность), они тем не менее соотносятся с той позицией, которую А. В. П. занял около 1927 г., совершив переход на новый социологический язык и активно включившись в современную культурную и идеологическую жизнь. В соответствии с новой позицией и отказом от выражения личного отношения к теологическим вопросам, А. В. П. в своей лекционной работе примыкает, однако, как видно из его подготовительной записки к лекции 5 мая 1930 г., не к официальной, а к традиционной для европейской культуры условно сциентистской точке зрения (не противоречащей, впрочем, официальной), согласно которой основания идеологических образований, в том числе религиозных систем, логически противоречивы и опровержимы, научно недостоверны и недоказуемы. Более того, в этой же заметке он обращается к важнейшему положению Невельской школы об эстетических основаниях метафизики и говорит о «многообразии религиозных форм, соответствующем многообразию эстетических форм» (см. прим. 5 к статье о Тютчеве).

<sup>45</sup> Осознание условности и историчности стиховых форм было связано, начиная с сер. XIX в., с появлением различных вариантов современного стиха в европейских литературах. Однако такой прямой социологический характер высказывания А. В. П. о рифме зависит, скорее, от попыток части советских теоретиков 1920-х гг. придать конкретный социально-политический смысл поэтической практике ряда новейших литературных направлений — см., например: Арватов 1928: 21—26.

<sup>46</sup> Символизм был той культурной средой, в которой складывались мировоззрение и литературные пристрастия участников Невельской школы, прежде всего А. В. П. и М. М. Б. А. В. П. испытал увлечение творчеством и идеями каждого из названных им деятелей символистской культуры; известно, например, что в кон. 1910-х гг. он внимательно изучал «Столп и утверждение истины» П. А. Флоренского.

По мере разработки собственной философии у участников Невельской школы складывается критическое отношение к «учителям», в частности к наиболее авторитетному для них из всех символистских теоретиков — Вяч. Иванову, завершившееся уже к 1925 г. признанием условности и относительности большинства построений символизма и «русского религиозного ренессанса». По своей реалистичности и оценкам это критическое отношение вполне сопоставимо с соответствующими главами труда Г. Флоровского (1937). Естественно, что в «Статьях» в социологическом контексте это критическое отношение приобретает совершенно другую тональность.

<sup>47</sup> См. сходное определение в «К истории» (С. 55); об изоляции как эстетической проблеме в трудах Невельской школы ср. 1920-х гг. см. Бахтин 1975: 59—60; 1992: 234.

<sup>48</sup> Поляк 1927: 240—244.

<sup>48а</sup> А. П. Чудаков справедливо отметил, что М. М. Б., на положения которого опирается А. В. П., недооценил историко-литературную функцию «тургеневского сказа», ибо, как написал В. В. Виноградов в статье «Проблема сказа в стилистике», в лингвостилистическом аспекте «то, что в эпоху Тургенева было новой формой сказового художественного построения, теперь стало нормой письменной литературной речи» (Виноградов 1980: 51; см. прим. А. П. Чудакова — Там же: 301). Однако в пределах тургеневского «интеллигентско-разговорного языка» и «натуралистической манеры воспроизведения» (Там же: 51) явные сказовые формы у Тургенева отсутствуют, что отмечает и сам В. В. Виноградов, и следовательно, суждения М. М. Б. о речи тургеневского рассказчика сохраняют свою силу, как и предложенное А. В. П. объяснение мотивов введения сказа в тургеневском рассказе «Собака».

<sup>49</sup> Грузинский 1918: 212—213; Фишер 1920: 19—20; Петровский 1920: 93—94; Габель 1923: 206—208.

<sup>50</sup> Переписка Достоевского и Тургенева 1928: 78.

<sup>51</sup> Островский 1929: 206—207.

<sup>52</sup> В книге АСЗА А. В. П. так характеризует Дж. Гершсгеймера (1880—1954): «сам он, по методам своего творчества, несомненный „европеист“ и несомненный продолжатель Дж. Конрада и Тургенева (Тургенева он сам называет одним из своих учителей)». Там же он говорит о создателе генеалогического эпоса Д. Б. Кэбелле (1879—1958) как о талантливом реставраторе чужих культур, соединяющем романтическое отношение к прошлому с аристократическим протестом против современности.

<sup>53</sup> Сопоставление выдающихся религиозных публицистов француза А. Вейльо (1813—1883) и англичанина Г. К. Честертона (1874—1936), полемические сочинения которого, в том числе «Ортодоксия», были хорошо известны А. В. П. с нач. 1920-х гг., он продолжил в краткой записи о Честертоне к лекциям о современной английской литературе конца 1920-х гг., добавив со знанием сути дела имя В. В. Розанова.

<sup>54</sup> Пушкин, Ефремов 4: 214—215.

<sup>55</sup> Зелинский В. 1911: 483 (Ю. Николаев), 539 (Н. Соловьев).

<sup>56</sup> Там же: 539.

<sup>57</sup> Имеется в виду сочинение Г. Бокля (1821—1862) «История цивилизации в Англии».

<sup>58</sup> «совершившийся факт» (франц.).

<sup>59</sup> Стихотворение Вяземского «Масленица на чужой стороне».

<sup>60</sup> Общепринятое в советской культуре 1920-х гг. положение о выраженной в романе «Бесы» враждебности Достоевского революции *Л. В. П.* сводит к разоблачению писателем тактики заговора, следуя при этом толкованию романа у ведущих теоретиков народничества (Н. К. Михайловский и другие), которые отделяли деятельность Нечаева от русского революционного движения из-за несовместимости с его задачами и идеалами. Между тем в советской историографии и исторической публицистике 1920-х гг. (М. Н. Покровский и другие) преобладала тенденция видеть в Нечаеве предшественника большевистской практики и морали, а роман «Бесы» считать выпадом против всего революционного движения — в полном соответствии с восприятием произведения в кругах радикальной общественности в 1870-е гг. (Сараскина 1991: 194—195). Таким образом, если революционеры 1870-х гг. говорили, что они не такие, какими их изображает Достоевский, то *Л. В. П.*, используя тот же аргумент, утверждает, что Достоевский не такой, каким его полагают, и ссылается на полифонические методы его романов, раскрытые в книге *М. М. Б.* (только с 1930-х гг. в советской идеологической литературе был принят тезис о противоречии нечаевщины подлинной практике революционной борьбы).

<sup>61</sup> «Роман Флобера — объективный роман» (франц.).

<sup>62</sup> Имеются в виду шуточные стилизации и подражания старинной письменности И. Ф. Горбунова (1831—1895) «О некотором зайце. Копии со старинных писем», «Письмо из Эмса языком XVII века» и другие.

<sup>63</sup> Ницше I: 571 («Веселая наука», § 97).

<sup>64</sup> Творчеству Пруста у *Л. В. П.* посвящены две работы: статья 1926 г. «О Марселе Прусте» и раздел в книге *ЛСЗА*. В книге *ЛСЗА*, об общем характере которой можно судить по статье «Тургенев и Флобер», *Л. В. П.* пишет: «Пруст показал литературную условность старого „психологического анализа“, который на деле (за некоторыми относительными исключениями: Гончаров, А. Толстой) был анализом лишь драматизированного заранее материала. Новаторство Пруста в этой области стоит вне сомнений (...) Историко-литературное значение Пруста заключается в том, что он показал недостаточность всех видов старой литературы, исходивших из условного (сюжетного) времени и условного (жанрового) отбора материала». В отличие от книги 1930 г. в статье 1926 г. роман Пруста рассматривается в границах теоретических представлений *Л. В. П.* предшествующего периода. В этой статье содержится важное рассуждение о принципе морфологического построения тургеневского романа, впоследствии подробно развернутое в «*Статьях*». «Понятно, — отмечает *Л. В. П.*, — чем (у Пруста) заменен сюжет: совершенно до-сюжетным материалом, пред-сюжетностью, веществом. Анализируется вещество, и сюжетом является — сам анализ (...) здесь произошло одно из решений вечного спора между чисто эстетическим интересом сюжета и научно-описательным, познавательным интересом материала (...) Это не надо смешивать с кажущимся перевесом материала в старом реально-бытовом романе; в явном своем сознании, в высказываниях своих творцов, он хотел описывать нравы, но делал он другое: глубоко погружал сюжет (обыкновенно очень резкий и отчетливый) в бытовой материал (...) лучший пример — романы Тургенева, в основе которых лежит

сюжет в виде столь чистом, что он близок к мифу (царевич-обманщик), и тем не менее есть реконструкция целой части русского общества — либеральной интеллигенции» (Пумпянский 1988: 18, 14).

<sup>65</sup> Имеется в виду пастиш «Дело Лемуана в изложении Гюстава Флобера» из раздела «Пастиши», напечатанный впервые в 1908 г.

<sup>66</sup> Первое собрание писем 1884: 312 (Я. П. Полонскому, 18 февраля 1877 г.).

<sup>67</sup> «Высокий смысл часто лежит в детской игре» (нем.). Ср. прим. 110 к «Гоголь».

<sup>68</sup> «артистическое письмо» (франц.).

<sup>69</sup> «с медлительностью эскадры» (франц.).

<sup>70</sup> «полнота формы» (нем.).

<sup>71</sup> В *ЛСЗА* Л. В. П. рассматривает немецкий экспрессионизм как пример движения, «создавшего вследствие особых условий германской литературы свои оригинальные формы, жанры, стиль и творческий метод». Особые условия германской литературы, по мнению Л. В. П., хронически переживавшей периоды истощения (например, 1870-е годы), либо анемии (артистицизм), заключаются в том, что «жанровая творческая сила ее за все столетие после смерти Гёте оказалась тоже гораздо более слабой, чем в других литературах; эстетический авторитет ее (т. е. внутренняя принудительность ее форм, громадная, например, во Франции) был невелик (...) Более того, формальные искания оппозиционного лагеря — типичное явление, сопровождающее всю историю новой немецкой литературы и образующее, пожалуй, ее специфическую структурную черту; по крайней мере четырежды она вырастает с полной отчетливостью (*Sturm und Drang*, молодая Германия, „младшая Германия“, экспрессионизм)».

<sup>72</sup> Семенов 1914: 178—179; Грузинский 1918: 229; Родзевич 1918: 135; ср.: Пумпянский 1940: 95.

<sup>73</sup> Первое собрание писем 1884: 206—207 (Я. П. Полонскому, 17 октября 1872 г.).

<sup>74</sup> Там же: 313.

<sup>75</sup> Ср.: Пумпянский 1940: 102—107.

## Достоевский и античность

Печатается по тексту первой публикации—Пумпянский 1922, с исправлениями типографских погрешностей. Имеется репринтное издание книги—Времен, 1973 (Studien und Texte, 1), а также ее перепечатка—Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. №1. С. 88—103. Книга вышла из печати в октябре 1922 г.: в журнале «Жизнь искусства» (1922. 24 октября. №42. С. 6) помещено известие о ее выходе в разделе «Новые книги и журналы»; там же дана ее краткая аннотация: «В этой небольшой работе ударе-ние падает на античность, а не на Достоевского. Достоевский является для автора только материалом при обосновании его общих размышлений из области философии культуры. Любопытны суждения об „Игроке“, Смердякове и др.» Аннотация была составлена, скорее всего, П. Н. Медведевым, который в это время, судя по материалам, появившимся в журнале, имел непосредственное отношение к его изданию. Несколько ранее, вероятно им же, была составлена заметка о М. М. Б. для раздела теат-ральнo-литературной хроники: «Молодым ученым М. М. Бахтиным написана книга о Достоевском и трактат „Эстетика словесного творчества“» (Жизнь искусства. 1922. №33. 22—28 августа. С. 4; Кларк, Холквист 1984: 53). Других откликов в печати на выход «ДиА» пока не обнаружено. Книга была издана стараниями Е. И. Шапиро, ко-торого в кон. 1900-х гг. А. В. П. готовил к поступлению в 1-ую Виленскую гимназию. Имея состоятельных родителей, Ефим Израилевич Шапиро (1899—1977) окончил Петроградский университет, в конце 1922 г. выехал в Германию, до нач. 1930-х гг. регулярно переписывался с А. В. П. и присылал ему книги. Перед отъездом он пере-дал А. В. П. курс по истории литературы в «Звучащей Раковине», для чтения которо-го Шапиро был приглашен Гумилевым (скорее всего, там и состоялось знакомство А. В. П. с К. К. Вагиновым). После прихода к власти нацистов Шапиро перебрался в Англию, где многие годы работал радиобозревателем по художественным вопросам на BBC. По его словам, он всю свою жизнь искал людей, знавших А. В. П.: сначала в эмиграции, для чего он ездил во Флоренцию к Лопатто, в Павию—к Вяч. Иванову, а в 1960—1970-е гг. в Советской России, куда он неоднократно приезжал, чтобы навес-тить своих родственников. По его воспоминаниям, он вновь встретил А. В. П. после десятилетнего перерыва на его докладе о блаж. Августине в Вольфиле и с тех пор до самого своего отъезда поддерживал с ним непрерывное общение. Вместе с А. В. П., Соллертинским и Юдиной они не пропускали ни одного филармонического концер-та. Однако Шапиро, сообщивший Лопатто о смерти Н. М. Бахтина (письмо Лопатто к Ф. Уилсон 5 марта 1951 г.—Эджертон 1990: 231), ни о Невельском кружке, ни о младшем Бахтине ничего тогда не слышал. Шапиро предложил А. В. П. издать его труды, но ничего законченного у того не оказалось, кроме доклада «ДиА», который и решено было пустить в печать. Для этого Шапиро даже организовал издательство

«Замыслы». И. И. Канаев вспоминал, что он в 1920-е гг. как-то помогал переезжать *Л. В. П.* на другую квартиру и видел стопки экземпляров этой книги. Доклад «Диал» был прочитан в петроградской Вольной Философской ассоциации (Вольфила) 2 октября 1921 г. на одном из нескольких заседаний, посвященных столетию со дня рождения Ф. М. Достоевского. Об активном участии *Л. В. П.* в деятельности Вольфилы дают представление официальные отчеты ассоциации (ЦГА СПб., ф. 2555, оп. 1, д. 921, л. 31—34; указано нам И. Ф. Мартыновым), списки докладов и лекций *Л. В. П.*, прослушанных Соллертинским в 1921—1922 гг. (Михеева 1988: 29, 36), материалы из архивов деятелей Вольфилы (Иванова 1996; Белоус 1994: 153—154) и сведения периодической печати нач. 1920-х гг. В 1921 г. *Л. В. П.* в Вольфиле были сделаны доклады: «Философия трагедии» (13 февраля); «О героической морали» (скорее всего, весна, так как 15 марта 1921 г. в Тенишевском училище состоялась лекция *Л. В. П.* «О героизме» — Михеева 1988: 29); «Размышление о „Ревизоре“ Гоголя» (24 мая; этот доклад предназначался для публикации в одном из номеров намеченного к изданию с весны 1922 г. вольфиловского журнала «Эпоха» — Иванова 1996: 22); «Размышление об архитектуре» (скорее всего, зима-весна, так как лекция «Философское размышление об архитектуре» была прочитана в Витебске 24 сентября 1920 г. — Михеева 1988: 28); «Размышление о блаженном Августине» (скорее всего, июнь-июль, так как 1 июля 1921 г. этот доклад был произнесен на «вторнике» А. А. Мейера — Рогинский, Добкин 1981: 115); «Достоевский и античность» (2 октября); «Чистилище и рай» (26 ноября). Кроме того, в 1921 г. в качестве содокладчика *Л. В. П.* в Вольфиле принимал участие: в заседании памяти Наполеона (22 мая — Максимов 1986: 356; Иванова 1996: 45); в беседе о философии марксизма (19 июня — Иванова 1996: 45, 51; сообщение об участии *Л. В. П.* в этой беседе см. также — Вестник литературы. 1922. № 2—3 (38—39). С. 37); в беседе об антропософии — в качестве основного докладчика (3 июля — Иванова 1996: 45; 28 июня на «вторнике» А. А. Мейера состоялось обсуждение новой книги Р. Штейнера о социальном вопросе по поводу предстоящего доклада в Вольфиле *Л. В. П.* против антропософии А. Белого — Рогинский, Добкин 1981: 115; о негативном отношении А. Белого к предстоящему докладу *Л. В. П.* см.: Белый, Иванов-Разумник 1998: 232; письмо *Л. В. П.* А. Белому 2—3 июля 1921 г. с объяснениями относительно своего доклада — РГАЛИ, ф. 53 (А. Белый), оп. 1, д. 249, л. 1); в беседе о Гёте (7 августа — Иванова 1996: 46). В 1922 г. *Л. В. П.* выступил в Вольфиле с докладами: «О классицизме Пушкина» (январь); «О нравственном и умственном состоянии современной России» (2 апреля); «Об антисемитизме» (скорее всего, весна). Пока нельзя определенно сказать, были ли прочитаны именно в Вольфиле в 1921—1922 гг. доклады *Л. В. П.*, названные в списке Соллертинского — «Вселенская церковь и Россия», «Размышления о русской революции», «О современном состоянии Европы в освещении новых социологических теорий» (Михеева 1988: 36). В работу Вольфилы *Л. В. П.* включился сразу по возвращении в Петроград в сер. октября 1920 г. и предложил на 1921 г. курс по философии культуры. Судя по сохранившемуся его плану (Белоус 1994: 155—156), в нем соединены темы невельского (философия музыки, философия трагедии) и витебского («История идей европейской культуры») творческих периодов *Л. В. П.*, но доминирует музыкальная эстетика. Этот курс не состоялся. Однако *Л. В. П.* в форме занятий кружка при Вольфиле, которым он руководил, прочи-

тал зимой-весной 1921 г. другой курс—«Опыт системы нравственной философии» (в списке Соллертинского он имеет несколько иное название—«Опыт построения системы нравственности»—Михеева 1988: 29, 36). Все вольфильские работы *Л. В. П.* 1921—1922 гг., равно как и те его работы этого времени, о которых упоминает в своем письме М. И. Кагану 18 января 1922 г. *М. М. Б.*,—о Ромене Роллане, о Гоголе, лекции по натурфилософии (Каган Ю. 1992а: 72), не сохранились, за исключением «ДИА». Несмотря на то, что *Л. В. П.* принимал деятельное участие почти во всех мероприятиях Вольфилы, его положение в ней, по-видимому, было настолько непросто, что он покидает ассоциацию весной 1922 г., по некоторым данным, скорее всего, в апреле (Белоус 1994: 154—155). Оценка личности *Л. В. П.* со стороны руководства Вольфилы была далеко не доброжелательной. Ученость и оригинальность *Л. В. П.* была иронически упомянута, правда, уже после того, как тот оставил Вольфилю, К. Эрбергом в ноябре 1922 г. в поэме «Вольфила»: «Вот Пумпянский многозвонный» (Эрберг 1995: 109). В шуточных сочинениях К. Эрберга, посвященных Вольфиле, сохранилось и отрицательное суждение самого *Л. В. П.* о деятельности Вольной Философской ассоциации, высказанное в столь свойственной ему манере—«крупная ложь» (Гам же: 110). Иванов-Разумник 7 декабря 1923 г. в письме А. Белому об изменениях в Вольфиле за последние два года с явным пристрастием и издевкой писал: «С треском вылетел *Л. В. Пумпянский*, после большого скандала на заседании; этому я тоже был рад, так как он, хотя и тонкий и кружевной, но очень противный в самой своей сути, православный иезуит из еврейских выкрестов» (Иванов-Разумник 1993: 72; Белый, Иванов-Разумник 1998: 265). Такой сомнительной характеристикой Иванов-Разумник, возможно, хотел исподволь напомнить адресату о выступлении *Л. В. П.* летом 1921 г. в Вольфиле с докладом, направленным против антропософии А. Белого, и тем самым сгладить в его глазах впечатление от случившегося скандала. Много позднее, в 1973 г., *М. М. Б.* сочувственно вспоминал, что *Л. В. П.* «очень любил русскую культуру, православие, был православным, и ярым православным» (Дувакин, Бахтин 1996: 231). В письме М. И. Кагану в 1926 г. *Л. В. П.* писал: «В этом году совершенно ясно и точно установлено мое теологическое мировоззрение: православная Восточная Церковь» (Каган Ю. 1992а: 74). Для Иванова-Разумника, однако, к «не нашим» относились не только *Л. В. П.*, но и А. А. Мейер, как отмечает сам Иванов-Разумник в том же письме А. Белому, и другие люди с действительно религиозной (православной) ориентацией. Недаром в 1973 г. *М. М. Б.*, знавший все эти обстоятельства, скептически отозвался о Вольфиле: «Это типичная русская такая, понимаете, болтовня. Научных серьезных докладов не было. Это было такое, знаете, красноречие, главным образом либерально... (...) и отчасти идеально-мистического характера» (Дувакин, Бахтин 1996: 70). Наконец, столкновение с другим руководителем Вольфилы—А. З. Штейнбергом, автором замечательной книги о Достоевском (Штейнберг 1923), в которой несправедливо усматривают не некоторую параллель к книге *М. М. Б.* 1929 г., а один из ее источников,—во время доклада *Л. В. П.* «О нравственном и умственном состоянии современной России» 2 апреля 1922 г. (см. тезисы доклада—Белоус 1994: 156—157), послужило, вероятно, поводом для его ухода из Вольфилы (Гам же: 154). Причина «скандала», конфликта со Штейнбергом, заключалась вовсе не в тенденции *Л. В. П.* к примирению с действительностью и не в его



бегстве от современности в эстетизм, якобы нашедших свое выражение в «ДиА» (Там же: 153—155; ср. сходное, также основанное на явном недоразумении превратное истолкование книги «ДиА», в частности ее соотношения с идеями М. М. Б., — Бабич 1994). Скорее наоборот, народнический и эсеровский пафос руководителей Вольфилы по отношению и к прошлому и к настоящему, как оказалось, вовсе не предполагал диалога с другими взглядами на современность, о чем по поводу «скандала» с А. В. П. в Вольфиле тогда же сожалел другой вольфиловец — Д. М. Пинес (Белоус 1994: 154—155). О том, что позиция А. В. П. по отношению к современности и России была иной, свидетельствует его работа «Некоторые современные немецкие, английские и французские исследования о современном состоянии Европы и России (осведомление и анализ)», написанная осенью того же года (23 ноября 1922 г.; *Архив*). В начале работы он, правда, признается в своем недостаточном осознании современного положения России: «Политическое положение России, отнюдь не препятствуя нравственному постижению современности, совершенно уничтожило нормальный аппарат исторического отброса; отсюда происходит перегруженность нашего сознания современностью как материалом: никогда не было так ясно, что нормальное функционирование науки нужно для здоровья не меньше, чем газ, электричество и вода! Нельзя поэтому винить тех, кто склонялся к официальному толкованию событий: научная потребность непобедима, без толкования нельзя жить; поразительная тонкость расчета тех, кто упразднил свободы печати — даже научной. Чем научнее ум, тем скорее он в искусственно-уединенной умственной атмосфере воспримет как свою официальную науку о современности. Много примеров — мой собственный у *compris*. Но я ни в чем не раскаиваюсь, то было доказательство большей глубины научной потребности; научно-организованная голова не может жить без государственно-научной летописи, потому что без нее ум находится в невежестве. Ошибка и увлечение здесь должны ставиться в заслугу. Отчасти такого происхождения идеи „Смены вех“ — наукообразная увлеченность, жажда научно-летописного примирения с данным фактом. Поэтому их можно судить и с этой стороны, т. е. как социологическую летопись, и, кстати, строго осудить. Но это — особая тема». В чем бы ни заключался смысл этого честного самопризнания, затем А. В. П. вполне определенно утверждает, не расходясь при этом в оценке революции ни со своими невельскими работами (см. Приложение), ни с «ДиА», ни с работой о Блоке 1925 г.: «Германия должна учиться политике, изучать приемы Антанты и пр. И это потому, что Германия совершила не-политическую aberrацию наполеонизма. Но мы совершили не меньшую (хотя и ничтожными людьми представленную) aberrацию революционного героизма. К политической науке следует призвать и у нас. Не дай Бог, поручить вдохновению случайности решение главных вопросов политической жизни России. Не дай Бог, быть неподготовленным политически к будущему России. Мы живем в XX в.; надо все эти вопросы решить не по принципу величия, а по принципу нравственной политики. Есть ли надежда на осуществление этого? Между тем, только раскаяние в историческом героизме может спасти Россию от ряда исторически не менее значительных, но политически не менее детских явлений как большевизм, воинствующий

---

\* «включая сюда» (франц.).

милитаризм, т. е. от жизни, принесенной в жертву героической легендарности, от — *le mort saisit le vif*<sup>\*</sup>. Как быть, чтобы освободиться действительно от власти мертвых? Как выделить действительно передовую часть нации и подчиниться ей как своему правительству? Как заменить исторических вождей политическими? Все силы, прямо или косвенно принявшие участие в Революции, нуждаются в таком освобождении от идолов магии, от веры в чудеса, от наивного диктирования и распорядительства. Личность президента Вильсона и др. показывает, как можно быть действительно великим человеком и без произнесения политических заклинаний. Проблемы надо решать, а не обезглавливать; иначе: не следует политические проблемы решать на исторической почве историческими же методами. Это возвращение к реальности в поэзии совершилось легче (в XIX в.), XX веку предстоит породить реальную политику и отбросить в прошлое политический иллюзионизм». Возможно, в этом признании революционного героизма как ошибки, совершенной к тому же ничтожными людьми, и заключался главный пункт расхождений Л. В. П. с руководством Вольфины, которое придерживалось вполне определенных политических симпатий.

В «*ДиА*» нашли отражение невеликие работы Л. В. П. 1919 г. — «Достоевский как трагический поэт», «Краткий доклад на диспуте о Достоевском», «Отыт о „Ревизоре“», «Смысл поэзии Пушкина» (см. Приложение), «Эпохи „Гамлета“», трактат о Расине (*Архив*) а также сохранившиеся курсы лекций, которые он читал осенью 1921 г.: «Курс», «История античной культуры» (1921—1922), «История эстетики», доведенная до Шеллинга (1921; *Архив*). Таким образом, в книге «*ДиА*» соединились почти все темы Л. В. П. кон. 1910-х — нач. 1920-х гг. Уже само название книги Л. В. П. подтверждает пронизательно отмеченную Хоружим принадлежность «*ДиА*» к кругу идей Третьего (славянского) Возрождения, которое исповедовали Вяч. Иванов, Зелинский и Анненский (Хоружий 1994: 56). К идее Третьего Возрождения не осталось безучастным и окружение Л. В. П.: в сер. 1920-х гг. о нем упомянул М. М. Б. в лекции о Блоке (Бахтин 1993а: 158), а Н. М. Бахтин, ярый адепт этой идеи, ярко и проникновенно поведал о ней в своих воспоминаниях (Гам же: 173—174; приведены в комментариях С. Г. Бочарова) и много ранее, в 1926 г., в рецензии на французский перевод книги Зелинского «Древнегреческая религия» (Бахтин Н. 1991: 131). Более того, Л. В. П. со своими сподвижниками по Невельскому кружку М. М. Б. и Юдиной на практике осуществляли предсказание Вяч. Иванова из его статьи «О веселом ремесле и умном веселии», что «страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество» (Иванов 1909: 246; указание на связь этого провешания Вяч. Иванова с идеей Третьего Возрождения — Хоружий 1994: 54), когда под открытым небом ставили в захолустном Невеле «Эдипа в Колонне» Софокла, как сообщалось об этом в заметке «Постановка под открытым небом» в газете «Молот»: «Внешкольным Подотделом ведутся подготовительные работы по постановке под открытым небом греческой трагедии Софокла: „Эдип в Колонне“ (так!). К участию привлечены учащиеся трудовых школ города и уезда, числом свыше 500. Специально для пьесы пишутся декорации и костюмы художника Гурвича.

\* здесь: «от дурного наследства» (франц.).

Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции гр. Бахтин и Пумпянский. Мимические сцены под руководством балерины Гольдиной, специально приглашенной из Москвы, музыкальной частью ведают преподаватели Невельской муз. школы Юдина и Стрельман» (Молот. 1919. 27 мая (№ 96)). Однако высказанное Хоружим предположение, что и идея Третьего Возрождения, и книга А. В. П. «ДиА» стали объектом пародии в романе Вагинова «Козлиная песнь» (Хоружий 1994: 56), нуждается в пояснении. Во-первых, А. В. П. называл нач. XX в. «великим возрождением русской культуры». В «Истории античной культуры» 1924 г. он писал: «Эпоха Ф. Ф. Зелинского. Превращение филологии в общественное явление. Первый русский филолог европейского значения—М. И. Ростовцев. Совпадение работы Зелинского с великим возрождением русской культуры» (ср. вступ. прим. к «Смысл поэзии Пушкина»). Во-вторых, А. В. П. именно поэтому предпочитал говорить о следующем этапе всякого Ренессанса—Реформации, т. е. о его «превращении» в иную духовную реальность (ср. рассуждения А. В. П. в «ДиА», и особенно в конце книги, о грядущей Реформации (С. 508, 529); здесь А. В. П. развивает концепцию М. И. Кагана, который в написанной в Невеле в феврале-марте 1920 г. статье «О ходе истории» расширил проблематику идеи Третьего Возрождения введением категории «реформация» в качестве одной из существенных характеристик исторического процесса—Каган 1993: 340—341, 345—351, 358, 361—365). Вот почему в вольфильском докладе «О нравственном и умственном состоянии современной России» 2 апреля 1922 г. им подвергнуты критике те три положения, которые по замыслу теоретиков Третьего Возрождения (Вяч. Иванова, Зелинского, Анненского) должны были быть положены в его основание—правительство, университет, символическая поэзия (Белоус 1994: 157). Эту критику следует рассматривать как осознанный отрыв А. В. П. (и всей Невельской школы) от сплошной, насильственной и догматической символизации, присущей русскому религиозному и символистскому Ренессансу, этому своеобразному завершению гуманистического проекта XIX в. (по определению Махлина—ответ на эстеziологический разрыв в культуре XX в.—Махлин 1993, 1: 110—111). Именно осознание отрыва от идеи Третьего Возрождения, вернее, иное ее понимание, отозвалось в ее ироническом переосмыслении в романе Вагинова «Козлиная песнь», а в самом названии романа (буквальный перевод греческого слова «τραυφία») можно видеть след невелиской полемики 1919 г. о существовании трагедии, которая началась докладом А. В. П. о Достоевском. С этим отрывом связано и другое отношение к античности, на которой, по мысли его идеологов, и должно было быть воздвигнуто Третье Возрождение. Вопреки мнению Вяч. Иванова, что «классицизм как тип школы и как норма эстетическая не прививается у нас» (Иванов 1909: 236; ср. сходные суждения Анненского и Зелинского, приведенные во вступ. прим. к «Об оде А. Пушкина „Памятник“»), А. В. П. считал, что русская литература XVIII—XX вв. представляет собою результат рецепции античности. Такое понимание объясняет, в частности, саму возможность постановки темы, указанной в заглавии книги «ДиА». Представление о регулятивном характере античности в истории русской культуры было высказано А. В. П. и во введении к «Истории античной культуры» (1924), которое во многом проясняет положения книги «ДиА»: «Мы высадились на остров, уже кем-то до нас населенный; русла углублены, проведены дороги, но главное, до нас даны и м е н а ре-

кам, растениям... Таково положение неоевропейской культуры. В нем нет ничего унижающего, ни даже бросающего тень *Minderwertigkeit*<sup>\*</sup>: пора из понятия заимствования устранить опорочивающий оттенок, объясняющийся только неверной аналогией с торговой, юридической собственностью и пр. И не только потому что *c'est imiter quelqu'un que de planter des choux*<sup>\*\*</sup>, но и потому, что творить культурно значит творить в культуре; творческий акт есть тем и творческий, что он обусловлен выходом творца из частных целей (которые действительно чрезвычайно оригинальны — но той „ни на что не похожестью“, которая свойственна всему духовно незначительному); чем выше творчество, тем больше его всеобщность, т. е. круг принадлежности; принадлежность же к наиболее оригинальному есть наиболее широкая принадлежность. Этот парадокс, лежащий в основании всякой культуры, обнажается обыкновенно при смене литературных эпох и вкусов (когда самопонимание обеих школ в большинстве случаев неверно: не традиция борется с разрушением, не преемство с мятежом, а уже партикуляризированная принадлежность с более широкой и всеобщей, т. е. традиция уже ложная с традицией истинной; ср. борьбу за Пушкина 1903—1908 гг.). Если принять как данное этот „парадокс культуры“ (обосновать который, кратко, невозможно), то понятие подражательности, из одиозного, станет нормальным: вне „подражательности“ вообще нет культуры; во всяком случае „первого шага“ мы еще не наблюдали: первое, в европейской культуре, нам известное, есть Гомер — а Гомер есть конец громадной и долгой эпической культуры ритмов, стиха, лексикологии, фразеологии и т. д. и даже конец профессиональный. Поэтому если даже оспаривать теоретическое положение „культура подражательна“, то, на практике, все равно вне традиционного мы не знаем ничего; „начало“ культуры остается загадочным, как и в 1780 г., до сравнительного языкознания, научной историографии и т. д.

При всем том, важная черта различия; быть может, близкое будущее покажет нам, чему и кому подражали греки; все же пока, для нас, это творчество из ничего; между тем, даже для нас, французская, итальянская, русская, испанская культуры суть творчество не из ничего, а из творчества европейских аборигенов, „первых поселенцев“; подражательность одних — исторически неисследима (или, во всяком случае, приводит к философской проблеме о подражательности всякой культуры), подражательность других к философской проблеме не приводит и есть исследимый исторический факт. Различие громадно, и, на практике, можно (для простоты) восстановить отвергаемое теоретическим анализом деление культур на оригинальные и подражательные, *Erfinder* и *Nachahmer*<sup>\*\*\*</sup>. И вот, для бассейна Средиземного моря, для *mare internum*<sup>\*\*\*\*</sup>, для «нашего» моря — *Erfinder* были греки; исследимый исторический круг начинается с них; за ними вырастает философская проблема.

Лучшее знание истории всего человечества показало нам, что такое соотношение есть не только наша судьба. Весь круг китайского мира знает такое же явление. Что для нас античность, то Китай, например, для японцев, у которых, как и у нас,

\* «неполноценность» (нем.).

\*\* «даже сажая капусту, нужно кому-нибудь подражать». Из поэмы А. де Мюссе «Намуна» (II, 9).

\*\*\* «изобретатель» и «подражатель» (нем.).

\*\*\*\* «внутреннее море» (лат.).

две родины: нация и «античность». [Переход японцев к нашему кругу культуры есть поразительный эксперимент, вызывающий и благоговение и опасения.] Такое положение н о р м а л ь н о; быть может, нужно и хорошо, чтобы культура, кроме той родины, которая у нее общая с партикуляризованными целями и деятельностью, имела еще одну особую, священную родину. Теперь понятно, чем грозит Европе и России забвение античности, классических языков и т. д. Пример есть: великое забвение античности, связанное с гибелью почти всех ее текстов,—главная катастрофа в истории европейского человечества. Конечно, такая катастрофа неповторима; но, в меньшей степени, возможно забвение парадигматического значения античности, сознательная реварваризация; для Запада и эта опасность, по-видимому, невелика, но для России (в которой и прежде господствующие классы были неглубоко образованы) она громадна. Промежуточное географическое положение может подсказать промежуточному духовному положению странный выход: включение себя в круг китайской культуры. «Страшного» тут нет ничего, китайский мир не хуже нашего, но свойственно всякой духовной традиции защищаться (продолжать себя) непрерывным творчеством. Для образованных русских людей это прямая историческая задача. Конечно, она решается не осведомлением об античности, даже не глубоким филологическим знанием ее, а непрерывным созданием вечно новой античности, т. е. непрерывным Ренессансом, но исторический опыт двух Ренессансов показал, как важно научное сопровождение (и как прискорбно было для русской культуры, что ее приобщение античной культуре, политическое при Петре, духовное при Пушкине, совершилось сирым научно). Всякая работа в этом направлении, даже скромная, есть положительный факт в истории России. (...)

Античность качественно отлична от нас. Это отличие можно было бы понять как отличие более рационального измерения от более эмпирического и композитного. История и мир бесконечны; каждая культура есть тип измерения (приспособления к бесконечности жизни); и вот, античный тип приспособления рациональнее. Вероятно, поэтому много его черт и явлений нам так мало понятны. Но вот перечень главных отличий: 1) особая роль и место мифа. Прежде всего, совершенство и богатство самой мифотворческой фактичности. В XIX в. все романтические и национальные попытки свергнуть единственность греческого мифа окончились неудачей; ни кельтский, ни германский, ни славянский, ни индийский... не выдерживают состязания; мифы всех народов прекрасны, но непобедимая запоминаемость и притягательная сила—только у греческих, и в этом отношении дети ныне ничем не отличаются от французских детей XVII в. Все детали мифа осмысленны, а главное, все нравится, восхищает—а какой же миф без ответного восторга? Что с греческим мифом было не так, как с другими, видно и из особой роли его в греческой культуре: трудно найти сравнение, что в нашей культуре соответствует роли мифа у греков? быть может, история и исторические герои. Можем ли мы понять трагический театр, целиком питающийся мифами? Это чуждое, непонятное нам. Быть может, верно сравнение с ролью исторических сюжетов у нас. Все же, разве главные наши книги—исторические сюжеты? Нет, вопрос глубже: сюжет вообще, само вымышление—вот принцип наших литератур; но это в очень малой степени было принципом греческой литературы, которая в большинстве случаев не вымышляла своих сюжетов, а брала мифы.

Чем дальше... тем серьезность этого отличия будет все лучше выясняться... 2) Особая, нам мало понятная, несмотря на все усилия эруд(иции), роль театра. Эта тема не меньшая. Как театр может стоять в центре цивилизации? в центре целой религии? Это одна из тайн античности, одна из тех тайн, работа в разгадке которых делает человека образованным. 3) Показательный характер истории; он таков, что трудно отделиться от мысли, что политическая история греков совершеннее, образцовее, общеобязательнее, чем других народов; создается иллюзия, что это не одна из историй, а сама история, какою она должна быть, когда не затемнена сторонними элементами (как у других народов). Это, конечно, иллюзия, но не иллюзия же то, что запоминаемость, привлекательная сила — ни с чем не сравнимы, а это значит, что способность дать своей политической истории характер живого мифа был у эллинов в сильнейшей чем у кого-либо степени. По крайней мере это необходимо признать; признание же большего (действительной мифологичности греческой истории) зависит от общей теоретической позиции. В истории греческой литературы эта иллюзия парадигматичности еще сильнее: эпос — лирика — театр — век эрудиции и экспансии. Вполне понятно, что германская философия истории и философская эстетика так легко могла «конструировать» развитие греческой поэзии. Современная филология протестует против этого, напоминает Schiffbruch\* текстов, опасность иллюзии и пр. Но вопрос слишком быстро решать нельзя, потому что в последнем счете это вопрос об общей законности того конструирующего метода, которым германская метафизика хотела понять тайну культуры, а это один из труднейших вопросов общего научного мировоззрения. 4) Единственная чисто идеальная скульптура, не портретная. 5) Единственное чистое понимание колонны. Особо, за сложностью и запутанностью темы, называю б) нормальное положение экономической жизни; отсутствие тенденции к машинизму; вследствие этого (отсутствует) тирания средства над целью, орудия над орудующим, труда над трудящимся; а значит, и отсутствие (кроме отдельных учений и явлений) стремления к освобождению от тирании средства, отсутствие социального вопроса и социализма. Это, конечно, не значит, что не было экономической, социальной, политической, классовой, национальной, племенной и т. д. борьбы (греки были в этой борьбе даже яростнее нас). Но не было того всеобщего рабства всех, которое произошло в результате гипертрофии орудия труда = превращения его в машину; „Общество“ (Аристотель) не возобладало над „государством“. Вот почему Греция навеки останется отечеством всех душ, стремящихся к свободе. 7) Быть может, совершенно иная внутренняя картина строения общества: приоритет судебной функции над законодательной. Но это восходит к идее рока, а рок возвращает нас к мифу, который и есть его сфера. Да, греческая античность есть цивилизация чистого мифа.

Содержание этого мифа пока рано еще изучать; до этого надо еще нам много... Но общий характер мифа, ставший общим характером греческой культуры, нам нужно знать сейчас. Основной миф принадлежит еще прародине; это типичный индоевропейский миф: об обреченном боге, т. е. трагический миф. Возник он из исторического понимания природы, которое само слагалось из божественного брака и богосыновства, горизонтальный и вертикальный разрез. Хаотическое прошлое бога и буду-

---

\* «гибель, утрата» (нем.).

щее его ничтожество (сумерки). Этого обреченного бога эллины принесли на новую родину, равно как, вероятно, былины об обреченных и гибнущих героях (ипостасях бога). В Европу пришел народ, носитель поразительной идеи не-всемогущего Бога, а потому и сам не-всемогущий, избравший смертную судьбу Ахилла. Идея бессильного бога кажется нам чуждой, потому что мы еще очень плохо знаем христианство: между тем крестная смерть Иисуса Христа есть последнее проявление творческой силы религии гибнущего бога. Когда природа была понята в свете этого трагического мифа, вспыхнули тысячи сюжетов, потому что вся природная жизнь вдруг залилась светом исторического созерцания. Весьма вероятно, что и культ происходит отсюда, ибо закалается жертва-Бог. Обо всех этих великих религиозных идеях индоевропейских народов можно сказать то же, что и о мифах: были они у всех народов, но никто не продумал их так чисто, как греки. Вот почему не меньше Израиля (учителя идеи Всемогущего) благочестивый эллинский народ есть один из религиозных учителей человечества и христианство есть его дело не в меньшей степени, чем израильского народа. Понимание того, что эллины были глубоко религиозны и понимание (?) содержания их религии — есть одно из лучших завоеваний современной классической филологии. Вместе с *Bibelwissenschaft* это одно из лучших дел науки XIX—XX вв. Но чтобы понять эллинскую религию обреченного бога — религию спасающего и знающего бога — страдающего бога, три главных эллинских религии, одной науки мало; собственное религиозное развитие здесь необходимо; впрочем, в христианстве сохранились главные элементы всех этих трех религий». Таким образом, вопреки мнению Хоружего, представителей Невельской школы не следует рассматривать в качестве эпигонов идеологии Третьего Возрождения (Хоружий 1994: 55—56). Их особая позиция станет более наглядной, если достроить предложенное Хоружим уравнение: подобно тому как выходом из тупика евразийства стал обозначенный Хоружим неопатристический синтез Г. В. Флоровского, так же преодолением идеи Третьего Возрождения явился в нач. 1920-х гг. неоклассический синтез, осуществленный Невельской школой философии. На смену тотальной завершенности культурно-политических утопий Третьего (славянского) Возрождения и евразийства пришло критическое прояснение двух главных составляющих русской культуры — патристики и классической античности.

В «ДиА» происходит отказ от основной линии символистской интерпретации романов Достоевского, предполагающей их аналогию в формальном и содержательном плане античной трагедии (о выходе Невельской школы за пределы символистского миропонимания при анализе творчества Достоевского — см. Махлин 1990: 44). Ограниченность этого символистского подхода была показана А. В. П. уже в его невеликом докладе 1919 г. «Достоевский как трагический поэт». В «ДиА» А. В. П., имея в виду главный тезис статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (Иванов 1916: 3—60), говорит об «ошибке Вячеслава Иванова, увидевшего в поэзии Достоевского русскую трагическую поэзию» (С. 512), и, следовательно, признает ошибочность всей традиции символистского истолкования творчества Достоевского (ср.: Бочаров 1994: 5—6). Утверждая, что «проанализировано творчество Достоевского мо-

---

\* «библейстика» (нем.).

жет быть лишь в принципах философии культуры», Л. В. П. видит в поэзии Достоевского «объективацию гамлетического характера позднего Ренессанса» (С. 528). Это признание изоморфности творчества Достоевского «гамлетизму», кризисному явлению постренессансной культуры, позволило Л. В. П. перейти к изучению собственно поэтики Достоевского (С. 515, 518, 521, 527). Однако подход Л. В. П. к выявлению художественных особенностей творчества Достоевского менее всего походит на реализацию пожелания Венгерова, высказанного по поводу изучения Достоевского и Толстого, о необходимости «проанализировать не только что дает великая идея, но и как она воплотилась» (Венгеров 1916: 10), хотя он и пишет в *«ДиА»* о том, что «мысли великого поэта должны и могут быть поняты только после анализа вымыслов» (С. 506; впоследствии со сходного рассуждения начнется и книга М. М. Б. о Достоевском 1929 г.). Полновесное воплощение это пожелание Венгерова найдет в отточенных формулировках другого исследователя, Комаровича (Комарович 1925: 35—51, 58—61), вообще, кстати, не упомянувшего книгу Л. В. П. в своем обзоре. В *«ДиА»* Л. В. П. отстаивает, причем вопреки словам Зелинского о неклассичности романов Достоевского (Зелинский 1905: 63), принадлежность творчества писателя к классической традиции, хотя при этом и усматривает в его поэзии ее завершение: «начало театра было в Аттике, конец его — в России», «замысел Достоевского дионисического происхождения и чисто трагичен», «тема Достоевского — найти источник чистой историчности и чистой античности через распад Ренессанса» (С. 508, 525, 527). Таким образом, по мысли Л. В. П., художественное своеобразие Достоевского может быть осознано только в пределах классической традиции, пусть даже в категориях разрушений классической поэтики или несходства с ней. Однако вслед за опровержением одной части формулы Вяч. Иванова «роман-трагедия» Л. В. П. опровергает и другую. Если Вяч. Иванов рассматривает «роман-трагедию не как искажение чисто эпического романа, а как его обогащение и восстановление в полноте присущих ему прав» (Иванов 1916: 19), то Л. В. П. пишет в *«ДиА»* о совершившемся в поэзии Достоевского в результате катастрофы трагического сознания «разрушении литературных форм романа» и отрицает «эпическое происхождение» его романа (С. 521). Более того, Л. В. П. говорит, что поэзией Достоевского «Европа нудится закончить историю своего Ренессанса и своей художественной словесности» и что «русская литература есть канун безлитературного состояния Европы» (С. 508, 512). Наконец, кульминационным пунктом полемики с Вяч. Ивановым относительно формальных особенностей романов Достоевского становится утверждение Л. В. П. о не усмотренном Вяч. Ивановым, в отличие от трагического, втором — комическом — пределе поэзии Достоевского (С. 520). Историческое происхождение жанрового принципа творчества Достоевского через четыре десятилетия будет показано М. М. Б., но формально этот принцип уже определен Л. В. П. в *«ДиА»*: «на нейтральном поле так называемого „романа“ сошлась неудача комедии и неудача трагедии (...); никто и ничто не знает, серьезно оно или смешно (...); смешение трагического с комическим ныне доведено до конца; чередование трагических сцен со смешными превратилось в отождествление того и другого (...); что, будучи (...) ни трагично, ни комично» (С. 520—521).

В проницательном исследовании С. Игеты «Иванов — Пумпянский — Бахтин» (Игета 1988) была сделана попытка путем сопоставления *«ДиА»* и трактата *«Автор и*



*герой»* М. М. Б. реконструировать содержание прототекста книги М. М. Б. о Достоевском 1929 г., который был создан им в 1922 г. Начало работы над книгой 1922 г. о Достоевском отмечено в письме М. М. Б. М. И. Кагану 18 января 1922 г. (Каган Ю. 1992а: 72), т. е. вскоре после доклада Л. В. П. «*ДиА*» в Вольфиле 2 октября 1921 г.; сообщение о ее завершении помещено в журнале «Жизнь искусства» (1922. 22—26 августа (№ 33). С. 4). В статье Игеты выявлены положения, которые могут относиться к книге 1922 г.: 1) проблема соотношения автора и героя у Достоевского, сходная с ее постановкой в «*Авторе и герое*» (Бахтин 1979: 18—21) и в «*ДиА*», где Л. В. П. говорит о том, что «герой становится конкурентом своего поэта» (С. 511); 2) историко-литературная сфера рассмотрения творчества Достоевского, совпадающая в значительной степени у обоих ученых: у М. М. Б.—романтизм (Бахтин 1979: 21, 156—157; ср.: Бахтин 1929: 101), у Л. В. П. в «*ДиА*»—«поздний или гамлетический Ренессанс» (С. 510); 3) рассуждение М. М. Б.—по поводу «бесконечного героя» романтизма—о стирании границ между автором и героем (Бахтин 1979: 157, 177; Игета отмечает, что в лекции о Белом М. М. Б. говорит о схожести у Достоевского языка автора и языка героя—Бахтин 1993а: 145), которое соотносится с выводом Л. В. П. в «*ДиА*» о «и без того слабых границах между видением Достоевского и видениями самого Раскольникова»: «когда Достоевскому надо рассказать действительный сон (...) ему не приходится изменить ни одной черты языка» (С. 513); 4) проблема кризиса авторства «в прозе от Достоевского до Белого», раскрытая М. М. Б. (Бахтин 1979: 176), сходным образом намеченная и Л. В. П. в «*ДиА*»: «сопротивление героя становится основной темой русской литературы» (С. 512). Показанные же Л. В. П. в «*ДиА*» «эстетическое помешательство» и «эстетическая ненормальность» героев Достоевского (С. 511) находят свое объяснение, как утверждает Игета, в книге М. М. Б. 1929 г. в понятии «полифонический роман», которое восходит, по предположению Игеты, к статье Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме», где развернуто противопоставление полифонии и монолога в истории европейской музыкальной культуры (Иванов 1909: 261—262). Наблюдения Игеты позволяют предположить, что по крайней мере три фрагмента «*Авторе и герое*» в той или иной степени восходят к прототексту 1922 г.: первый—о соотношении автора и героя, второй—о классическом и романтическом типах построения характера, третий—о кризисе авторства (Бахтин 1979: 18—21, 152—157, 176—179). Первый и второй фрагменты объединяет понятие «бесконечный герой романтизма» (Гам же: 21, 157). Кроме того, к прототексту 1922 г. несомненно относятся понятие «неискупленный герой Достоевского» (Гам же: 21; наблюдение С. Г. Бочарова) и столь часто встречающийся в работах Л. В. П. кон. 1910-х—нач. 1920-х гг. термин «ложноклассицизм» (Гам же: 20). Рассуждение же о классическом и романтическом типах построения характера тем более уместно отнести к прототексту 1922 г., что в нем отразилась, скорее всего, невельская полемика 1919 г. о существовании трагического и как бы дается ответ на изложение этой проблемы в невельском докладе Л. В. П. «Достоевский как трагический поэт». Показательна замена в этом фрагменте столь важного для невельских работ Л. В. П. понятия «рок» понятием «судьба». При этом даже можно предположить, что М. М. Б. в промежуток от осени 1919 г. до осени 1920 г. (до отъезда Л. В. П. из Витебска в Петроград) сделал доклад именно о классическом и романтическом типах построения характера, который в ви-

де оригинальной разработки А. В. П. отразился в «ДиА». Эта гипотеза предпочтительнее, чем предположение, что размышления эти в «Авторе и герое» восходят только к прототексту 1922 г. и представляют собою своеобразный отклик — в том, что касается проблемы соотношений автора и героя, — на доклад А. В. П. «ДиА» 1921 г. В этом случае становится непонятной разработка этого аспекта (поэт и герой) в «ДиА». Если последовательность текстов все же была именно такой, как было предположено выше, то тогда прототекст 1922 г. является первым свидетельством философского открытия М. М. Б., совершенного к тому же в связи с творчеством Достоевского, смысл которого заключается в замене гносеологического субъекта новой европейской философии соотношением автора и героя. И следовательно, в случае издания прототекста 1922 г. произошло бы не менее важное событие, чем выход книги 1929 г. Прототекст 1922 г. бесспорно вошел в той или иной степени в книгу 1929 г. (по предположению С. Г. Бочарова, прототекст 1922 г. просматривается в первой части книги 1929 г. и, вероятнее всего, отразился во 2-ой и 3-ей ее главах). По словам самого М. М. Б., книга о Достоевском была написана прежде других, за 4—5 лет до опубликования (Бройтман 1990: 112). О прототексте 1922 г., который был переработан в 1928 г. М. М. Б. непосредственно перед изданием книги, казалось бы, можно легко получить представление, удалив все слои, содержащие социологическую и узколингвистическую терминологию, сходную с той, которая применялась в книгах и статьях Медведева/Бахтина и Волошинова/Бахтина во второй пол. 1920-х гг. Однако помимо этих слоев в прототексте 1922 г. отсутствовали и концепция «полифонического романа» Достоевского, и представление о диалогических отношениях автора и героя, которые возникли в процессе подготовки издания 1929 г. Переход к теории полифонического романа не зафиксирован ни в одном из (правда, немногочисленных) свидетельств обращения М. М. Б. к творчеству Достоевского в период между прототекстом 1922 г. и его переработкой в 1928 г.: ни в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» 1926 г., ни в лекциях о Достоевском и А. Белом из курса лекций по истории русской литературы в записи Р. М. Миркиной сер. 1920-х гг., ни в книге «Марксизм и философия языка», работа над завершением которой, скорее всего, совпадает с началом подготовки книги о Достоевском к изданию. К тому же только в книге «Марксизм и философия языка» было раскрыто значение диалога, занимающего столь важное место в общей концепции книги М. М. Б. о Достоевском. Наконец, конспекты работ, которые были использованы М. М. Б. при изложении теории полифонического романа в 1-ой главе первой части «Проблем творчества Достоевского», относятся к 1928 г. (указано нам С. Г. Бочаровым), т. е. ко времени переработки прототекста 1922 г. Поскольку о полифоническом романе и диалоге речь идет на протяжении всего текста книги 1929 г., то следует предположить, что прототекст 1922 г. был не просто дополнен вставками социологического и лингвистического содержания, но и полностью в 1928 г. переработан и отредактирован. У М. М. Б. на протяжении 1920-х гг. нельзя встретить никаких суждений, предвосхищающих в какой-либо мере столь последовательно проведенную в книге 1929 г. концепцию полифонического романа, за исключением разве что нескольких высказываний: в лекциях по истории русской литературы в записи Р. М. Миркиной — «рассказчик все время находится на уровне своих героев, у Достоевского нет своего языка (...) И здесь автор, конечно, не ломается:

именно потому, что он серьезен, он и ввел такого рассказчика» (Бахтин 1993а: 145) и в книге «Марксизм и философия языка» — «Позиция рассказчика зыбка, и в большинстве случаев он говорит языком изображаемых героев. Он не может против(по)ставить их субъективным позициям более авторитетного и объективного мира. Таков рассказ у Достоевского (...)» (Волошинов, Бахтин 1929: 143; ср.: Там же: 144, 154, 158). Поэтому только недооценкой всей оригинальности этой концепции *М. М. Б.*, столь очевидной как с точки зрения внутреннего развития бахтинской мысли, так и с точки зрения общеевропейской культурно-философской ситуации 1920-х гг., можно объяснить попытки свести «полифонию» лишь к диалогу автора и главного героя (Фридман 1994: 84—85) и тем самым как бы «пумпянизировать» ее (скажем так по аналогии с «пумпянологией», как, по воспоминаниям И. И. Канаева, называл Соллертинский философскую систему *Л. В. П.*; «Пумпа» — так шутливо именовали *Л. В. П.* его невеликие друзья — Юдина, Бахтин 1993: 52), поскольку именно в «*ДиА*» представлено такое рассмотрение взаимоотношений поэта и гамлетического героя, и, по сути, вернуться к проблематике прототекста 1922 г. Помимо статьи Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме», возникновению самого понятия «полифонический роман», возможно, способствовала внутренняя полемика *М. М. Б.* с тем анализом понятий монолога и диалога, который был проведен Виноградовым в работе «К построению теории поэтического языка», появившейся в 1927 г., в 3-ем выпуске сборника «Поэтика» (Виноградов 1980: 250—255, 70—82, 356) и послужившей к тому же, скорее всего, одним из поводов для обращения *М. М. Б.* к лингвистической теории в «Марксизме и философии языка». Из прототекста 1922 г. в книге 1929 г. частично сохранилась во 2-ой и 3-ей главах второй части типология «слова героя и слова рассказа», не совпадающая с новой классификацией прозаического слова в 1-ой главе этой же части и соотносящаяся с перечислением форм смыслового целого героя в «*Авторе и герое*» (Бахтин 1979: 121—162): «преломляющее слово», «драматизованная исповедь», «юрродство», «проникновенное слово», «житийное слово» (Бахтин 1929: 136, 153, 156, 178, 187, 196, 198—199, 208—210). Причем эта же типология отразилась в работах *М. М. Б.* сер. 1920-х гг., там, где речь идет о Достоевском, — в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» (Волошинов, Бахтин 1926: 263—264) и в лекциях по истории русской литературы в записи Р. М. Миркиной (Бахтин 1993а: 142, 145). В процессе переработки в текст не только были введены новые разделы, но и, естественно, исключены из него по разным мотивам, в том числе и цензурным, прежние. Лишь приблизительное представление об исключенных разделах дают те же работы *М. М. Б.* сер. 1920-х гг., в которых речь идет о Достоевском. Рассуждения *М. М. Б.* в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» об изложенной Г. Когеном в «Эстетике чистого чувства» «юридической» теории трагедии, предполагающей рассмотрение структуры трагедии как судебного процесса (Волошинов, Бахтин 1926: 264), несомненно присутствовали не только в прототексте 1922 г., но, возможно, уже и в его докладе о классическом и романтическом типах построения характера 1919—1920 гг., поскольку и *Л. В. П.* в «*ДиА*» подчеркивает значение места судебного разбирательства в романах Достоевского и в античной трагедии (по иному поводу, правда, в связи с «*ДиА*», эти рассуждения *М. М. Б.* отмечены Бабичем — Бабич 1994: 86). С переходом к новой теории «полифонического романа» связан отказ от лишь рудиментарно пред-

ставленной в книге 1929 г. концепции жития как главного художественного задания Достоевского, возможно, основной концепции прототекста 1922 г., о которой М. М. Б. говорит мимоходом в *«Авторы и герои»* (Бахтин 1979: 161—162) и в лекциях по истории русской литературы в записи Р. М. Миркиной: «у Достоевского попытка все понять в космическом плане только нащупывается и все укладывается в рамки унаследованной литературной традиции»; «у Достоевского мы видим стремление создать форму жития, но она осталась только исповедью. Белый понимает, что биографического романа теперь быть не может, и приходит к житию, к которому, может быть, пришел бы и Достоевский» (Бахтин 1993а: 142, 145). Но ни подход к роману Достоевского как к житию, ни как к «полифоническому роману» не давал исторического объяснения тому смешению трагического и комического, о котором в связи с поэзией Достоевского писал в *«ДиА»* Л. В. П.

Общий смысл книги *«ДиА»* проясняется при сопоставлении с другой работой — *«Достоевский и античность»*, написанной в нач. 1960-х гг., 4-ой главой второго издания книги М. М. Б. о Достоевском. По словам М. М. Б., содержание 4-ой главы посвящено исторической поэтике (Бахтин 1972: 177, 269). Но такой же исторической поэтикой является и книга *«ДиА»*. Л. В. П. относит творчество Достоевского к эпохе расстройств европейской поэзии (С. 506), противопоставляя ее органичной целостности античного художественного вымысла. Подобным же образом М. М. Б. в ранних работах, начиная с летнего невельского доклада 1919 г., определяет исторические изменения сменой классической (монументальной) эпохи — романтической, характеризуя эти изменения понятием «кризис» («кризис поступка» — Бахтин 1986а: 123; «кризис авторства» — Бахтин 1979: 176—179). «Кризисом авторства» отмечено и творчество Достоевского (Бахтин 1979: 176; ср.: Бонецкая 1985: 73). Такое понимание «кризиса» как распада и разрушения было общим для всей Невельской школы: Л. В. П. в *«ДиА»* говорит о «непоправимом кризисе эстетики» (С. 525), а М. И. Каган в 1923 г. пишет статью «Еврейство в кризисе культуры» (Каган 1992). В книге 1929 г. М. М. Б. определяет «полифонический роман» Достоевского как художественное открытие и уже не прибегает к категории «кризиса» в качестве объяснительного принципа. Имеющиеся же в книге 1929 г. элементы «кризисного» подхода — указание на связь Достоевского с романтизмом (Бахтин 1929: 101—102) и сравнение героя Расина с «человеком из подполья» (Гам же: 59—60, 217) — несомненно восходят к прототексту 1922 г. Однако в книге 1929 г. М. М. Б. отказывается и от генетического рассмотрения открытия Достоевского, признавая тем самым несоответствие описанному им явлению всех прежних попыток, в том числе Л. В. П. и своих собственных, найти адекватное историческое объяснение художественных особенностей творчества писателя. И только в 4-ой главе второго издания книги о Достоевском М. М. Б. находит такое объяснение новизне «полифонического романа» в жанре мениппе. Для Невельской школы определение подлинной жанровой природы художественного произведения было сродни платоновскому называнию вещи ее настоящим именем. Предполагалось, что правильное установление жанра, по большей части в итоге не совпадающего с традиционной классификацией, дает действительное понимание и объяснение содержательных и формальных особенностей художественного текста. Так, согласно Л. В. П., пушкинское «Я помню чудное мгновенье...» — стансы, «Медный всад-

ник»—баллада и т. п. Поэтому и романы Достоевского не «трагедия» и не «роман», как настаивает Л. В. П., а «мениппея», как доказывает М. М. Б. Замечательно, что, указывая на античные истоки жанрового принципа романов Достоевского, М. М. Б. не отступает от общего для всей Невельской школы тезиса, наиболее отчетливо выраженного в *«ДиА»*, что вне восходящей к античности классической традиции творчество Достоевского не может быть понято. Таким образом, и в нач. 1960-х гг. для М. М. Б. продолжает быть актуальным положение, высказанное Л. В. П. в *«ДиА»*, об «античном происхождении всякой серьезной эстетической системы современности» (С. 526). Как, по словам Л. В. П., поэзия Достоевского «помнит древнюю родину всякой поэзии» (С. 509), так и жанр мениппеи помнит свою историю в каждом случае возобновления (Бахтин 1972: 178—179). Необходимо отметить, что в книге 1929 г. иллюстративное сравнение диалога Достоевского с платоновским диалогом (Бахтин 1929: 239—240) не привело, однако, к открытию жанра мениппеи, хотя возможность этого открытия через историю неканонических видов романа (как позднее у М. М. Б. через роман Рабле и роман Достоевского) предуказана известными суждениями Ницше в «Рождении трагедии» о сократическом диалоге и романе (Бочаров 1994: 5; ср.: Гройс 1989: 120—121). Именно в пределах жанра мениппеи как особой литературной области серьезно-смехового (Бахтин 1972: 179—182), без обращения к громоздкой теоретической конструкции «кризиса», получило объяснение то смешение трагического с комическим, о котором как основной художественной особенности творчества Достоевского писал Л. В. П. в *«ДиА»*. В мениппее Достоевского релятивизм (относительность) является уже не историческим определением послеклассического, кризисного состояния мира, как в «Опыте о „Ревизоре“» 1919 г. Л. В. П. и в летнем невельском докладе 1919 г. М. М. Б., и не характеристикой условности социальной топографии (верх—низ), как в книге М. М. Б. о Рабле, а категорией самого бытия (Гам же: 211, 287, 300; Гоготишвили 1992: 128). Двусмысленное место сна в романе Достоевского, показанное в *«ДиА»* (С. 508, 511—518), в мениппее предстает в качестве одного из признаков жанра (Бахтин 1972: 197, 251—253, 288—291). Причем М. М. Б. вслед за Л. В. П. сопоставляет сны Раскольникова со сновидением Самозванца и тоже анализирует слова Самозванца «и стыдно мне и страшно становилось» (Пушкин А. С. «Борис Годунов». Сцена в келье Чудова монастыря), которые поставлены эпиграфом к *«ДиА»* (Гам же: 291). Как и Л. В. П. (С. 527—528), М. М. Б. относит образ князя Мышкина к внеэстетической сфере нравственной реальности. По его словам, князь Мышкин с его чистой человечностью неуместен по отношению ко всему тому, что придает «ложную серьезность» жизни (Бахтин 1972: 298—300). Это утверждение предполагает «действительную серьезность», т. е. «серьезную (нравственную) действительность» — основную категорию бахтинской философии. И в этом случае жанровыми особенностями мениппеи объясняются отмеченные в *«ДиА»* «причины кризиса эстетической культуры в „Идиоте“» (С. 528). Наконец, сходным образом соотносятся мениппея Достоевского и Петербург у М. М. Б. (Бахтин 1972: 288) и основанная Петром неоклассическая цивилизация и поэзия Достоевского у Л. В. П.: «партия друзей дионисического божества основала его столицу на Неве, и Пенфей на Москве покорился гостям»; «какая Ниса (по преданию—место рождений Диониса, перенесенное на названия городов в различных частях античного мира, где процве-

тал его культ) создавалась на устье Невы, у шведской границы!» (С. 507—508). Таким образом, 4-ая глава второго издания стала ответом не столько на книгу «ДиА» А. В. П., который не выходит за пределы классической поэтики и в творчестве Достоевского видит лишь ее нарушение,—как это могло бы показаться на первый взгляд, хотя М. М. Б. и держал книгу А. В. П. постоянно в памяти, о чем говорит ее упоминание в лекциях по истории русской литературы в записи Р. М. Миркиной,—сколько разрешением теоретических проблем, поставленных им самим еще в работах 1910—1930-х гг., прежде всего в летнем невельском докладе 1919 г. Оригинальная же разработка тех же проблем в книге «ДиА» является еще одним аргументом в пользу существования теоретического единства, вернее, единого смыслового поля Невельской школы философии.

<sup>1</sup> Ср. замечание А. В. П. в «Истории античной культуры» (1924): «сюжет вообще, само вымышленное — вот принцип наших литератур».

<sup>2</sup> Имеется в виду статья Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (Иванов 1916: 3—60). Общее признание к нач. 1920-х гг. новизны и плодотворности методологического подхода, примененного Вяч. Ивановым к изучению «романа-трагедии» Достоевского, отчетливо выражено Комаровичем (Комарович 1925: 7—10, 61).

<sup>3</sup> О восторженном характере догматического, допушкинского классицизма см. «К истории» (С. 58).

<sup>4</sup> А. В. П. неоднократно указывал, что отсутствие трагедии является отличительным признаком исторической генологии русской литературы; см. «К истории» (С. 32), «Достоевский как трагический поэт» (С. 559).

<sup>5</sup> Из стихотворения Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье...»

<sup>6</sup> Из стихотворения Баратынского «Последний поэт». В написании фамилии поэта и при цитировании его произведений А. В. П. следует академическому изданию его сочинений (Баратынский 1914—1915), в основу которого положены тексты ранних редакций. А. В. П. приводит стихи по памяти: у Баратынского — «возник поэт».

<sup>7</sup> В данном абзаце А. В. П. предлагает, с учетом достижений религиоведения, фольклора и этнографии нач. XX в., новую интерпретацию восходящей к Ницше («Рождение трагедии из духа музыки»), Э. Роде, Ф. Ф. Зелинскому, Вяч. Иванову и другим представителям позднего русского символизма мифологемы сакрального происхождения искусства. Вскоре после доклада «ДиА», 23 октября 1921 г., в первой лекции курса «История античной культуры» (1921—1922) А. В. П. дает определение основного мифа античности, который и был им применен при анализе античного и европейского художественного развития: «Также прародине принадлежит основной миф. Дело не в оживлении природы, а в историческом ее понимании. Вертикальное и горизонтальное отношения: сексуальность и поколения. Понимание природы в этих принципах. Обреченный бог, сумерки богов; хаотическое прошлое бога и будущее ничтожество. Очевидно, основной миф есть миф о роковых судьбах человеческого рода и того, что в природе ему союзно: истории. Проблема природы и истории, т. е. проблема трагедии; будущий актер и будущий хор — т. е. сексуальный характер всей будущей поэзии. На прародине же жертва, т. е. искупление вины перед приро-

дою, кровавый конец у алтаря. Происхождение культа из основного трагического мифа. (Будущая кровавая развязка всех сюжетов.) Соединение обеих тем (обреченности и кровавого конца): Зевс, закланый Матерью-Женою: Агамемнон—Клитемне-строю. Этого обреченного и гибнущего бога эллины принесли в Европу—т. е. пришли зрелые для классической культуры. Вероятно, принесли и баллады об обреченных героях: из „Илиады“ выделяется... Ахилл, тень смерти лежит на нем; его гнев гибелен для ахеев, но его примирение—для него самого. В Европу пришел народ—носитель трагического сознания, создатель идеи о не-всемогущем Боге, потому и сам не-всемогущий (ср. со Всемогущим и с бессмертием Израиля; последняя инстанция—Бог, последняя инстанция—жена-природа; алтарь Богу, алтарь бога; в христианстве соединены обе идеи. Всемогущий есть и Гибнущий,—этим христианство стало истиной всемирной истории). Принесены эти коренные мифологические идеи, эллины нашли страну, где они стали завоевателями, т. е. вступили к другому народу в отношения героические: этим они развили индоевропейскую мифологию в исторический факт—и стали народом-Ахиллом, избравшим вольно смерть у алтаря Матери-Жены. Определение мифа В. Ивановым и разбор его; оставлено без объяснения самое трудное: как сложился символ? Но на это можно ответить только целым курсом античной культуры». Таким образом, *Л. В. П.* при объяснении происхождения трагедии не ограничивается, подобно Ницше и Вяч. Иванову, указанием на дионисийский богослужебный обряд, а прослеживает ее истоки в индоевропейском мифе.

<sup>8</sup> О принципе озаглаживания Вяч. Иванов пишет при построении типологии художественных начал в статье «Две стихии в современном символизме»: «В древнейшем искусстве естественно господствует начало озаглаживания; и обрядово-служебный, иератический характер искусства архаического делает его символическим по преимуществу» (Иванов 1909: 253). Однако *Л. В. П.* здесь, скорее всего, развивает положение доклада *М. М. Б.* о монументальной эпохе символов, который был сделан в Неделе в июле 1919 г. (см. вступ. прим. к «Смысл поэзии Пушкина»). В написанной тогда же работе «Эпохи „Гамлета“» *Л. В. П.* говорит, что «монументальному символизму» соответствует «монументальный героизм» (*Архив*).

<sup>9</sup> Ср. рассуждения *Л. В. П.* о соотносительности трагического и комического и о философии комедии—«Гоголь» (С. 257—259).

<sup>10</sup> Понятие «распространительный символизм» восходит к невелиским работам *Л. В. П.* 1919 г., в частности к работе «Эпохи „Гамлет“» (см. прим. 2 и 3 к «Смысл поэзии Пушкина»).

<sup>11</sup> «дважды в том же (ошибиться)» (лат.).

<sup>12</sup> Данное положение *Л. В. П.* отмечает *М. М. Б.* в лекциях по истории русской литературы, записанных в сер. 1920-х гг. Р. М. Миркиной, излагая его, однако, в понятиях своего трактата «Автор и герой» (текст лекции «„Отцы и дети“ Тургенева» представлен нам Р. М. Миркиной): «В образе Базарова мы замечаем нечто новое: попытку создать русского Инсарова. Это—сильный человек, в нем русские непочатые силы. Но с героем, в котором автор увидел силу и хотел героизировать, он не может справиться. Перед Базаровым пасуют все. Перед ним пасует, виляет и хочет польстить и сам Тургенев, но вместе с тем и ненавидит его. *Л. В. Пумпянский* в своей книжке о

Достоевском говорит о том, что существуют произведения, в которых автор не может овладеть своим героем. Герой действует самостоятельно, независимо от воли автора. Это объясняется тем, что мысль, которой автор наделил своего героя, начинает логически развиваться, и автор становится ее рабом. То же происходит и с Базаровым. Он живет своею жизнью и знать не знает автора. Тургенев раз ставит его в неловкое положение, другой, Базаров все же продолжает идти своей дорогой. Тогда автор весьма прозаически его прихлопнул. Знаменитый конец звучит нелепо».

<sup>13</sup> Ср.: А. В. П. «Эпохи „Гамлета“»: «Помешательство („Записки сумасшедшего“) есть не что иное, как спасение от самораспада релятивной действительности в иную, не менее релятивную, но закрепляемую *idée fixe*... (...) знаете, как является помешательство здоровому человеку? В виде соблазна разыграть помешанного! Вот почему Гамлету приходит эта странная на поверхностный взгляд мысль *to play the fool*<sup>\*</sup>, о чем он и говорит друзьям. Этими соображениями решается вопрос, помешан ли Гамлет или притворяется... Одно не противоречит другому, тут нет „или“... *to play the fool* есть начало *to be mad*<sup>\*\*</sup>. Почему же, однако, Гамлет не сходит вполне с ума? а потому, что он упрямо держится за мысль о конечной цели... (...) Чем более он старается верить, что исполнит цель, тем менее притворяется; чем цель отодвигается и нагрузка больше, тем он глубже погружается в первые слои помешательства, т. е. в подражание ему... Так найдено среднее между классической, недвусмысленной трагедией и чистой комедией, миром безумства...»

<sup>14</sup> Ср.: А. В. П. «Опыт о „Ревизоре“» (С. 577, 579, 584): «как строится релятивная действительность? Очевидно, построением недостаточно обоснованного мира (...) Как же возможна чистая комедия? Внутри мира сплошь необоснованного, без единого элемента реального мира (...) Город „Ревизора“ есть сама Россия, русская полярная пустыня, в которой „чорт догадал“ родиться Пушкину... — мир безответственности, абсолютной легкости, невесомости». В работах 1919—1922 гг. А. В. П. неоднократно говорит о сходстве — в самозванстве — гамлетических героев пушкинских поэм и гоголевского Хлестакова.

<sup>15</sup> От выраженного в памфлетных тонах представления о самозванстве революционной интеллигенции (см. «Опыт о „Ревизоре“» — С. 584) А. В. П. переходит к рассмотрению ее как феномена основанной Петром неоклассической цивилизации (см. вступ. прим. к «Петербург Пушкина и Достоевского») и, наконец, в «К истории» к признанию загадочной ее двусторонности, заключающейся в пафосе отрицания и покаяния (С. 32, 153—154).

<sup>16</sup> Представление А. В. П. о революционном характере творчества Пушкина восходит к одному из общих мест символистской критики нач. XX в. (см. вступ. прим. к «Смысл поэзии Пушкина», «„Медный всадник“ и поэтическая традиция XVIII века»).

<sup>17</sup> «Гофолия» — трагедия Ж. Расина.

<sup>18</sup> «То было в страшный час глубокой тьмы ночной» (Расин Ж. «Гофолия», II, 5, ст. 490; пер. под ред. Е. Якобсон).

<sup>19</sup> Анненский 1979: 165.

\* «разыграть безумца» (англ.).

\*\* «сумасшествие» (англ.).



<sup>20</sup> Там же: 172, 170.

<sup>21</sup> М. М. Б. в «*Авторе и герое*» с эстетизмом соотносит кризис авторства и самозванство, ведущее к кризису жизни: «Кризис жизни в противоположность кризису авторства, но часто ему сопутствующий, есть население жизни литературными героями, отпадение жизни от абсолютного будущего, превращение ее в трагедию без хора и без автора» (Бахтин 1979: 179).

<sup>22</sup> «роман о художнике» (нем.).

<sup>23</sup> Ср.: «Трагический поэт может быть (и обыкновенно бывает) совершенным человеком нации» («Гоголь» — С. 265—266).

<sup>24</sup> Драма Ф. Грильпарцера «Сон—жизнь» («Der Traum—ein Leben», 1831).

<sup>25</sup> Жан-Поль 1981: 66.

<sup>26</sup> Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген».

<sup>27</sup> «в крупных размерах» (франц.).

<sup>28</sup> Источник ссылки не установлен.

<sup>29</sup> О неразрывности целей государства и классической поэзии см. «*К истории*» (С. 60).

<sup>30</sup> Из стихотворения Баратынского «Смерть».

<sup>31</sup> Гёте. «Фауст». Ч. 2-я, ст. 7003—7004:

Зависим мы в конце концов  
От тех, кто наши же творенья.

Пер. Н. А. Холодковского

<sup>32</sup> М. М. Б. в «*Авторе и герое*» различает обращенное к себе справедливое ругательство и носящую оскорбительный характер сатирическую типологию (Бахтин 1979: 128, 160).

<sup>33</sup> Сходное суждение Л. В. П. высказывает в анализе «Недоросля»: «драма характеризует, комедия дехарактеризует» («*К истории*» — С. 141).

<sup>34</sup> Со сходного по смыслу утверждения начинается книга М. М. Б. о Достоевском 1929 г.: «Достоевский—творец полифонического романа. Он создал существенно новый романский жанр. Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа», (Бахтин 1929: 9). В первой из «*Статей*» (1929 г.), написанной до выхода книги М. М. Б., Л. В. П. при построении типологии европейского романа характеризует роман Достоевского как «роман поступка» (С. 382—383), явно используя в этом определении важнейшую категорию «филологии поступка» М. М. Б. перв. пол. 1920-х гг.

<sup>35</sup> Из стихотворения Баратынского «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..»

<sup>36</sup> «То, что мы поем в кругу товарищей, пойдет от сердца к сердцу» (нем.).

<sup>37</sup> «деятельная этика» (лат.).

<sup>38</sup> Проблема генезиса теоретического обоснования политического действия была намечена Л. В. П. еще в Витебске в курсе «История идей европейской культуры»:

«опыт убедил его (Сократа), что на традиции мораль невосстановима [NB — несократические моральные реакции, типа Бональда, Ж. де Местра..., Ренана...: грех перед Сократом]» (лекция 15 ноября 1919 г.; *Архив*). Подробнее проблема была изложена А. В. П. в «Истории античной культуры» (1921—1922): «Рождение политического момента в логической жизни суждения. Это выражается в потребности действовать чрез теоретическое учение, „теоретически реформировать“ мир. Релятивистское распадение мира. Возможность двоякого к нему отношения: чисто теоретического (когда реформируется мир одним возведением к своей идее) и полутеоретического (на практике консерватизм)). Принудительное единство идеала; ужас при мысли о множественности идеалов... Спасти мир от распада... Объединить людей; переубеждение. Здесь философское переубеждение становится политическим действием, потому что не вполне философично. О, мы исповедуем арифметическую онтологию, коль скоро мы хотим объединить людей одною системою спасения! 1) Пифагорейское движение; 2) средневековая Церковь; 3) якобинская партия; 4) Бональд и пр.; 5) Ренан... Тут проблема комедии. Консерватизм есть политическое решение ее, вместо художественного. Аполлон — бог и политики! аполлонийская философская система остановится теоретически на полупути и потому именно не останется верна теоретике и станет политикою».

<sup>39</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «Стамбул гяуры нынче славят...» (III, 247).

<sup>40</sup> Из баллады В. А. Жуковского «Мщение» (перевод баллады Л. Уланда).

<sup>41</sup> Из стихотворения Ф. И. Тютчева «1856» («Стоим мы слепо пред Судьбою...»).

<sup>42</sup> «Сцена становится судилищем» (Шиллер Ф. «Ивиковы журавли»).

<sup>43</sup> Розанов 1906: 47.

<sup>44</sup> Поиски «чистой историчности» определяли философские и литературные концепции самого А. В. П., присутствуя в каждом периоде его деятельности при всей драматичности самих переходов от одного периода к другому. Эти поиски ясно показывают его принадлежность к Невельской школе философии и верность ее проблематике. И М. И. Каган в статье 1919 г. «Как возможна история?» видел свою философскую задачу в обосновании «исторической действительности» (Каган 1921), и М. М. Б. в работе «К философии поступка» (нач. 1920-х гг.) также настаивал на введении в сферу философского анализа «исторической действительности», «конкретной историчности», «живой единственной историчности», «действительной историчности бытия» (Бахтин 1986а: 82—84, 86—89, 96, 103).

<sup>45</sup> «Нравственная реальность» — основное понятие ранней философии М. М. Б. и Невельской школы (см. вступ. прим. к «Достоевский как трагический поэт»).

<sup>46</sup> По утверждению М. М. Б., высказанному в «Авторе и герое», нравственная реальность недоступна эстетическому упорядочению: «Жизнь (переживание, стремление, поступок, мысль), переживаемая в категориях нравственной свободы и активности, не может быть ритмизована» (Бахтин 1979: 105).

<sup>47</sup> Ср. сходное рассуждение А. В. П. 1920-х гг. относительно произведений Мильтона («Возвращенный рай»), Лермонтова («Демон»), Клопштока («Мессиада») и Шатобриана («Мученики»), записанное на полях к стихам «Дев я разбудил. Не усыпить

бы друга», которыми оканчивается посвящение Д. Н. Блудову второй части («Вадим») баллады В. А. Жуковского «Двенадцать спящих дев» (в экземпляре из библиотеки А. В. П.—Жуковский 1: 162): «Это фатально. Все поэты, которые „разбудили дев“, т. е. воспели искупление („Paradise regained“, конец „Демона“ Лермонтова, „Messias“, „Martyrs“ и пр.), „усыпляли друзей“ (еще: 2-ая часть „Мертвых душ“, многое в „Братьях Карамазовых“, 2-ая редакция „Гараса Бульбы“). Если эту прискорбную тему додумать до конца, то надо сказать: это потому, что на лжи ничего серьезного не построишь,—человеческий род есть (еще?) неискупленный род».

<sup>48</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 1, LIX.

## Памяти В. Я. Брюсова

Публикуется впервые. Написано вскоре после смерти Брюсова (Брюсов умер 10 октября 1924 г.) и тогда же прочитано в домашнем кружке на квартире М. В. Юдиной, судя по ее письму Е. П. Казанович (октябрь 1924 г.): «сегодня в 8 ч. у меня вечер памяти Брюсова (...) Доклады Бахтина и Пумпянского и еще кого—не знаю» (Юдина 1993: 177). Сохранился набросок, содержащий, по всей видимости, вступление к докладу А. В. П. о Брюсове (*Архив*): «Сказать о Брюсове что-либо полезное в 1 час можно, но только так: предложить плодотворный план его изучения, т. е. из какой залы в какую... Я не объясняю, в какой связи испанцы с итальянцами и пр., а говорю: из залы итальянцев лучше всего пройти в залу, где Греко, а его смотреть в таком-то порядке. И вот мои залы в поэзии Брюсова: формальность и труд—бегство из алькова—поля за Летой—трепет и слава—триумф и певцы». Статья А. В. П. противостоит ставшему расхожим к нач. 1920-х гг. мнению о неоригинальности и эклектичности творчества Брюсова, которое в категоричной форме было высказано в нач. 1910-х гг. критиком Ю. Айхенвальдом: «В объективном отношении слишком скудны результаты его напряжений и ухищрений, он трудом не обогатил красоты; но если Брюсову с его сухой и тяжеловесной, с его производной и литературной поэзией не чуждо некоторое значение, даже некоторое своеобразное величие, то это именно—величие преодоленной бездарности» (Айхенвальд 3: 201). Характерно, что и Ю. Тынянов в статье «Валерий Брюсов» (1924) хотя и анализирует поэзию Брюсова, как и А. В. П., со стороны тематики, также исходит из представления об эклектизме брюсовского творчества (Тынянов 1965: 279—280). Главный принцип творчества Брюсова, ставший, по определению Тынянова, его основной темой и заключающийся в перекрецовании традиций, объясняется деятельностью Брюсова в качестве канонизатора символизма (Гам же: 276—279). А. В. П. в популярной оценке Брюсова как поэта-эклектика видит искажение исторической перспективы, поскольку подобное представление затемняет действительную новизну литературной биографии Брюсова, сопоставимой лишь с аналогичными явлениями в европейской литературной культуре XIX в. У Брюсова, поэта-эрудита, собственное творчество становится основным предметом поэтической рефлексии. Возникшая еще в Невеле концепция исторических судеб символа (см. вступ. прим. к «Смысл поэзии Пушкина») становится в статье «Памяти В. Я. Брюсова» основой для периодизации новой русской литературы. Символистскую поэзию, в том числе и творчество Брюсова, А. В. П. рассматривает как реставрацию классицизма, осуществлявшуюся исключительно в сфере языка. С подобной реставрацией бессюжетного и докритического классицизма связан певческий, одический характер поэзии Брюсова (по другим основаниям об одизме Брюсова говорит Тынянов—Тынянов 1965: 272—273). Однако В. М. Жирмунский в книге «Валерий

Брюсов и наследие Пушкина» (1922), подобно *Л. В. П.* используя те же стилиевые категории классического и романтического, на основе тщательного анализа брюсовской поэтики относит творчество Брюсова и других символистов к романтической школе, а о возвращении к классической традиции говорит лишь в связи с поэтической деятельностью акмеистов, чьим теоретиком, по сути дела, он выступает и в книге о Брюсове и в ряде других статей 1910—1920-х гг. (ср.: Жирмунский 1977: 144, 160, 166—167, 174, 198—199, 202—203). Весь пафос статьи *Л. В. П.*, его слова о Брюсове как основателе литературной цивилизации свидетельствуют не только об ориентации представителей Невельской школы на поэтическое творчество символистов, но и, несомненно, говорят о том значении, которое имела поэзия Брюсова в биографии самого *Л. В. П.*: его юность совпала с выходом собрания брюсовских стихотворений «Пути и перепутья» (1908—1909), а в нач. 1910-х гг. он пытается вступить с Брюсовым в переписку (см. его письмо В. Я. Брюсову от 8 января 1912 г.—РГБ, ф. 386, 99, 46).

<sup>1</sup> Имеется в виду стихотворение «З. Н. Гиппиус» («Неколебимой истине...»).

<sup>2</sup> Из стихотворения А. Блока «Друзьям» («Друг другу мы тайно враждебны...»).

<sup>3</sup> «который отдал все содержимое своего желудка» (франц.).

<sup>4</sup> «время приходит, жизнь протекает, произведение создано» (франц.).

<sup>5</sup> «посмертные произведения» (франц.).

<sup>6</sup> «история литературы» (франц.).

<sup>7</sup> «литературная история» (франц.).

<sup>8</sup> Из стихотворения Вяч. Иванова «Любовь» (сб. «Кормчие звезды»).

<sup>9</sup> «отдача» (франц.).

<sup>10</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 1, LIX.

<sup>11</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 1, LVIII.

<sup>12</sup> Имеются в виду стихотворение Ф. Шиллера «Текла. Голос духа» и его перевод В. А. Жуковского «Голос с того света»; о теме возлюбленной и Музы в романтической поэзии см. прим. 110 к «Гоголь».

<sup>13</sup> «к концу» (лат.).

<sup>14</sup> Источник цитаты не установлен.

<sup>15</sup> «вероломный, жестокий» (франц.).

<sup>16</sup> Имеются в виду теоретические построения В. В. Розанова, а также ряда представителей символистского движения и русской религиозной философии нач. XX в.

<sup>17</sup> «эти мгновения божественны, если они не адские» (франц.).

<sup>18</sup> Из стихотворений А. Фета «Еще люблю, еще томлюсь...», «Великому князю Константину Константиновичу и великой княгине Елисавете Маврикиевне» («Когда дыханье множит муки...»).

<sup>19</sup> «я постоянно желал умереть в ее объятиях» (франц.).

<sup>20</sup> «столь же многими словами» (лат.).

<sup>21</sup> «сошествие в Аид» (греч.).

<sup>22</sup> «сошествие в Аид» (нем.).

<sup>23</sup> Из стихотворения В. Брюсова «Золото» («Золото сделал я, золото!..»).

<sup>24</sup> «славные деяния мужей» (греч.).

<sup>25</sup> «смешной» (франц.).

<sup>26</sup> Из стихотворения А. Фета «Моего тот безумства желал, кто смежал...»

<sup>27</sup> Из стихотворения А. Фета «Нетленностью божественной одеты...»

<sup>28</sup> «счастливая ошибка» (лат.).

<sup>29</sup> «властитель дум» (франц.).

<sup>30</sup> Обобщенная характеристика высказываний Брюсова, принадлежащая, скорее всего, самому А. В. П.

<sup>31</sup> Сходные рассуждения А. В. П. развивает в неоконченной заметке «Несколько замечаний о поэзии Константина Вагинова» (23 мая 1923 г.; *Архив*): «Есть две русские литературы: старший классицизм основателей и вторая литература (1848—1903), с гораздо меньшими тематическими заслугами, но, вероятно, гораздо более представляющая великорусскую народность (или ту народность, которая представляет в образованном мире алтайскую расу народов). Старший классицизм есть творение правителей; вторая литература—народности. К началу XX в. возрождение классицизма (возрождение канона французской поэзии; возрожденная любовь к людям и обществу 20-х и 30-х гг.; к старым русским писателям; возрождение лирического стихотворения)».

<sup>32</sup> Источник первой цитаты не установлен; вторая—из стихотворения А. М. Добролюбова «На вечеринку уединенную...» из книги «Собрание стихов» (М., 1900. С. 48).

<sup>33</sup> «здесь вас вынуждают к собственному стихотворчеству, от вас требуется один мир свести к другому» (нем.).

<sup>34</sup> Из стихотворения В. Брюсова «Золото».

## О поэзии В. Иванова: мотив гарантий

Публикуется впервые. Написано 3 апреля 1925 г. Статья о поэзии Вяч. Иванова вместе со статьями о Блоке образует цикл работ *Л. В. П.* о творчестве крупнейших представителей русского символизма, которые были написаны весной 1925 г. и тогда же прочитаны в виде докладов в домашнем кружке у М. В. Юдиной. Во время второго допроса 28 декабря 1928 г. *М. М. Б.* сообщил, что «на квартире Юдиной (...) был прочитан цикл лекций о современной поэзии (о Блоке, Иванове, Клюеве и других). Докладчиками были Пумпянский, Медведев и я» (Конкин, Конкина 1993: 183). Данный в статье анализ тематических доминант стихотворного сборника В. Иванова «*Con ardens*» (Иванов 1911) *Л. В. П.* продолжил в заметке «К работе о Вяч. Иванове», помеченной декабрем 1925 г.:

1. На сто ладов, сто ладов... Выберем тючевский. «*Con ardens*». Ч. 2. С. 175: «Роза ночей». Сначала усиленное повторение тючевской темы, усиленное всем, что сто лет научили нас об имени, о своем земном имени. Всеобщая покинутость, мировая ночь. Но вдруг чуть слышный «шепот»: мировая роза. Здесь роза—гарантия того, что есть объемлющие миры.

2. Атлантида в истории—Ч. 2. С. 123: «Атлантида»<sup>\*</sup>.

3. Солнце и восход солнца.

4. *Wer hat dem Kreuze Rosen zugesellt?*<sup>\*\*</sup>

5. На небесах Слово уже на престоле. На земле это вечная надежда—Ч. 2. С. 174: «Взыскающие града».

6. Античность—ревность Кифериных рощ о розе—Ч. 2. С. 87: «*Ad rosam*».

7. Роза соединяет живых и мертвых—Ч. 2. С. 153: «Розалин».

8. Роза существенно является после смерти жены. Но уже услада брачной любви понята—Ч. 2. С. 53: «Покорствую благим определеньям»—как услада роз, а—Ч. 2. С. 57: «И вновь Конь Бледный зрим, и Всадник Бледный...»—грандиозное видение жены, убирающей гриву... розами. Итак, нет сомнения: в личном сознании В. Иванова она насадила розу мира.

Поэтическое творчество и теоретические построения Вяч. Иванова оказали определяющее влияние почти на всех представителей Невельской школы. В невелиском докладе «Достоевский как трагический поэт» (1919 г.) *Л. В. П.* восклицал: «И В. Иванов не встающее ли солнце?...» (С. 561). Однако к сер. 1920-х гг. в Невельской школе произошла ревизия прежнего отношения к Вяч. Иванову, выразившаяся в статье *Л. В. П.* о Вяч. Иванове и в начале его работы «Русская история 1905—1917 гг. в по-

<sup>\*</sup> Angelus 3, 9, 27, 55, 185, 186, 188, 189, 229, 244; 20, 108, 110, 128, 168, 190, 192, 196, 200, 244 (прим. *Л. В. П.* к пунктам 2—4).

<sup>\*\*</sup> «Кто к кресту присоединил розы?» (нем.).

эзии Блока» в утверждении о бесперспективности и неисторичности его поэтической и теоретической систем. В кон. 1920-х гг. в *ЛСЗА* в своих рассуждениях о символизме С. Георге и издаваемых им «Листках для искусства» *Л. В. П.* повторил этот свой вывод с не меньшей очевидностью: «Современная „Листкам для искусства“ попытка Вяч. Иванова создать жреческую культуру (1906—1912) напрашивается на сравнение с деятельностью Георге; но последнему чужд энциклопедический эклектизм В. Иванова (создавшего Пантеон отраженных эпох и воспринятых литературных форм), равно как и типично ивановский пафос воспроизведения уже бывшего (благодаря которому идеал „высокой культуры“ совпал в конце концов с идеалом универсального образования и пассивного всепризнания)». *М. М. Б.* в сер. 1920-х гг. в лекции о Вяч. Иванове в записи Р. М. Миркиной формулирует сходные особенности поэтической системы В. Иванова и при этом, подобно *Л. В. П.*, признает отсутствие у нее литературного будущего: «Творчество Вяч. Иванова не может идти по новым путям. Ни одной новой формы он не создал. Вся его поэзия есть гениальная реставрация всех существовавших до него форм (...) подражать ему нельзя» (Бахтин 1979: 377). Сходным образом *Л. В. П.* и *М. М. Б.* выделяют в поэзии Вяч. Иванова ведущие тематические комплексы: «солнце-сердце», «любовь-смерть», «роза мира» (Гам же: 379—380, 382, 383). Отмеченную и *М. М. Б.* связь между любовью и смертью и основными символами культуры (Гам же: 382) *Л. В. П.* истолковывает как реализацию романтической мифологемы превращения полюбленной в Музу после смерти. Строгий и выверенный подбор символических гарантий у Вяч. Иванова обусловил, по определению *Л. В. П.*, замкнутость и обособленность его поэтического мира.

<sup>1</sup> «религиоведение» (нем.).

<sup>2</sup> Источник цитаты не установлен.

<sup>3</sup> В лекциях «*Курса*» (25 ноября 1921 г.) о творчестве Жуковского *Л. В. П.* показал, что мотив смерти возлюбленной и превращения ее в музу является основной тематической доминантой романтической поэзии (см. прим. 110 к «Гоголь»).

<sup>4</sup> Из стихотворения Гёте «Блаженное томление», первая строфа которого поставлена эпиграфом к книге стихов Вяч. Иванова «*Cor ardens*».

Вот уже не полонен ты  
Тени вдруг сгустившим мраком.

Пер. С. Шервинского

<sup>5</sup> «чуждым чувством осаждаем» (Гам же. Пер. С. Шервинского).

<sup>6</sup> «в нас пребывает... она совершает» (лат.).

<sup>7</sup> «которое может быть покрасневшим» (франц.).

<sup>8</sup> «Шар солнца, готовый погрузиться в волны, возникал среди корабельных снастей в безграничном пространстве. Казалось, что из-за колебания кормы лучистая звезда то и дело уходила за горизонт» (франц.).

<sup>9</sup> «ничто не погибло, и природа неизменна. Будь благословенно, Солнце, за то, что еще даешь нам свет» (франц.).

<sup>10</sup> «И самостоятельная совесть...» (нем.).



<sup>11</sup> «И легкие серебряно-небесные облака парят, чтобы с крестом и розами взмыть вверх, и из середины бьет ключом святая жизнь трех лучей, которые пробиваются из одной точки» (нем.).

<sup>12</sup> Имеется в виду стихотворение Вяч. Иванова «При дверях» («Братья, недолго...») из сб. «Нежная тайна».

<sup>13</sup> Источник ссылки *А. В. П.* не установлен.

<sup>14</sup> Вслед за журнальной критикой нач. XX в., называвшей Вяч. Иванова «Тредиаковским наших дней» (Котрелев 1992: 373), и вслед за А. Белым, уподобившим его Державину («Я только знаю, что он не Тредиаковский им созданного русла поэзии; он — Державин этого русла, а где возник Державин, там есть уже и Пушкин — в потенции» — Белый 1911: 472), и *А. В. П.* также именуется Вяч. Иванова «Державиным наших дней». Однако при этом он дает этому сопоставлению конкретное историко-литературное истолкование. В работах «*К истории*» и «*Поэзия Ф. И. Гютчева*» (С. 85, 87, 242) он отмечает точки сближения Вяч. Иванова с Державиным: колористический стиль, новая русско-греческая мифология и бессюжетность поэтического дара.

## Русская история 1905—1917 гг. в поэзии Блока

Печатается по тексту первой публикации — Пумпянский 1995: 75—79 (предварительная публикация текста данного издания). Написано 7 апреля 1925 г. Статья *Л. В. П.* является одной из немногих работ, содержащих изложение его историософских воззрений применительно к современной исторической действительности. Поскольку статья, несомненно, была тогда же прочитана в домашнем кружке, скорее всего у *М. В. Юдиной*, то по ее основным тезисам можно получить представление о том, какое направление принимало обсуждение современного политического и культурного состояния России на заседаниях Невельской школы в сер. 1920-х гг. История России последних десятилетий неслучайно рассматривается *Л. В. П.* сквозь призму поэзии Блока. Творчество А. Блока в 1920-е гг. было в центре внимания Невельской школы. *М. М. Б.*, по ряду свидетельств, еще в Витебске сделал несколько докладов о поэзии Блока (Бочаров 1993б: 137); среди лекций *М. М. Б.* по истории русской литературы, записанных в сер. 1920-х гг. *Р. М. Миркиной*, имеется лекция о Блоке (Бахтин 1993а: 155—163). *П. Н. Медведев*, постоянный участник заседаний Невельской школы в Витебске и Ленинграде, в 1920-е гг. занимался изучением и публикацией блоковского литературного наследия. В начале статьи *Л. В. П.* противопоставляет трагическую открытость поэзии Блока своему времени исторической замкнутости поэтического и теоретического творчества Вяч. Иванова. Причем следует отметить сочувственный тон самого анализа блоковской поэзии, подразумевающий сходные (биографические) переживания этой эпохи у самого *Л. В. П.* Примечательно, насколько отличается мнение *Л. В. П.* о серьезности поэтической реальности Блока от взглядов такого его современника, как *Б. М. Эйхенбаум*, который писал в 1921 г.: «Блок увел нас от подлинного искусства, но не привел нас к подлинной жизни (...) Вместо подлинного (и невозможного, конечно) слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь и искусство сценическая иллюзия» (Эйхенбаум 1987: 355). Поэзия Блока с ее верностью «общенациональной социальности» становится в статье *Л. В. П.* отправной точкой для понимания событий, приведших Россию от революции 1905—1906 гг. к падению самодержавия и революции 1917 г. Таким образом, не через современную ему эпоху рассматривается творчество Блока, а, напротив, в результате анализа его творчества проступают очертания времени. Поэтому и оказываются возможными для *Л. В. П.* в связи с поэзией Блока рассуждения в категориях философии истории. *Л. В. П.* оставляет в стороне представление о фатальной предопределенности исторического процесса и предполагает варианты иного развития России, рассматривая происшедшее как цепь нереализованных возможностей и совершенных ошибок, приведших не только к катастрофичности мира, изображенного у Блока, но и к неизбежности разрешения сложившейся ситуации в революции

1917 г., воспринятой Блоком, и не им одним, как предвестие грядущего исполнения «русской идеи», т. е. воплощения социальной правды. В большевизме же в послереволюционную эпоху осуществился не славянофильский или западнический вариант развития, а путь религиозный, т. е. путь превратно понятой той же русской идеи. При этом *Л. В. П.* осознает условность позиции апологетов прямой вестернизации и, хотя и сожалеет о несостоявшемся «втором рождении русского народа», оставляет место и правде славянофилов об особом историческом пути России. Однако необходимо отметить, что эта статья с отчетливо зафиксированным в ней отказом от любых видов общественно-политических иллюзий и с ясным выбором в пользу исторической реальности, нашедшей свое выражение в поэзии Блока, относится вместе с тем к самому концу первого, культурно-философского, периода деятельности *Л. В. П.*, который завершился в 1927 г. его внезапным и парадоксальным переходом на социологические позиции.

<sup>1</sup> «гуманитарные науки» (нем.).

<sup>2</sup> А. Белый писал о Вяч. Иванове как о систематизаторе в очерке «Вячеслав Иванов» (Белый 1922а: 66), как о культуртрегере — в статье «Сирин ученого варварства» (Белый 1922б: 10), как о популяризаторе — в воспоминаниях о Блоке (Белый 1922в: 71).

<sup>3</sup> В сер. 1920-х гг. и *М. М. Б.* говорил об определяющем значении теоретических построений Вяч. Иванова для истории русского символизма: «Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути» (Бахтин 1979: 374).

<sup>4</sup> Из стихотворения Вяч. Иванова «Язвы гвоздиные» 1906 г. (Иванов 1911, 1: 44):

И Христос твой — сором: вот идут на погром —  
И несут Его стяг с топором.

<sup>5</sup> «Территория хорошая и плохая. Россия — дурно устроенное царство» (франц.).

<sup>6</sup> Уже Д. С. Мережковский увидел в социал-демократии выражение религиозного смысла русской революции: «и теперь уже русская революция — бессознательная религия, как и всякий великий переворот общественный, потому что во всякой революционной общественности скрыто начало соборности и при том соборности вселенской — мечта „всемирного объединения человечества“ в какой-нибудь последней, всечеловеческой истине, то есть начало бессознательно-религиозное. В этом смысле, душа русской революции — социал-демократия, уже и теперь соборно-вселенская и, следовательно, бессознательно-религиозная» (Мережковский 11: 209).

<sup>7</sup> Имеется в виду стихотворение А. Белого «Отчаянье» («Довольно: не жди, не надейся...») из сб. «Пепел» (1909):

Туда, — где смертей и болезней  
Лихая прошла колея...

<sup>8</sup> «гнутое смешение» (франц.).

<sup>9</sup> Из стихотворения А. Блока «Унижение».

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Из стихотворения А. Блока «Голос из хора».

<sup>12</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 5, XLI.

<sup>13</sup> Из стихотворения А. Блока «День проходил как всегда...»

<sup>14</sup> См. начало поэмы А. Блока «Ночная фиалка»:

Миновали случайные дни  
И равнодушные ночи.

<sup>15</sup> «изображение» (франц.).

<sup>16</sup> «тома забытой мудрости» (англ.). Из стихотворения Э. По «Ворон».

## О «Незнакомке» А. А. Блока

Публикуется впервые. Написано весной 1925 г. В рабочей тетради текст статьи следует непосредственно за работой «Русская история 1905—1917 гг. в поэзии Блока». Статья *Л. В. П.* о пьесе Блока представляет собою исследование «общих мест» европейской романтической традиции. Крайняя неустойчивость поэтических элементов романтической традиции, соединяемых преимущественно по ассоциативным признакам, отразилась в структуре блоковской пьесы и предопределила особенности ее семантики. Однако это обстоятельство не стало для *Л. В. П.* препятствием в изучении пьесы с точки зрения исторической поэтики. Более того, в выяснении литературной предыстории каждого элемента пьесы и заключается, по его мнению, принцип истолкования «Незнакомки». Последовательное осуществление этого подхода позволило *Л. В. П.* во многом предвосхитить результаты современных интерпретаций. Так, например, разные исследователи неоднократно указывали на зависимость пьесы от романтической традиции, в том числе от творчества Гофмана и Тика в разрешении конфликта поэт—общество, на сновидческое построение пьесы, на параллельность мотивов 1-го и 3-го видений, на общий иронический тон и т. п. Однако сходные наблюдения *Л. В. П.* имеют иное измерение. С романтизмом связаны основная тема «Незнакомки» — «неравное духовное рождение людей», жанровая неопределенность пьесы, эклектическая совместимость разнородных литературных элементов. Проявление романтической иронии *Л. В. П.* находит в формальных особенностях пьесы: в наличии нескольких слоев речи, в нарочитой необработанности и небрежности прозаических и стихотворных фрагментов. Ключом ко всей пьесе *Л. В. П.* считает мотивировку видений поэта гипнотическим состоянием (ср. попытку объяснения беспамятства героя в конце пьесы путем обращения к возможным литературным источникам — «таинственным повестям» Тургенева—Безродный 1989: 66—67). Эта мотивировка, совмещенная с мнимой сценической завершенностью пьесы, и порождает, по мнению *Л. В. П.*, эффект страха и ужаса в «Незнакомке». При этом машинизм филистерского мира уподобляется действиям оккультного ада. Представление же о небесном происхождении людей *Л. В. П.* рассматривает как проявление одной из характернейших черт романтической мифологии.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 3, XI.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 3, Письмо Татьяны к Онегину.

<sup>3</sup> Имеются в виду пьесы «Принц Цербино» Л. Тика (1799) и «Фантазио» А. де Мюссе (1833).

<sup>4</sup> «питомцы муз» (нем.).

<sup>5</sup> «питомец муз» (нем.).

<sup>6</sup> «расслабленность» (нем.).

<sup>7</sup> «земной путь» (нем.).

<sup>8</sup> Данный методический принцип, заключающийся в выявлении скрытых цитат и ссылок на различные сферы истории и художественной культуры, был положен в основу позднейшего комментирования пьесы Блока (см.: Безродный 1985; 1989).

<sup>9</sup> В этих стихах М. В. Безродный видит ссылку на стихотворение Брюсова «Побледневшие звезды дрожали...», где имеется сходная рифма «зари — Марии» (Безродный 1989: 64—65).

<sup>10</sup> «и бог знает что еще!» (франц.).

<sup>11</sup> Имеется в виду неточность рифм в стихотворной реплике Голубого (2-е видение): «тающая — веющая», «лик — снег».

<sup>12</sup> «недавнее» (франц.).

<sup>13</sup> «жутко» (нем.).

<sup>14</sup> В берлинском издании 1923 г. на С. 145 читается текст пьесы от слов «Хозяин (подходя). Вот и мы только...» до «Поэт. Да это очень интересно». Возможно, А. В. П. имеет в виду текст ремарок на С. 144 («Он проводит рукою по лбу (...) По лицу его заметно, что он с мучительным усилием припоминает что-то») или, что вероятнее, на С. 146 («Он (...) Безнадежно смотрит. На лице его — томление, в глазах — пустота и мрак. Он шатается от страшного напряжения. Но он все забыл»).

<sup>15</sup> «в чужих краях» (лат.).

## Основная ошибка романа «Зависть»

Публикуется впервые. Время написания указано в рукописи — «Доклад в кабинете писателя в Ленклублите 17 марта 1931 г.» Статья относится ко второму, социологическому, периоду (1927—1932) деятельности *Л. В. П.*, отмеченному, в частности, и регулярно проводимыми им в течение всего этого времени обзорами всех выходящих литературных новинок. Судя по сохранившимся материалам, часть кратких аннотаций новых книг, составленных для этих обзоров, впоследствии была развернута в более обширные заметки и статьи об отдельных произведениях. Осенью 1928 г. на основе такой краткой аннотации *Л. В. П.* была написана статья «Ю. Олеша. „Зависть“», представляющая собой ранний вариант публикуемой работы (*Архив*; тетрадь «Советская литература 1917—1927 и след.»). И хотя в аннотациях, заметках и статьях о современной литературе *Л. В. П.*, несомненно, считается с языком и оценками советской критики тех лет, его суждения о художественных достоинствах обсуждаемых произведений не изменились по сравнению с предшествующим периодом. При объяснении современных произведений *Л. В. П.* всякий раз обнаруживает в их построении устойчивые тематические и поэтические элементы литературной традиции. Одним из наиболее ярких примеров подобного анализа и является статья 1931 г., в которой выясняется характер преломления в романе «Зависть» основных тем Достоевского, определенных ранее в книге «*ДиА*». Уже в аннотации, а затем и в статье об Олеше 1928 г. он говорит о «Записках из подполья» (для I части романа) и о «Братьях Карамазовых» (для II части) и перечисляет в статье весь пучок образующих роман тем, само множество которых и отличает, по его мнению, «Зависть» «от конфликтного романа старого времени». Важнейшая из этих тем — подполье: «Подполье, по Достоевскому, это упадочная натура, приютившая карикатуру великого замысла. В этом смысле „Зависть“ есть продолжение „Записок из подполья“, которые сами в русской литературе были продолжением „Пиковой Дамы“». Лишь в отношении одной темы *Л. В. П.* допускает трактовку, невозможную прежде (ср. «*ДиА*») и отсутствующую в публикуемой работе 1931 г.; он совмещает теорию «иронического джентльмена» с точкой зрения самого Достоевского. Возможно, это объясняется тем, что в первый год своей лекционной работы (с осени 1927 г. до ареста в ноябре 1928 г.) он буквально следует в публичных выступлениях своему решению перейти на марксистские, социологические позиции «среди общего небывалого подъема построить рациональное общество» (выражение из статьи 1928 г.). Продемонстрированный в обеих статьях *Л. В. П.* способ историко-литературных сопоставлений вошел в общее употребление лишь в самые последние десятилетия, став приметой постструктуралистской литературоведческой эссенстики, и даже был применен к анализу романа Олеша. Однако

новейший исследователь не только выявляет среди множества других литературных ассоциаций все названные и *Л. В. П.* темы и мотивы Достоевского в романе Олеси (Жолковский 1992: 182, 183, 184, 199, 353, 354, 360), но и утверждает, ссылаясь при этом на книгу А. Белинкова «Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеса» (Мадрид, 1976) без какой-либо дополнительной аргументации со своей стороны, что «„Зависть“ Олеси — своего рода красные „Записки из подполья“» (Жолковский 1992: 42). Это утверждение на самом деле лишь воспроизводит с обратным знаком суждения советских критиков кон. 1920-х гг., считавших роман Олеси, если уж воспользоваться этим определением, как раз недостаточно «красным». *Л. В. П.* тоже рассматривает «Зависть» как современные «Записки из подполья», но в совсем иной плоскости. По мнению *Л. В. П.*, внутренняя «ошибка» автора заключается в том, что вопреки столь явно декларируемому замыслу конфликт советской и буржуазной культуры в романе замещен универсальной схемой противостояния и противоборства двух любых культур. Поскольку логический схематизм является признаком неокантианства, то обнаружение неокантианских принципов в «Зависти» позволяет *Л. В. П.* непосредственно в статье дополнить живым столкновением художественных кругозоров Пастернака (о неокантианстве которого было известно из появившихся к тому времени частей пастернаковской «Охранной грамоты») и Олеси тот игрушечный мир романа, с описания которого начинается статья 1928 г.:

«Я думаю, мое впечатление окажется таким же, как у всех: читающих эту книгу охватывает два чувства: чувство совсем особого, „странного“ мира, куда мы введены, и, во-вторых, чувство значительности той темы, которая решается в книге. Острота книги и общий интерес к ней объясняется именно этим соединением. Как будто в первый раз в истории советской литературы тема совсем особой важности, и притом важная для всех, универсально важная, трактована на языке вовсе не универсальном, чрез построение вовсе не универсального, а резко обособленного, резко „выдуманного“ мира, очевидно нарушающего пропорции и даже простой предметный состав действительного мира. Если это совершилось в первый раз в советской литературе, то вообще такого рода построение универсальной темы на элементах обособленного, „странного“ мира есть признак старинного жанра, имеющего огромную историю. Начать с того, что это жанр Свифта и Гоголя! У Свифта та же резкая поляризация: тема наиуниверсальнейшая (суд над общей ценностью человечества), мир же — фантастически особый, полусказочный, полуавантюрный, построенный из элементов и геродотовых географических сказок, и матросских слухов, и легенд XVII в.»

В 1929 г. в «Статьях» (С. 426) *Л. В. П.* причислил «Зависть» к романам, свидетельствующим о «движении современной литературы к проблемному повествованию». Общую характеристику литературного процесса, ведущего, по его мнению, к появлению новой художественной доминанты, он дает в работе «Обзор художественного развития литературы за 1927 год» (1928; *Архив*):

«1. Уже начинают выделяться некоторые линии развития советской художественной литературы, но картина на редкость сложна, потому что советская литература есть не только непосредственное продолжение переходной эпохи (Горького), но также продолжение классической литературы; о некоторых школах классической литературы можно прямо сказать, что истинное их образующее значение стало ясно только



в советской литературе (Л. Толстой, Лесков); трудно было говорить в 1910—1912 гг. о школе Толстого, теперь это громадный факт нашей литературы; уже не слабая копия Ропшина („То, чего не было“), а почти вся батальная наша литература... Из этого примера видно, как сложна картина. Еще сложнее, быть может, в поэзии. Конечно, скрещение и запутанность линий есть черта в с е х литературных эпох,—но с очень существенной оговоркой: доминанта (ода и трагедия; поэма для 20-х гг.; роман 1856—1886 гг.; рассказ 1890—1908 гг. и др.). Эта доминанта еще не выработана советской литературой; литературное напряжение очень велико; талантов, быть может, больше, чем когда-либо; но решающих произведений еще нет; нет жанрового законодательства. Историко-литературный опыт говорит, что долго такое состояние литературы не длится. Конечно, социологическая сторона выделения доминанты еще совершенно темна (как и все вопросы социологии жанров и пр., в особенности смены их); но опыт—за неизбежность. Моя цель—показать, что проблемный роман... Этим и важен 1927 г.

Проблемность и беспроблемность. Роман и эпос. С. Lukacz. Начало советской литературы явно было эпическим. Три возможных уклонения повествовательной прозы: изображаемое—речь—проблема. Все три всегда были во всякой литературе, но нигде, как в русской литературе,—в столь резко-отчетливой форме их антагонизм. Вся эпоха русской классической прозы есть великая драма, разыгрывающаяся между эпосом (Л. Толстой и Достоевский), романом (Тургенев) и речевым произведением (Гоголь, Лесков). Если еще осложнить полусоциологической литературой народничества, то перед нами то запутанное наследие, которое получила советская литература (да еще в осложнении переходной эпохи 1890—1915 гг.). Развитие ее заключалось после запутанных, первых, чисто попутнических лет во все большем выделении проблематики.

2. Недаром у врат советской литературы стоит Пильняк! Недаром отхождением от Пильняка стала завязываться советская литература! Первый тип советской художественной прозы недаром был связан с Андреем Белым. Перед нами очень интересный случай, показывающий, как много должна была отбросить советская литература, ощупью идя к проблемному роману. Андрей Белый—больше, чем имя; это знак целой школы русской литературной культуры. Речевая его одаренность. Непрерывный дактиль. Уменьшительные. Конечно, это близко к сказу, но не совпадает с ним, потому что сказ должен быть характеризован и фольклорно; в нем условный план соединяется с фольклорным (хотя бы тоже условным); здесь же внефольклорная культура условной речи. Неодаренность Андрея Белого к сюжету, к характерологии поразительна; в московской трилогии все те же профессора и немецкие шпионы. Сомнения и относительно речи самой; неологизмы должны быть мотивированы; вне мотивации это каталог. У Андрея Белого—единственная мотивация—стремительность. Как известно, Пильняк в начале советской литературы (ныне это кажется еще дальше, чем сама Гражданская война!) в этой стремительности разомкнутой фразы увидел стиль военного коммунизма. Образовалась „пильняковщина“, т. е. соединение разомкнутой фразы с восприятием эпохи как разомкнутой, как ветра в степи. Это уже исторический памятник „древностей“ советской культуры (у нас уже есть древности!). (...)

3. Позади оставлена нами и та напряженнейшая культура фольклорного сказа, которая дала ряд шедевров ранней советской литературы. Вообще, пора писать историю этого замечательного явления. Роль Ремизова. Термин «сказ». Но нужно иметь в виду, что не с к о л ь к о элементов слагают это понятие: разница уровней—следовательно, подразумеваемый союз автора и читателя против сказителя—фольклорные черты сказителя—черты социального его унижения—комизм самой его социально-речевой позиции. Ввиду этого возможность многих регистров сказа. Регистр Зоценки известен („Повесть о капитане Копейкине“); известен и Замятин. Еще подчиненнее сказ в „Соли“. Чем объясняется такой совершенно необычный расцвет сказа в ранней советской литературе, неясно. Тут предстоит распутать взаимоотношения Лескова, Лейкина, „Стрекозы“, Чехова, „Сатирикона“, Аверченки, Зоценки и др. Это всё тема будущего исследования. Но нам сейчас важно другое: отступление сказа, убыль, особенно ясная с 1923—1924 года. Сама кристаллизация его у Зоценки и др. и дальнейший переход в советский юмористический журнал говорит об отступлении. (...)

5. (...) Эпос стоит так же, как и сказ, у врат советской литературы; вся Сейфуллина, Всев. Иванов, все бытописатели гражданской войны—все это фрагменты эпоса. Собственно, гражданская война у нас изображена А. Толстым! А с „Железным потоком“ явилось чисто толстовское произведение. Тогда-то и пришло слово „полотно“, стали требовать „полотна“ военного коммунизма и гражданской войны. Вся бесконечная литература эпизодов гражданской войны сюда относится. Замечательно, как сузилось место эпоса начиная с 1925—1926 года! Надо проследить пути этого сужения. (...) Выделение в 1927 г. проблемного романа есть (...) поворот литературы к доминанте».

Здесь, как и чуть позже в «Статьях»; А. В. П. в своей концепции развития советской литературы подчеркивает, применяя к конкретному временному отрезку теоретическую конструкцию Г. Лукача (см. прим. 23 к «Статьям»), переход от эпических произведений первых пореволюционных лет к проблемному роману тургеневского типа (см. прим. 30 к «Статьям»). Однако еще позднее, в 1930 г., возражая на советы обратиться к «художественному реализму», он говорит об устарении всех литературных форм XIX в., прежде всего романа, и призывает к усвоению опыта новейших авторов (см. вступ. прим. к «Статьям»). В этом признании исторической условности, т. е. художественной неактуальности, всех видов романа, в том числе тургеневского, проблемного, содержится не отрицание теории Лукача, а лишь актуализация другой ее стороны, связанной с Достоевским. Романы Достоевского, по Лукачу, представляют собой внероманный эпос будущего. И уже в статье «Тургенев-новелист» А. В. П. однопланной тургеневской повести противопоставляет многопланность Достоевского (С. 447), а в статье о романе «Новь», следуя на этот раз М. М. Б., показывает большую художественную адекватность полифонических методов Достоевского (С. 488). Подобным же образом в работах о «Зависти» А. В. П. переходит от узкопроблемного, назидательно-педагогического рассмотрения романа в статье 1928 г. (катастрофа романтизма) к анализу в статье 1931 г. художественного воплощения темы Достоевского.

<sup>1</sup> Из поэмы Пастернака «Высокая болезнь» (впервые—Лэф. 1924. № 1 (5)). Сохраняем в цитате красноречивую «ошибку памяти» А. В. П.—«сойти в могилу», у Пас-

тернака — «сойти со сцены». Поэзию Пастернака *Л. В. П.* высоко ценил и был знаком с поэтом, с которым встречался в 1930-е гг. во время его приездов в Ленинград.

<sup>2</sup> Из стихотворения Пастернака «К Октябрьской годовщине» (впервые — *Звезда*. 1927. № 11).

<sup>3</sup> Коген 1904: 296.

<sup>4</sup> В работах *Л. В. П.* социологического периода неоднократно по тому или иному поводу возникают мотивы «отставания от истории», «подбора передовыми историческими движениями биологически ценных людей» и т. п., которые нельзя не сопоставить со стремлением евразийцев «не отстать от истории», критически разобранным Г. В. Флоровским («болезненный страх исторической отсталости», «страх не попасть в ритм событий», «торопливая готовность уступить зову времени» — Флоровский 1991: 196; первоначально: *Современные записки* (Париж). 1928. № 34). Известно, сыграли ли в действительности эти мотивы свою роль при переходе *Л. В. П.* в 1927 г. на марксистский социологический язык, подобно тому как в это же время сходные побуждения привели часть евразийцев к признанию исторической неизбежности большевистского режима и к уверенности в возможности его перерождения.

<sup>5</sup> В «*ДиА*» *Л. В. П.* пишет о неспособности «глубоко меланхолической, мечтательной действительности», в которую погружены герои Достоевского, «сложиться в систему деятельности» (С. 518). В ином контексте, в «*Статьях*», этот тезис формулируется в виде первостепенного для романов Достоевского вопроса «о соотношении деятельности и теории» и применяется для разъяснения заявленной самим Тургеневым трагичности Базарова. Огромная энергия Базарова, направленная на обоснование ложной теории и не реализуемая в социальной деятельности, делает его, по мнению *Л. В. П.*, вполне представимым среди героев романов Достоевского (С. 424—425).

<sup>6</sup> «Записки из подполья», I, VII.

<sup>7</sup> В «*ДиА*» *Л. В. П.* определяет «подполье» как предварение политического действия (С. 521—522).

<sup>8</sup> Из шуточного стихотворения В. С. Соловьева «Пророк будущего».

<sup>9</sup> Роман «У фонаря» Г. К. Никифорова (1884—1937) *Л. В. П.* в «*Статьях*» отнес к числу проблемных (С. 426), а в «Обзоре художественного развития литературы за 1927 год» назвал «лучшим проблемным романом всего сезона».

<sup>10</sup> Имеются в виду романы Ж. Жироду «Эльпенор» (1919) и «Сюзанна и Тихий океан» (1921, рус. пер. 1928). Сопоставления стиля Олеси в «Зависти» с Жироду были общим местом в критике кон. 1920-х—нач. 1930-х гг. (см.: Чудакова 1972: 68—70).

<sup>11</sup> *Л. В. П.* приводит важнейшее положение книги *М. М. Б.* о Достоевском (Бахтин 1929), не упоминая его имени, что было вызвано, вероятно, публичным характером его выступления. Ср. прямые ссылки на книгу *М. М. Б.* в «*Статьях*» (С. 457—458, 488). В заметках к лекциям и в книге *АСЗА Л. В. П.* также постоянно ссылаются на статьи и книги *М. М. Б.* втор. пол. 1920-х гг., изданные под именами его друзей.

## Приложение

### Достоевский как трагический поэт

Печатается по тексту первой публикации — Пумпянский 1997: 3—5 (предварительная публикация текста данного издания). Написанная в июне 1919 г., работа в рукописи имеет подзаголовок «Доклад», свидетельствующий о том, что она была прочитана и обсуждена на заседании Невельского кружка. Невельский период 1918—1919 гг. был определяющим для каждого из трех ведущих деятелей кружка — М. М. Б., М. И. Кагана и Л. В. П. (Каган Ю. 1992а, 1992б; Кларк, Холквист 1984: 38—45; Николаев 1984, 1991, 1992). Начало регулярных занятий кружка можно относить, по крайней мере, к осени 1918 г. Из автобиографической заметки Л. В. П. «Нечто о 9 веснах!» (24 марта 1923 г.; *Архив*) следует, что он находился в Невеле на военной службе, скорее всего, с весны 1916 г. (ср.: Дувакин, Бахтин 1996: 227). М. М. Б. приехал в Невель по приглашению Л. В. П. (Там же: 134). В заметке «Нечто о 9 веснах!» в конце записи о весне 1918 г. сказано: «Когда приехал М(ихаил) М(ихайлович), было уже лето». К лету 1918 г. в Невеле оказался вернувшийся из Германии, где он был интернирован на время войны, М. И. Каган. Его имя упоминается в газете «Молот» 2 и 6 августа 1918 г. (№№ 12, 13). Общественная, преподавательская и культурно-просветительская деятельность Л. В. П., как и других членов Невельского кружка, частично представлена в сообщениях газеты «Молот». 27 ноября 1918 г. М. М. Б. и Л. В. П. приняли участие в общественном диспуте «Бог и социализм» (Молот. 1918. 3 декабря (№ 47); см. воспроизведение текста заметки с изложением их выступлений — Каган Ю. 1992а: 80—81; Бочаров 1993а: 84—85). 1 апреля 1919 г. М. М. Б., Б. М. Зубакин и Л. В. П. участвовали также в общественном диспуте «Искусство и социализм» (Молот. 1919. 1 апреля (№ 81)). 18 и 22 мая 1919 г. состоялся диспут на тему «Христианство и критика» с участием М. М. Б., М. И. Кагана и Л. В. П., о выступлении которых в газете сообщалось: «Докладчиком выступил Л. В. Пумпянский, давший обзор критики христианства, начиная с римлян и кончая немецкими философами и филологами. В виде дополнения к этому докладу М. Бахтин прочел содоклад об отношении Фридриха Ницше к христианству» (Молот. 1919. 27 мая (№ 96)). 10 июня 1919 г. при участии М. М. Б., М. И. Кагана и Л. В. П. был устроен очередной диспут «О смысле любви» (Молот. 1919. 10 июня (№ 100); 13 июня (№ 101)). 18 июня 1919 г. Л. В. П. с докладом «Эпоха Леонардо» и М. М. Б. с докладом «Мировоззрение Леонардо» выступили на вечере памяти Леонардо да Винчи (Молот. 1919. 13 июня (№ 101)). 30 июля 1919 г. М. М. Б., М. И. Каган и Л. В. П. прочитали доклады на торжественном открытии Невельской научной ассоциации (ср.: Дувакин, Бахтин 1996: 136). Причем торжествен-

но настроенный журналист, выдавая пожелание *Л. В. П.* за его действительное мнение, не преминул указать, что «В начале своего доклада Пумпянский отвечает на приветствия и заявляет, что действительно нет ни одного уголка в мире, где наука и искусство были бы свободны. Лишь на территории Советской Республики, лишь под крылом, под защитой рабоче-крестьянского правительства она сможет свободно жить и свободно развиваться» (Молот. 1919. 4 августа (№ 122)). Это было последнее отмеченное газетой участие *Л. В. П.* в культурной жизни революционного Невеля. Уже в диспуте о русской культуре, на котором выступили и *М. М. Б.*, и *М. И. Каган* (Молот. 1919. 18 августа (№ 128)), он не участвовал, поскольку, судя по всему, переехал в Витебск, где с конца августа в местной газете появляются объявления о его лекциях. Поэтому *Л. В. П.* не участвовал и в невельском журнале «День искусства» (13 сентября 1919 г.), в котором помещены статья *М. М. Б.* «Искусство и ответственность» и три заметки *М. И. Кагана*. Доклад «Достоевский как трагический поэт» и «Краткий доклад на диспуте о Достоевском» являются, собственно говоря, первыми свидетельствами регулярных занятий Невельского кружка, поскольку сам характер обращения *Л. В. П.* к *М. М. Б.* подразумевает домашнюю, кружковую атмосферу его выступления. Обе работы *Л. В. П.* о Достоевском находятся во второй из дошедших до нас его невельских тетрадей (Архив). Первая тетрадь, озаглавленная «The Deformed Transformed, or the Town's Encyclopedia»\*, относится к весне 1919 г. и содержит: два наброска плана курса «История духовной культуры Европы», посвященного происхождению античной и европейской культуры (текст первого наброска плана курса — Николаев 1997б: 116—117); работу «О Некрасове»; философский набросок («Об отрешении»); две части большой завершённой работы о музыке, вторая часть которой датирована — «г. Невель. 13 апреля 1919 г.» Таким образом, в первой тетради зафиксировано невельское зарождение двух важнейших направлений творческой деятельности *Л. В. П.* кон. 1910-х—нач. 1920-х гг. О программе учебного курса *Л. В. П.* «История духовной культуры Европы» имеется сообщение в газете «Молот»: «Желая удовлетворить жажду к просвещению трудящихся, для чего должны (быть) предоставлены и использованы все возможности, Невельским Уездным Отделом Народного образования устраиваются бесплатные общедоступные научно-образовательные курсы при Народном доме им. Карла Маркса. На курсах будет прочитан цикл лекций, всего около 80: история духовной культуры Европы (поэзия, философия, религия, наука). Лекции будут читаться 3 раза в неделю. Каждая лекция или урок предполагается двухчасовой (...) Большинство лекций будут прочтены школьным работником Пумпянским» (Молот. 1919. 28 марта (№ 80)). На основе этого курса, к которому относятся подготовительные наброски к лекциям об Аристотеле и Еврипиде из второй невельской тетради, *Л. В. П.* в 1919—1920 гг. в Витебске читает курс «История идей европейской культуры» (Изв. Витебск. сов. 1919. 10 октября (№ 228)). Возможно, к этому курсу относятся отмеченные Соллертинским в его записях лекции *Л. В. П.* 8, 9, 10 октября 1920 г., посвященные «Философии античности» (Михеева 1988: 28). В Архиве сохранились вторая (26 сентября 1919 г.), третья (15 ноября 1919 г.) и пятая (апрель 1920 г.) датированные тетради этого витебского курса.

\* «Преображенный урод (название драмы Байрона), или Городская энциклопедия» (англ.).

Затем в перв. пол. 1920-х гг. «История идей» перерабатывается в «Историю античной культуры» 1921—1922 и 1924 гг. На работе А. В. П. о музыке несомненно лежит тень его тяжелых и драматических взаимоотношений той поры с юной М. В. Юдиной. В упомянутой выше заметке 1923 г. «Нечто о 9 веснах!» в записи о 1919 г. он пишет: «Я влюблен в Марусю (...) я сочиняю работу о музыке, чтобы видеть ее». По свидетельству М. М. Б., его собственные размышления о музыке и побудили А. В. П. заняться философией музыки (Дувакин, Бахтин 1996: 239). Впрочем, возможно, что А. В. П. взялся за работу о музыке, чтобы видеть Юдину, именно по совету М. М. Б., который всегда находил слова и средства, дабы умирять пылкий нрав и своего брата Николая, и А. В. П. Скорее всего, положения этой невеликой работы были изложены А. В. П. в трех лекциях «Философия музыки», прочитанных им 28, 29 и 30 сентября 1920 г. в Витебске (Михеева 1988: 28), и в докладе с тем же названием в Петрограде в Доме искусств в мае-июне 1921 г. (Дом искусств. 1921. № 2. С. 120; Михеева 1988: 36). Музыка, однако, приобрела для А. В. П. и жизненный, и философский смысл. Об этом говорит и витебское «дополнение» (24 ноября 1919 г.) к его «Опыту о „Ревизоре“», и место философии музыки в представленном в Вольфилу плане курса по философии культуры (Белоус 1994: 155—156). Вторая невеликая тетрадь, озаглавленная «Νεφέλοκοκκυία, or the Religion of Sinner»<sup>\*</sup> и датированная июнем 1919 г., содержит: небольшой набросок «Ко II-ой (эротической) части диалога „О счастье“», «Доклад: „Достоевский как трагический поэт“», лекцию «Аристотель», «Краткий доклад на диспуте о Достоевском», «Доклад о Льве Толстом», лекцию «Еврипид». В обеих невеликих работах А. В. П. о Достоевском ясно виден терминологический каркас нравственной философии М. М. Б. Между тем до июня 1919 г. во всех тех немногих нам известных случаях, когда А. В. П. обращается к нравственной проблематике, он опирается на понятийную систему В. Соловьева, в частности на понятие Добра (см. прим. 2). Весной 1919 г. в работе («Об отрешении») он писал: «нравственное добро есть не что иное, как высшая форма культуры, антиципация ее цели... Нравств(енный) добрый поступок как бы предвосхищает...—полную ценность чужой жизни, т. е. героически удостоверяет невозможное». И даже в газетном пересказе выступления А. В. П. на диспуте «О смысле любви» 10 июня 1919 г. проступает это главное понятие философии В. Соловьева: «Докладчик—А. В. Пумпянский говорит, что вопрос о смысле любви занимал умы древнейших мудрецов. Мысли о прекрасном вообще и любви в частности, например Платона и Аристотеля, сохраняют свой интерес и по настоящее время. Учение о любви входит как составная часть в философию. Одна из частей философии, так называемая теоретическая, исследует силы и границы нашего ума и устанавливает методы для открытия истины. Другая часть, практическая (или этика) объясняет сущность добра (любви) и указывает средства к достижению доступного человеку счастья. По мнению докладчика, любовь свойственна только людям; любовь и половое влечение суть чувства, не связанные одно с другим. Любовь—это высшее проявление человеческого духа—любовь и смысл ее это само-забвение, это экстаз, и венец любви, завершение ее для натур героических—это

<sup>\*</sup> «Тучекукуевск (название птичьего города в комедии Аристофана „Птицы“), или Религия грешника» (греч., англ.).

смерть. А. В. Пумпянский в смысле любви—видит непрерывный отход от повседневных серых будней с их корыстными стремлениями. Как игра, говорит он, есть отдых от неустанных забот повседневного бытия нашего, есть повторение трудовых процессов с бескорыстными целями,—так и любовь есть забвение от всего земного, прозаического. В любви докладчик видит спасение человечества и единственным высшим и бескорыстным проявлением любви он считает христианство» (Молот. 1919. 13 июня (№ 101)). Можно даже было бы предположить, что новая нравственная философия М. М. Б. могла стать известной А. В. П. и послужить толчком к написанию доклада «Достоевский как трагический поэт» только после 10 июня, так как в противном случае, если бы, например, она была уже сформулирована в публичной лекции М. М. Б. «О смысле жизни» 25 мая 1919 г. (Молот. 1919. 23 мая (№ 95)), то она несомненно отразилась бы, как в докладах о Достоевском, в его выступлении 10 июня. И тогда именно к середине июня следовало бы отнести ту памятную прогулку к «озеру нравственной реальности» (Дувакин, Бахтин 1996: 237), во время которой М. М. Б. изложил А. В. П. и Юдиной суть своего философского открытия—«нравственной реальности»,—ответ которого так явно различается в июньских работах А. В. П. о Достоевском (см. прим. 1). Однако подобное предположение было бы слишком поспешным, поскольку А. В. П. употребляет и впоследствии, как и в докладе «Достоевский как трагический поэт», понятие «нравственное добро», хотя, возможно, и в новом, бахтинском понимании, наряду с термином «нравственная реальность». В докладе «Достоевский как трагический поэт» А. В. П. дает как бы черновой эскиз того ответа на вопрос—был ли Достоевский трагическим поэтом,—который четко будет сформулирован в книге «ДиА». Свое оригинальное понимание трагедии А. В. П. строит, опираясь на введенное М. М. Б. понятие «нравственная реальность» и на определение существа трагического у Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки»: «лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисического искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, как бы позади principii individuationis, вечную жизнь за пределами всякого явления: и наперекор всякому уничтожению. Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисической мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он все же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением» (Ницше 1: 121). Содержательное и формальное сопоставление романов Достоевского с античной трагедией было одной из главных тем символистской критики начиная с 1890-х гг. (Келдыш 1992: 92—113). Поэтому, когда А. В. П. утверждает, как и в докладе 1919 г., в «ДиА», что «Достоевский не есть трагический поэт» (С. 525), и когда задает вопрос, как в докладе 1919 г., «где же сцена? диалогическая форма?», он противопоставляет мощной традиции истолкования Достоевского, представленной именами Мережковского и Вяч. Иванова: в самом начале «ДиА» (С. 507) он говорит об ошибочности определения Вяч. Иванова «русская трагедия» относительно поэзии Достоевского, а тем самым и об ошибочности всей этой традиции. Еще в 1890-е гг. в «Вечных спутниках» Мережковский писал: «Не только присутствие рока в событиях придает рассказу Достоевского трагический пафос в античном смысле слова—этому впечатлению способствует еще и е д и н с т -

во времени (тоже в античном смысле). В промежуток одного дня, иногда нескольких часов, события и катастрофы нагромождаются целыми массами. Роман Достоевского — не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий. Нет медленного развития: все делается почти мгновенно, стремится неудержимо и страстно к одной цели — к концу» (Мережковский 13: 216). Позднее в книге «Л. Толстой и Достоевский» он продолжает намеченное им ранее сопоставление: «главные произведения Достоевского, в сущности, вовсе не романы, не эпос, а трагедии» (Мережковский 7: 231); «в диалоге у Достоевского сосредоточена вся художественная сила изображения; в диалоге все у него завязывается и все разрешается» (Гам же: 232); «внешняя форма эпического повествования — романа была случайно преобладающею формою современной ему литературы» (Гам же: 234). Мережковский утверждает, что соперники Достоевского «по искусству постепенного напряжения, накопления, усиления и ужасающего сосредоточения трагического действия — творец Орестей и творец Эдила» (Гам же: 236), и указывает на «приближение Достоевского к самым внутренним, глубоким настроениям греческой трагедии» (Гам же: 238). Вяч. Иванов доводит эссеистические наблюдения Мережковского до совершенства теоретических положений в статье «Достоевский и роман-трагедия»: «новизна положения, занятого со времени Достоевского романом в его литературно-исторических судьбах», заключается в том, что он стал «трагедией духа»; «та эпическая форма, которую мы называем романом (...) восходит в романе Достоевского до вмещения в свои формы чистой трагедии» (Иванов 1916: 18). Вяч. Иванов формулирует признаки романа Достоевского как романа-трагедии: 1) трагичность поэтического замысла; 2) использование механизма фабулизма для архитектоники трагедии; 3) группировка перипетий рассказа в акты драмы; 4) трагическая катастрофичность (Гам же: 19—21). Вместе с тем Вяч. Иванов указывает признаки (важные для понимания доклада А. В. П. 1919 г.) отличия романа Достоевского от трагедии: 1) отсутствие сцены; 2) вместо немногих простых линий одного действия в романе Достоевского — трагедия потенцированная, внутренне осложненная и умноженная в пределах одного действия (Гам же: 21). Под недостатками манеры Достоевского Вяч. Иванов полагает именно те художественные особенности его творчества, которые, по Мережковскому, напротив, сближают романы Достоевского с античной трагедией: 1) прямое перенесение условий сцены в повествование; 2) искусственное сопоставление лиц и положений в одном месте и в одно время; 3) ведение диалога, менее свойственное действительности, нежели при освещении рамп; 4) изображение психологического развития катастрофическими толчками в неправдоподобных условиях, но сценически благодарных; 5) театральные эффекты в сценах скандалов (Гам же: 23). К нежелательной эстетической особенности творчества Достоевского Вяч. Иванов относит и «чрезмерное преобладание свойственного трагедии патетического начала» (Гам же: 27). Но каковы бы ни были отличия романа Достоевского от трагедии, каковы бы ни были недостатки его манеры, согласно Вяч. Иванову, на содержательном, мировоззренческом уровне его романы — царство «верховой трагедии» (Гам же: 41). Но с этим положением и полемизирует А. В. П. в своих работах о Достоевском 1919—1921 гг. Отметим, что и М. М. Б. даже в книге 1929 г., правда, в разделах, возможно, восходящих к прототексту 1922 г., возражает против наивно-символистского представления



о драматической (трагедийной) форме романов Достоевского (Бахтин 1929: 16, 25—26, 40). И все же именно к этим сочинениям Мережковского и Вяч. Иванова восходят многие темы и образные суждения всех трех работ *Л. В. П.* о Достоевском. Мережковским подмечена именно как художественная особенность творчества Достоевского неразрывная связь его героев с их собственными теориями (Мережковский 13: 218—219). Это наблюдение впоследствии было продуктивно развернуто *Л. В. П.* и *М. М. Б.* в тезис об авторстве героев Достоевского. В установлении ближайшей литературной генеалогии героев Достоевского *Л. В. П.* следует в *«ДиА»* скорее Мережковскому с его указанием на Манфреда, Жюльена Сореля (там же: 222, 224), чем Вяч. Иванову, который ограничился ссылкой на предшественников Достоевского в области романа (Иванов 1916: 15—16). Уже у Мережковского в *«Вечных спутниках»* в связи с героями Достоевского упомянут Гамлет: «подобно тому как Гамлет—великий первообраз типов, которые встречаются и в наше время, в нашем обществе,—так и в Манфреде, и в Раскольникове есть нечто мировое, вечное, связанное с основами человеческой природы» (Мережковский 13: 222). Несравненно ближе к Гамлету *«ДиА»* Гамлет Вяч. Иванова—«герой новых пересказов старинной „Орестии“, которого вина лежит в его рождении и борьба которого—борьба с тенями подземного царства» (Иванов 1916: 47). Однако Гамлет в *«ДиА»* представляет собою скорее сложную конструкцию из Гамлета Анненского (Анненский 1979: 162—172) и Гамлета Ницше из *«Рождения трагедии»* (Ницше 1: 82—83, 122), выстроенную на основе работы *Л. В. П.* *«Эпохи „Гамлета“* (1919; *Архив*). Вопрос о самозванстве героев Достоевского также был поставлен Мережковским и Вяч. Ивановым (Мережковский 11: 203—208; Иванов 1916: 66, 69—70). У *Л. В. П.* понятие самозванства приобретает более широкое значение при объяснении видового отличия героев романа Достоевского от героев чистой трагедии. И уже у *М. М. Б.* в его ранних работах «самозванство» становится одной из категорий, применяемых при анализе превращенных состояний сознания (Бахтин 1979: 107, 133; 1986а: 95, 119; ср.: Гоготишвили 1992: 119). Суждения о пророческих воззрениях Достоевского, о которых впервые отчетливо сказал В. Соловьев, к нач. XX в. стали общим местом символистской критики. Мережковский в статье *«Пророк русской революции»* придал этим пророчествам «актуальный», революционный смысл (Мережковский 11: 173—224). У *Л. В. П.* в *«ДиА»* пророчество становится уже не содержательным, как у Мережковского, а формальным признаком особой романной поэтики Достоевского. То значение, которое придает *Л. В. П.* в *«ДиА»* анализу снов в творчестве Достоевского, также, возможно, спровоцировано высказыванием Мережковского о двух противостоящих друг другу типах героев Достоевского, группирующихся или вокруг Алеши, или вокруг Ивана: «первые кажутся призрачными, но они действительны; вторые кажутся действительными, но они призрачны: они только „сны во сне“, в беспощадно реальном и фантастическом сне, который вот уже два века снится Медному Всаднику» (Мережковский 7: 271). В докладе *«Достоевский как трагический поэт»* *Л. В. П.* свел на нет одну часть формулы Вяч. Иванова «роман-трагедия»—трагедию, в *«ДиА»* на нет будет сведена другая ее часть—роман. Роман Достоевского окажется не только не трагедией, но и не эпическим романом. Тогда и найдут свое объяснение показанные Вяч. Ивановым «недостатки» и «чрезмерности» в творчестве Достоевского. Примечательно, что в своих работах о Досто-

евском *Л. В. П.* больше полемизирует с первой частью статьи Вяч. Иванова («Принцип формы»), а *М. М. Б.* — со второй («Принцип мирозозерцания»).

<sup>1</sup> Обсуждение проблемы нравственной действительности было в центре дискуссий Невельского кружка летом 1919 г. (Николаев 1992: 227—229). Это первое упоминание понятия «нравственная действительность (реальность)» в сохранившихся текстах *Л. В. П.*, причем именно в том терминологическом значении, в каком оно впоследствии употреблялось в трудах представителей Невельской школы. Применение *Л. В. П.* в докладе о Достоевском понятия, под знаком которого проходили занятия Невельской школы в летние месяцы 1919 г., возможно, было первым отзвуком той прогулки в окрестностях Невеля у «озера нравственной реальности», во время которой *М. М. Б.* изложил *М. В. Юдиной* и *Л. В. П.* основы своей нравственной философии (недаром в докладе *Л. В. П.* и обращается к *М. М. Б.*). Об этой памятной прогулке, во время которой, возможно, невеликое озеро и получило такое название, вспоминали и *М. М. Б.* в своих «разговорах» с *В. Д. Дувакиным* в феврале-марте 1973 г., и *М. В. Юдина* в своих воспоминаниях, написанных в кон. 1960-х гг. (Осовский 1993: 9). О том, что именно после этой июньской прогулки в Невельской школе началось обсуждение проблем нравственной философии, свидетельствует и фотография из архива *М. В. Юдиной*, на которой изображены четыре невеликих собеседника с их подписями и с надписью *Л. В. П.* «(...) память лета 1919 г. и всех его атрибутов: (...) нравственной философии („циники — мегарики — киренаики — полусократики“»)» (Там же; см. вклейку с воспроизведением фотографии и ее оборота с текстом надписи в кн.: Дувакин, Бахтин 1996). Замечательно, что разные позиции участников обсуждения этих проблем (см.: Николаев 1991: 34; 1992: 229—230) представлены в подписи — не без умысла — названиями сократических философских школ.

<sup>2</sup> Понятие «нравственное Добро» несомненно восходит к трактату *В. Соловьева* «Оправдание добра»: «добро в своем полном смысле (...) определяется окончательно как действительный нравственный порядок» (Соловьев 8: 227). Об идее Добра как предмете нравственной философии Соловьев пишет в труде «Теоретическая философия»: «Достоинство наших целей и поступков зависит от их сообразности с тою триединою идеей Добра, которая рассматривается в нравственной философии» (Соловьев 9: 89). То, что *Л. В. П.* при описании нравственной действительности использует категории Соловьева, говорит о том, что *М. М. Б.* при изложении своей нравственной философии, возможно, уделил особое внимание этическим построениям Соловьева. Во всяком случае, несколько позднее, в разгар обсуждения проблемы нравственной действительности, *Л. В. П.* в «Ответе на задачу, поставленную *М(ихайлом) М(ихайловичем)*» вновь обращается к Соловьеву: «действительное бытие, как сплошь обоснованное, не может быть, не будучи от века, т. е. не предшествуя метафизически всякому иному бытию; итак, оно всегда было, есть и будет; оно не только совершеннейшая, но и единственная реальность; (оно было до грехопадения, перешло в невидимое состояние, благодаря ему, становится все очевиднее с середины исторического процесса и воцарится снова с окончанием его)» (Николаев 1992: 227—228); ср. сходное положение в трактате Соловьева «Оправдание добра»: «для того и другого нужно было Христу удалиться в запредельную сферу невидимого бытия и удержать свое яв-

ное действие в истории. Оно обнаружится тогда, когда не отдельные только лица, а целое человеческое общество будет готово для сознательного и свободного выбора между безусловным добром и его противоположным» (Соловьев 8: 225). Эта опора на Соловьева при рассмотрении новой философской проблемы, поставленной М. М. Б., не была случайной для А. В. П. По свидетельству Лопатко (письмо к Ф. Уилсон 5 марта 1951 г.), в нач. 1910-х гг. еще в Вильно А. В. П. был увлечен философией Соловьева: «Я не разделял ни восторженного отношения (Н. М.) Бахтина к Ницше, ни теософских мечтаний В. Соловьева, о которых рассказывал нам наш друг Пумпянский, самый эрудированный из нас» (Эджертон 1990: 234).

<sup>3</sup> Ср. рассуждения о месте хора в современном театральном действе в статьях Вяч. Иванова «Вагнер и дионисово действо» (Иванов 1909: 66), «Предчувствия и предвестия» (Гам же: 206), «О существе трагедии» (Иванов 1916: 252—254), «Эстетическая норма театра» (Гам же: 262, 266—267, 270—275), «О кризисе театра» (Гам же: 283, 285).

<sup>4</sup> «На это оказалась способна Греция, на это оказалась способна Англия» (нем.).

<sup>5</sup> «нравственность» (нем.).

<sup>6</sup> Парафраза начала «Антихриста» Ницше (Ницше 2: 633). Ницше приводит стихи Пиндара о Гипербореях. А. В. П. совмещает гипербореев с киммерийцами, другим народом, жившим на краю света, и пересказывает Гомера («Одиссея» XI, 14—19):

Там киммерии печальная область, покрытая вечно  
Влажным туманом и мелкой облаков: никогда не являет  
Оку людей там лица лучезарного Гелнос, землю ль  
Он покидает, всходя на звездами обильное небо,  
С неба ль, звездами обильного, сходит, к земле обращаясь;  
Ночь безотрадная там искони окружает живущих.

Пер. В. А. Жуковского

<sup>7</sup> Пушкин А. С. «Скупой рыцарь» (VII, 111).

<sup>8</sup> «благодать, дарованная безвозмездно» (лат.).

<sup>9</sup> См. прим. 37 к «ДиА».

<sup>10</sup> «Никакого мифа? Никакой трагедии? Страшной будет революция!» (нем.).

<sup>11</sup> Из стихотворения «Светлая личность», которое читает Петр Степанович Верховенский (Достоевский Ф. М. «Бесы». Ч. 2, гл. 6, 3).

<sup>12</sup> См. прим. 42 к «ДиА».

## Краткий доклад на диспуте о Достоевском

Печатается по тексту первой публикации—Пумпянский 1997: 5 (предварительная публикация текста данного издания). Этот «Краткий доклад» был написан в июне 1919 г., вероятно, спустя несколько дней после доклада «Достоевский как трагический поэт». В невельской июньской тетради их разделяет первая лекция об Аристотеле, относящаяся к курсу «История духовной культуры Европы». «Краткий доклад», как и предшествующий ему доклад о Достоевском, предназначался для произнесения и обсуждения на одном из заседаний Невельской школы. Формулировки первого доклада в «Кратком докладе» получили то законченное выражение, с которым почти без изменения вошли в текст *ДиА*. Однако в «Кратком докладе» впервые появляется новая тема, занимающая столь важное место в *ДиА*,—подполье как предварение революционного действия. Причем словесное выражение и этой темы полностью перешло в *ДиА*. Важную параллель к трактовке этой темы у *Л. В. П.*, свидетельствующую об общем направлении нового поколения интерпретаторов символистского литературоведения, представляет статья *А. С. Долинина* о пушкинских «Цыганах», в которой созданная в работах Вяч. Иванова мифологема трагического Диониса применяется в качестве модели к истории русской литературы. Долинин, как позднее и *Л. В. П.* в *ДиА*, утверждает, что Пушкин, «объединив воедино античный мир с трагическим настоящим», передал намеченные им проблемы «всей русской литературе» и что «Достоевский, в „подполье“ познавший обратную сторону медали пресловутого начала личности (...) понял, ощутил всю трагическую связь Алеко с началом нашего самопознания—а затем с Раскольниковым, Иваном Карамазовым и иными подпольными людьми» (Долинин 1914: 27, 37, 35—36). Но в «Кратком докладе» было и указание на комический характер творчества Достоевского: «мир чистой комедии». В *ДиА* оно станет одним из основных положений всей книги об оставленном без внимания Вяч. Ивановым комическом пределе поэзии Достоевского и позволит *Л. В. П.* подойти к определению главной особенности поэтики романов русского писателя. Судя по употреблению понятия «ответственность»—впервые в сохранившихся текстах *Л. В. П.* (см. прим. 1),—«Краткий доклад» был, в частности, и ответом на выступление *М. М. Б.* во время обсуждения предыдущего доклада *Л. В. П.* о Достоевском. В таком случае это выступление *М. М. Б.* будет первым свидетельством его обращения к творчеству Достоевского, которое можно рассматривать, если исходить из общего контекста,—по связи анализа творчества Достоевского с развиваемой им впервые же своей нравственной философией,—как своего рода «пратекст» книги 1929 г. Об этом же свидетельствует и сам характер обращения *Л. В. П.* к *М. М. Б.* в обеих работах. В начале первой он обращается к нему как создателю новой системы нравственной философии, а в конце второй предлагает ему развить в бу-

душем мысли о творчестве Достоевского. Вскоре, возможно в самом конце июня или начале июля 1919 г., состоится доклад М. М. Б. о монументальной эпохе символов (см. вступ. прим. к «Смысла поэзии Пушкина»), который переведет обсуждение проблем нравственной философии в Невельской школе на другой уровень и вызовет ряд новых невелиских работ Л. В. П., открывающийся «Опытном о „Ревизоре“».

<sup>1</sup> Первое упоминание в сохранившихся текстах Л. В. П. понятия «ответственность», основной категории нравственной философии М. М. Б. (Николаев 1992: 226—229).

<sup>2</sup> «Каков хозяин, таков лакей» (франц.).

<sup>3</sup> См. прим. 39 к «ДиА».

<sup>4</sup> «загнанная внутрь» (франц.).

<sup>5</sup> «в скрытом состоянии» (франц.).

<sup>6</sup> Данте. «Божественная Комедия»: «Ад», III, 47—48:

А жизнь слепая так им нестерпима,  
Что участь каждая завидна им.

Пер. Д. Мина

<sup>7</sup> Пушкин А. С. «Скупой рыцарь», VII, 112.

<sup>8</sup> Сходным нравственным пафосом пронизаны все ранние философские сочинения М. М. Б. 1919—1924 гг.—«Искусство и ответственность», «К философии поступка», «Автор и герой», «Проблема содержания».

## Смысла поэзии Пушкина

Публикуется впервые. Относится к числу работ, написанных *Л. В. П.* летом 1919 г. в Невеле и тогда же обсужденных на заседаниях Невельской школы. Эти работы представляют собой развитие положений сделанного незадолго до того доклада *М. М. Б.* Последовательность их написания проясняется из «Вступления», которое, по всей видимости, относится к публикуемому тексту (ранее частично воспроизведено: Николаев 1992: 228):

### Вступление

1. В прошлый раз анализ «Ревизора» показал нам... Я стал размышлять дальше... Но дальше здесь значило назад... ибо... Я стал думать о странной близости к Гоголю Пушкина (темы «Ревизора», «Мертвых душ»...). Понемногу действительный смысл поэзии Пушкина стал предо мною разъясняться... Я пришел к выводам, значительно противоречащим общепринятым... Но Пушкин представился мне как третий, последний акт в истории всей символической культуры; поэтому необходимо было предпослать...

\* \* \*

Тема необъятна... Чтобы наибольшее время уделить Пушкину, я должен был ограничиться необходимейшим о... Я выбрал по одному памятнику... «Федру» и «Гамлета».

2. Вы помните ход мыслей *М(ихаила) М(ихайловича)*... На известной ступени истории мира рождается символ... и претерпевает следующую неизбежную судьбу: I... II... Но у *М(ихаила) М(ихайловича)* недоставало III-й ступени, неизбежно вытекающей из II-й: расширение символизации связано с ослаблением символ(ической) силы... Символизирующее перестает покоряться символизируемому и намечается рождение его самостоятельной жизни... Неизбежна минута уравнивания обоих начал, мертвая точка  $\pm$ , III-я эпоха символ(ического) мира... Ее поэт — Пушкин...

3. С общей точки зрения, важнее всего была харак(теристика) I периода, незыблемости монументальных символов... Но... Искусство на исключении обосновывает правило, на ликвидируемом кризисе строит незыблемость утерявшего и восстановившего равновесие царства... Но ликвидация кризиса есть тема трагедии: вот почему трагедия поистине есть венец искусства... Что нужно для ликвидации кризиса? — герой и героиня, т. е. люди, действующие с сознанием достаточного основания своих действий... Однако сознание полноты этого достаточного основания возможно лишь в сплошь осмысленном, цельно-символическом мире... Таким образом, чистая трагедия возможна лишь в мире монументально-символическом...

4. Действительно, классическая трагедия Франции оправдывает... Совершаясь среди наименьшего числа верховных символов (солнце, дом, колесница, риста-

лице, храм и т. п.—наперечет), она, соответственно этому, совершается в мире героев, и ликвидация трагического кризиса совершается в ней мгновенно, едва успев образоваться кризис... ..Федра полюбила своего пасынка... Какой разрыв!... Но все и всё впрягается в колесницу трагедии, чтобы соединить... Ипполит с отвращением..., царь Тезей, обманутый Федрой, губит невинного сына, но этим же ускоряет и гибель Федры... Во мгновение, в день выжжен весь трагический кризис, и монументально-символический мир доказывает свою непобедимую устойчивость, свою сплошную достаточную обоснованность...

5. Высота этой трагедии... Трудность... Шекспир для детей, но как мало взрослых, для которых писана греческая трагедия и трагедия Расина!... Анализ Расина потребовал бы математической точности... но с нас довольно: мы установили, что монументальный символический мир связан с чистой трагедией—и наоборот, классическая трагедия невозможна иначе, как в этом мире...

Таким образом, сначала, непосредственно после доклада М. М. Б., был написан «Опыт построения релятивистической действительности по „Ревизору“», затем работа «Эпохи „Гамлета“», отразившаяся в следующей статье—«Смысл поэзии Пушкина», и, наконец, последним появился разбор «Федры» Расина («Tractatus minor de traegodia deducenda. Gallici poetae Racini „Phaedrae“ tragoediae analysis additur, qua deducta demonstrantur»). Общая хронология этих работ определяется, с одной стороны, тем, что дополнение к «Опыту о „Ревизоре“» было написано уже осенью 1919 г. в Витебске, а с другой, тем, что обе небольшие заметки о Достоевском, относящиеся к июню того же года, не связаны с этим циклом работ. Эти работы А. В. П. и его «Ответ на задачу, поставленную Михаилом Михайловичем» (текст «Ответа»—см.: Николаев 1992: 227—228) являются пока единственным источником для восстановления содержания доклада М. М. Б., оказавшего важное влияние на все последующее развитие Невельской школы. Так, указанные работы А. В. П. вместе с более ранними набросками о творчестве Достоевского составили основу его доклада «ДиА», «Опыт о „Ревизоре“» вырос в книгу о Гоголе, а в работе «Смысл поэзии Пушкина» было заложено общее направление будущего изучения пушкинского творчества. Доклад М. М. Б. содержал, скорее всего, пересмотр ряда положений теоретиков русского символизма, прежде всего Вяч. Иванова. Предложенное в докладе различие периодов монументального символизма и символизма романтического, распространительного, с несомненностью отсылает к характеристикам двух творческих эпох или начал («реалистический и идеалистический символизм») в статьях «Копье Афины» и «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванова (Иванов 1909: 43—51, 251—286). Причем если монументальный символизм оказывался соотносимым с нравственной реальностью, определяемой понятием «ответственность» (ср.: Николаев 1992: 226—231), то романтическому символизму было присуще расширение символизации, ведущее в пределе к полной релятивизации и распадению символов. Доклад М. М. Б. не известен в подробностях, хотя, возможно, его отзвуком, судя по ключевому термину, была бахтинская заметка «Искусство и ответственность», напечатанная в Невеле в сентяб-

\* Небольшой трактат о сочинении трагедии, с добавлением анализа трагедии французского поэта Расина «Федра», чтобы показать, как она сочинена» (лат.).

ре 1919 г. (Бахтин 1979: 5—6). Однако примечательно, что в докладе по-новому истолкован тот фрагмент теории Вяч. Иванова, который и у самого Вяч. Иванова связан со стилиевыми категориями классического и романтического, классицизма и романтизма. (Например, П. А. Флоренский, в отличие от М. М. Б., обратился в «Иконостасе» к другой теоретической конструкции Вяч. Иванова: к учению о восхождении и нисхождении художника-творца.) Поэтому можно предполагать, что в «*Авторе и герое*» в сер. 1920-х гг., т. е. уже после отказа от символистского подхода и символистской терминологии, М. М. Б., обращаясь к проблеме стиля, скорее всего, воспроизводит положения своего доклада 1919 г. при определении «большого стиля» (о «большом искусстве», «большом стиле» ср.: Иванов 1909: 44; 1916: 147, 170) и его противоположностей, соотносимых, в частности, с классицизмом и романтизмом (Бахтин 1979: 175—178). Более того, в книге о творчестве Достоевского М. М. Б. в категориях «большого стиля» описывает героя Расина, который «весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое основание (...) неподвижная и конечная субстанция (...) равен себе самому» (Бахтин 1929: 59—60). Положения чисто теоретического доклада М. М. Б. А. В. П. переводит в историко-литературную плоскость и развивает их на примерах анализа отдельных произведений—«Федры» (монументальный символизм), «Гамлета» (романтический символизм), «Ревизора» (релятивизм, т. е. десимволизация), а творчество Пушкина рассматривает в качестве точки равновесия двух выделенных М. М. Б. периодов в истории символа (символа и антисимвола). Это признание символической природы пушкинского творчества в статье «Смысл поэзии Пушкина» отвечало представлениям символистской критики, видевшей в «Медном всаднике» «в образах Евгения и Петра воплощения, символы двух начал» (Брюсов 1929: 64). С наибольшей отчетливостью эта «вечная противоположность двух героев, двух начал—Газита и Галуба, старого Цыгана и Алеко, Татьяны и Онегина» была сформулирована в статье «Пушкин» Д. С. Мережковским (Мережковский 13: 342). Причем для генезиса работы А. В. П. немаловажно, что именно Мережковский в той же статье отметил демонический характер героев второго ряда противопоставления (Гам же: 334, 338, 341). Революционность «Медного всадника», о которой в сходных выражениях («мятеж против деспотизма», «восстание») писали символистские авторы (Мережковский 13: 342—345; Иванов 1909: 187—188; Брюсов 1929: 65, 67, 79), переносится А. В. П. с Евгения на весь ряд прежних пушкинских демонических героев, что оказалось возможным при символическом понимании революции (наряду с конкретным, как и положено символу). Краткий обзор современного состояния пушкинистики, данный в «*Курсе*», показывает, что еще в 1922 г., не говоря уже о 1919 г. (см. первый эпиграф к публикуемой работе), А. В. П. полагал символистское истолкование Пушкина наиболее адекватным: «Символистская поэзия и трижды благословенное Возрождение; ему современна и новая эрудиция. (Очерк этой эрудиции: Анненков—Бартенев—Морозов—Ефремов; Лернер, Модзалевский, Брюсов, Гершензон, Щеголев.) Являются непредвиденные раньше темы: метрические, семасиологические, лексикологические; филологические методы, черновые тетради, нет издания без черновых... Никто теперь не претендует понимать Пушкина, все бросились к работе и изучению его; все же „понимания“ считают себя сами предварительными. С В. Иванова начинается новое, потому что является новая тема: сюжет. Движение это



началось издаека: и *Vergleichende Mythologie*<sup>\*</sup>, и филология, и Р. Вагнер. Новый интерес к мифу. Статья В. Иванова о „Цыганах“ etc.» (Л. В. П. «Курс», 9 мая 1922 г.). Как следует из обзора, возникновение символистской критики Л. В. П. связывал с тем обновлением наук и искусств в европейской культуре кон. XIX—нач. XX в., которое он называл вслед за Вяч. Ивановым Возрождением (Иванов 1909: 238—240). Наиболее ярко принцип соединения символистской критики и филологических методов при изучении пушкинского творчества, по его мнению, был применен в статье Вяч. Иванова «Цыганы», которая была опубликована в 1908 г. во 2-ом томе венгерского издания (Пушкин, Венгеров 2: 225—240) и затем перепечатана в сборнике Иванова «По звездам» (Иванов 1909: 143—188). Статья Вяч. Иванова, скорее всего, послужила толчком к появлению такого важного понятия Невельской школы, как трагическое недоумение (см. прим. 68 к работе «Лермонтов»; ср.: Иванов 1909: 155—156). Несомненно, определяющими для «Курса» и последующих работ Л. В. П. оказались суждения Вяч. Иванова о «классичности» пушкинского поэтического метода, о связи Пушкина с французским XVIII в., о его верности «преемственному канону формы» (Иванов 1909: 160—161). Было воспринято Л. В. П. также и утверждение Вяч. Иванова о том, что влияние Байрона на поэзию Пушкина сказалось только в расширении внешнепоэтического диапазона и чисто техническом обогащении (Гам же: 162—165). Не осталось без последствий для Л. В. П. замечание о «напоминающей древние трагедии, скрытой хорической структуре» поэмы «Цыганы» (Гам же: 145) и, особенно, наблюдение о «первом чисто звуковом заражении лирической стихией бродячей вольности» (Гам же: 147).

Однако если в работе «Смысл поэзии Пушкина» пушкинское творчество рассматривается как последовательное движение к наиболее адекватному воплощению противостоящих символов, героя и антигероя, в «Медном всаднике», то в нач. 1920-х гг., как это было отмечено им в обзоре 1922 г., Л. В. П. переходит к поискам единого пушкинского сюжета, также нашедшего свое завершение в поэме 1833 г. (см. прим. 7, 16, 28, 31, 69, 74, где приведены фрагменты «Курса», показывающие обращение Л. В. П. к проблематике пушкинского сюжета).

Несмотря на то, что некоторые черты символистского толкования Пушкина, столь характерного для самых ранних работ Л. В. П., можно обнаружить и в его статье 1939 г. о «Медном всаднике», к сер. 1920-х гг. ему становится ясной недостаточность символистского подхода, сводившегося к установлению главного героя или главного сюжета пушкинского творчества. Наиболее отчетливо это изменение отношения к принципам символистской критики было выражено им в «Предисловии» 1928 г. по поводу пушкинских трудов М. О. Гершензона: «... громадное место занимает в произведениях Пушкина политическая борьба, но, к сожалению, обыкновенно факт этот интерпретировался в духе импрессионистической, метафизически окрашенной критики. Последний крупный представитель этой безнадежно устаревшей критической школы, М. О. Гершензон, построил даже большую концепцию пушкинской поэзии, по которой главной темой Пушкина была борьба духа отрицания (представленного Алеко, Онегиным, самозванцем, Пугачевым, Германном и т. д.) с поло-

\* «сравнительная мифология» (нем.).

жительным началом (Черкешенка, Татьяна, Моцарт и т. д.), вследствие чего стихотворение „Ангел“ („В дверях эдема...“) провозглашалось символическим ракурсом всей пушкинской поэзии. Очевидно, Пушкин представлялся Гершензону поэтом типа Данте, одним из тех поэтов, которые в ряде произведений раскрывают постепенно целую философскую систему. Невероятный произвол, с которым Гершензон толковал произведения Пушкина, искал тайный смысл их позади очевидного (который отвергался, как недостаточно глубокий), грубая догматичность (непроверенность) методов—все это вызвало дружный отпор всех серьезных специалистов; интерпретацию пушкинской поэзии в духе тех „методов“, которые скомпрометировал Гершензон, можно считать навсегда сданной в архив (архив метафизики) (Пумпянский 1928а: 6—7). Чуть позднее, в АСЗА, он повторил этот вывод: «Гершензон, превративший произведения Пушкина в последовательное откровение авторской монады, только затормозил развитие научного пушкиноведения» (ср. сходные суждения Томашевского о методе Гершензона—Томашевский 1925: 92—107). И хотя произвольность построений М. О. Гершензона, отмечаемая А. В. П. и ранее, отличается от посвоему строгих и выверенных толкований Вяч. Иванова и самого А. В. П., признание общей ограниченности и условности символистских методов как таковых здесь несомненно. Особое же значение публикуемой работы А. В. П. 1919 г. заключается в том, что она показывает, как происходил переход Невельской школы от символистского литературоведения к изучению поэтики, а в случае А. В. П.— к исторической поэтике, т. е. к выявлению устойчивых содержательных (тематика) и формальных (стилистика) элементов литературной традиции.

<sup>1</sup> Имеются в виду лицейское стихотворение Дельвига «К А. С. Пушкину» (1816) и письма Пушкина П. А. Плетневу 21 и 31 января 1831 г. после смерти Дельвига. О забвении пушкинского окружения и нейтрализации Пушкина в пушкиноведении перв. четв. XX в. см.: Томашевский 1925: 74.

<sup>2</sup> В работе «Эпохи „Гамлета“», выделяя смысловые эпохи (периоды) трагедии, А. В. П. пишет: «Проведение первого периода чрез ряд символов, от часовых (верховный символ I эпохи) до пушек, верфей, исторических воспоминаний (...) Отсюда и разбросанность периодов, неизбежная черта романтической трагедии».

<sup>3</sup> Ср.: А. В. П. «Эпохи „Гамлета“»: «(...) для чистой трагедии необходим монументальный герой... Но мир субъектов есть точное подобие мира объектов... В распространительно-символическом (иначе, в романтическом) мире такой герой трагедии невозможен... (...) распространительный символизм (предполагает) насильственную героизацию (...) В классической трагедии Гамлету предстояли бы препятствия, он преодолевал бы их... Но здесь препятствий никаких, кроме внутренних: он сам есть препятствие к осуществлению своей цели и цели трагедии (...) разгадать Гамлета необходимо. Формула, выведенная нами (герой романтического мира, ставший возницей классической трагедии), указывает, что Гамлет живет не на месте... Тут Сид нужен, Ипполит, Ахилл, а не Гамлет... Однако нет еще романтической действительности, где Гамлет был бы у себя... (...) распространительный символизм есть уже распадающийся символизм... Однако он еще этого не сознает, пока на опыте не убеждается, что трагедия в нем уже невозможна и неизбежно превращается в мнимую (затяж-

ную трагедию (...) Так обнажается перед нами начавшаяся болезнь символического мира...»

<sup>4</sup> «нет символа без противодействия, нет + без → (нем.).

<sup>5</sup> Белинский В. Г. «Сочинения Александра Пушкина». Статья пятая.

<sup>6</sup> Из стихотворения «Осень» (III, 321).

<sup>7</sup> Из стихотворения «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») (III, 228). Ср.: А. В. П. «Курс» (30 января 1922 г.): «Еще в 1817 г. в Лицее он начал стихотворную повесть — первый русский сюжет. Отныне его поэтика навсегда станет поэтикой в вымысле: „над вымыслом слезами обольюсь“. (...)»

Необычайный успех (1735—1739—1782—1790—1791—1802—1818—1820)\*, шум и восторги (...)

Но современники не поняли ни происхождения, ни характера поэмы; нужно было, чтобы сам Пушкин своими же последующими произведениями воспитал себе публику — а (раскрыли их) современные исследования (Поливанов, Владимиров, Халанский, Сиповский). Сам Пушкин называет свою поэму „преданья старины глубокой“ и — „песни грешные“: итак, сказочно-богатырский эпос, „волшебная повесть“ (Чулков, Карамзин — „Илья Муромец“, Радищев, Жуковский — все это Пушкин знал до Лицея еще), но также и фривольное, шуточное, „грешное“ („Елисей“, „Душенька“, „Бахариана“, „Опасный сосед“). Сказочный мотив: похищение невесты и отыскание ее героем; истор(ически): Киев и печенеги; историко-литературно „Руслан и Людмила“ заканчивает традицию волшебного-рыцарского романа (Orlando, la Pucelle<sup>\*\*\*</sup>); имя „Людмила“ — любимое тогда (баллада Карамзина, Жуковского, „К сестре“ Пушкина 1814 г.: „и как певец Людмилы...“); Руслан у Богдановича, Черномор — из „Ильи Муромца“ Карамзина; Финн — по Карамзину (о волшебстве у финнов); Владимир и богатыри, Баян — из сказок Чулкова, похищение Людмилы Черномором — в „Обероне“ и „Неистовом Орланде“; роскошные чертоги ее у Черномора — общее место волшебного-рыцарского романа; отдельные мотивы и сцены — из сказочной рыцарской литературы XVIII в.; даже поле из чулковских сказок; Ратмир в оча(рованном) замке, чувственные утехы как преграды — общее место рыцарского романа. Но если все мотивы были известны, то почему критика не указала на это? потому что не узнали! Чувство меры в употреблении этих machines<sup>\*\*\*\*</sup>, новый тон повести, который сразу назвали „романтическим“; тон этот был „парнасский атеизм“, и вся поэма была как бы осуществлением программы „Арзамаса“. Это давало единство и заставляло (да и донныне...) забыть мозаичность происхождения поэмы: все забыли про происхождение! Наконец-то появилось „романтическое“ произведение — сознательно разрушающее

\* Имеется в виду успех «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» Тредиаковского, «Хотинской оды» Ломоносова, оды «Фелица» Державина, «Путешествия...» Радищева, «Писем русского путешественника» Карамзина, элегии «Сельское кладбище» Жуковского, «Истории...» Карамзина, поэмы «Руслан и Людмила» Пушкина.

\*\* Поэмы В. Майкова, И. Богдановича, М. Хераскова, В. А. Пушкина.

\*\*\* Имеются в виду поэмы «Неистовый Орландо» Ариосто и «Орлеанская девственница» Вольтера.

\*\*\*\* «технические приемы» (франц.).

старую поэтику; безмолвное, но разлитое по всей поэме требование свободы творчества. Этим Россия становится современна... (и даже предупреждает Францию, где борьба началась лишь к концу 20-х гг.). Каждое слово „Руслана и Людмилы“ надо понимать и в „политическом“ его смысле (литературной борьбы и отрицания старой поэмы). Между тем, отрицание XVIII в. не мешало взять сюжет, ему принадлежащий! Этим авторитетность отрицания была крайне усилена, и бой был решен сразу. Потом у Пушкина только отдельные шуточные выходы („Султан ярится...“ 1824 г.<sup>\*</sup>, „Евгений Онегин“: „пою приятеля молодого“). Но это все — отношение поэмы — к прошлому. А к будущему? (...)

Все эти ритмы и типичные клаузулы были у Ломоносова, и особенно у Державина (и у самого Пушкина), но здесь впервые они были влиты в непрерывное повествование; создание *carmen perpetuum*<sup>\*\*</sup>. В этом был (нрзб.) староклассической поэме, которая на важной, национальной теме не умела именно быть непрерывна и вместе с тем замкнута; а здесь, случайная, „первая попавшаяся“ тема была развита в „непрерывный сюжет“. Конечно, были в этой непрерывности „пороги“ (например, IV, 35<sup>\*\*\*</sup>), перебои от неумения следить одновременно за Людмилой, Русланом и соперниками (ср. „Роланд-Оруженосец“ — как Уланд справился с той же задачей).

<sup>\*</sup> «Пир во время чумы» (VII, 180).

<sup>9</sup> «царь» и «антицарь» (нем.).

<sup>10</sup> Стихотворение Пушкина 1830 г. (III, 254).

<sup>11</sup> «Кавказский пленник» (IV, 98).

<sup>12</sup> Там же (IV, 106).

<sup>13</sup> «это и есть русский роман» (франц.).

<sup>14</sup> «герой поневоле» (франц.).

<sup>15</sup> «Кавказский пленник» (IV, 95).

<sup>16</sup> Ср.: А. В. П. «Курс» (февраль 1922 г.): «„Кавказский пленник“». Русский сюжет вспыхнул только тогда, когда Байрон помог сложить новый тип героев. Связь „Кавказского пленника“ с „Погасло дневное светило...“ Байрон дает свой извод темы донжуанизма и гамлетизма, он вводит в шекспирову культуру тем, что указывает на любовь, как завязь сюжета. Говорят, что Шекспир только в селе Михайловском — но черкешенка — чем не Офелия? и он чем не Гамлет? Мы на пороге русской культуры, сложившейся целиком на гамлетической проблеме — невозможной любви. Нет ни одного слова, которое не мог бы повторить сам Гамлет. И все это сложилось вокруг любви! Нам кажется любовный сюжет так естественен, что мы забываем, что русский XVIII в. не знал его! Впервые Пушкин любовь из книжного воспоминания о французской эротической повести в стихах сделал — с ю ж е т о м. Развился новый романтизм — ибо, как и у Жуковского, два мира сошлись в единой любви. Романтическое свидание было великим кризисом: кто не остановился на сладости любви, а мгновенно-

<sup>\*</sup> «Ода его сиятельству гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825 г.).

<sup>\*\*</sup> «непрерывная песнь» (лат.).

<sup>\*\*\*</sup> Имеются в виду стихи «Песни второй» — «Но что-то добрый витязь наш? Вы помните ль нежданну встречу?..»

но развил невозможность любви в сюжет, тот достоин был быть основателем русской национальной литературы. Слава Байрону, он помог основать ее! и Кавказу! Когда Пушкин с ебя сознал скитальцем, и полюбив, увидел непобедимое в о с п о м и н а н и е, ставшее между ним и любовью,—он открыл источник русского сюжета. Мгновенная поляризация—закон пушкинской работы; сексуальная поляризация—отложение красоты, могущества, природы на девушке. Двоение и даже троение положительного предела символа: К а в к а з (Эльбрус—IV, 98); а у л—предвестие табора—(гармония на „у“—IV, 98,—как бы заражение звуками „аул—табун—Кубань“,—старик—IV, 109); сама д е в а —предвестие Тани. Итак, связь с „Медным всадником“, „Цыганами“, Земфирой, Таней и др. Создано царство монументальной символичности, найдена женственность.

Отложение черт другого предела; материал: двойственное положение самого Пушкина, как скитальца, изгнанника, беглеца цивилизации,—впервые он понимает себя, столкнувшись с монументальной природой и аулом; пламенные в одном, горькие в ином воспоминания о севере, т. е. неизбежность воспоминания (новый характер его, не как у Жуковского! нежеланная непобедимость призрака, невозможность закончить прошлое), злой тени за плечом; вражда к изгнавшей его родине: *my native land, good night*—ссора с родиной и отпадение в низшую степень (высшую типом) сферу жизни (вечный „колониальный“ мотив русской поэзии!). И без Байрона, русская история сама привела Пушкина к теме изгнанного революционера, который, отпав, заносит нож над девушкой. А тут еще английский язык в 1820 г. и Чайльд-Гарольд. Так Байрон вступил в Россию и русскую историю.

Байрон освятил для Пушкина и четырехстопный ямб; стих Ломоносова и Державина вдруг получил новый смысл и двойной авторитет! Манера эпиграфов, вставных песен строфического типа; бытовых описаний (нравы кавказцев, цыган, полтавский бой, описание Петербурга); быстрых пламенных *retours* \*\* к себе или к общей теме („не вдруг увянет наша младость...“—IV, 98—как бы обращение к предполагаемому кругу одинаково понимающих и знающих нечто; другая ветвь того же—отступления в „Евгении Онегине“—тоже для круга „понимающих“). Ритм вообще тот же, что в „Руслане и Людмиле“,—но сложнее, детальнее (например, утопление—IV, 112, монументальные клаузулы—IV, 98\*\*\*); инструментальность нового типа (скорее, гласные: „Эльбрус огромный, величавый“, затем „у“), появление любимых инструментальных слов (аул, табун, гул, глухой, воя, творительный падеж на -ою)—насколько Байрон повлиял во всем этом? Заражен ли он Байроном и ритмически? Исторический момент поэмы: русская империя, эпическое завоевание, кризис в душе победителей, которые вскоре станут изменниками своему императору; пустынная душа, современная последним великим делам империи. И здесь—как всегда—сюжет великого поэта буквально верен истории страны. Пушкин еще не умеет описывать быстрые действия (IV, 93\*\*\*\*); тут успех невелик по сравнению с „Русланом и Людмилой“.

\* «Мой край родной, прости!» (Байрон. Паломничество Чайльд-Гарольда, I, XIII. Пер. П. Козлова).

\*\* «обращения» (франц.).

\*\*\* Имеются в виду стихи: «Великолепные картины!» и след.

\*\*\*\* Имеются в виду стихи: «Черкес. Он быстро на аркане / Младого пленника влачил...»

Научится ли потом? В „Цыганах“ само убийство не рассказано, а „названо“ только. Я думаю, только к „Полтаве“..., также бегство Гани от Онегина. Замечания Сиповского о влиянии Шатобриана (который тогда мог быть ближе Пушкину, чем только что прочитанный Байрон)<sup>17</sup>; Atala тоже освобождает René. Ciluta выслушивает от René признание, что он любит другую, американские описания. Это все верно, но тип поэмы, краткость, манера речи — глубоко несходно с Шатобрианом. Остается то, что тема об отношении цивилизации и природы сложилась при содействии Шатобриана.

<sup>17</sup> «Цыганы» (IV, 182).

<sup>18</sup> «наивный, как» (франц.).

<sup>19</sup> «Цыганы» (IV, 180, 185).

<sup>20</sup> Там же (IV, 185).

<sup>21</sup> Соединение слов Алеко из поэмы «Цыганы» и Евгения из поэмы «Медный всадник» (IV, 185 и V, 148).

<sup>22</sup> «Цыганы» (IV, 184).

<sup>23</sup> «гениальный ход» (франц.).

<sup>24</sup> «Цыганы» (IV, 187).

<sup>25</sup> «кошмар» (англ.).

<sup>26</sup> «Цыганы» (IV, 189).

<sup>27</sup> «в будущем» (лат.).

<sup>28</sup> Ср.: А. В. П. «Курс» (февраль 1922 г.): «Пушкин нашел женственность, и тема истории — природы стала его темой. В 1824 г. „Цыганы“ задуманы уже как греческая трагедия. Фивы — табор, Эдип — Алеко; дурной сон приснился табору; русская литература наконец достигает классической темы; все остальное было выучкой, чрез ямб, классический эпитет и пр. — русская литература достигла источников классичности».

<sup>29</sup> 1-я и 2-я главы романа «Евгений Онегин» написаны в 1823 г.

<sup>30</sup> «Евгений Онегин», 8, L.

<sup>31</sup> Ср.: А. В. П. «Курс» (февраль 1922 г.): «Построение сюжета в „Евгении Онегине“; сюжетный зародыш — отъезд; необходимость мотивировать отъезд: болезнь дяди; удобный случай связать с его болезнью первые черты характера Евгения: итак, I песнь есть введение и в сюжет и в характерологию. Но опыт Кавказского пленника научил Пушкина: надо иметь материал для суждения о расстриге на родине его, не только в будущем столкновении. Отсюда вся I песнь (соответствующая) „свобода, он одной тебя...“ и „когда б ты знала...“). Почему образование Евгения...? Κοινή \*\*, он знает то, что все знают, отражение всего в голове мелкого беса. Упоминание Каверина (I, XVI) не оставляет сомнения, что Пушкин описывал петербургскую жизнь 1818—1819 гг. и реально представлял себе Онегина своим приятелем по „Зеленой Лампе“. Кстати, почему ее нет в I песни? Отсюда ясно, что размышления о себе играют роль в сложении отрицательного полюса сюжета». Представление о дальнейшем развитии подхода к анализу «Евгения Онегина», намеченного в ранних работах

\* Сиповский 1907: 477—518 («Пушкин, Байрон и Шатобриан»).

\*\* См. примеч. 47 к «К истории».

Л. В. П., дает его заявка первой половины 1930-х гг. на написание и издание книги о пушкинском романе, сохранившаяся в архиве Ю. Г. Оксмана:

**Проспект исследования**  
**«„Евгений Онегин“ Пушкина»**

Количество листов, в зависимости от соображений издательства, от 10 до 15. В крайнем случае, можно 8 л.; авторское desideratum: около 18 л.

Исчерпывающим, даже относительно исчерпывающим, мое исследование не будет: при современном состоянии наших знаний об этом не может быть и речи. Но оно значительно двинет вперед наше понимание самого, как это ни странно, неизученного произведения Пушкина.

На каком языке написан «Евгений Онегин»? На языке, представляющем дальнейшее развитие и функциональное переобоснование того, что в XVIII в. звали «забавным слогом». Состояние этого языка в елисаветинскую эпоху — Державин — *tipotes*<sup>\*</sup> конца XVIII в. — эпоха посланий — сам Пушкин петербургских лет (десятки словосочетаний Пушкин перенес в роман из своей же практики). Но теперь «забавный слог», подчиненный сюжету и серьезной проблематике, вошел в новое качественное состояние.

Почему роман написан в стихах? «Пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». Трудный вопрос, связанный с общим развитием русской дворянской литературы. Аналогия с почти современной работой Байрона над «Дон Жуаном». Переход Байрона к «Беппо» и «Дон Жуану» сыграл громадную роль в сложении «Евгения Онегина».

Но выбор стиха, а не прозы привел к тому, что перед Пушкиным стала вся проблема наследия. Метр, строфа, рифма. Как все эти элементы, выработанные дворянской поэзией XVIII в. для оды, стали теперь элементами проблемного романа? Особую трудность представлял пейзаж; в романе он остался одическим.

Наиболее архаична I-я (внесюжетная) глава. Источники ее — не просто «Le monde»<sup>\*\*</sup> или послание Я. Толстого<sup>\*\*\*</sup>, а вся громадная традиция «Дня щеголя» (идущая, в последнем счете, от Spectator'a и его английских и французских продолжателей). Причины ее особого значения в русской литературе и особой авторитетности для Пушкина в 1823 г.

Первая группа сюжетных глав. Дашкевич<sup>\*\*\*\*</sup> в дореволюционной науке и Сергиевский недавно («Литературное наследство». Т. 16—18. С. 128) указали на вопрос об (отношении) «Евгения Онегина» «к популярному нравоописательному и бытописательному роману». «Этот вопрос до сих пор не ставился; поставить его следует»<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Моя работа как раз собирается дать немалый материал для его разрешения. Колебания Пушкина в сюжетной схеме. Татьяна и героини Ричардсона.

\* «второстепенные поэты» (лат.).

\*\* Имеется в виду стихотворение Вольтера «Светский человек» (1736).

\*\*\* Имеется в виду стихотворное послание Я. Н. Толстого «К петербургскому жителю», напечатанное в его сборнике «Мое праздное время» (СПб., 1821).

\*\*\*\* Дашкевич 1899: 177—208.

\*\*\*\*\* Сергиевский 1934: 128.

Вторая группа сюжетных глав. Пушкин склоняется к схеме страшного романа. Теория «сна», выдвинутая Ch. Nodier; Пушкин к ней примыкает. Детальный анализ источников сна Татьяны.

Литературная история дуэли. Дальнейшие колебания в плане. Резкая модернизация (VIII глава). Борьба между большим планом и малым. Почему Пушкин форсировал финал романа?

Проблематика романа. Н. Тургенев, Раевский. Пушкин правильно понял главный для социального бытия дворянской интеллигенции вопрос, вопрос о ее перестройке, профессионализации и приспособлении к процессу капитализации страны.

Эта проблема была движущей силой, приведшей Пушкина, чрез целую энциклопедию литературных стилей, от архаичной, соседящей с «Фелицей» 1-й главы к соседящей с Тургеневым 8-й главе. Она же деформировала и подчинила задачам социального реализма наследие русской поэзии XVIII в. и влияния западноевропейского нравоописательного, страшного и иного романа.

(1934—1936) (РГАЛИ, ф. 2567 (Оксман Ю. Г.), оп. 1, д. 1296, л. 1—1об.).

В более поздней статье Л. В. П. о «Евгении Онегине» эта сюжетная проблематика ранних работ выражена менее отчетливо (см.: Пумпянский 1937б).

<sup>32</sup> «болтовня» и «шутка» (франц.).

<sup>33</sup> «Евгений Онегин», 2, XXV, XXVI.

<sup>34</sup> Имеется в виду, что в 1823—1824 гг. Пушкин находился на юге и первые главы романа написаны до ссылки в Михайловское.

<sup>35</sup> Письмо Татьяны к Онегину («Евгений Онегин», 3, XXI).

<sup>36</sup> «Евгений Онегин», 3, XLI.

<sup>37</sup> Источник цитаты не установлен.

<sup>38</sup> «Как, даже нет страсти?» (франц.).

<sup>39</sup> «Евгений Онегин», 5, XVIII.

<sup>40</sup> Там же, 6, XXVIII, XXX.

<sup>41</sup> Там же, 7, XXIV.

<sup>42</sup> Там же, 8, XLV, XLVII.

<sup>43</sup> Там же, 1, XVII.

<sup>44</sup> Там же, 5, XX.

<sup>45</sup> «выискивая, кого поглотить» (лат.).

<sup>46</sup> Из стихотворения «В начале жизни школу помню я...» (III, 255).

<sup>47</sup> «Борис Годунов» (VII, 19).

<sup>48</sup> «Полтава» (V, 21—25, 25—26, 26).

<sup>49</sup> Там же (V, 20).

<sup>50</sup> «Евгений Онегин», 4, XXXVII—XXXIX.

<sup>51</sup> «Полтава» (V, 32).

<sup>52</sup> Там же (V, 36).

<sup>53</sup> Там же (V, 55).



<sup>54</sup> Там же (V, 56).

<sup>55</sup> Из стихотворения «Демон» («В те дни, когда мне были новы...») (II, 299).

<sup>56</sup> Из стихотворения «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830), последний стих которого, начиная с первой публикации (1841), долгое время печатался в редакции Жуковского — «Темный твой язык учу».

<sup>57</sup> Поэма «Газит». Начиная с первой публикации (1837), поэма в течение долгого времени печаталась под названием «Галуб» — неправильно прочитанным именем отца героя (Гасуб).

<sup>58</sup> Далее часть текста утрачена.

<sup>59</sup> «Скупой рыцарь» (VII, 110).

<sup>60</sup> Там же (VII, 110).

<sup>61</sup> Там же (VII, 112).

<sup>62</sup> Там же (VII, 112).

<sup>63</sup> Там же (VII, III, 112).

<sup>64</sup> «в известном смысле сдержанный» (франц.).

<sup>65</sup> Начало «Моцарта и Сальери» (VII, 123).

<sup>66</sup> Из поэмы М. Ю. Лермонтова «Сказка для детей», строфа 5.

<sup>67</sup> «Цыганы» (IV, 195).

<sup>68</sup> Белинский 7: 569 («Сочинения Александра Пушкина». Статья одиннадцатая).

<sup>69</sup> Ср.: А. В. П. «Курс» (25 апреля 1922 г.): «„Русалка“ (...) Вопрос о последующей судьбе обманутой. Алеко не изгнан, он победил; черты злобности его смягчены, он стал только легкомыслен. Тогда вся тяжесть последствий сюжета ложится на табор, старик сходит с ума, дочь становится мстительницей. „Прежде“ и „теперь“: „отчаянной и презренной девчонкой — русалкою холодной и могучей“: две Тани. Центр переносится на вторую Таню, она отравляет свадьбу, вообще усилены черты не обманутой, а мстящей. Это *contre-part* „Евгения Онегина“ — перевод ненаписанной его части на язык легенды». О русалочьем мотиве А. В. П. говорит также в лекции «Курса» 24 апреля 1922 г.: «„Евгений Онегин“, главы VIII — „Странствие“ и IX — „Большой свет“. Странствие Онегина и — странствия Александра I? „беспокойство, Охота к перемене мест...“, после убийства. Это черты Вечного Жида. Вообразим Алеко после изгнания из табора. Обманщик, после совершенного обмана, срывается с места; вообще, он мало прикреплен к месту — недаром ветер унес его из столицы в деревню. После убийства судьба обеих половин сюжета снова расходится: он срывается в странствие, она — либо гибнет, либо возрастает к могуществу, т. е. приобретает черты холодной, всесильной русалки. Инстинктивное перенесение действия в Петербург, „с блестящей Ниной Воронскою — сей Клеопатрою Невы“ — это то же, что в 1832 г. „очнулась русалкою холодной и могучей“. Титул, Петербург, блеск высшего света — все русалочки черты. Так зарождается тема Клары Милич. Больной, желтый Евгений — как будто жертва женского демонического существа. Но, мелькнув на мгновение, призрак Тани-русалки исчезает и уступает место „бедной Тане, прежней Тане“: сюжет

\* «удвоение» (франц.).

возвращается к истоку; он оказывается неразрешим и непрерывен (как непрерывно тождественны в себе замыслы Пушкина). Снова может начаться то же, что — уже было. И надо так же насильственно оборвать рассказ, как насильственно дуэль оборвет поэзию Пушкина».

<sup>70</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «Герой» (III, 252).

<sup>71</sup> «Пир во время чумы» (VII, 176).

<sup>72</sup> «старая добрая Англия» (англ.).

<sup>73</sup> «Пир во время чумы» (VII, 181).

<sup>74</sup> Ср.: А. В. П. «Курс» (24 апреля 1922 г.): «1. Трудность вопросов, связанных с Болдинскими драмами. 1) Поразительное разнообразие исторических картин — вся Европа, все эпохи; 2) разложение шекспировских форм. Этот процесс идет в самой английской литературе (Вильсон, Б. Корнуолл, Р. Браунинг). Это, собственно, центральная сцена пятиактной трагедии (в „Гамлете“, например, король на молитве... или сцена на сцене... и т. д.); вот почему из Вильсона — один I акт... Этим, собственно, опускается самый сюжет (его нет ни в „Скупом рыцаре“, ни в „Каменном госте“..., потому что нет концентрированного сюжетного интереса, которого и не может быть без завязки). С опущением сюжетного построения центром произведения становится возможность сюжета, возможность борьбы и пр. Велики эти произведения — величием несостоявшегося, ненаписанного. В три болдинских месяца русская литература выпила, осушила всю чашу сюжетной поэзии, — „интеллектуально“ (the intellectual lord of all\*) насладившись трагическим театром. Очевидна слабая потребность в театре самом. Рецепция поэмы дала поэму же, рецепция театра дала отдельные сцены. Законность этого подтверждается аналогичным процессом: от Шекспира к В. Гюго, к Шиллеру, к Р. Браунингу. Сгущение характера до степени замены сюжета: гипнотическая гипертрофия характера у барона, Сальери, Дон Жуана. Отсюда возможное недоразумение: „характер“, между тем как на самом деле — в центре всего — с т у а ц и я. Дар ситуации есть почти моторный дар силового распределения и сжатия того, что могло быть развито в сюжет: это динамический nucleus\*\* неразвернутого театра. Сжимается и материал (т. е. „характеры“) — но уже вследствие сжатия ситуации. Ситуация же может быть то завязкой (отравление Моцарта?), то развязкой (оно же?), то серединою (в подвале, где как будто перед нами старый знакомец — так сильно динамическое внушение). Осложнение же ситуации сгущенной характерологией есть новая форма вечной болезни сюжета. Итак, перед нами новый вид неудачи русского сюжета.

2. „Скупой рыцарь“, о Ченстоне (примеры того же: „Из VI Пиндемонта“, „На выздоровление Лукулла“\*\*\*). (Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and B. Cornwall. Paris, 1829.) Fazio, у Мильмана, о скряге Бартоло; сцена из „Пертской красавицы“ В. Скотта, „Дон Жуан“, XII, 8—10. Но все это не покрывает ситуации, которая принадлежит Пушкину; а она такова: подземный мир и подземный заговор в отрешен-

\* «человек, интеллектуально всех превосходящий» (англ.).

\*\* «ядро» (лат.).

\*\*\* Имеется в виду отсылка к несуществующему литературному источнику в указанных произведениях Пушкина.

ном царстве. Эта ситуация так сильна динамически (моторно), что она вытесняет у читателя слабую сюжетность следующих сцен. Аид и живые; вампирический характер денег, деньги как заговор. Искупительный характер покупающих денег (и безумно тратящихся: мот, „Игрок“, гуляка, блудный сын..., завоевание денег у Бальзака, Достоевский: путь самоискупления денег, разжатия, размагничения), демонический характер подземных денег: их сила становится всемирным заговором. Вот почему не „скупой“, а деньги — вот герой сцены; скупой — лишь предводитель восстания (как Евгений среди чудовищ, как Евгений среди наводнения, Мазепа во главе восстания и пр.). Демон не перед женщиной, а в гнезде своем, в берлоге, где родились и те с к у п ы е (Алеко и пр.). Скупость есть общая черта в с е х героев Пушкина; тоже и старость. Самозванец; антицарь гораздо опаснее здесь, чем в чисто политической сфере — те как дети в сравнении с ним. Как сон о действительном мире — притча о царе. „Нас уверяют медики...“ — убийство. Здесь не „скупость“, а централизация самозванства денег, организованных в подпольную партию и избравших своего царя. Итак, перед нами сошествие Данта в подземное царство (параллели: падение Тани в Аид во сне, „Когда за городом, задумчив, я брожу...“, „Мне не спится, нет огня...“, „Бесы“). Но в сфере денег противоположный полюс возможен лишь как беспутная трата: здесь все самозванно и сын похож на Отрепьева.

3. „Моцарт и Сальери“ — не „талант и гений“ (потому что тогда тема двух миров была бы невозможна), а гений и скупой гений (деньги таящиеся и деньги покупающие). В сфере материально единой (искусство) сошлись два человека, формально разнокачественные (разноопределенные): Аид и земля снова встретились. (...) „Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет — и выше“ — ср. „Когда б ты знала, когда бы ты воображала...“<sup>\*</sup>: отпадение от искусства, как там от города. Если угодно, это менее серьезно, чем в „Скупом рыцаре“, где восстание Аида было всегда предположено в в о з м о ж н о с т и, где старик был о д и н в подвале, где, наконец, он был старик и отец; зато это более серьезно тем, что движение совершается не в царстве противящихся самоочищению денег, а противящегося гения; поэтому противоположный полюс может быть дан сполна: это женственность гениальности (лишь с виду напоминающая легкомыслие Отрепьева и сына барона).

„Каменный гость“. (...) Донжуанизм в любви — иной вид гамлетизма. Разложение символа любви. Недаром рано осложнился Дон Жуан политико-революционными и антирелигиозными идеями — это то же, что соответствующее осложнение Алеко. Обольститель — как притягивающая бездна. С этим быть может связана мифологема конца: *abyssus abyssum?*<sup>\*\*</sup> Царство прошлого: монументальность, статуя командора, „Дания прошлого“, правота, средоточие символической правды; разложение и восстание. Головокружение женщин над этой бездной. Итак, в любви — тот же процесс одоления символа, что в гениальности и в деньгах. Дважды у Пушкина статуя сходит с пьедестала („Vénus d'Ille“<sup>\*\*\*</sup>, портрет Гоголя, Ал. Толстого) — реакция закона и идеального прошлого на узурпацию.

\* Из поэмы Пушкина «Цыганы».

\*\* «бездна бездну (призывает)» (лат.).

\*\*\* «Венера Ильскаль» — новелла П. Мериме (1837).

„Пир во время чумы“, John Wilson—The City of the Plague (1816), I, 4. Чума 1666 г. Параллели: „чума царица болезней“ в „Герое“, „запах скверный—Как будто...“ 1832 г., „великолепный мрак чужого сада...“ 1830 г., „Когда за городом, задумчив, я брожу...“ 1836 г. („как испуганное стадо“...—„как гости жадные за нищенским столом...“<sup>75</sup>). Все это—разные виды сошествия в ад: пир в аду, в адском городе. Гибель, чума символического мира, вытеснение исторических знаменований безначностью Аида—и в этой пустоте—пир. Вечер символов, последнее их явление—перед царством комедии.

<sup>75</sup> «главнейшая из монад» (франц.).

---

\* Из стихотворений А. С. Пушкина «И дале мы пошли —и страх обнял меня...» и «В начале жизни школу помню я...»

\*\* Сопоставление описаний кладбищ в «Пире во время чумы» (песня Мери) и в стихотворении 1836 г.

## Опыт построения релятивистической действительности по «Ревизору»

Печатается по тексту первой публикации—Пумпянский 1997: 6—13 (предварительная публикация текста данного издания). Написано, скорее всего, в конце июня—начале июля 1919 г. и тогда же прочитано на одном из заседаний Невельского кружка. «Опыт о „Ревизоре“» является первой из цикла работ, написанных Л. В. П. в Невеле летом 1919 г., после доклада М. М. Б. о монументальной эпохе символов (см. вступ. прим. к «Смысл поэзии Пушкина»). Об этом же свидетельствуют и прямое обращение к М. М. Б. в конце и в начале работы (ср. сходное обращение в июньских докладах 1919 г. Л. В. П.—«Достоевский как трагический поэт» и «Краткий доклад на диспуте о Достоевском»), и прежде всего живая заинтересованность, высказанная Л. В. П. при обсуждении новой проблемы, выдвинутой М. М. Б. Подобное отношение к проблематике нравственной реальности отразилось и в составленном им, скорее всего в те же дни, «Ответе на задачу, поставленную М(ихаилом) М(ихайловичем)» (Николаев 1992: 227—228). Во всяком случае, уже в конце августа в Витебске Л. В. П. делает доклад «Построение символической действительности в жизни Пушкина» (Изв. Витебск. сов. 1919. 29 августа (№ 183)), в основе которого, несомненно, лежала работа «Смысл поэзии Пушкина», а название образовано сходным образом с названием «Опыта о „Ревизоре“». «Опыт о „Ревизоре“», как сказано в «Добавлении» к работе, был прочитан Л. В. П. также 24 ноября 1919 г. в Витебске, возможно, как следует из того же «Добавления», сразу же после очередной лекции курса «История идей европейской культуры» (см. вступ. прим. к «Достоевский как трагический поэт»), а затем 24 мая 1921 г. в Петрограде, в Вольфиле, под названием «Размышление о „Ревизоре“ Гоголя». Судя по обращению к М. М. Б., ему же и посвящена вся работа. Таким образом, «одиноким и благородным философом», которого упоминает Л. В. П. в «Добавлении» 24 ноября 1919 г.,—это М. М. Б. Сходное отношение к М. М. Б., вероятно, общее для всех членов Невельского кружка, много десятилетий спустя выразила и М. В. Юдина в своем письме М. М. Б. 4 июня 1966 г.: «Я прекрасно знаю, что и для Вас все обстоит таким же образом (...) и слишком хорошо знаю—кто Вы и что Вы» (Юдина, Бахтин 1993: 80). Что под эпохой релятивизации символов (т. е. под релятивной действительностью), которая стала отправным пунктом для рассуждений Л. В. П. в «Опыте о „Ревизоре“», понимал сам М. М. Б. в докладе 1919 г. и в чем, по его мнению, заключается связь этой эпохи с комическим, с достаточной определенностью устанавливается на основе его трактата «Автор и герой» (если отвлечься от особенностей новой бахтинской терминологии сер. 1920-х гг.): «где позиция внеаходимости случайна и зыбка (...), там можно только передразнить человека и жизнь (отрицательно использовать трансградиентные момен-

ты). Отрицательное использование трансгредийтных моментов (избытка видения, знания и оценки), имеющее место в сатире и комическом (конечно, не в юморе), в значительной степени обусловлено (...) потерей всего, что обосновывало и укрепляло позицию венаходимости, а следовательно, и внесмысловой внешности жизни; эта внесмысловая внешность становится бессмысленной (...), становится разоблачающей силой. Момент трансгредийтности в жизни устроится традицией (внешность, наружность, манеры и проч., быт, этикет и проч.), падение традиции обнажает бессмысленность их, жизнь разбивает изнутри все формы» (Бахтин 1979: 177). Поскольку в этом отрывке из «*Автора и героя*» несомненно воспроизводится одна из основных мыслей невелинского доклада 1919 г. М. М. Б., то и установленное здесь отличие комического от юмора (смеха), столь последовательно проведенное и Л. В. П. в «*Опыте о „Ревизоре“*», также восходит к тому же бахтинскому докладу. Замечательно, однако, что в «*Авторе и герое*», написанном в Витебске до возвращения в Ленинград, при рассмотрении комического М. М. Б. не выходит за пределы своего доклада 1919 г. и еще не подвергает проясняющей рефлексии, скорее всего в силу незнакомства, тот новый аспект изучения проблемы смеха, который был раскрыт Л. В. П. в книге о Гоголе в 1922—1923 гг. В «*Опыте о „Ревизоре“*» Л. В. П. хотя и излагает на примере произведений Гоголя оригинальную теорию комического, все же во многом следует основным направлениям истолкования гоголевского творчества, которые сложились в символистской критике кон. XIX—нач. XX в. (ср.: Паперный 1992). Символистская критика отвергала, как наивное, прежнее представление о реалистичности творчества Гоголя, подчеркивая его фантастический характер, выразившийся в создании карикатурных, пародийных образов (Розанов 1906: 18—20; Анненский 1979: 207, 216, 227, 230; Брюсов 1909: 98, 101—102, 104—105, 110). Л. В. П. в «*Опыте о „Ревизоре“*» не только воспроизводит определения указанных авторов, но даже буквально цитирует такие, например, замечания Розанова о стиле «Мертвых душ», как «восковой язык», «мертвая ткань языка, в которую обернуты все выведенные фигуры, как в свой общий саван», неподвижные «крошечные восковые фигурки», «куклы, жалкие и смешные, как и все прочие фигуры „Мертвых душ“» (Розанов 1906: 259, 261, 266). К Розанову восходит и ведущий принцип интерпретации творчества Гоголя у Л. В. П.: «Вообще замечательна в Гоголе эта особенность, что он все явления и предметы рассматривает не в их действительности, но в их пределе (...) отсюда его петербургские повести, „Мертвые души“ и „Ревизор“, возводящие серенькую жизнь до предела пошлости» (там же: 263). Резкое противопоставление Пушкина и Гоголя у Розанова — «разнообразный, всесторонний Пушкин составляет антитезу к Гоголю» (там же: 255), — только намеченное вслед за Розановым Л. В. П. в «*Опыте о „Ревизоре“*» в характеристике Пушкина («между этими двумя безднами висел величайший гений символизации — и творил»; «поэт, видевший символическую сторону русской жизни, не видевший ее безнадежного стирания»), станет основной линией исследования в его книге о Гоголе. Л. В. П. в «*Опыте о „Ревизоре“*» пишет, что «Гоголь сам был Хлестаков». Но много ранее именно у Мережковского в книге «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» Гоголь показан двойником своих героев Хлестакова и Чичикова (Мережковский 10: 206, 218, 220—221, 253). Это положение впоследствии стало в книге Л. В. П. о Гоголе основой построения гоголевской биографии

как художественного и законченного целого. В чем, кстати, тоже нельзя не видеть дани символистской критике. Весь ряд умозаключений *Л. В. П.* о релятивизме и России в «*Опыте о „Ревизоре“*» («релятивизм—отечество революций», «Россия—синоним релятивизма», «Россия есть чистое, беспримесное небытие», «город „Ревизора“ есть сама Россия» и т. п.) показывает, что творчество Гоголя стало для него и поводом для размышлений о смысле актуальных событий. Недаром именно к Гоголю *Л. В. П.* относит название («Пророк русской революции») одной из главных работ Мережковского о Достоевском. В те же годы и Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» (Розанов 1990: 392, 472), и Бердяев в статье «Духи русской революции» (Бердяев 1990: 57—63) также именно в художественном мире Гоголя находили воплощенное предвестие и мрачный аналог революционных изменений в России (Паперный 1992: 28—30, 45). Тезис *Л. В. П.* о том, что «поэзия есть спасение гениальной жизни», уже развернутый им прежде, весной 1919 г. в работе («Об отрешении») (*Архив*), является вариацией высказывания Ницше о роли искусства из «Рождения трагедии»: «(...) в этой величайшей опасности для воли, приближается, как спасающая волшебница, спедающая в целебных чарах,— и с к у с т в о; оно одно способно обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми еще можно жить» (Ницше I: 83). Жизненное же напряжение, о котором столь отчетливо сказано в эпиграфе к «*Опыту о „Ревизоре“*», разрешилось в «Добавлении» 24 ноября 1919 г. выводом, который сыграл впоследствии решающую роль в теоретическом осмыслении комического в книгах *Л. В. П.* о Гоголе и *М. М. Б.* о Рабле: «Каждый атом мира завершается комедией,—но распадение его в комедии освобождает самосознание, ибо распадается знаменующее—и только оно! Знаменуемая же идея (единство сознания) свободно для нового пути». Но и этот вывод как бы предугапан Ницше в «Рождении трагедии» суждением «о комическом как художественном освобождении от отвращения, вызываемого нелепым» (Ницше I: 83). Впрочем, занимающая такое важное место в книге *Л. В. П.* о Гоголе амбивалентность (гоголевского) смеха, если воспользоваться позднейшим бахтинским термином, тоже была ранее предугастана, но уже русской символистской критикой: «Смех Гоголя—разрушающий, революционный и, в то же время, творящий, религиозный: отрицание мертвого града человеческого есть утверждение живого града Божьего» (Мережковский 10: 53; ср.: Анненский 1979: 230).

<sup>1</sup> «Нравственная реальность» (= «серьезная действительность») и «ответственность»—основные категории нравственной философии *М. М. Б.* (см. Николаев 1992: 226—229).

<sup>2</sup> «Здесь жизнь несет смерть соседу!» (англ.).

<sup>3</sup> «помни!» (лат.).

<sup>4</sup> «университет» (лат.).

<sup>5</sup> «многообразие мира» (лат.).

<sup>6</sup> «отсюда желания» (лат.); парафраза выражения Ювенала (Сатиры, I, 168).

<sup>7</sup> «холодное воображение» (нем.).

<sup>8</sup> «наложение механического на живое» (франц.).

- <sup>9</sup> Гоголь, Тихонравов 6: 256—257.
- <sup>10</sup> Имеется в виду драма Шекспира (1609).
- <sup>11</sup> «сомнительный» (лат.).
- <sup>12</sup> Котляревский 1915а: 291.
- <sup>13</sup> «каким образом» (лат.).
- <sup>14</sup> «Тревога! к оружию!» (франц.).
- <sup>15</sup> Комедии Мольера «Тартюф», «Преступная мать».
- <sup>16</sup> «желанный оптимизм» (франц.).
- <sup>17</sup> Ср.: Белинский 3: 454, 455 («Горе от ума. Соч. А. С. Грибоедова. Второе издание»): «„У страха глаза велики“, — говорит мудрая русская пословица: удивительно ли, что глупый мальчишка, промотавшийся в дороге трактирный денди, был принят городничим за ревизора? (...) Многие находят странную натяжку и фарсом ошибку городничего, принявшего Хлестакова за ревизора».
- <sup>18</sup> «чем невероятнее, тем правдивее» (нем.).
- <sup>19</sup> «тот же» (лат.).
- <sup>20</sup> «в высшей степени действительное существо» (лат.).
- <sup>21</sup> «в высшей степени вымышленное существо» (лат.).
- <sup>22</sup> Одна из этимологий имени Вельзевула — «мушиный царь», «повелитель мух» (древнеевр.).
- <sup>23</sup> «чистое ничто» (нем.).
- <sup>24</sup> «тот же в превосходной степени» (лат.).
- <sup>25</sup> «другой» (лат.).
- <sup>26</sup> «двор чудес» (франц.).
- <sup>27</sup> «кое-как» (франц.).
- <sup>28</sup> «Лекарь поневоле» (франц.), название комедии Мольера.
- <sup>29</sup> Гоголь, Тихонравов 2: 286. («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору»).
- <sup>30</sup> «шутовской король» (франц.).
- <sup>31</sup> Гоголь, Тихонравов 4: 8 («Выбранные места из переписки с друзьями»).
- <sup>32</sup> Неточное цитирование повести «Невский проспект»: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда...» (Гоголь, Тихонравов 5: 286).
- <sup>32a</sup> Ср.: Пушкин А. С. «Евгений Онегин», I, XX: «Летит, как пух от уст Эола...»
- <sup>33</sup> Неточное цитирование повести «Нос»: «Чепуха совершенная делается на свете» (Гоголь, Тихонравов 2: 25).
- <sup>34</sup> «никакой» (лат.).
- <sup>35</sup> «срамные части» (лат.).
- <sup>36</sup> «какой-нибудь = никакой» (лат.).
- <sup>37</sup> «неподвижный мир, устойчивый мир» (франц.).
- <sup>38</sup> «механическая пародия живого» (франц.).



<sup>39</sup> «неосновательность» (нем.).

<sup>40</sup> Шекспир. «Гамлет», II, 2.

<sup>41</sup> Ср.: Гоголь, Тихонравов 4: 20, 142, 221 («Выбранные места из переписки с друзьями»).

<sup>42</sup> Ср.: Там же: 243 («Авторская исповедь»), 175, 193 («Выбранные места из переписки с друзьями»).

<sup>43</sup> Там же: 44. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь в письме «О лиризме наших поэтов» относит эти слова Пушкину.

<sup>44</sup> Там же: 43. Слова, относимые Гоголем Пушкину: «государство без полноценного монарха — автомат».

<sup>45</sup> Гоголь, Тихонравов 2: 491.

<sup>46</sup> Имеется в виду яхта «Штандарт» имп. Николая II.

<sup>47</sup> «Большой стиль?» (франц.).

<sup>48</sup> «возвышенная речь» (лат.).

<sup>49</sup> «Мужайтесь, я одолею мир» (греч.). Парафраза евангельского изречения — Ин. 16: 33.

<sup>49a</sup> Не полностью цитируется эпиграф к «Ревизору».

<sup>50</sup> Шекспир. «Гамлет», I, 5:

Век расшатался — и скверней всего,  
Что я рожден восстановить его!

Пер. М. Лозинского

<sup>51</sup> «На бога надейся и сам не плошай» (франц.).

## Петербург Пушкина и Достоевского

Публикуется впервые. Время написания указано в рукописи — «Доклад в Обществе изучения Старого Петербурга 19 апреля 1922 г.» Раздел о Петербурге Достоевского в рукописи отсутствует и, вероятно, не был написан. Возможно, в своем докладе *Л. В. П.* ограничился сохранившимся текстом. Привлек *Л. В. П.* к выступлению в Обществе «Старый Петербург» («Общество изучения, популяризации и художественной охраны Старого Петербурга и его окрестностей»), основанном 20 ноября 1921 г., скорее всего, Н. П. Анциферов, игравший важную роль в его деятельности (Кумпан, Конечный 1991: 95). С Анциферовым *Л. В. П.* был хорошо знаком и по кружку А. А. Мейера (Анциферов 1992: 325), собрания которого по вторникам, а затем и по воскресеньям он посещал с осени 1920 г. (19 октября 1920 г. — первое появление *Л. В. П.* на собраниях кружка; сообщено А. Б. Рогинским), а также по совместному преподаванию в бывшем Тенишевском училище в нач. 1920-х гг. Это предположение подкрепляется тем, что позднее, в 1928 г., когда Анциферов занимался организацией краеведческих исследований, также, можно думать, не без его участия, *Л. В. П.* в экскурсионной комиссии сделал доклад «Пейзаж и топография романа Пушкина „Евгений Онегин“ в связи с вопросом о литературных экскурсиях по Пушкинскому заповеднику» (Известия Центр. бюро краеведения. 1928. № 5. С. 14; указано Б. С. Кагановичем). В работе *Л. В. П.* имеется ряд сходных мест с книгой Анциферова «Душа Петербурга». Анциферов тоже говорит о Петербурге как имперском городе, о насильственной, деспотической природе государства, основавшего его (Анциферов 1922: 24—27, 39, 49), рассматривает легенды об основании Петербурга в качестве культурно-исторического мифа и приводит соответствующие античные параллели, в частности знаменитые стихи из начала «Энеиды» Вергилия (Там же: 67), которые в 1923 г. в статье «Об оде А. Пушкина „Памятник“» в связи с «Медным всадником» напомнил и *Л. В. П.* (С. 198). Еще разительнее свидетельствуют о сходстве обеих работ приводимые в них ссылки на одни и те же тексты: оба автора цитируют одинаковые стихотворные и прозаические отрывки из державинского Описания Потемкинского праздника (Анциферов 1922: 56); оба ссылаются на описание городского кладбища в пушкинском стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» как на изображение иной, революционной и подпольной, сферы Петербурга (Там же: 65). Отмеченное сходство вряд ли было вызвано знакомством *Л. В. П.* с книгой Анциферова: хотя книга и вышла после его докладов, во второй половине 1922 г. (предисловие И. М. Гресса датировано 6 августа 1922 г. — Там же: 12), он мог бы ознакомиться с ней в рукописи (книга была завершена осенью 1919 г. — Там же: 223) или получить представление о ней из бесед с Анциферовым, который как раз весной 1922 г. готовил книгу к печати (Там же: 224). Однако предпочтительнее рассматривать это сходство типологически и объяснять принадлежностью обоих авторов к традиции символистского истолкования «Медного всадника», а значит и Петербурга, которая

была задана Мережковским, Вяч. Ивановым, Брюсовым. Подобно *Л. В. П.*, Анциферов опирается на учение Вяч. Иванова о символе и мифе (Анциферов 1924: 49—50; Тименчик 1983: 83). Наблюдения Саитова (в примечаниях к «Сочинениям» Батюшкова 1885 г.), Владимирова и Брюсова (Владимиров 1899: 26—27; Брюсов 1929: 85) об отражении «Прогулки в Академию художеств» Батюшкова 1814 г. во «Вступлении» к пушкинской поэме заставляли обоих авторов отступать в поисках более точных соответствий в XVIII в. и приводили, в конечном счете, к сходным цитатам и сходным утверждениям о державинском характере описательных частей в «Медном всаднике». Более того, во всех цитируемых текстах Анциферов выделяет разрядкой фрагменты, соответствующие описанию Петербурга в «Медном всаднике», вплоть до ломоносовского стиха, содержащего как бы в зародыше заглавие будущей пушкинской поэмы (Анциферов 1922: 50—62). Этим своим наблюдениям Анциферов не дает никакого содержательного объяснения, ограничившись лишь общим, правда, важнейшим, выводом о том, что пушкинский «образ Петербурга есть итог работы всего предшествующего века» (Там же: 63). Но именно здесь пролегает различие обоих авторов. Анциферов совмещает символистское понимание с исследованием состава этиологической легенды, легенды происхождения, а также того, как она отразилась в литературных источниках, применяя методы изучения западноевропейской средневековой культуры, усвоенные им в семинаре его учителя И. М. Гревса. *Л. В. П.* символистское истолкование, данное в его невеликой работе о Пушкине, усложняет историософскими построениями и рассматривает ту же легенду, получившую завершающее оформление в «Медном всаднике», в качестве одного из явлений единой классической литературной культуры. В связи с этим в докладе особым образом употребляются понятие «псевдоклассицизм» и его синонимы «ложный классицизм» и «неоклассицизм». Как известно, это понятие для обозначения европейского классицизма ввел впервые Белинский в 1840 г. в статье о «Горе от ума»: «классицизм, как его понимали французы и как он перешел от них к нам, был псевдоклассицизм». По наблюдению Венгерова, это понятие вошло в литературный обиход и приобрело характер общепринятого историко-литературного термина (Белинский, Венгеров 5: 30, 542). Сам *Л. В. П.* предпочитал относительно творчества Пушкина употреблять термин «классицизм»: ср. название его выступления в Вольфиле в начале того же 1922 г. — «Классицизм Пушкина». Однако в докладе, рассчитывая, вероятно, на определенное восприятие слушателей, он переосмысливает этот термин и применяет вместе с его синонимами для выражения видового отличия классицизма Пушкина от его допушкинской разновидности XVIII в., т. е. от классицизма Ломоносова и Державина. Несколько позднее, в 1923 г., в работе «К истории» это видовое отличие получит законченную формулировку как различие допушкинского догматического классицизма и критического, трагического классицизма Пушкина (см. вступ. прим. к «Об исчерпывающем делении»). Однако поскольку в появлении сюжета, по мысли *Л. В. П.*, заключается основное отличие классицизма Пушкина от бессюжетного державинского, то в докладе показывается развитие единого пушкинского сюжета от первых поэм до «Медного всадника». Гамлетический герой, выявленный в работе 1919 г. «Смысл поэзии Пушкина», совмещается с гамлетическим сюжетом. В силу показанной в той же невеликой работе двусторонности пушкинского творчества, полнотой соотносящейся с типом неоклассической цивилизации, основанной Петром I;

и с символическим ее воплощением — Петербургом, а также в соответствии с политическим, государственным характером всякого классицизма, в «Медном всаднике» гамлетический сюжет (романтическая баллада) трансформируется в чисто политический. Символическое напряжение в поэме столь велико, что, как отметил А. В. П. в книге о Гоголе в 1923 г. (раздел «О „Записках сумасшедшего“»), «в формах сюжетного произведения развита повесть ни о чем, без начала и конца, не сюжет, а столкновение; в связи с этим рассказ сжат до исключительно сильной, узкой ситуации и, вместо события, в центре его мучительная поза преследования» (С. 330). Почти к сходному выводу, с других теоретических позиций, пришел в 1928 г. Тынянов: «Фабула низведена до роли эпизода, центр перенесен на повествование, лирическая стиховая речь вынесена во вступление» (Тынянов 1968: 154). И спустя всего несколько дней после доклада в лекциях «Курса» (28—29 апреля 1922 г.), посвященных «Медному всаднику», А. В. П. продолжил анализ противостоящих героев поэмы:

«1. „Медный всадник“ — центральное произведение Пушкина, единственное восшедшее ко всемирно-исторической постановке темы и возвратившее государству государством рожденную поэзию. Поэзия не исполнила бы своего дела, если бы не спросила: что такое европейская Россия, откуда я сама стала есть. (...)»

4. Единственная тема поэзии есть история, т. е. отношение к предкам. Все, что не есть чистая трагедия, стоит перед этой темой, как перед темой подземного царства. Русская поэзия — на минированной территории, возмущенная непрерывной совместностью подземного и земного; поэтому это глубоко возмущенная, революционная поэзия. Совместность была всюду у Пушкина, отсюда отсутствие развязки в его любимых сюжетах. В принципе, женщина в такой поэзии невозможна, она должна раздвоиться на Таню обманутую и — мстительную, что возможно лишь в фантастическом сжатии. Но если невозможна женщина, то статический сюжет может быть построен в сфере чисто политической, где статическое противопоставление партий всегда входит в определение. Пушкин приходит к теме о государстве, к которой всегда приходит всякая поэзия. Но мало того: как Гёте за несколько лет (до него), Пушкин ставит тему об о б о с и о в а н и и государственной системы. Это ново и есть решающий момент: порок всех прошлых сюжетов Пушкина был в том, что сфера была уже основана и разрушитель был чужой. Кавказ, деревня — все это сложившиеся уже государства (только табор недаром был анархичен, т. е. вечно осуществлял свою государственность). Все же это были г о с у д а р с т в а, и Пушкин недаром столько думал об их организации («быт» горцев; «мы вольны, нет у нас законов...»: политическое самооправдание, самоотчет цыган; детство Тани — итак, есть прошлое, есть история, между тем как у гостя нет истории, ни прошлого: где биография и самооправдание Алеко? Моцарт о своей гениальности: самоотчет, исповедь своих законов, своей законности). Но организация и даже история не есть еще история заложения. Как сложилась Танина деревня, табор...? Где *retitio principii*? тут Пушкин приходит к теме трагедии: положение исторического акта. В этом смысле его поэзия до 1833 г. была эпосом, т. е. исходила из уже созданной сферы; «Медный всадник» есть русская трагедия, т. е. говорит о создаваемой на наших глазах сфере и с у д ь б а х этого акта.

5. К теме заложения пришла и греческая эстетика: дионисийская трагедия и судьбы исторического акта. Здесь было положено отношение исторического акта к миру предков, т. е. обреченность и родовой характер исторического деяния. Отсюда же и

двусмысленность всякого акта, притязającego на историчность (и необходимость искупления его в Дельфах или Ареопаге). Всюду трагедия есть полагающий себя акт: здесь будет город заложен. Но так как греческая трагедия чисто фиктивна, то тема заложения в ней абстрактна. Римская цивилизация становится цивилизацией заложения города; беглецы эллинизма строят город; от Трои к новой Трое. Центром действия становится плавание, которое совокупляет всю трудность, невозможность исторического дела. Вот почему на пути Эней видит строящийся Карфаген. Аен. I, 421—437 (...)

Но это не Рим, а Карфаген! Обручение с врагом; связать внутренне будущий Рим и гибель Карфагена. Кольцо брошено в море... Ехать в дальнюю страну, где еще не основана будущая родина: до-петровское состояние государства.

„Фауст“ — на ту же тему об основании новой цивилизации. Возможна ли она? Основатель должен создать себя. Фауст связал себя с Мефистофелем переводом Св. Писания: переведа ó λόγος die Tat\*, он поставил тему реализации, потребовал заложения, основания. Вопрос идет, следовательно, и здесь о возможности действия, т. е. о теме трагедии. Здесь именно возникает неодионисийская религия этой неотрагической поэзии: „германская трагедия возникла из религии Мефистофеля“. Когда союз заключен, начинается плавание и перипетии, германская „Энеида“; здесь есть своя Дидона (своя „IV песня“), есть и существо, побуждающее покинуть ее и торопящее в путь, к предстоящим делам, Фауст с Мефистофелем становятся странниками, пристаю́т к разным берегам, к чужим людям... „Гамлет“, I, 5:

Многих людей города посетил и обычаи видел ... \*\*

Auerbach's Heller... \*\*\* двор императора... Наконец, смысл всех странствий обнаруживается, когда вызывают Елену и античность: дело шло о Ренессансе. Наконец, они пристаю́т к Италии, и в IV акте (Фауст) задумывает построение собственного города. Два проекта. Бесплодное море. Но осуществление плана по-фаустовски не обошлось без мефистофелева корректива: гибель Филемона и Бавкиды, die vier Gewaltigen \*\*\*\* и пр.

6. 1828 г. — „Анчар“; с сюжетной стороны, это сошествие в подземный мир за-силами и тоуепс \*\*\*\*\*. Здесь явно совершен договор с нечистой силой... Ядовитое дерево посреди пустыни, к нему посольство; собственно, здесь программа: пустыня, царь, посольство, гибель посольства, конечное торжество. Это — явно — темное предание об основании государства, „Энеида“. Темный источник происхождения государств...

7. Этот же момент во „Вступлении“ — загадочно и тайно присутствует. „На берегу пустынных волн“ — великий замысел, уединение; но Пушкин обходит этот темный момент, чем разрушается весь смысл его уединения. „Кто он?“ Майкова, загадочные странствия, блуждания, одиночество в дикой местности. Но со слов „Красуй-

\* „слово“ как „дело“ (греч., нем.).

\*\* „Одиссея“, I, 4. (пер. В. А. Жуковского).

\*\*\* Имеется в виду Амброзиус Геллер, герой идиллической повести немецкого писателя Б. Ауэрбаха (1812—1882) «Броня и Мони» (1852).

\*\*\*\* «четыре сильных» (нем.). См. прим. 7 к основному тексту.

\*\*\*\*\* «средства» (франц.).

ся, град Петров... да умирится... пусть волны финские..." Это уже экзорцизм, предполагающий то, о чем было умолчено, потому что если бы основание произошло бы только с словом, то сослагательное наклонение было бы давно исчерпано, между тем как здесь оно должно непрерывно быть повторено. Таким образом, „плавание“ и договор со стихией были и здесь, и Пушкин как бы настаивает на исполнении стихией своего договора, своей подписи: поэзия блюдет государев интерес. Все же поэзия промолчала о плате, о выкупных деньгах за Петербург. Верно, они были не малы, если Петр стал загадочным бессмертным существом, сросшимся со зверем в единый крылатый слиток... Превращение Петра-героя в Петра-демона есть основной процесс в пушкинском представлении о Петре; вернее, не превращение, а совместность—и потому перенесение Петра в область легенды. Еще в 1822 г. ((Заметки по русской истории XVIII в.)—XI, 14). Потом в 1831 г. ((О дворянстве)—XII, 205). Но такие отзывы чередуются с обратными, державинского типа, т. е. доверчивого типа, верящего в Петра. Быть может, здесь не было и переходов, т. е. фантастическим путем (как в „Медном всаднике“) герой превращался в безумного демона. Но вполне Пушкин разложил Петра, когда понял Евгения.

8. Это ново социально. Пушкин настолько понимает новизну его, что именно по поводу его говорит о свободе поэта—строфы XI—XIII (Пушкин, Морозов 3: 556)\*. Ему нужны все аргументы за свободу поэта, чтобы оправдать неслыханную новизну... О том же говорит введение родословной (которая в „Евгении Онегине“ и т. д. была едва намечена). Пушкин производит безошибочный социальный анализ истории революционера. Это были старые его мысли. Можно отсюда извлечь целое учение о русском дворянстве, очень близкое к учению французских политических мыслителей о губительном значении централизации и уничтожении *сограс*\*\*. Очень верно Пушкин понял, что это и есть демократизм. Превращение аристократии в служилое дворянство, а дворянства в бюрократию есть воспитание революции. Но в черновых набросках к „Родословной...“ Пушкин дошел до Екатерины II... Одно время Рулин „в своем роскошном кабинете“ (Пушкин, Ефремов 8: 447), потом совершенно разоренный потомок... Вот это-то и было ново. Черты обезличения: „от вас нисколько не отличный“ (Пушкин, Ефремов 8: 450) и прямой переход к гоголевской теме. Процесс обезличения героя шел у Пушкина все время (так называемый „реализм“ Гоголя есть вывод пушкинской сюжетности). Уже слова „уж не пародия ли он?“ ввели хлестаковщину в русскую литературу, ныне же в Петербурге Алеко и Онегин, действуя в своей сфере, становятся героями Гоголя. Петербург есть родина и Петра, и Алеко! Петербург есть сфера равноправного действия обоих пределов поэзии Пушкина. Чрез бюрократию происходит их сближение, и „безвестный родом“ получает исторически безошибочную родословную.

9. В этом падении рода последняя степень есть сумасшествие: вот низшее социальное положение. Близки к нему уединение, скука, мечты, сознание себя „малень-

\* Строфы XIII—XV поэмы «Езерский» в современных изданиях. Здесь и далее имеется в виду «Родословная моего героя» — отрывок из незаконченной поэмы «Езерский» (1832—1833).

\*\* «сословий» (франц.).

ким человеком". Интересно сравнить обе родословные (1830 г. и 1831 г.): та же картина социального упадка и то же сознание себя „мещанином“, тот же протест против петербургской централизации... Что остановило Пушкина от дальнейшего снижения? Гений? Откуда у Пушкина такой настойчивый интерес к своей родословной? Ясно одно: связь родословной с сумасшествием или, вернее, социального ничтожества с сумасшествием. Сумасшествие без *idée fixe* у Евгения, у Гоголя же—„Фердинанд VII“. Ступени снижения: боярство—борьба с ним московских царей—Петр—новая знать при Екатерине II—бюрократизация—рождение мелкого чиновничества—интеллигентный пролетарий, почти нищий—полное *déclassement* \*\*, жизнь без ночлега, без приюта—вытеснение из человеческого рода: ни зверь, ни человек, ни то ни се. Этим объясняется связь самого Пушкина с сумасшествием (стихотворение 1833 г. „Не дай мне Бог сойти с ума...“). Пушкин знал, что оно есть отрицательный предел распада трагической цивилизации. Это сумасшествие надо отличать от безумия короля Лира, Мельника, когда „помутился его идеал“ (Достоевский об Отелло); здесь сумасшествие есть следствие социальной и интеллектуальной пошлости, скуки (которая сама есть уже степень сумасшествия). Сумасшествие есть предел необъединенности мыслей; Евгений был сумасшедшим уже в мечтах о Параше и пр. Черты хлестаковской „легкости в мыслях необыкновенной“; у Пушкина это первый случай комической темы и комических слов в прямом смысле слова—явное введение к гоголевской поэзии. Революционизирование сопровождается все ступени этого социального снижения: кн. Курбский, „мой пращур“, кн. Щербатов, либералы 1816... гг.; на известной ступени и фикция рождает революционера: пленник, Алеко, Евгений Онегин; можно думать, что революционные идеи и организация суть социальное спасение от распада и снижения. Во всяком случае, революционная идея и сумасшествие чередуются. Так соединяются три явления: социальное ничтожество, револ(юционизирование) и сумасшествие; вопрос лишь в степени фингирования. „Медный всадник“ еще ввел все три *realiter* и потому принадлежит еще трагической сфере; чистое их фингирование есть уже „Ревизор“.

10. В связи с этим происходит глубокое изменение Петра. „Вступление“ как будто продолжает Петра „Стансов“ и „Полтавы“, но уже и здесь есть черты фингирования („Он“, „дум“, „вдаль глядел“, „и думал он“: трудно более разредить образ—почти до степени носителя *idée fixe*). Создается впечатление творения из ничего: взор, обращенный в пустое пространство, вызывает жизнь государства... Все это глубоко отлчно от прежнего Петра. Очевидно, Пушкин разложил первоначальный символ. Отныне кончилась возможность оды! В русском гдударстве нет царя, есть почти фиктивный образ царя, только статуя царя, п а м я т н и к — действительно, п а м я т ь одна, и, когда придет наводнение, только—память и даст фиктивное единство всему городу. Итак, столица объединена одною памятью; единство это—фикция монументального единства, м о н у м е н т. И когда монументальная сфера гибнет, место ее занимает фиктивный монументализм. Вторая ступень—„кумир на бронзовом коне“, еще на скале. И только в третьей части погоня,—но мы вполне подготовлены двумя степенями дереализации „героя Полтавы“. Так, по мере того как Алеко „реализует-

\* Имеются в виду «Моя родословная» (1830) и «Родословная моего героя».

\*\* «деклассирование» (франц.).

ся" и из „романтизма“ переходит в „реализм“, Петр дереализуется, и к моменту „погони“ роли сближены: реальное стало фантастическим, полубалладное—реально-бытовым (почти как в „Шинели“). Таким образом, неудавшаяся русская трагедия дает две ветви: 1) возвращение к фантастической поэзии, 2) » (текст обрывается).

И в докладе и в лекциях «Курса» А. В. П., рассматривая «Медный всадник» как свидетельство кризиса монументальной неоклассической цивилизации, остается в пределах символистского истолкования «вечного противостояния» ее героев, Петра и Евгения, намеченного Мережковским (Мережковский 13: 342—343), хотя и модифицирует его на основе своих наблюдений над поэтикой поэмы. Этому противопоставлению Мережковского Брюсов в своей статье 1909 г. дал конкретное объяснение, которое и стало исходным для всех последующих интерпретаций, независимо от того, соглашались ли с ним авторы новых концепций или нет. Брюсов установил, что в обожествлении Петра заключается принцип его изображения в поэме (Брюсов 1929: 67—71). Брюсовский тезис получил свое развитие в мифе о «строителе чудотворном», изложенном и проанализированном в работе Энгельгардта и в книгах Анциферова (Энгельгардт 1916: 145; Анциферов 1922: 67—70; 1924: 48—85). А. В. П., однако, показывает изменение жанрового принципа при изображении Петра в пределах поэмы. Одический принцип его изображения во «Вступлении», соответствующий определению Брюсова, сменяется в основной части поэмы балладным, где герой балладного сюжета предстает «медным призраком», демоном—загадочным бессмертным существом, сросшимся со зверем в единый крылатый слиток». Происходит, по мысли А. В. П., дереализация Петра. При этом А. В. П. несомненно помнит сказанное Вяч. Ивановым о пушкинской поэме: «здесь личность перестала быть личностью и человек обратился в Медного всадника, в бессмертного демона с телом из меди на медном коне» (Иванов 1909: 188). Брюсов на основании изучения черновигов определил изменение принципа изображения Евгения в процессе создания поэмы как постепенное обезличение (Брюсов 1929: 73). Анциферов вслед Брюсову говорил даже о призрачности Евгения, о его мифической нереальности (Анциферов 1924: 62, 77). А десятилетием ранее Энгельгардт, рассуждая о полном ничтожестве Евгения, его культурной пустоте, мечтательности, рассматривал в нем прежде всего обобщенный образ представителя определенного социального слоя, сложившегося к пушкинскому времени в Петербурге (Энгельгардт 1916: 119, 122; 124—126, 128—129). При этом Энгельгардт, сохраняя основное противопоставление героев, в своей попытке выйти за пределы всякого символизма рационализировал при помощи категорий философии истории тематику произведения и смысл поэмы свел к конфликту вождя-цивилизатора и себялюбца-эгоиста (Энгельгардт 1916: 115—154). Тогда как Анциферов, не оставляя символистского толкования, все же изменил соотношение героев, предположив, что в «Медном всаднике» воспроизведена структура космогонического мифа, и противопоставил Петру стихию (Анциферов 1924: 64—68). А. В. П. признает равновеликость героев балладного сюжета поэмы и раскрывает многосоставность «обезличенности» Евгения: гамлетический герой прежних пушкинских поэм как бы переходит из одной художественной сферы в другую и реализуется в лице Евгения. Энгельгардт также пишет, показывая относительность художественного принципа изображения героев в ранних поэмах Пушкина, о «призрачной схеме Алеко» (Энгельгардт 1916: 136). Путем социологического анализа А. В. П. доказывает, что эта



реализация гамлетического героя сопровождается революционизированием (исторически конкретным, а не только описанной в невеликой статье о Пушкине революционностью антисимвола), социальным ничтожеством, сумасшествием. Причем характеристика приемов изображения безумия Евгения, данная *Л. В. П.*, как бы подтверждает уместность многих наблюдений Энгельгардта. Чтобы показать серьезность и неслучайность темы безумия в поэме для самого Пушкина, *Л. В. П.* напоминает замечание Брюсова о том, что в том же 1833 г. было написано пушкинское стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...» (Брюсов 1929: 78). Соединение в лекциях «Курса» символического толкования с социологическим анализом, своего рода символистская социология, вовсе не такое противоречивое и необычное явление, как это могло бы показаться на первый взгляд. Например, в книге Андрея Белого «Мастерство Гоголя» (1934) символизм соединяется даже с вульгарным социологизмом. Приближение приемов в изображении Евгения к комическому пределу, к поэтике Гоголя, по мнению *Л. В. П.*, столь велико, что в книге о Гоголе в 1923 г. (раздел «О „Записках сумасшедшего“») он вновь обращается к сопоставительному социальному анализу Евгения и гоголевских героев (С. 329—330). Вопреки суждению Энгельгардта о тривиальности «петербургской идиллии Евгения» (Энгельгардт 1916: 138) *Л. В. П.* в том же разделе книги о Гоголе подчеркнул важность идиллического аспекта в изображении Евгения (С. 333). Последнее объясняет возможность использования *Л. В. П.* в статье 1939 г. о «Медном всаднике» аргументации сторонников «гуманистической» оценки пушкинского героя.

<sup>1</sup> «ближайший род» (лат.).

<sup>2</sup> Трагедия Еврипида.

<sup>3</sup> Неточное цитирование цензурного рукописного варианта «Вступления» к «Медному всаднику» (Пушкин, Ефремов 3: 565).

<sup>4</sup> Вергилий. Энеида, I, 421—437.

Смотрит Эней, изумлен: на месте хижин — громады:  
Смотрит: стремится народ из ворот по дорогам мощным.  
Всюду работа кипит у тирийцев: стены возводят,  
Города строят оплот и катят камни руками  
Иль для домов выбирают места, бороздой их обводят,  
Дно углубляют в порту, а там основания театра  
Прочные быстро кладут иль из скал высекают огромных  
Множество мощных колонн — украшень будущей сцены.

...

«Счастливы те, для кого уж возводятся крепкие стены!»

Пер. С. Ошерова

<sup>5</sup> Из «Вступления» к «Медному всаднику» (V, 135).

<sup>6</sup> Гёте. «Фауст». Ч. 2-я, ст. 10159:

А после, смотришь, бунгарей  
Ты воспитал себе в награду.

Пер. Н. А. Холодковского

<sup>7</sup> Подразумеваются «Трое сильных» из «Фауста» (Гёте. «Фауст». Ч. 2-я, ст. 10322 и след.).

<sup>8</sup> Державин I: 383, 391.

<sup>9</sup> «все точно так же» (франц.).

<sup>10</sup> Державин I: 391.

<sup>11</sup> Из стихотворения «К вельможе» (III, 217).

<sup>12</sup> Из «Вступления» к «Медному всаднику» (V, 136).

<sup>13</sup> Ср.: А. В. П. «Курс» (февраль 1922 г.): «Внутренняя фантастичность (т. е. сюжетный аналог романтическому свиданию)—таков закон пушкинского сюжета. Основные моменты: 1) бегство его, расстрижение, в связи с намеком на его жизнь на родине; 2) падение в символическую сферу и измена женщины своим; 3) убийство (бегство). Полная картина 1) гибели символа, 2) гибели исторической личности. Но и то и другое было фантастически сжато в „Леноре“. Теперь понятно, почему и как русский классицизм прошел мимо романтизма (в стиле, поэтике): он весь проникся им в своем сюжете—и без романтизма пушкинский сюжет не мог бы быть создан. Сам романтизм, не способный сложить сюжет иначе как в балладе, косвенно послужил делу сюжета. Отсюда ясно, какая сторона романтизма получила ударение: характерологический вывод из Ленорина свидания, живой мертвец,—как характер, со всеми психологическими последствиями этой странной темы. Только теперь будет понята „Ленора“! Вот почему Алеко страшен во сне. Что ему снится? (ср. со сном самозванца). (нрзб.) понятен экзорцистский характер „Цыган“. Откуда образ гамлетического героя? 1) Сам Пушкин; „В начале жизни школу...“, „Мне не спится...“ Изгнание, положение изгнанника; черты ревности..., воспоминание о 1818—1819 гг.; 2) Байрон; 3) А. Раевский („Демон“); 4) бессознательная историография; Пушкин услышал, увидел,—странное, новое, что так противоречило его доверчивости и доверчивому классицизму... Пушкин усмотрел новый исторический факт. Так Шекспир нашел факт Гамлета, Пушкин в 1833 г. Евгения. „В списках целого Парнаса—Героя нет такого класса“.

<sup>14</sup> О «мелодическом лейтмотиве», связанном с именем Мариулы, см.: Иванов 1909: 147—150 («О „Цыганах“ Пушкина»). «Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука у» (Гам же: 148).

<sup>15</sup> Первые четыре стиха стихотворения «Наводнение» неизвестного автора, которое приписывалось М. Ю. Лермонтову и в кон. XIX—нач. XX в. включалось в собрания сочинений поэта.

<sup>16</sup> «Подгнило что-то в Датском государстве» (Шекспир. «Гамлет», I, 4. Пер. М. Лозинского).

<sup>17</sup> «Где Греции и Рима дни бывае? Где Карфаген?..»; «Пустынный берег дорог мне порою...» (Байрон. «Паломничество Чайльда-Гарольда», IV, строфа 182, 178. Пер. С. Ильина).

<sup>18</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Воздушный корабль».

<sup>19</sup> Шекспир. «Гамлет», I, 1:

В высоком Риме, городе побед,  
В дни перед тем, как пал могучий Юлий,  
Покинув гробы, в саванах, вдоль улиц  
Визжали и гнусили мертвецы.

Пер. М. Лозинского

<sup>20</sup> Имеется в виду стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...»

<sup>21</sup> «Возмездие» — сборник политических стихотворений В. Гюго (1853).

<sup>22</sup> Из стихотворения Гюго «Коронование» (сб. «Возмездие»):

На кладбище старинном,—  
Ты дрожишь, ты горишь, Париж!—  
На кладбище старинном  
Трепещет неюфар.

Пер. Г. Шенгели

<sup>23</sup> «великая клоака» (лат.) — название большого сточного канала, сооруженного в Древнем Риме.

<sup>24</sup> Из стихотворения В. Гюго «Римская клоака» (сб. «Возмездие»):

И грязью жадною почти поглощено...  
Порой отдушины мелькают смрадной щелью  
У ног прохожего, маня к себе свиней.

Пер. Г. Шенгели

<sup>25</sup> «посредством перечисления» (лат.).

<sup>26</sup> Из стихотворения «Римская клоака»:

Котлы пролитые кодующих Каннид,  
Харчевен вылески, Тримальхиона рвота...  
Тазы нечистые усталых куртизанок...

Пер. Г. Шенгели

<sup>27</sup> «Вся мерзость римская, которой нету счета...» (Гам же. Пер. Г. Шенгели).

<sup>28</sup> Из стихотворений Н. А. Некрасова «Утро» («Ты грустна, ты страдаешь душою...») и А. С. Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...»

<sup>29</sup> Из стихотворения «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (III, 250).

<sup>30</sup> Из стихотворения «Бесы» (III, 227).

<sup>31</sup> Из стихотворения Гюго «Римская клоака»:

И грохот колесниц о грудь сабинских плит  
С другими шумами, с ветрами, с громом слит.

Пер. Г. Шенгели

<sup>32</sup> Неточная цитата из стихотворения «В начале жизни школу помню я...»

<sup>33</sup> Из «Евгения Онегина», I, II; из стихотворения «В начале жизни школу помню я...» (III, 254).

<sup>34</sup> «предвосхищение основания» (лат.) — логическая ошибка, связанная с нарушением закона достаточного основания и заключающаяся в том, что в качестве основания приводится положение, нуждающееся в доказательстве.

<sup>35</sup> Из «Вступления» к «Медному всаднику» (V, 137).

## О «Медном всаднике», о Петербурге, о его символе

Публикуется впервые. Написано в 1925 г. Возможно, поводом для нового обращения *Л. В. П.* к пушкинской поэме послужил выход книги Анциферова «Быль и миф Петербурга» (Анциферов 1924), вторая часть которой посвящена анализу «Медного всадника». Во всяком случае, к кон. 1924—нач. 1925 г. относится набросок *Л. В. П.* «Материалы к пониманию „Медного всадника“» (*Архив*), который состоит из перечисления литературных источников поэмы и историко-литературных параллелей. Публикуемая работа и представляет собою раскрытие источников и параллелей, упомянутых в «Материалах». Почти все они уже были названы в лекциях «Курса» в 1922 г. Однако в статье 1925 г. они переосмысляются в свете концепции русской классической литературной традиции, изложенной в 1923—1924 гг. в работах «К истории» и «Об оде А. Пушкина „Памятник“», которая предполагает различие догматического классицизма XVIII в. и пушкинского трагического классицизма. Пункт 6-й «Материалов» — «Батюшков, „Прогулка в Академию художеств“ и поэтика Петербурга у старых поэтов» — разворачивается в статье в противопоставление монументального Петербурга и соответствующей ему одической поэтики и Петербурга основной части «Медного всадника», потребовавшего для его изображения совершенно иных поэтических принципов. Пункт 8-й — «Мицкевич», с которым непосредственно связана написанная в кон. 1924 г. заметка «Мицкевич в России» (*Архив*), оказывается знаком обширного «польского» контекста поэмы, в который, как показано в статье, входит и польское восстание 1830—1831 гг. О возможности подобного толкования говорил в 1921 г. и Ходасевич: «нельзя забывать, что „Медный всадник“ есть в то же время ответ на польские события 1831 г., что бунт Евгения против Петра есть мятеж Польши против России» (Ходасевич 1921: 31). В «Материалах» из списка параллелей пункт *а* — «Вавилонский миф» и пункт *б*, содержащий указания на библейские тексты, несомненно отсылают к изложенному в книгах Анциферова 1922 и 1924 гг. сопоставлению пушкинской поэмы с вавилонским космогоническим мифом о борьбе Мардука и Тиамат (Анциферов 1922: 26, 70—71; 1924: 57—59, 83). Однако в отличие от Анциферова, который прослеживает по Б. А. Тураеву необходимый ему для толкования аспект вавилонского мифа и его отражение в библейских текстах (Кумпан, Конечный 1991: 21, 29, 90—91), *Л. В. П.* в своей статье для объяснения основной темы «Вступления», а не всей поэмы, как это сделал Анциферов, тот же миф извлекает из первых стихов книги Бытия, основываясь на их анализе у библеиста Ю. Вельгаузена (1844—1919), чьи наблюдения он использовал еще в 1922 г. в работе «История античной культуры» (1921—1922). В частности, в феврале 1922 г. *Л. В. П.* писал в этой работе, применяя категории Невельской школы, о смысле библейского акта творения и о его соотношении с вавилонской мифологией: «Вынос Божественного акта за время создал в ми-

ре нравственность, т. е. чистую непредустановленность свободы; основана свобода и любовь; мир основан как центр любви, и темная цивилизация клинописи дрогнула в основе своей. Свобода от варварства, спасение предмета чрез превращение его в материал должествования. Мир, основанный любовью Бога, есть предмет одной любви». Подобный подход позволял А. В. П. устанавливать параллели с вавилонским миром, не покидая пределов библейского текста. Также подобно Анциферову А. В. П. полагает, что развитие петербургской легенды привело к превращению Петра в «благого конного демона» (ср.: Анциферов 1922: 19, 70). Уже в этой статье 1925 г. А. В. П. предпринимает попытку содержательного объяснения тех формальных особенностей поэмы, которые были отмечены Брюсовым в 1909 г. (Брюсов 1929: 89—91) и вновь сформулированы самим А. В. П. в 1922 г. («Курс», 28 апреля 1922 г.): «„Общая“ поэма стала писаться строфой „Евгения Онегина“ и в том же, конечно, тоне. Но очень скоро началось разделение. Однако черты „общей“ поэмы многое объясняют... Потом сатирические строфы стали „Родословной моего героя“ и, быть может, началом новой поэмы в тоне „Евгения Онегина“, еще более близкой к „Дон Жуану“ Байрона. Но с удалением этих строф поэма стала короче даже „Бахчисарайского фонтана“ (464 стиха—600 стихов). Между тем, какое разнообразие! Разнообразие языка, от славянского до... „сам большой“ и пр. Необычайное количество enjambements; в  $\frac{1}{3}$  стихов точка стоит посредине. Звуковая изобразительность превосходит все прежние произведения Пушкина. Есть следы торопливой отделки: 3 стиха без рифм, 1 грамматическая нелепость („Нева всю ночь... не одолев и х буйной дури...“). Имеется в виду объяснение функции переносов в начале «Вступления» и наблюдение о лексике «польских» стихотворений Пушкина 1831 г., в которых как бы предвосхищается изображение наводнения в поэме 1833 г.

<sup>1</sup> «ради которого...» (греч.).

<sup>2</sup> Имеется в виду сочинение немецкого философа графа Г. Кейзерлинга «Путевой дневник философа» (1919). В марте 1923 г. А. В. П. прочитал реферат книги (*Архив*) на одном из заседаний Невельского кружка в Петрограде—см.: Бахтин 1992: 247.

<sup>3</sup> «выше царственного строения пирамид» (лат.). Из оды Горация «Ehexi monumentum» («Я соорудил памятник» — Гораций, Оды, III, 30).

<sup>4</sup> «имперский город» (англ.).

<sup>5</sup> «темнота» (нем.).

<sup>6</sup> Имеются в виду источники, указанные самим Пушкиным в примечаниях к поэме.

<sup>7</sup> «Письмо жене с дороги 20 августа 1833 г.: „Не было ли у вас нового наводнения? что, если и это я прогулял? досадно было бы“» (А. В. П. «Курс», 28 апреля 1922 г.).

<sup>8</sup> «Бартевское (Русский архив, 1877, II) предание об известном рассказе графа М. Ю. Вьельгорского Пушкину: майор Батурин у князя А. Н. Голицына в 1812 г. ... „лик Петра поворачивается“... к Каменноостровскому дворцу..., князь Голицын доложил Государю, и памятник не тронули. Итак, в 1812 г. действительно хотели снять... и были действительно видения... И было это в момент, когда шаталось все государство... Но Пушкин соединил предание о 1812 г. ... с событием 1824 г. ...» (А. В. П. «Курс», 28 апреля 1922 г.).

<sup>9</sup> «В 1827 г. беседа Пушкина с Мицкевичем о „железной узде мощного властелина судьбы“. См. у Мицкевича „Pomnik Piotra Wielkiego“ и „Oleszkiewicz“, оба переписанные Пушкиным... В стихотворении „Pomnik Piotra Wielkiego“ „поэт русского народа“ называет памятник „каскадом тиранства“; вообще, между памятником у Мицкевича и Пушкина — полная аналогия. В сатирах „Przedmieście stolicy“ и „Petersburg“ — ожесточенное описание, на которое Пушкин как раз отвечает своей апологией (во „Вступлении“)» (А. В. П. «Курс», 28 апреля 1922 г.).

<sup>10</sup> «Князь Голицын рассказал Государю о Яковлеве у дома князя Лобанова... У Пушкина это стало вторым монументом... Флорентийские львы на площади Синьории...» (А. В. П. «Курс», 28 апреля 1922 г.).

<sup>11</sup> Из стихотворения «Перед гробницею святой...» (III, 267).

<sup>12</sup> Из стихотворения «Бородинская годовщина» (III, 275).

<sup>13</sup> Гораций, Оды, III, 3, 58, 60.

Но лишь один воинственным римлянам  
Завет кладу я: предков не в меру чтя  
И веря счастью, не пытайтесь  
Дедовской Трои восставить стены!

Пер. Н. Гинцбурга

<sup>14</sup> Имеется в виду стихотворение А. Майкова «Кто он?»

<sup>15</sup> «Пятикнижие (Моисеево)» (нем.).

<sup>16</sup> Быт. 1, 2.

<sup>17</sup> «творец» (нем.).

<sup>18</sup> Псалом 73 в славянской традиции.

## Лермонтов

Публикуется впервые. Написано с 17 мая по 21 июля 1922 г. Является частью «Курса». Начиная с §5 (26 июня), относится к «Летнему курсу Тенишевского училища». Заключительная часть §4 (19 мая) не воспроизводится, так как в переработанном виде она представлена в §5. Анализ стихотворения «Ветка Палестины» (§7) опущен, поскольку почти дословно воспроизведен в «Об исчерпывающем делении» (С. 212—213). Все биографические параграфы опущены без указаний на пропуск, так как в них содержится лишь беглый перечень событий и фактов. Счет стихов в работе дается по изданию: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. / Под ред. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910—1913. Т. 1—5 (2-е изд.—Пг., 1916).

Работа о Лермонтове 1922 г. является единственной ранней работой А. В. П., содержащей завершенное исследование творчества русского автора. Поэтому именно в этой работе наиболее явственно видна близость принципов изучения литературы у А. В. П. тому подходу к анализу литературных явлений, который присутствует в трудах по поэтике, принадлежащих поколению исследователей, родившихся в 1880-е гг. и выступивших с первыми научными работами в 1910-е гг. (Б. В. Нейман, С. И. Родзевич, А. П. Семенов, В. М. Фишер, С. В. Шувалов и, возможно, другие). Эти исследования касались характера и значения влияний и заимствований, видов цитации и реминисценций, вопросов тематики и мотивов, проблем сюжета и композиции, ритмических и синтаксических построений, устойчивых образов и словосочетаний, форм стиха, стилистических фигур и других поэтических особенностей произведения. Причем наиболее ярко это поколение заявило о себе в исследованиях 1910-х гг., посвященных поэтике Лермонтова (см. библиографию этих работ в ЛЭ). Несомненно, именно этих ученых имел в виду А. В. П., когда в самом начале 1920-х гг. неоднократно писал о появлении в последнее десятилетие нового поколения исследователей истории литературы, подчеркивая тем самым отличие их исследований от прежних литературоведческих работ (ср. сходное замечание 1924 г. Эйхенбаума—Эйхенбаум 1987: 142). А. В. П. и опирался на результаты этих исследований, и, скорее всего, рассматривал себя одним из представителей этого поколения. Однако у А. В. П. сходный подход к поэтике осложнялся применением методов классической филологии, сравнительной мифологии и религиоведения, опорой на ницшеанскую и символистскую теорию мифа, усвоением приемов символистской критики, привнесением круга идей Невельской школы философии, разработкой оригинальной концепции истории русской литературы. Это поколение не успело создать (а может быть, и не видело в этом необходимости) общетеоретического выражения своего подхода к изучению поэтики. Оттесненное в результате социальных потрясений 1920-х гг. на периферию научной и общественной жизни, оно доживало свой век, занимаясь, как и

многие другие, литературоведческой поденщиной. Яростные дискуссии в области теории литературы 1920-х гг. заслонили собой это поколение для последующих эпох и способствовали тому, что была предана забвению сама возможность создания представителями этого поколения новой научной (в полном смысле слова—академической) описательной или систематической поэтики, имплицитно содержащейся в их исследованиях. Так, о теоретической поэтике упоминает Шувалов в книге 1925 г., являющейся во многом итоговым изложением лермонтовской поэтики для всего этого поколения (Шувалов 1925: 76). При всем том, работы по поэтике русской литературы, созданные представителями этого поколения в 1910-е гг., до сих пор обладают научным статусом для специалистов по изучению творчества отдельных русских писателей. К этому поколению и по времени рождения и по принципам исследования в ранних своих работах относятся В. М. Жирмунский и Б. М. Эйхенбаум. Недаром в 1930-е гг. *А. В. П.* с одним поддерживал уважительно-деловые, а со вторым—дружеские отношения.

Можно отметить следующие сходные места этих исследований и работы *А. В. П.* Родзевич, используя, как, вероятно, и *А. В. П.*, определения теоретиков французского романтизма и его новейших исследователей, обнаруживает в поэтике Лермонтова с 1830 г., в период явного влияния французских романтиков, «живописное» как основную особенность романтического стиля и связанные с ним «картинность» изображения и красочные эпитеты, а также наличие антитез и сравнений (Родзевич 1914: 24—31; см. также: Шувалов 1925: 179, 183; о «восходящих сравнениях» см. Дюшен 1914: 106). Фишер отмечает, говоря о звуковой стороне речи Лермонтова, в первом периоде творчества склонность к периодической речи, во втором—склонность к отрывистой (Фишер 1914: 215), а в стиле—движение от экзотической манеры ранних поэм к единому лермонтовскому стилю, к разработке классического стиля—«лучшего в русской литературе» (там же: 212—214). Шувалов наблюдает в позднем творчестве Лермонтова отход от словесных повторений как признака романтического стиля (Шувалов 1925: 181), а отличие «Мцыри» от «Демона» полагает в меньшей роскоши красок (меньше словесных имплификаций и поэтической риторики) (там же: 114). Однако если Нейман настаивает на усилении с 1837 г. влияния Пушкина, которое «больше чувствуется, чем поддается точному учету» (Нейман 1914: 135), то Шувалов придерживается противоположного мнения (Шувалов 1914: 299). Общим для этих исследований было сопоставление поэмы «Сашка» с «Евгением Онегиным» и суждение, что в «Сказке для детей» «может быть, поэт дал бы русской литературе роман в стихах новее „Онегина“, как по форме, так и по содержанию» (Фишер 1914: 228, 230; Нейман 1914: 97, 109; Шувалов 1925: 116, 118). Сходным образом *А. В. П.* и эти исследователи подходили к выявлению звуковой стороны стиха («принцип эвфонии») и инструментализма как его характеристики (ср.: Шувалов 1925: 171—174), следуя мгновенно усвоенному молодым поколением ученых анализу словесной инструментальности, обоснованному А. Белым (Белый 1910: 282, 284, 397, 407, 590). В сфере тематики важную параллель к работе *А. В. П.* составляют суждения Семенова о том, что из русских поэтов «глубже всех духом Библии проникся Лермонтов» и что «Библией внушено поэту то гуманное отношение к евреям, которому он был верен всю жизнь и которое нашло отражение в его произведениях» (Семенов



1914: 330, 335). Относительно романа «Герой нашего времени» Фишер высказывает мнение, что «Княжна Мери» построена по правилам драмы, что предусматривает развитие «драматической борьбы» (Фишер 1914: 234). Родзевич, сопоставляя лермонтовский роман с рядом западноевропейских произведений XIX в., указывает такие общеромантические черты в облике Печорина, как «чувство духовного пресыщения, чувство одиночества и презрительное отношение к обществу, преклонение перед природой и стремление к „экзотическому“, и заключает: „перед нами истый романтик, напоминающий (...) всех этих художников и поэтов немецкой и отечественной романтики“ (Родзевич 1914: 43, 45). О стиле романа Родзевич делает следующее замечание: «слог „Героя нашего времени“ отличается (...) сжатостью, экономией в художественных средствах, отсутствием романтического пафоса» (Гам же: 76).

В отношении литературных влияний *А. В. П.* следует книге Дюшена (русский перевод — Дюшен 1914), всякий раз проверяя, уточняя и расширяя его наблюдения. При характеристике музыкального ритма поэзии Лермонтова *А. В. П.* использует наблюдения Д. Г. Гинцбурга (см., например: Гинцбург 1915: 105—108). Содержательная интерпретация лермонтовского творчества у *А. В. П.* восходит к ряду замечаний В. С. Соловьева («Лермонтов», 1899) и Д. С. Мережковского («М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», 1909). Соловьев видит в Лермонтове «прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать „ницшеанством“» (Соловьев 9: 348). Затем он задает вопрос: в каком направлении «должно совершаться изменение данного человечества в лучшее и высшее — в „сверхчеловечество“?» (Гам же: 349) и утверждает: «есть сверхчеловеческий путь, которым шли, идут и будут идти многие», заключающийся в исполнении условий «для победы и одоления над смертью», а «сверхчеловек должен быть прежде всего (...) победителем смерти» (Гам же: 351). По словам Соловьева, «Лермонтов — гений, т. е. человек, уже от рождения близкий к сверхчеловеку» (Гам же: 352); он был более пророк, чем кто-либо из поэтов (Гам же: 356); однако он не исполнил данное ему «для великого подъема, как могучему вождю людей, на пути к сверхчеловечеству» (Гам же: 359), хотя «он был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх к истинному сверхчеловечеству» (Гам же: 366). И все же, завершая статью, Соловьев говорит о принадлежности Лермонтова к нашим отцам в человечестве (Гам же). Мережковский выделяет две главные стихии в творчестве Лермонтова — воспоминание и забвение (Мережковский 10: 302); причем воспоминание прошлой вечности, по Мережковскому, сопровождается воспоминанием будущего (Гам же: 302, 304, 305). Шувалов, вслед за Мережковским, пишет: «для Лермонтова его „вечность“ очевидна, так как он непосредственно знает и помнит о своем изначальном существовании» (Шувалов 1914а: 137). Мережковский отмечает у Мцыри неземную любовь к земле и утверждает: «Никто так не чувствует, как Лермонтов, человеческого отпадения от божеского единства природы» (Мережковский 10: 325—326). Мережковскому принадлежит и такое важное для работы *А. В. П.* 1922 г. определение, как «песня маленькой рыбки-русалочки» в предсмертном бреду Мцыри (Гам же: 327). Следуя этим немногим замечаниям обоих русских мыслителей, *А. В. П.* и сотворяет свое понимание творчест-

ва Лермонтова. Причем *А. В. П.* оставляет в стороне и крайние суждения Соловьева о демонической натуре самого Лермонтова, связанные с переносом на личность поэта черт его героев, и попытку Мережковского свести Лермонтова к жесткой и традиционно-привычной схеме богоборчества и примирения.

Творчество Лермонтова *А. В. П.* рассматривает как новый фазис развития русской культуры, связанный с попыткой создания цивилизации осуществления, т. е. будущего сверхчеловечества. Под этим углом зрения *А. В. П.* анализирует формирование тематических элементов лермонтовского творчества и соответствующие изменения его поэтики. Уже в первых произведениях Лермонтова, несмотря на разнородность их стилистического материала, проявляется новая поэтика, связанная с раскрытием генеалогической темы, темы предсуществования и памяти. Бесконечная и отрешенная личность—предмет изображения в ранних поэмах с их не-словесным, картинным стилем. Генеалогическая лирика, несущая отпечаток религиозного и героического гения Лермонтова, характеризуется инструментальным складом стиха, предпочтением музыкального ритма поэтическому, болезненной серафичностью. После 1837 г., как показывает *А. В. П.*, происходит классицизация поэзии Лермонтова, словесное переобоснование всех тем, т. е. перевод в сферу совершенной словесности всех тем 1830—1832 гг.—«Демон», проза, поэма-исповедь в «Мцыри». В поэзии Лермонтова классицизация приводит к умеренности поэтики, в прозе («Герой нашего времени»)—к ускоренному стилю и стилизации веселого рассказчика. Язык Пушкина, формы классицизма, созданные им, дают форму и прежним темам, и новым—истории и будущего сверхчеловечества. Связь Лермонтова с русской классической литературной традицией заключается, по суждению *А. В. П.*, в том, что «поэтика Пушкина, исчерпавшая прошлое Европы, есть единственный путь видения будущего сверхчеловечества». Кавказ предстает у Лермонтова колыбелью человеческого рода и колыбелью религиозных судеб человечества. Основное тематическое стремление—обоснование будущего сверхчеловечества—предполагает темы: блаженства предсуществования, жажды вечного воплощения и невоплотимости, благой смерти, смерти как осуществления сверхисторических надежд, прирожденности природе человеческого существа,—и отражается в таких мотивах, как влажное царство, сон о своей смерти, дева над трупом, любящая русалка (рыбка). Сашка, кн. А. И. Одоевский, Мцыри и Печорин оказываются в пределах этого тематического стремления представителями нового типа людей, предвестниками будущего сверхчеловечества. Русский сентиментализм получает объяснение и оправдание в этой цивилизации осуществления. Однако параллельно в позднем творчестве Лермонтова присутствуют поэтические произведения, определяемые *А. В. П.* как предклассические—«следы в муках рождающейся словесности», для которых характерны иная тематика, болезненно инструментальный язык, струнный лад, сравнимый с поэзией раннего периода, а также повествовательность, связанная с амфибрахической стихией, и фонетическое напряжение. Как бы ни оценивать концепцию *А. В. П.* с точки зрения современной историко-литературной науки, в работе о Лермонтове 1922 г. представлено редкое единство анализа тематики и поэтики. Позднейший взгляд *А. В. П.* на поэтику Лермонтова см. в «Стиховая речь Лермонтова».

Возможно, с концепцией «будущего сверхчеловечества» связан интерес *Л. В. П.* в 1923—1924 гг. к изучению метапсихических явлений. Однако вскоре после обсуждения посвященного этим явлениям реферата *Л. В. П.* на одном из собраний Невельской школы летом 1924 г. он оставляет это свое увлечение (см.: Бахтин 1992: 232—233, 247).

<sup>1</sup> «Восточные стихотворения» В. Гюго (1829).

<sup>2</sup> «ребячества» (франц.).

<sup>3</sup> «детскость» (франц.).

<sup>4</sup> В «Кавказском пленнике» последний стих — «„Где дочь моя?“ И отзыв скажет: Где?» — заимствован Лермонтовым из перевода И. И. Козлова поэмы Байрона «Абидосская невеста» (Шувалов 1914б: 300).

<sup>5</sup> Томас Римфач (Фома Рифмач, как писал В. С. Соловьев), прозванный Лермонтом, — поэт-прорицатель, считающийся зачинателем шотландской литературы, чье имя связано с интересом Лермонтова к своей генеалогии (ЛЭ: 467).

<sup>6</sup> «зрительный» (франц.).

<sup>7</sup> Из поэмы «Полтава» (V, 36).

<sup>8</sup> Показательно, как пример *lapsus memoriae* *Л. В. П.* (ср. то же — С. 217); у Лермонтова — эпитафии неведомых творений («Сказка для детей», строфа 27; «Сашка», гл. 2, строфа 5).

<sup>9</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...»

<sup>10</sup> «рассказ, дающий облегчение» (нем.).

<sup>11</sup> Произведения В. А. Жуковского — баллада «Эолова арфа» и стихотворение «Счастье во сне».

<sup>12</sup> «Депа озера» — поэма В. Скотта.

<sup>13</sup> «между людьми, богами и героями» (нем.).

<sup>14</sup> «к колыбели человеческого рода» (франц.).

<sup>15</sup> «родовое свидетельство» (нем.).

<sup>16</sup> Речь идет о заимствовании из «Гяура» Байрона описания убийцы в поэме «Каллы».

<sup>17</sup> Стихотворение В. Гюго «Проклятие».

<sup>18</sup> «Евгений Онегин», 8, XLIV.

<sup>19</sup> Стихотворение В. Гюго «Прощание аравитянки».

<sup>20</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «Погасло дневное светило...» (II, 147).

<sup>21</sup> «родовых свидетельств» (нем.).

<sup>22</sup> «возвратить ему его грамоты» (франц.).

<sup>23</sup> Имеются в виду цитируемые с неточностями поэма «Литвинка» (строфа 13), стихотворение «Песнь барда», поэма «Кавказский пленник» (строфа 5).

<sup>24</sup> Драма Г. Лаубе «Струэнзе». И. Ф. Струэнзе (1737—1772) — датский государственный деятель, реформатор, деятельность которого была прекращена в результате заговора; казнен.

<sup>25</sup> Имеются в виду драма В. Гюго, роман В. Скотта «Айвенго», драма Лессинга «Натан Мудрый».

<sup>26</sup> Баллада В. А. Жуковского.

<sup>27</sup> Имеется в виду сходство Вадима, ошибочно торжествующего над врагом («Вадим», гл. XX), и Трибуле (В. Гюго. «Король веселится», V, 3), полагающего, что он топчет ногами труп Франциска I (Дюшен 1914: 138).

<sup>28</sup> Стихотворение А. С. Пушкина «Поэт».

<sup>29</sup> I Цар. 16.

<sup>30</sup> «Баллада» — «Испанцы», 2, I.

<sup>31</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон».

<sup>32</sup> Далее следует анализ стихотворения «Ветка Палестины» (см. С. 212—213).

<sup>33</sup> «следовательно, я совершил ошибку» (лат.).

<sup>34</sup> «бог знает куда!» (франц.).

<sup>35</sup> Из поэмы М. Ю. Лермонтова «Сказка для детей» (строфа 5).

<sup>36</sup> «это общество слишком смешанное» (франц.).

<sup>37</sup> «Евгений Онегин», 6, XI.

<sup>38</sup> Котляревский 1915: 276, 299.

<sup>39</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Три пальмы».

<sup>40</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума».

<sup>41</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Гучи».

<sup>42</sup> Из переведенной В. А. Жуковским баллады И. Х. Цедлица «Ночной смотр»: «Воздушный корабль» — переложение баллады Цедлица «Корабль призраков».

<sup>43</sup> «подражание» (франц.).

<sup>44</sup> «он, всегда он...» (франц.).

<sup>45</sup> «Евгений Онегин», 6, XXXII. См. Семенов 1914: 463; Нейман 1914: 125.

<sup>46</sup> «Евгений Онегин», 6, XXII.

<sup>47</sup> Из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (III, 194).

<sup>48</sup> Одно из наиболее ранних свидетельств постоянного интереса участников Невельской школы к семантическим разысканиям Н. Я. Марра. См. также: Волошинов, Бахтин 1929: 90—91; Бройтман 1990: 113.

<sup>49</sup> Имеется в виду поэма А. де Виньи «Бутылка в море» («La bouteille à la mer», 1854).

<sup>50</sup> Имеется в виду стихотворение «Фицлипуцли» из сборника Г. Гейне «Романце-ро» (1851).

<sup>51</sup> Песня «Спи, солдат...» из поэмы В. Скотта «Дева озера» (I, XXXI).

<sup>52</sup> «предел» (лат.).

<sup>53</sup> Вероятно, имеются в виду следующие высказывания В. С. Соловьева в статье «Лермонтов» (1899): «... в поэме он (демон) ужасно идеализирован... образ его действительный... скорее приличествует юному гусарскому корнету... (демон) объявляет, что он хотел стать на другой путь, но что ему не дали, и с сознанием своего полного права ста-

новится уже настоящим демоном. Такое решение вопроса находится в слишком явном противоречии с логикой, чтобы стоило его опровергать» (Соловьев 9: 364—365).

<sup>54</sup> «усовершенствовать», не «произвести» (лат.).

<sup>55</sup> «Евгений Онегин», Посвящение.

<sup>56</sup> Из поэмы А. С. Пушкина «Полтава» (V, 28).

<sup>57</sup> «Евгений Онегин», 4, VIII.

<sup>58</sup> «это — высшее искусство» (франц.).

<sup>59</sup> Стихотворение В. А. Жуковского «Две загадки».

<sup>60</sup> Гёте. «Фауст». Ч. 2-я, ст. 11936: «Кто жил, трудясь, стремясь весь век...» (пер. Н. А. Холодковского).

<sup>61</sup> «Враг! Не смущай меня / Своєю красотой; ты прекрасней, / Чем демон змий...» (пер. И. Бунина).

<sup>62</sup> «стремление познать» (англ.).

<sup>63</sup> «Покровенный пророк Хорасана» — 1-я часть поэмы Г. Мура «Лалла Рук».

<sup>64</sup> «губитель, убийца» (греч.).

<sup>65</sup> «зубоскальство» (франц.).

<sup>66</sup> «отмычка» (франц.).

<sup>67</sup> «целое стихотворение», «параллельные места» (лат.).

<sup>68</sup> «Недоумение» — одно из общих понятий Невельской школы. Последовательное разъяснение понятия «трагическое недоумение» содержится в статье 1937 г. М. И. Кагана «О пушкинских поэмах» (Каган 1974: 86, 88).

<sup>69</sup> Мережковский 10: 324 («М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»).

<sup>70</sup> «поверь испытавшему» (лат.).

<sup>71</sup> Мережковский 10: 324.

<sup>72</sup> «предел» (лат.).

<sup>73</sup> «их там не было» (франц.).

<sup>74</sup> «ложная тревога» (франц.).

<sup>75</sup> «Любим быстро — живем быстро — все призывает, чтобы быстро жить» (франц.).

<sup>76</sup> Имеется в виду торопливость Шарля Леблана, офицера наполеоновской гвардии, персонажа пьесы «Испанцы в Дании» Мериме («Театр Клары Газуль»).

<sup>77</sup> Имеется в виду роман Стендаля «Пармский монастырь» («La chartreuse de Parme»).

<sup>78</sup> Из стихотворения «К Вельможе» (III, 219).

<sup>79</sup> «жизнеописание» (лат.).

<sup>80</sup> «чертить» (греч.).

<sup>81</sup> «художественная натура» (нем.).

<sup>82</sup> «Евгений Онегин», 3, XLI.

<sup>83</sup> «Евгений Онегин», 8, XLV.

<sup>84</sup> «Евгений Онегин», 2, XXV.

<sup>85</sup> «развеять свою скуку» (франц.).

<sup>86</sup> «единственный из многих» (греч.).

<sup>87</sup> «дружба с оружием в руках» (франц.).

<sup>88</sup> «они смотрели друг на друга как враги» (франц.).

<sup>89</sup> Имеются в виду повесть Тургенева «Бретёр» (1847) и его рассказ «Стук... стук... стук!» (1870).

<sup>90</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «Клеветникам России» (III, 269).

<sup>91</sup> «предумышленность» (франц.).

<sup>92</sup> «и всякий энергичный человек подобен богу Терму» (франц.).

<sup>93</sup> Имеются в виду «философские» поэмы А. де Виньи «Судьбы» (1849), «Дом пастуха» (1844), «Флейта» (1843).

## Указатель литературы

Пумпянский 1922—*Пумпянский А. В.* Достоевский и античность.—Пб.: Замыслы, 1922.

Пумпянский 1928а—(*Пумпянский А. В.*) Предисловие: <А. Пушкин: Историко-литературный очерк> // *Пушкин А.* Сочинения.—3-е изд.—М.; Л.: Госиздат, 1928.—С. V—XI. (То же — 4-е изд.—1928; 5-е изд.—1929; 6-е изд.—1930).—Без подписи.

Пумпянский 1928б—*Пумпянский А. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах.—Л.: Прибой, 1928.—С. 9—57.

Пумпянский 1929а—*Пумпянский А. В.* Романы Тургенева и роман «Накануне»: Историко-литературный очерк // *Тургенев И. С.* Сочинения.—М.; Л.: Госиздат, 1929.—Т. 6.—С. 9—26.

Пумпянский 1929б—*Пумпянский А. В.* «Отцы и дети»: Историко-литературный очерк // *Тургенев И. С.* Сочинения.—М.; Л.: Госиздат, 1929.—Т. 6.—С. 167—186.

Пумпянский 1929в—*Пумпянский А. В.* Тургенев-новеллист // *Тургенев И. С.* Сочинения.—М.; Л.: Госиздат, 1929.—Т. 7.—С. 5—24.

Пумпянский 1929г—*Пумпянский А. В.* Группа «таинственных повестей» // *Тургенев И. С.* Сочинения.—М.; Л.: Госиздат, 1929.—Т. 8.—С. V—XX.

Пумпянский 1930а—*Пумпянский А. В.* «Дым»: Историко-литературный очерк // *Тургенев И. С.* Сочинения.—М.; Л.: Госиздат, 1930.—Т. 9.—С. V—XX.

Пумпянский 1930б—*Пумпянский А. В.* «Новь»: Историко-литературный очерк // *Тургенев И. С.* Сочинения.—М.; Л.: Госиздат, 1930.—Т. 9.—С. 157—162.

Пумпянский 1930в—*Пумпянский А. В.* Тургенев и Флобер // *Тургенев И. С.* Сочинения.—М.; Л.: Госиздат, 1930.—Т. 10.—С. 5—19.

Пумпянский 1931—*Пумпянский А. В.* Как читать художественное произведение? // Лит. учеба.—1931.—№ 1.—С. 87—90.

Пумпянский 1935—*Пумпянский А. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век: Сб. ст. и материалов.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935.—С. 83—132.

Пумпянский 1936а—*Пумпянский А. В.* Пушкин и его эпоха: «Евгений Онегин» // А. С. Пушкин. 1837—1937: Цикл лекционных вечеров: Материалы к циклу.—Л.: Ленингр. лекторий, 1936.—С. 7—8; 16—17.

Пумпянский 1936б—*Пумпянский А. В.* Бальзак. 1799—1850: Лекция // Классики западноевропейской литературы: Цикл лекций: Материалы к циклу. Л.: Ленингр. лекторий, 1936.—С. 19—21.

Пумпянский 1937а—*Пумпянский А. В.* Третьяков и немецкая школа разума // Западный сборник.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.—Вып. 1.—С. 157—186.

Пумпянский 1937б—*Пумпянский А. В.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина // Евгений Онегин: К постановке оперы в Ленингр. гос. акад. Малом оперном театре.—Л., 1937.—С. 27—46.

Пумпянский 1937в—*Пумпянский А. В.* Проза Пушкина // Горьковская коммуна.—1937.—9 февраля (№ 32).—С. 2.

Пумпянский 1938а—*Пумпянский А. В.* «Кавказский пленник» А. С. Пушкина // Кавказский пленник: Сб. ст. к постановке балета в Ленингр. акад. Малом оперном театре.—Л., 1938.—С. 15—36.

Пумпянский 1938б—*Пумпянский А. В.* Из архива Пушкина: (Подготовка к печати и комментарий) // Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938.—Вклейка между С. 154 и 155.

Пумпянский 1939а—*Пумпянский А. В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939.—Вып. 4—5.—С. 91—124.

Пумпянский 1939б—*Пумпянский А. В.* Кантемир; Тредиаковский // *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: Учебник для вузов.—М.: Учпедгиз, 1939.—С. 46—81.

Пумпянский 1940—*Пумпянский А. В.* Тургенев и Запад // И. С. Тургенев: Материалы и исследования.—Орел, 1940.—С. 90—107.

Пумпянский 1941а—*Пумпянский А. В.* Стиховая речь Лермонтова // Лит. наследство: Лермонтов.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.—№ 43—44.—С. 385—424.

Пумпянский 1941б—*Пумпянский А. В.* Кантемир // История русской литературы.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.—Т. 3.—С. 176—212.

Пумпянский 1941в—*Пумпянский А. В.* Тредиаковский // История русской литературы.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.—Т. 3.—С. 215—263.

Пумпянский 1941г—*Пумпянский А. В.* Радищев А. Н.: Памятник дактилохореическому витязю // *Радищев А. Н.* Полное собрание сочинений.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.—Т. 2.—С. 393—402 (примечания).

Пумпянский 1947—*Пумпянский А. В.* Сентиментализм // История русской литературы.—М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947.—Т. 4.—С. 430—445.

Пумпянский 1962—*Пумпянский А. В.* Литература XVII века // История немецкой литературы.—М.: Изд-во АН СССР, 1962.—Т. 1.—С. 355—369; 371—375; 381—402; 432—442.

Пумпянский 1977—*Пумпянский А. В.* Об оде А. Пушкина «Памятник» // Вопр. литературы.—1977.—№ 8.—С. 136—151.

Пумпянский 1982—*Пумпянский А. В.* Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы.—Л.: Наука, 1982.—Т. 10.—С. 207—215.

Пумпянский 1983а—*Пумпянский А. В.* К истории русского классицизма: (Поэтика Ломоносова) // Контекст. 1982.—М.: Наука, 1983.—С. 303—335.

Пумпянский 1983б—*Пумпянский А. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век: Сб. 14: Русская литература XVIII—начала XIX века в общественно-культурном контексте.—Л.: Наука, 1983.—С. 3—44.



Пумпянский 1984—*Пумпянский А. В.* Гоголь // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.— 1984.— Вып. 664 (= Тр. по знаковым системам. XVIII: Семиотика города и городской культуры: Петербург).— С. 125—137.

Пумпянский 1986—*Пумпянский А. В.* Вечера на хуторе близ Диканьки; О «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки.— Таллинн, 1986.— С. 100—126.

Пумпянский 1995—*Пумпянский А. В.* Из литературного наследия // Филос. науки.— 1995.— № 1.— С. 72—86.— Из содерж.: (О XVIII веке) (фрагмент работы «К истории русского классицизма») — С. 72—75; «Русская история 1905—1917 гг. в поэзии Блока» (1925) — С. 75—79; «Заметка о Вл. Соловьеве» (1925) — С. 79—80; («Об эстетических основаниях метафизики») (фрагмент статьи «Поэзия Ф. И. Тютчева») — С. 81—82; «К критике Ранка и психоанализа» (1925) — С. 82—85.

Пумпянский 1997—*Пумпянский А. В.* Невельские доклады 1919 года // Литер. обозрение.— 1997.— № 2.— С. 3—19.

Пумпянский 1998—*Пумпянский А. В.* О Марселе Прусте // Произведенное и названное: Философские чтения, посвященные М. К. Мамардашвили. 1995 год.— М., 1998.— С. 11—22.

\* \* \*

Аверинцев 1981—*Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы.— М., 1981.— С. 3—14.

Айхенвальд—*Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей.— 2-е изд.— М., 1906—1913.— Вып. 1—3.

Алексеев 1981—*Алексеев А. А.* Эпический стиль «Гилемахиды» // Язык русских писателей XVIII века.— Л., 1961.— С. 68—95.

Алексеев 1967—*Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...».— Л., 1967.

Анненский 1979—*Анненский И. Ф.* Книги отражений.— М., 1979.

Анциферов 1922—*Анциферов Н. П.* Душа Петербурга.— Пб., 1922.

Анциферов 1924—*Анциферов Н. П.* Быль и миф Петербурга.— Пг., 1924.

Анциферов 1992—*Анциферов Н. П.* Из дум о былом: Воспоминания.— М., 1992.

Арватов 1928—*Арватов Б. И.* Социологическая поэтика.— М., 1928.

Архангельский 1990—*Архангельский А. Н.* Стихотворная повесть А. С. Пушкина «Медный всадник».— М., 1990.

Ахматова 1936—*Ахматова А. А.* «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.— М.; Л., 1936.— Вып. 1.— С. 91—114.

Бабич 1994—*Бабич В. В.* В поисках «связи времен»: «Достоевский и античность» А. В. Пумпянского // Диалог. Карнавал. Хронотоп.— 1994.— № 1.— С. 83—87.

Бахтин 1929—*Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского.— Л., 1929.

Бахтин 1965—*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.— М., 1965.

- Бахтин 1972—*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского.—3-е изд.—М., 1972.
- Бахтин 1975—*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики.—М., 1975.
- Бахтин 1979—*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества.—М., 1979.
- Бахтин 1986а—*Бахтин М. М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984—1985.—М., 1986.—С. 82—138.
- Бахтин 1986б—*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984—1985.—М., 1986.—С. 138—157.—Фрагмент I главы.
- Бахтин 1992—Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924—1925 гг. в записях А. В. Пумпянского // М. М. Бахтин как философ.—М., 1992.—С. 232—252.
- Бахтин 1993а—*Бахтин М. М.* Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (в записи Р. М. Миркиной) // Диалог. Карнавал. Хронотоп.—1993.—№ 2—3.—С. 138—174.
- Бахтин Н. 1963—*Bachtin N.* Lectures and Essays.—Birmingham, 1963.
- Бахтин Н. 1991—*Бахтин Н. М.* Ф. Ф. Зелинский // М. Бахтин и философская культура XX века: (Проблемы бахтинологии).—СПб., 1991.—Вып. 1, 2.—С. 130—132.
- Бахтин Н. 1995—*Бахтин Н. М.* Из жизни идей: Статьи. Эссе. Диалоги.—М., 1995.
- Безродный 1985—*Безродный М. В.* Серпантини—кто она? (Из комментария к драме «Незнакомка») // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.—1985.—Вып. 657.—С. 46—58.
- Безродный 1989—*Безродный М. В.* Из комментария к драме Блока «Незнакомка» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.—1989.—Вып. 857.—С. 58—70.
- Белинский—*Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений.—М., 1953—1959.—Т. 1—13.
- Белинский, Венгеров—*Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений / Под ред. С. А. Венгерова.—СПб., 1900—1917.—Т. 1—11.
- Белоус 1994—*Белоус В. Г.* «На перекрестке»: А. В. Пумпянский и Вольфила // Вопр. философии.—1994.—№ 12.—С. 153—157.
- Белый 1910—*Белый А.* Символизм.—М., 1910.
- Белый 1911—*Белый А.* Арабески.—М., 1911.
- Белый 1922а—*Белый А.* Поэзия слова.—Пб., 1922.
- Белый 1922б—*Белый А.* Сирия ученого парварства: (По поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское»).—Берлин, 1922.
- Белый 1922в—*Белый А.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Записки мечтателей.—1922.—№ 6.—С. 5—122.
- Белый, Иванов-Разумник 1998—Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и комм. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада.—СПб., 1998.
- Бергсон 1914—*Бергсон А.* Смех // *Бергсон А.* Собрание сочинений.—СПб., 1914.—Т. 5.—С. 96—206.

Бердяев 1990—*Бердяев Н. А.* Духи русской революции // Из глубины: Сб. ст. о русской революции.—М., 1990.—С. 55—89.

Берков 1964—*Берков П. Н.* Проблемы изучения русского классицизма // XVIII век: Сб. 6.—М.; Л., 1964.—С. 5—29.

Бласс 1891—*Бласс Ф.* Герменевтика и критика.—Одесса, 1891.

Бобров—*Бобров С. С.* Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфириносных, браноносных и мирных гениев России с последованием дидактических, эротических и других разного рода в стихах и прозе опытов.—СПб., 1804.—Ч. 1—4.

Бонцкая 1985—*Бонцкая Н. К.* Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина // *Studia Slavica Hung.*—1985.—Т. 31. № 1—2.—С. 61—108.

Боратынский—*Боратынский Е. А.* Полное собрание сочинений / Под ред. М. А. Гофмана.—СПб., 1914—1915.—Т. 1—2.

Бочаров 1993а—*Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него // Нов. литер. обозр.—1993.—№ 2.—С. 70—89.

Бочаров 1993б—*Бочаров С. Г.* Записи лекций М. М. Бахтина из устного курса по истории русской литературы // Диалог. Карнавал. Хронотоп.—1993.—№ 2—3.—С. 135—137.

Бочаров 1994—*Бочаров С. Г.* (Ответы на вопросы анкеты о книге М. М. Бахтина о Достоевском) // Диалог. Карнавал. Хронотоп.—1994.—№ 3.—С. 5—10.

Брандес—*Брандес Г.* Собрание сочинений.—2-е изд.—СПб., 1906—1914.—Т. 1—20.

Бродский 1922—*Бродский Н. Л.* Юбилейная литература об И. С. Тургеневе // Научные известия.—М., 1922.—Сб. 2.—С. 195—221.

Бройтман 1990—*Бройтман С. Н.* Две беседы с М. М. Бахтиным // Хронотоп.—Махачкала, 1990.—С. 110—114.

Брюсов 1909—*Брюсов В. Я.* Испепеленный // Весы.—1909.—№ 4.—С. 98—120.

Брюсов 1913—*Брюсов В. Я.* Ф. И. Тютчев: Критико-биографич. очерк // *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений.—8-е изд.—СПб.: Т-во А. Ф. Маркса, 1913.—С. 5—37.

Брюсов 1929—*Брюсов В. Я.* Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения.—М.; Л., 1929.

Будилович 1869—*Будилович А. С.* М. В. Ломоносов, как натуралист и филолог.—СПб., 1869.

Бялый 1962—*Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм.—М.; Л., 1962.

Вагинов 1991—*Вагинов Конст.* Козлиная песнь: Романы.—М., 1991.

Введенский 1849—*Введенский И. И.* Тредиаковский: Статья первая // Северное обозрение.—1849.—Т. 2.—С. 428—452.

Венгеров 1916—*Венгеров С. А.* Предисловие // Пушкинист: Ист.-лит. сб.—Вып. 2.—Пг., 1916.—С. 5—16.

Веселовский 1904—*Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного» воображения.—СПб., 1904.

- Веселовский 1940—*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика.—Л., 1940.
- Виноградов 1941—*Виноградов В. В.* Стиль Пушкина.—М., 1941.
- Виноградов 1976—*Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы.—М., 1976.
- Виноградов 1980—*Виноградов В. В.* О языке художественной прозы.—М., 1980.
- Владимиров 1899—*Владимиров П. В.* Пушкин и его предшественники в русской литературе // Памяти Пушкина: Научно-литературный сборник, составленный профессорами и преподавателями имп. Университета Св. Владимира.—Киев, 1899.—С. 1—84.
- Волошинов, Бахтин 1926—*Волошинов В. Н. (Бахтин М. М.)*. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда.—1926.—№ 6.—С. 244—267.
- Волошинов, Бахтин 1929—*Волошинов В. Н. (Бахтин М. М.)* Марксизм и философия языка.—Л., 1929.
- Габель 1923—*Габель М. О.* «Песнь торжествующей любви» Тургенева: (Опыт анализа) // Творческий путь Тургенева.—Пг., 1923.—С. 202—225.
- Габель 1959—*Габель М. О.* Вопросы изучения творчества И. С. Тургенева.—Харьков, 1959.
- Галахов—*Галахов А. Д.* История русской словесности, древней и новой.—2-е изд.—СПб., 1880.—Т. 1 (Отд. 1—2)—2.
- Гаспаров 1979—*Гаспаров М. А.* Вергилий—поэт будущего // *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида.—М., 1979.—С. 5—34.
- Гаспаров 1984—*Гаспаров М. А.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика.—М., 1984.
- Гаспаров 1989—*Гаспаров М. А.* Очерк истории европейского стиха.—М., 1989.
- Гаспаров 1990—*Гаспаров М. А.* Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник.—Таллинн, 1990.—С. 5—31.
- Герцен—*Герцен А. И.* Полное собрание сочинений / Под ред. М. К. Лемке.—Пг., 1919—1925.—Т. 1—22.
- Гершензон 1918—*Гершензон М. О.* Видение поэта.—М., 1918.
- Гершензон 1919—*Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина.—М., 1919.
- Гершензон 1922—*Гершензон М. О.* Гольфстрем.—М., 1922.
- Гинцбург 1915—*Гинцбург Д. Г.* О русском стихосложении: Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова.—Пг., 1915.
- Гиппиус 1919—*Гиппиус В. В.* О композиции тургеневских романов // Венок Тургеневу. 1818—1918: Сб. ст.—Одесса, 1919.—С. 25—55.
- Гиппиус 1924—*Гиппиус В. В.* Гоголь.—Л., 1924.
- Гоголь, Тихонравов—*Гоголь Н. В.* Сочинения / Под ред. Н. Тихонравова и В. Шенрока.—10-е изд.—М., 1889—1896.—Т. 1—7.
- Гоготишвили 1992—*Гоготишвили А. А.* Варианты и инварианты М. М. Бахтина // *Вопр. философии*.—1992.—№ 1.—С. 115—133.
- Гораций 1970—*Гораций*. Оды. Эподы. Сатиры. Послания.—М., 1970.

- Гречишкин, Лавров 1977—Брюсов о Тургеневе / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. // Тургенев и его современники.—Л., 1977.—С. 170—190.
- Григорьева 1980—Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева.—М., 1980.
- Гройс 1989—Гройс Б. Проблема авторства у Бахтина и русская философская Традиция // Russian Literature.—1989.—Vol. XXVI. № 2.—Р. 113—130.
- Гроссман 1919—Гроссман А. П. Последняя поэма Тургенева: *Senilia* // Венок Тургеневу. 1818—1918: Сб. ст.—Одесса, 1919.—С. 57—90.
- Грузинский 1918—Грузинский А. Е. И. С. Тургенев: (Личность и творчество). 1818—1918.—М., 1918.
- Гудзий 1930—Гудзий Н. К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Известия по русскому языку и словесности.—Л., 1930.—Т. III. Кн. 2.—С. 466—549.
- Гуковский 1927—Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века.—Л., 1927.
- Данько 1992—Данько Е. Я. Воспоминания о Федоре Сологубе // Лица: Биогр. альманах.—Вып. 1.—М.; СПб., 1992.—С. 197—227.
- Дашкевич 1899—Дашкевич Н. П. А. С. Пушкин в ряду великих поэтов нового времени // Памяти Пушкина.—Киев, 1899.—С. 85—257.
- Державин—Державин Г. Р. Сочинения / С объясн. примеч. Я. Грота.—СПб., 1864—1883.—Т. 1—9.
- Дерюгин 1985—Дерюгин А. А. В. К. Тредиаковский-переводчик: Становление классицистического перевода в России.—Саратов, 1985.
- Добролюбов—Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений.—М.; Л., 1934—1941.—Т. 1—6.
- Докусов 1949—Докусов А. За партийность литературной науки! // Звезда.—1949.—№ 11.—С. 160—166.
- Долгин 1995—Долгин Б. Пумпянский А. В. // Русская философия: Малый энциклопедический словарь.—М., 1995.—С. 431—432.
- Долгорукий—Долгорукий И. М. Бытие сердца моего, или Стихотворения... —М., 1817—1818.—Ч. 1—4.
- Долинин 1914—Долинин (Искон) А. С. «Цыганы» Пушкина // Пушкинист: Ист.-лит. сб.—Вып. 1.—СПб., 1914.—С. 18—44.
- Дувакин, Бахтин 1996—Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным.—М., 1996.
- Дюшен 1914—Дюшен Э. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западно-европейским литературам.—Казань, 1914.
- Евгеньев-Максимов 1927—Евгеньев-Максимов В. Е. Очерки по истории социалистической журналистики в России XIX века.—М.; Л., 1927.
- Жан-Поль 1981—Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики.—М., 1981.
- Живов 1994—Живов В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора «древних» и «новых» // История культуры и поэтика.—М., 1994.—С. 62—82.
- Жирмунский 1921—Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Начала: Журнал истории литературы и истории общественности.—1921.—№ 1.—С. 51—81.

- Жирмунский 1929—*Жирмунский В. М.* По поводу книги «Ритм как диалектика»: Ответ Андрею Белому // *Звезда*.—1929.—№ 8.—С. 203—208.
- Жирмунский 1975а—*Жирмунский В. М.* Теория стиха.—Л., 1975.
- Жирмунский 1975б—*Жирмунский В. М.* Оды М. В. Ломоносова «Вечернее» и «Утреннее размышление о Божием величестве»: (К вопросу о датировке) // XVIII век.—Л., 1975.—Сб. 10.—С. 27—30.
- Жирмунский 1977—*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика.—Л., 1977.
- Жолковский 1992—*Жолковский А. К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма.—М., 1992.
- Жуковский—*Жуковский В. А.* Сочинения / Под ред. П. А. Ефремова.—7-е изд.—СПб., 1878.—Т. 1—6.
- Зелинский В. 1911—*Зелинский В. А.* Собрание критических материалов для изучения произведений И. С. Тургенева.—6-е изд.—М., 1911.—Вып. 2.
- Зелинский 1905—*Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей.—Т. 2. Древний мир и мы.—СПб., 1905.
- Золотусский 1976—*Золотусский И. П.* «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Изв. АН СССР, Сер. лит-ры и языка.—1976.—Т. 35. № 2.—С. 144—154.
- Зорин 1985—*Зорин А. Л.* Новые аспекты старых проблем // *Вопр. литературы*.—1985.—№ 7.—С. 208—219.
- Иванов Вяч. Вс. 1979—*Иванов Вяч. Вс.* Из наблюдений над одой XVIII века // *Лингвистика и поэтика*.—М., 1979.—С. 174—187.
- Иванов 1909—*Иванов В. И.* По звездам: Статьи и афоризмы.—СПб., 1909.
- Иванов 1911—*Иванов В. И.* *Cor ardens*.—М., 1911.—Ч. 1—2.
- Иванов 1916—*Иванов В. И.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические.—М., 1916.
- Иванов 1922—*Иванов В. И.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // *Научные известия*.—М.: Академический центр Наркомпроса, 1922.—Сб. 2.—С. 164—181.
- Иванов 1923—*Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство.—Баку, 1923.
- Иванов 1926—*Иванов В. И.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Театральный Октябрь*.—М.: Л., 1926.—№ 1.—С. 89—99.
- Иванов-Разумник 1993—Р. В. Иванов-Разумник о Петроградской Вольфиле 1921—1923 / Публикация и вступ. ст. Я. В. Леонтьева // *Вопр. философии*.—1993.—№ 12.—С. 69—77.
- Иванова 1996—*Иванова Е. В.* Вольная философская ассоциация: Труды и дни // *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год*.—СПб., 1996.—С. 3—77.
- Игета 1988—*Игета С.* Иванов—Пумпянский—Бахтин // *Tenth International Congress of Slavists (Sofia, 16—21 Sept. 1988)*. Japanese Association of Slavists.—Tokyo, 1988.—Р. 81—91.—Перевод на польский язык: *Igeta S. Iwanow—Pumpiański—Bachtin // Przegląd Humanistyczny*.—1989.—№ 6—S. 131—140.

- Каган 1921—*Каган М. И.* Как возможна история? (Из основных проблем философии истории) // Зап. Орловского гос. ун-та.—Орел, 1921.—Вып. 1.—С. 137—192.
- Каган 1974—*Каган М. И.* О пушкинских поэмах // В мире Пушкина.—М., 1974.—С. 85—119.
- Каган 1992—*Каган М. И.* Еврейство в кризисе культуры // Минувшее: Историч. альманах.—М., 1992.—Вып. 6.—С. 229—236.
- Каган 1993—*Каган М. И.* О ходе истории // «Архэ»: Культурологический ежегодник. Кемерово, 1993.—С. 325—365.
- Каган Ю. 1992а—*Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива: (М. М. Бахтин и М. И. Каган) // Диалог. Карнавал. Хронотоп.—1992.—№ 1.—С. 60—88.—Ранний вариант работы см.: М. М. Бахтин и М. И. Каган: По материалам семейного архива / Публ. К. Невельской // Память: Историч. сб.—Париж, 1981.—Вып. 4.—С. 249—281.
- Каган Ю. 1992б—*Каган Ю. М.* Люди не нашего времени // Бахтинский сборник.—М., 1992.—Вып. 2.—С. 87—98.
- Кант—*Кант И.* Сочинения.—М., 1963—1966.—Т. 1—6.
- Келдыш 1992—*Келдыш В. А.* Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX—начала XX в.—М., 1992.—С. 76—115.
- Кларк, Холквист 1984—*Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin.—Cambridge (Mass.): L., 1984.
- Ключевский 1918—*Ключевский В. О.* Очерки и речи: Второй сб. ст.—Пг., 1918.
- Коген 1904—*Cohen H.* Ethik des reinen Willens.—Berlin, 1904.
- Козырев 1988—*Козырев Б. М.* Письма о Тютчеве // Лит. наследство: Тютчев.—М., 1988.—Т. 97. Кн. 1.—С. 73—131.
- Комарович 1925—*Комарович В. А.* Достоевский: Современные проблемы историко-литературного изучения.—Л., 1925.
- Конкин, Конкина 1993—*Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества).—Саранск, 1993.
- Костров—*Костров Е. И.* Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах.—СПб., 1802.—Ч. 1—2.
- Котляревский 1915—*Котляревский Н. А.* М. Ю. Лермонтов.—5-е изд.—Пг., 1915.
- Котляревский 1915а—*Котляревский Н. А.* Николай Васильевич Гоголь: 1829—1842. Очерк из истории русской повести и драмы.—4-е изд.—Пг., 1915.
- Котрелев 1992—*Котрелев Н. В.* В. И. Иванов // Русские писатели. 1800—1917: Биогр. словарь.—М., 1992.—Т. 2.—С. 372—377.
- Кузмин 1912—*Кузмин М.* Осенние озера: Вторая книга стихов.—М., 1912.
- Кузнецов 1996—*Кузнецов А. М.* Прелюдия // Невельский сборник: Ст. и воспоминания.—СПб., 1996. Вып. 1: К столетию М. М. Бахтина.—С. 28—35.
- Кумпан, Конечный 1991—*Кумпан К. А., Конечный А. М.* Комментарии // Приложение к репр. воспроизв. изданий 1922—1924 гг.: *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга.—М., 1991.—С. 13—35.

Куник—Куник А. А. Сборник материалов для истории Академии Наук в XVIII веке.—СПб., 1865.—Ч. 1—2.

Левин 1990—Левин Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник.—Таллинн, 1990.—С. 142—206.

Левинтон 1992—Левинтон Г. А. Первая пушкинская работа И. Ф. Анненского («Программа для изучения языка и поэзии Пушкина») // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана.—Тарту, 1992.—С. 358—365.

Ломоносов—Ломоносов М. В. Сочинения / С объясн. примеч. М. И. Сухомлинова.—СПб., 1891—1902.—Т. 1—5.

Лотман 1990—Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник.—Таллинн, 1990.—С. 106—141.

Лукач 1994—Лукач Д. Теория романа // Нов. литер. обзор.—1994.—№ 9.—С. 19—78.

ЛЭ—Лермонтовская энциклопедия.—М., 1981.

Макаровская 1978—Макаровская Г. В. «Медный всадник»: Итоги и проблемы изучения.—Саратов, 1978.

Максимов 1986—Максимов Д. Е. Русские поэты нача века.—Л., 1986.

Махлин 1990—Махлин В. А. Бахтин и Достоевский: (К проблеме диалоговедения) // Хронотоп.—Махачкала, 1990.—С. 37—46.

Махлин 1993—Махлин В. А. Бахтин и Запад: (Опыт обзорной ориентации) // Вопр. философии.—1993.—№ 1.—С. 94—114; № 3.—С. 134—150.

Медведев, Бахтин 1928—Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику.—Л., 1928.

Мережковский—Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений.—СПб.; М., 1911—1913.—Т. 1—18.

Михайлов 1989—Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: (Очерки из истории филологической науки).—М., 1989.

Михеева 1988—Михеева Л. И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие.—Л., 1988.

Нейман 1914—Нейман Б. В. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова.—Киев, 1914.

Николаев А. 1979—Николаев А. А. Художник—мыслитель—гражданин: (Читая Тютчева) // Вопр. литературы.—1979.—№ 1.—С. 116—158.

Николаев 1982—Николаев Н. И. (Вступительная заметка к публикации): Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы.—Л., 1982.—Т. 10.—С. 204—207.

Николаев 1983—Николаев Н. И. О теоретическом наследии Л. В. Пумпянского // Контекст. 1982.—М., 1983.—С. 289—303.

Николаев 1984—Николаев Н. И. (Вступительная заметка к публикации): Пумпянский Л. В. Гоголь // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.—1984.—Вып. 664.—С. 125—126.

Николаев 1986—Николаев Н. И. Творчество Гоголя в исследованиях Л. В. Пумпянского // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки.—Таллинн, 1986.—С. 92—99.



Николаев 1991—*Николаев Н. И.* Невельская школа философии (М. Бахтин, М. Кэган, А. Пумпянский) в 1918—1925 гг.: По материалам архива А. Пумпянского // М. Бахтин и философская культура XX века: (Проблемы бахтинологии).—СПб., 1991.—Вып. 1. Ч. 2.—С. 31—43.

Николаев 1992—*Николаев Н. И.* (Вступительная заметка к публикации): Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924—1925 гг. в записях А. В. Пумпянского // М. М. Бахтин как философ.—М., 1992.—С. 221—232.

Николаев 1995а—*Николаев Н. И.* «Оригинальный мыслитель» (о А. В. Пумпянском) // Филос. науки.—1995.—№1.—С. 62—71.

Николаев 1995б—*Николаев Н. И.* «Достоевский и античность» А. В. Пумпянского (1922) и М. М. Бахтина (1963) // The Seventh International Bakhtin Conference. 1995, June 26—30.—Moscow, 1995.—P. 2—10.

Николаев 1996а—*Николаев Н. И.* М. М. Бахтин в Невеле летом 1919 г. // Невельский сборник: Ст. и воспоминания.—СПб., 1996.—Вып. 1: К столетию М. М. Бахтина.—С. 96—101.

Николаев 1996б—*Николаев Н. И.* «Достоевский и античность» как тема Пумпянского и Бахтина (1922—1963) // Вопр. литературы.—1996.—№3.—С. 115—127.

Николаев 1997а—*Николаев Н. И.* Судьба идеи Третьего Возрождения // MOYSEION: Профессору Александру Ивановичу Зайцеву ко дню семидесятилетия: Сб. ст.—СПб., 1997.—С. 343—350.

Николаев 1997б—*Николаев Н. И.* Невельские тетради А. В. Пумпянского 1919 г. // Невельский сборник.—СПб., 1997.—Вып. 2.—С. 115—122.

Николаев 1998—*Nikolaev N.* The Nevel School of Philosophy (Bakhtin, Kagan and Pumpianskii) between 1918 and 1925: Materials from Pumpianskii' Archives // The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics / Ed. by David Shepherd.—Amsterdam; New Dehli, 1998.—(Studies in Russian and European Literature. Vol. 2).—P. 29—41.

Ницше—*Ницше Ф.* Сочинения.—Т. 1—2.—М., 1990.

Новиков 1772—*Новиков Н. И.* Опыт исторического словаря о российских писателях.—СПб., 1772.

Овсяннико-Куликовский 1913—*Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Собрание сочинений.—4-е изд.—СПб., 1913.—Т. 2: И. С. Тургенев.

Осовский 1993—*Осовский О. Е.* Человек. Слово. Роман: (Научное наследие М. М. Бахтина и современность).—Саранск, 1993.

Осват, Тименчик 1987—*Осват А. А., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...».—2-е изд.—М., 1987.

Островский 1929—*Островский А.* Тургенев в записях современников.—Л., 1929.

Отчет 1915—Отчет о состоянии и деятельности Петроградского университета за 1915 г.—Пг., 1916.

Панченко 1973—*Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века.—Л., 1973.

Паперный 1992—*Паперный В. М.* В поисках нового Гоголя // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX—начала XX в.—М., 1992.—С. 21—47.

Первое собрание писем 1884.—Первое собрание писем И. С. Тургенева. 1840—1883 гг.—СПб., 1884.

Переписка Достоевского и Тургенева 1928—Переписка Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева / Под ред. и с прим. И. С. Зильберштейна.—Л., 1928.

Перлина 1986—(*Perlina N.*) Chronological Bibliography of Works by L. V. Pumpian-skii // The Bakhtin Newsletter = Le Bulletin Bakhtine.—1986.—№ 2.—Р. 31—34.

Петровский 1920—*Петровский М. А.* Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева.—М., 1920.—С. 70—97.

Пигарев 1962—*Пигарев К. В.* Жизнь и творчество Тютчева.—М., 1962.

Писарев—*Писарев Д. И.* Сочинения.—М., 1955—1956.—Т. 1—4.

Поляк 1927—*Поляк Л. М.* История повести Тургенева «Клара Милич» // Творческая история: Исследования по русской литературе.—М., 1927.—С. 217—247.

Пономарева 1987—*Пономарева Г. М.* Методика «школьного» анализа античных авторов и критический метод «Книг отражений» И. Анненского // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.—1987.—Вып. 748.—С. 120—133.

Пумпянский Л. В. 1941—Пумпянский Л. В. (5. 2. 1891—6. 7. 1940) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.—М.; Л., 1941.—Вып. 6.—С. 548.

Пушкин—*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений / АН СССР.—М., 1937—1959.—Т. I—XVII.

Пушкин, Венгеров—*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений / Под ред. С. А. Венгерова.—СПб.; Пг., 1907—1915.—Т. 1—6.

Пушкин, Ефремов—*Пушкин А. С.* Сочинения / Ред. П. А. Ефремова.—СПб., 1903—1905.—Т. 1—8.

Пушкин, Морозов—*Пушкин А. С.* Сочинения / Под ред. П. О. Морозова.—СПб., 1887.—Т. 1—7.

Пушкин, Сайтов—*Пушкин А. С.* Сочинения: Переписка / Под ред. и с прим. В. И. Сайтова.—СПб., 1906—1911.—Т. 1—3.

Пушкин. Временник 6—Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.—М.; Л., 1941.—Вып. 6.

Пыпин—*Пыпин А. Н.* История русской литературы.—2-е изд.—СПб., 1902—1903.—Т. 1—4.

Рогинский, Добкин 1981—*Еленин С., Овчинников Ю. (Рогинский А. Б., Добкин А. И.).* (Примечания к публикации): *Анциферов Н. П.* Три главы из воспоминаний // Память: Историч. сб.—Париж, 1981.—Вып. 4.—С. 111—145.

Родзевич 1914—*Родзевич С. И.* Лермонтов, как романист.—Киев, 1914.

Родзевич 1918—*Родзевич С. И.* Тургенев: К 100-летию со дня рождения: Статьи.—Киев, 1918.

- Розанов 1906—*Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе.—3-е изд.—СПб., 1906.
- Розанов 1990—*Розанов В. В.* Уединенное.—М.: Политиздат, 1990.
- Розанов 1914—*Розанов И. Н.* Русская лирика: От поэзии безличной—к исповеди сердца: Историко-литературные очерки.—М., 1914.
- Русская поэзия—Русская поэзия / Под ред. С. А. Венгерова.—СПб., 1893—1901.—Вып. 1—7.
- Рязанов 1929—*Рязанов Д. Б.* Маркс и Энгельс.—М.; Л., 1929.
- Сараскина 1991—*Сараскина Л.* В гордыне преодоления: К восприятию «Бесов» в 20-е годы // Октябрь.—1991.—№ 11.—С. 189—197.
- Свиньин—*Свиньин П. П.* Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей.—СПб., 1816—1828.—Ч. 1—5.
- Семенов 1914—*Семенов А. П.* Лермонтов и Лев Толстой: (К столетию со дня рождения Лермонтова).—М., 1914.
- Сергиевский 1934—*Сергиевский И. В.* О некоторых вопросах изучения Пушкина // Лит. наследство: Пушкин.—М., 1934.—Кн. 16—18.—С. 113—134.
- Сечкарев 1939—*Setschkareff W.* Schillings Einfluss in der russischen Literatur der 20-er und 30-er Jahre des XIX Jahrhunderts.—Leipzig, 1939.
- Силард 1993—*Силард А.* Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в. // *Studia Slavica Hung.*—1993.—Т. 38. № 1—2.—С. 173—183.
- Сиповский 1907—*Сиповский В. В.* Пушкин: Жизнь и творчество.—СПб., 1907.
- Слонимский 1923—*Слонимский А. А.* Техника комического у Гоголя.—Пг., 1923.
- Соловьев—*Соловьев В. С.* Собрание сочинений.—2-е изд.—СПб., 1911—1913.—Т. 1—10.
- Соловьев 1901—*Соловьев С. М.* Собрание сочинений.—СПб., 1901.
- Соловьев-Андреевич 1923—*Соловьев-Андреевич Е. А.* Очерки из истории русской литературы XIX века.—4-е изд.—М., 1923.
- Спасович 1888—*Спасович В. Д.* Байронизм Лермонтова // Вестник Европы.—1888.—№ 4.—С. 500—548.
- Сумцов 1900—*Сумцов Н. Ф.* А. С. Пушкин: Исследования.—Харьков, 1900.
- Тамамшев 1916—*Тамамшев А. А.* Опыт анализа осенних мотивов в творчестве Пушкина // Пушкинист: Ист.-лит. сб.—Вып. 2.—Пг., 1916.—С. 159—203.
- Тарановский 1975—*Тарановский К. Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // XVIII век.—Л., 1975.—Сб. 10.—С. 31—38.
- Тархов 1974—*Тархов А.* Календарь «Евгения Онегина» // Знание—сила.—1974.—№ 9.—С. 30—33.
- Тиме 1982—*Тиме Г. А.* И. С. Тургенев и Т. Штурм: Современное состояние изучения историко-литературной проблемы // И. С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества.—Л., 1982.—С. 178—192.
- Тименчик 1971—*Тименчик Р. Д.* Пумпянский А. В. // Кратк. лит. энциклопедия.—М., 1971.—Т. 6.—Стб. 80.

Тименчик 1983—*Тименчик Р. Д.* «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения.—Рига, 1983.—С. 82—101.

Гиняков 1922—Тютчев: Сб. статей / Сост. А. Гиняков.—СПб., 1922.—Критика о Тютчеве: С. 25—76.

Томашевский 1925—*Томашевский Б. В.* Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения.—Л., 1925.

Томашевский 1934—*Томашевский Б. В.* Издания стихотворных текстов // Лит. наследство: Пушкин.—М.; Л., 1934.—№ 16—18.—С. 1055—1112.

Топоров 1979—*Топоров В. Н.* Две главы из истории русской поэзии начала века: I. В. А. Комаровский; II. В. К. Шилейко: (К соотношению поэтики символизма и акмеизма) // Russian Literature.—1979.—Vol. VII. № 3.—С. 249—325.

Топоров 1990—*Топоров В. Н.* Заметки о поэзии Тютчева: (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник.—Таллинн, 1990.—С. 32—107.

Тургенев—*Тургенев И. С.* Сочинения.—М.; Л.: Госиздат, 1928—1934.—Т. 1—12.

Тынянов 1965—*Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи.—М., 1965.

Тынянов 1968—*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники.—М., 1968.

Тынянов 1977—*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино.—М., 1977.

Тютчев 1913—*Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений.—8-е изд.—СПб.: Т-во А. Ф. Маркса, 1913.

Тютчевский сборник 1990—Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева / Под ред. Ю. М. Лотмана.—Таллинн, 1990.

Успенский 1985—*Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни.—М., 1985.

Фишер 1914—*Фишер В. М.* Поэтика Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову.—М.; Пг., 1914.—С. 196—236.

Фишер 1919—*Фишер В. М.* Таинственное у Тургенева // Венок Тургеневу. 1818—1918: Сб. ст.—Одесса, 1919.—С. 91—104.

Фишер 1920—*Фишер В. М.* Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева.—М., 1920.—С. 3—39.

Флоровский 1937—*Флоровский Г. В.* Пути русского богословия.—Париж, 1937.

Флоровский 1991—*Флоровский Г. В.* Евразийский соблазн // Новый мир.—1991.—№ 1.—С. 195—211.

Фоменко 1983—*Фоменко И. Ю.* Заседание, посвященное 200-летию постановки «Недоросля» // Русская литература.—1983.—№ 1.—С. 254—257.

Фридман 1994—*Фридман И. Н.* Карнавал в одиночку // Вопр. философии.—1994.—№ 12.—С. 79—89.

Хвостов—*Хвостов Д. И.* Полное собрание стихотворений.—Т. 1—7.—3-е изд.—СПб., 1828—1834.

- Ходасевич 1921—*Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник // Пушкин. Достоевский.—Пб., 1921.—С. 24—45.
- Ходасевич 1922—*Ходасевич В. Ф.* Статьи о русской поэзии.—Пб., 1922.
- Хоружий 1994—*Хоружий С. С.* Трансформация славянофильской идеи в XX веке // *Вопр. философии.*—1994.—№ 11.—С. 52—62.
- Хурумов 1995—*Хурумов С. Ю.* Вопрос о смехе в Невельском кружке // *Филос. науки.*—1995.—№ 1.—С. 280—284.
- Чижевский 1930—*Čiževskij D.* (Рец.) Урания: Тютчевский альманах. 1803—1928. Л., 1928 // *Zeitschrift für slavische Philologie.*—Vd. 7.—S. 459—469.
- Чудакова 1972—*Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши.—М., 1972.
- Чуковский 1989—*Чуковский Н. К.* Литературные воспоминания.—М., 1989.
- Шайтанов 1994—*Шайтанов И. О.* Бахтин и формалисты в пространстве исторической поэтики // М. М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук.—Витебск, 1994.—С. 16—21.
- Шатров—*Шатров Н. М.* Стихотворения.—СПб., 1831.—Ч. 1—3.
- Шишков—*Шишков А. С.* Собрание сочинений и переводов.—СПб., 1818—1839.—Ч. 1—17.
- Штейнберг 1923—*Штейнберг А. З.* Система свободы Ф. М. Достоевского.—Берлин, 1923.
- Шувалов 1914a—*Шувалов С. В.* Религия Лермонтова // Венюк М. Ю. Лермонтову.—М.; Пг., 1914.—С. 135—164.
- Шувалов 1914b—*Шувалов С. В.* Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венюк М. Ю. Лермонтову.—М.; Пг., 1914.—С. 290—342.
- Шувалов 1920—*Шувалов С. В.* Природа в творчестве Тургенева // *Творчество Тургенева.*—М., 1920.—С. 115—139.
- Шувалов 1925—*Шувалов С. В.* М. Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество.—М.; Л., 1925.
- Эджертон 1990—*Эджертон В. Ю. Г.* Оксман, М. И. Лопатто, Н. М. Бахтин и вопрос об издательстве «Омфалос»: (Переписка и встреча с М. И. Лопатто) // *Пятые Тыняновские чтения: Тез. докл. и материалы для обсуждения.*—Рига, 1990.—С. 211—237.
- Эйхенбаум 1924—*Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу: Сб. ст.—Л., 1924.
- Эйхенбаум 1936—*Эйхенбаум Б. М.* Комментарии // *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.—М.; Л.: Academia, 1936.—Т. 1. С. 417—529; Т. 2. С. 159—273.
- Эйхенбаум 1969—*Эйхенбаум Б. М.* О поэзии.—Л., 1969.
- Эйхенбаум 1987—*Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Работы разных лет.—М., 1987.
- Элиаш 1914—*Элиаш Н. М.* К вопросу влияния Батюшкова на Пушкина // *Пушкин и его современники.*—СПб., 1914.—Вып. XIX—XX.—С. 1—39.
- Энгельгардт 1916—*Энгельгардт Б. М.* Историзм Пушкина: К вопросу о характере пушкинского объективизма // *Пушкинист: Ист.-лит. сб.*—Вып. 2.—Пг., 1916.—С. 1—158.
- Эрберг 1995—*Эрберг К.* Вольфила / Публ. В. Г. Белоуса // *Лит. обозрение.*—1995. №4/5.—С. 105—111.

Юдина 1993—*Юдина М. В.* Письма к друзьям. 20—60-е годы / Публ., вступ. ст. и прим. А. М. Кузнецова // *Новый мир.*—1993.—№ 2.—С. 172—202.

Юдина, Бахтин 1993—Из переписки М. В. Юдиной и М. М. Бахтина (1941—1966) / Публ. и вступ. ст. А. М. Кузнецова // *Диалог. Карнавал. Хронотоп.*—1993.—№ 4.—С. 38—86.

Якобсон 1987—*Якобсон Р.* Работы по поэтике.—М., 1987.

Яковенко 1922—*Яковенко Б. В.* Очерки русской философии.—Берлин, 1922.

