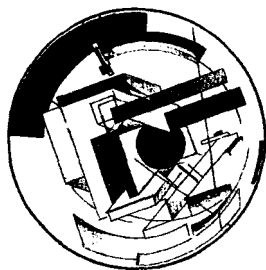

СИМВОЛЫ ВРЕМЕНИ

Борис Эйхенбаум



МОЙ ВРЕМЕННОК



МАРШРУТ В
БЕССМЕРТИЕ

АГРАФ

МОСКВА

2001

ББК 84.2
Э 342

Оформление серии художника
З.Ю. Буттаева

Печатается по изданиям:

Эйхенбаум Б. Маршрут в бессмертие. - М.: Советская литература, 1933.
*Эйхенбаум Б. Мой современник: Словесность. Наука. Критика. Смесь. - Л.:
Издательство писателей в Ленинграде, 1929.*

В большинстве случаев сохранены орфография и пунктуация автора.



Информационный спонсор —
радиостанция «Эхо Москвы»

**Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Маршрут в
бессмертие. — М.: Аграф, 2001. — 384 с.**

Э 342

В книгу известного и блестящего филолога и литературоведа Б.М. Эйхенбаума (1886—1959) вошли две забытые его работы. «Мой современник» — книга, изданная в 1929 году по образцу авторского журнала и включавшая в себя как критические и литературоведческие, так и автобиографические и мемуарные произведения (в последних повествуется о родословной автора, его детстве, содержатся воспоминания о Петербургском университете 20-х годов).

«Маршрут в бессмертие» (1933) — это остроумное и увлекательное жизнеописание известного составителя словарей и писателя-графомана второй половины XIX века Н.П. Макарова. В предлагаемой читателям книге выдающийся ученый Б. Эйхенбаум предстает и талантливым прозаиком, и поэтом. Адресована широкому кругу читателей.

ББК 84.2

ISBN 5-7784-0141-8

© Издательство «Аграф», 2001

ПИСАТЕЛЬ БОРИС ЭЙХЕНБАУМ

Писатель — понятие универсальное. Это человек, умеющий сочинять и стихи, и прозу, и критические статьи. Таким было представление о писателе в пушкинскую эпоху, таким оно было и во время становления русского модернизма (известного еще под именем «серебряный век»), когда Аннинский, Блок, Брюсов, Гумилев, Ходасевич, Мандельштам, Хлебников, Маяковский выступали не только как «практики» словесного искусства, но и как его теоретики. В свою очередь крупнейшие теоретики литературы, начавшие свою деятельность в момент грандиозного новаторского скачка литературы, были людьми творчески одаренными.

Юрий Тынянов (1894—1943), Виктор Шкловский (1893—1984), Борис Эйхенбаум (1886—1959) — три титана литературоведческой мысли нашего столетия, лидеры легендарного Опояза (Общества по изучению поэтического языка), создатели новой теории поэзии и прозы — теории, исходящей не из умозрительной схемы, а из самой природы творческого процесса. Это научное направление получило название «формального метода», или «формализма». Название было не совсем удачным (о чем как раз писал Эйхенбаум), поскольку советская идеология превратила его в клеймо, в ярлык и долгие годы вела борьбу с «формалистами». Но для мировой культуры сочетание «русский формализм» отнюдь не стало ругательным, его произносят на разных языках с таким же уважением, а порой и с восхищением, как сочетание «русский авангард». Кстати, гениальные научные прозрения «формалистов» во многом опирались на художественные открытия авангардной поэзии. «Для того чтобы быть ихтиологом, необязательно быть рыбой» — это шутовское выражение не стоит понимать слишком буквально, ибо в гуманитарной сфере существует совсем иное соотношение субъекта и объекта исследования. Здесь лучшие «ихтиологи» вполне могут являться «рыбами», каковыми и оказались все трое названных ученых.

Наибольшую известность приобрел в этом творческом качестве Тынянов, чьи романы «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара» и «Пушкин» знакомы широкому читательскому кругу (добавим только, что Тынянов был и несомненным поэтом — в своих переводах, в шуточных экспромтах). Шкловский преодолел преграду между автобиографическим повествованием и научным исследованием, создав уникальный стиль на границе прозы и свободного стиха (сам Зощенко взял за образец эту короткую фразу с «воздухом»). А что же Эйхенбаум? На этот вопрос и призвана ответить та книга, которую вы держите в руках.

Будущий автор прославленной статьи «Как сделана “Шинель” Гоголя», замечательных книг о Лермонтове и Толстом, первой монографии о поэзии Ахматовой, один из создателей отечественной текстологии, Эйхенбаум в молодые годы писал стихи, близкие к акмеизму и привлекшие внимание Гумилева. Без этих опытов он, безусловно, не смог бы так проникательно анализировать поэзию, не смог бы исследовать мелодику русского стиха с ее напевной, декламационной и говорной разновидностями. «...Я писал стихи, чтобы присматриваться и прислушиваться к слову... Я упражнял свои мышцы. Стихи были душевной гимнастикой», — напишет потом Эйхенбаум в эссе «Стихи и стихия», вошедшем в «Мой современник». Завершается это эссе не традиционно-метрическими стихами, а своеобразным верлибром, где простые названия событий звучат как поэтические символы: «Война», «Революция», «Октябрьский переворот», «Смерть Блока, гибель Гумилева», «Опояз». Этот переход к свободному стиху закономерен: быть поэтом можно и не выстраивая «столбиков». Поэзия без предупреждения выскакивает в прозаическом рассказе — афористически-иронической фразой: «Россия — страна утомительная», она присутствует в самой интонации и композиции книги «Мой современник». И даря книгу друзьям, автор прибежал к стихотворным экспромтам.

В.А. Каверин, когда мы с ним вместе писали книгу о Тынянове, показывал уникальный экземпляр «Моего современника», надписанный Тынянову: «Дорогому Юре — в лекцию. Б.Эйхенбаум». И ниже:

Думал: только бы издатели
Как-нибудь не подвели б!
Вот, прочти, что напечатали:
«Эйхенбаум вЛИП».

Здесь обыгрывается аббревиатурный логотип на обложке, где Издательство Писателей в Ленинграде зашифровано вензелем из трех переплетенных прописных букв Л, И, П с маленьким «в» посередине. Литературна была сама идея «Моего современника» — книги, построенной как журнал одного автора. Личностному, писательскому началу подчинено здесь все, включая и научно-познавательное содержание. Вслед за автобиографическим разделом «Словесность» идет «Наука», где в центре внимания всех трех статей стоит проблема писательской личности. Примечательно, что в разделе «Критика» помещены статьи о Гоголе, Тургеневе, Некрасове, Лескове и Л. Толстом; — обо всех этих художниках Эйхенбаум здесь размышляет как о современниках, смотрит на них не как академический ученый, а как литератор, остро ощущающий проблему построения писательской судьбы, «имиджа», как сказали бы теперь. М. Горький, замыкающий этот ряд, также рассматривается с точки зрения его литературного поведения.

Непеременное свойство истинного писателя — в отличие от академического «сухаря» — это остроумие. И оно щедро явлено в разделе «Смесь», где продемонстрировано виртуозное мастерство лаконичного портретирования (эссе «О Викторе Шкловском»), даны образцы жесткой, но этически корректной критической полемики. Журнальная форма оказалась для Эйхенбаума оптимальным способом творческого самовыражения. Целое здесь больше суммы частей, и читатель получает от этой уникальной в своем роде книги не только идеи и сведения, но и мощный эмоциональный заряд. Широта и разнообразие — признак истинного таланта, способного предстать человеком-журналом. А вот узкая специализация советских времен, когда все члены Союза писателей были строго поделены на поэтов, прозаиков, драматургов, критиков, переводчиков, — это насилие над творческой природой. В этом смысле «Мой

временник» очень актуален для современной литературной ситуации, когда заново ставится вопрос о гармоничном «писательском облике». Подобно своим друзьям-единомышленникам Тынянову и Шкловскому, Эйхенбаум обратился и к историко-биографической прозе. Тынянов как прозаик начал с того, что извлек из забвения «трогательного», по выражению Л. Толстого, Кюхельбекера. Шкловский писал о непонятом при жизни художнике Федотове. И Эйхенбаум избрал в персонажи фигуру маргинальную, говоря по-нынешнему.

Николай Петрович Макаров (1810 или 1808—1890) — литератор отнюдь не первого и даже не второго ряда, обладатель звучного псевдонима Гермоген Трехзвездочкин, романист, мемуарист, публицист... И еще гитарист, автор пособия «Несколько правил высшей гитарной игры». И еще лексикограф, составитель русско-французского, французско-русского и немецко-русского словарей — в этом качестве Макаров преуспел более всего, удостоившись и государственных субсидий, и ордена Св.Станислава 2-й степени. Эйхенбаум в своем романе сделал его и поэтом, положившись на версию, согласно которой Макаров сочинил текст романса «Однозвучно гремит колокольчик...» (композитор Гурилев), однако в новейших справочных изданиях эта версия оспаривается с ссылкой на утверждение самого Макарова о том, что он «не мог написать складно двух стихов».

Роман «Маршрут в бессмертие» (1933) написан в изысканной саркастической манере. Перед нами постепенно выстраивается образ энергичного и изобретательного чудака, отдающего щедрую дань предрассудкам своего времени, мечущегося в поисках главного и большого дела, но способного, скорее, к занятиям ремесленным и прикладным. Макаров — человек сумбурной судьбы, пуганик и эклектик, каких в России всегда было предостаточно, каких немало и по сей день. Само слово «бессмертие» по отношению к нему звучит с неизбежной иронией, вызывая тревожное ощущение тщетности человеческих усилий в этом мире. Чисто профессионально Эйхенбаум с задачей романиста справился вполне, но привлечь общественно-культурное внимание к фигуре Макарова ему все же не уда-

лось. Может быть, еще и потому, что не возникло необходимого пересечения между персонажем и автором: фигура Макарова не давала Эйхенбауму каких-либо возможностей для энергичного «самовыражения». Литературным героем, символизирующим судьбу всех троих великих «формалистов» и их нелегкий «маршрут в бессмертие», оказался прежде всего тыняновский Грибоедов. Автор «Смерти Вазир-Мухтара» писал в 1927 году Шкловскому: «Горе от ума у нас уже имеется. Смею это сказать о нас, трех-четырех людях. Не хватает только кавычек и в них все дело. Я, кажется, обойдусь без кавычек и поеду прямо в Персию». А еще Тынянов размышлял о новых формах соединения науки и литературы: «Я думаю, что беллетристика на историческом материале теперь скоро вся пройдет и будет беллетристика на теории. У нас наступает теоретическое время. Не устали ли мы?» Это из письма Шкловскому от 31 марта 1929 года. А пятнадцатым июня того же года датировано авторское предисловие к «Моему современнику», явившемуся, быть может, первой конкретной реализацией тыняновской идеи и прообразом нового и свободного филологически-философского романа.

Тыняновский прогноз оказался верным, хотя и несколько поспешным. Мировая и отечественная история в тридцатые—сороковые годы ознаменовалась такими трагическими испытаниями, которые надолго приковали творческое внимание беллетристов. «Теоретическое время» наступило позже и продолжается поныне. «Беллетристикой на теории» занялись профессиональные филологи Умберто Эко, Милорад Павич, Дэвид Лодж, создавшие новый тип романистики, утонченно-интеллектуальной и в то же время увлекательной, «читабельной». В России сходную творческую задачу решает Андрей Битов в романе «Пушкинский дом» и в своей эссеистике на грани литературоведения и прозы. Да и историческая проза все более приобретает теоретический «акцент». Достаточно вспомнить книгу Юрия Лотмана «Сотворение Карамзина», обозначенную автором как «роман — реконструкция». Симптоматично, что автор целого ряда историко-биографических романов Юрий Давыдов сегодня обобщает свой житейский и творческий опыт в субъективно-эссеистическом произведении «Бест-

селлер», где ассоциативное движение мысли доминирует над хронологической фабулой.

Двадцатый век завершается всемирным писательским и читательским диспутом об общих закономерностях развития социальной и культурной истории человечества. Эйхенбаум был среди тех, кто раньше других затеял этот разговор, — потому именно сейчас его очень стоит перечитать.

Вл. Новиков

МОЙ ВРЕМЕННОК

Словесность

Наука

Критика

Смесь

СЛОВЕСНОСТЬ

ПО МОСТАМ И ПРОСПЕКТАМ *Из автобиографии*

«ГАКРАБ»

Отрывки из родословной

В 1924 году в магазинах появилась маленькая анонимная книжка под названием: *«Древняя поэма о шахматной игре»*. Эта самая «древняя поэма» памятна мне с детства. В подлиннике она написана по-древнееврейски. Об ее авторе я разыскал любопытное сказание, написанное забавным эпическим слогом и уводящее в глубь еврейской экзотики XVIII века. Вот отрывки из него.

«Моисей Гельбер, рожденный в 1744 году в местечке Тышовце недалеко от Замосця, был любимым сыном своих родителей. Он был человек редких способностей, но, по неодолимой силе условий времени и тогдашней жизни еврейского народа, он не получил европейского образования и занимался исключительно лишь изучением Талмуда и Библии. Зато в этом отношении он достиг необыкновенного совершенства. Слава о редкой учености молодого человека разнеслась по всей окрестности: отцы ставили его в пример своим детям; старые раввины и опытные талмудисты платили дань удивления глубоким познаниям юноши. Благодаря этой славе один богатый человек из местечка Христианполя Жолкевского округа в Галиции некто Гирш (фамилии, как известно, в то время не везде еще были введены между польскими евреями) выдал за Моисея свою старшую дочь, принял его к себе в дом и обеспечил все его нужды и потребности, чтобы молодой человек мог беспрепятственно продолжать свои ученые

занятия и сделаться со временем светилом во Израиле, что в былое время ставилось выше почетного гражданства. Полтора года после свадьбы жена Моисея, постигнутая тяжкою болезнью, умерла. Гирш, гордившийся славою своего ученого зятя, не хотел выпустить Моисея из своего семейства и женил его на своей младшей дочери, Гитель, несмотря на то, что последней было не более 11 лет от роду. Вторая жена Моисея на втором году супружеской жизни, в сентябре 1796 года, подарила мужу сына Якова. Молодая жена, родивши еще дочь и сына, умершего тотчас после рождения, подверглась — вероятно по причине слишком раннего замужества — продолжительной болезни и 21 года от роду скончалась на руках отца и нежно любившего мужа.

Яков был щедро наделен от природы необыкновенными дарованиями и уже в самом раннем детстве удивлял всех знавших его своим необычайным развитием. Двух лет от роду он уже читал по-еврейски. Здесь мы считаем излишним упомянуть об одном, в сущности незначительном, но при всем том весьма замечательном факте. На втором году жизни маленький Яков заболел натуральною оспою и указывал изумленному отцу в случайной группировке сыпи различные пунктуации еврейских письмен (*segol*, *zereh* и т.д.)... Четырех лет от роду он знал уже *Пятикнижие* и читал в каждую пятницу сидру (отдел) с соответственною интонацією; на шестом году он изучил уже 20 листов Гемары. Около этого времени отец показал и объяснил мальчику первые три правила арифметики, которыми ограничивались его собственные математические познания. Знакомые отца не совестились мучить шестилетнего ребенка арифметическими задачами; кроме того, сам мальчик, по врожденной любознательности, предлагал себе разные численные вопросы; вследствие этого маленький Яков разгадал, так сказать, *деление* и даже начальные правила *дробей*, сам собою, без помощи учителя или книги.

О необыкновенном мальчике стали рассказывать по околотку разные чудеса, и счастливому отцу начали предлагать выгодные *партии* для сына, между которыми одна, именно с дочерью одного деревенского арендатора, показалась старику наиболее сходною. Таким образом,

осьмилетний Яков, за полгода до смерти матери, был обречен с девятилетней девочкой, родители которой жили недалеко от русской границы, в Волынской губернии. Когда мальчик лишился матери, родители крошечной невесты пригласили его к себе на праздник Пасхи. Во время этого праздника Яков первый раз явился в синагоге *кантором* (chasan). Он имел прекрасный сопрано, и его заставили произнести пред Кивотом молитву “Галэл” (аллилуйя).

С тех пор он стал функционировать во многих синагогах в качестве кантора. После праздника Яков остался уже у родителей своей невесты, которые оставили его у себя окончательно на жительство, держали попеременно то в своем доме, то в близлежащем местечке Орхове у одного тамошнего талмудиста, который был чрезвычайно силен в каббале и считался в то же время каким-то полусвятым. У этого-то учителя молодой человек продолжал начатое учение и оказывал всевозможные успехи.

Мы, конечно, пропустили бы все эти подробности, если бы с воспоминанием об этом учителе не соединялось воспоминание об обстоятельстве совершенно случайном, которое однако ж имело решительное влияние на судьбу и всю будущность Якова. Полусвятой учитель имел брата Иосифа, который, оставив семейный очаг, в продолжение целых одиннадцати лет скитался неизвестно где по разным странам и наконец во время пребывания Якова в Орхове возвратился домой; брат принял скитальца с распростертыми объятиями, уважая в нем непомерную талмудическую и каббалистическую ученость. Реб-Иосиф еженедельно по субботам держал в доме брата проповеди, или вернее, читал некоторого рода лекции каббалистического содержания. Все жители Орхова считали долгом и даже честью для себя — быть на этих чтениях, так что “аудитория” реб-Иосифа бывала всегда многочисленна. Способности и быстрая понятливость Якова обратили на себя внимание ученого гостя; он полюбил от души любознательного мальчика, пускался с ним часто в разговоры и прения и, стараясь поставить его в тупик, все более и более удивлялся быстро развивающимся умственным способностям дитяти. Между прочим, реб-Иосиф однажды рас-

сказал мальчику, что есть на свете одна весьма умная игра, отличающаяся глубокомыслием и трудностью — шахматы. Для Якова достаточно было только прониюхать существование чего-нибудь нового, чтобы сейчас же пожелать узнать это новое поближе. Он пристал к реб-Иосифу и до тех пор мучил его, пока тот должен был наконец уступить его просьбам и объяснить ему устройство, правила и законы шахматной игры. Чувствовал ли бедный реб-Иосиф, что он дал первый урок одному из первых шахматистов нашего времени? Предвидел ли этот безвестный труженик неблагодарных наук, что ему, может быть, мы обязаны за явившуюся впоследствии поэму, за творение — единственное в своем роде, а может быть и во всех литературах!

Одиннадцати лет от роду Якова женили. Но и после свадьбы он по большей части находился у своего полусвятого учителя в Орхове, продолжал там брать уроки и продолжал свое *самоучение*. Вдруг одно обстоятельство произвело перемену в его образе жизни. Тесть его потерял свою аренду и должен был оставить деревню и перейти на жительство в близлежащее местечко Берестечко, где он имел свой собственный дом. Само собою разумеется, что он взял с собою и Якова, для которого держал учителей дома.

В то время дед Якова, Иосиф Гельбер, умер, завещавши своему любимому внуку шесть отделов Мишны, с тем чтобы он читал за упокой души деда по одной главе ежедневно в продолжение целого года. Яков, почитая сердечно память усопшего, рачительно исполнял его приказание и читал ежедневно не только одну главу Мишны с комментариями *Бартенура*, но следил также за прибавлениями, называемыми *Tofoth Iomtob*. Надобно заметить, что в этих прибавлениях, в первой книге, находятся две главы геометрических вычислений. Все, изучавшие Мишну, по большей части пропускают эти места, не дерзая даже взглянуть на строки, ведущие прямо ко временной и вечной гибели. Яков осмелился однако ж прочесть эти ужасающие места, счастливо прошел их и увидел, как все это полезно. С тех пор единственным стремлением, самым заманчивым предметом желаний и помыслов молодого человека сделалась математика. Изучить ее с возможною

полнотою — вот была цель, о которой он мечтал денно и ночью.

Но увы! между ним и этой вожделенною целью лежала пропасть, ничем для него невыполнимая, — недостаток учебников. Исправить этот недостаток для него, в его тогдашнем положении, было вдвойне невозможно: как и откуда, во-первых, возьмутся математические учебники в таком захолустье, как Берестечко? а, во-вторых, еврей с научною книгою в руке — это было в то время (пожалуй, даже и теперь) *тугало*, которым няньки страдали плачущих детей. Еврей, занимающийся наукой, т.е. не Талмудом и не Каббалою, был чем-то в роде Навуходоносора, Аманы, Гонты... Сколько ни старался Яков укрывать от завистливого ока любимые помыслы свои, однако ж прозорливые очи аргуса-тестя все-таки умели проникнуть в *salutogium* молодого человека... Арендатор с невыразимым ужасом увидел, что зять жестоко обманул его заветные ожидания; он убедился, что давно лелеянная им надежда увидеть со временем своего зятя в лучезарном сиянии каббалистической славы на каком-нибудь духовном троне во Израиле лопнула, как мыльный пузырь... Тесть увидел это, говорим мы, и душа его вскипела негодованием, а негодование перешло вскоре в неумолимую ненависть. Озлобленный старик изливал поминутно свою желчь на бедного юношу и на жену его, свою дочь, которая, — почти ребенок еще, — не смея и думать, что ее отец станет понапрасну преследовать зятя, поневоле привыкла разделять в отношении к мужу чувства отца. Следствием этого было то, что Яков принужден был после семилетней супружеской жизни развестись с молодою женой и возвратиться в дом отца.

Здесь нашел он сочинения из новоеврейской литературы, на которые бросился с такою жадностью, с какою бросается голодный на пищу после продолжительного поста. Молодая литература произвела на Якова могущественное впечатление: с того времени он начал писать по-еврейски. Мы видим, что судьба и обстоятельства вели молодого человека на путь, к которому стремилась его душа. Около 1815 года Яков Моисеевич женился опять на молодой, хорошенькой девушке, дочери бывшего раввина, жив-

шего в Замосце. Тут случай столкнул юношу с хорошим знатоком еврейской грамматики и Св. Писания; в постоянных беседах с ним Яков изучил почти без руководств еврейскую грамматику и тогда уже начал писать очень недурные стихотворения, из которых одно, написанное в 1818 году, как первое произведение молодого таланта, помещено в начале изданного после "Kol-Zimra".

Около 1818 года издано для Польши постановление, в силу которого каждый еврей обязан был принять какую-нибудь фамилию; до того времени евреи по большей части назывались только по имени и отчеству: Берковичи, Мошковичи и пр., с прибавлением названия места жительства. Кроме того, постановление это позволяло каждому еврею принимать новую фамилию, если бы даже он до того имел уже какую-нибудь. Яков Моисеевич, которому его фамилия казалась не довольно благозвучною, воспользовался этим случаем и переименовал название *Гельбер* на фамилию *Эйхенбаум*. "Я это сделал, — говорил нам не раз наш многоуважаемый поэт, — уступая наущениям ребяческого тщеславия. Отец мой был этим весьма недоволен, и я сам не раз раскаивался в этом шаге, который совершенно отчуждает меня от родственников моего покойного отца".

В начале 1830 года смерть похитила из объятий Эйхенбаума молодую, горячо любимую жену, после которой ему осталось трое детей, девочек; из них самой старшей было 11 лет, а самой младшей 11 недель от роду. Долго он не мог утешиться от удара, и только вид бедных беспомощных малюток, нуждавшихся в материнском попечении, мог его заставить вступить снова в брак.

В 1836 году книгопродавец Куммер, в Лейпциге, издал собрание еврейских стихотворений Эйхенбаума под заглавием "Kol-Zimra", о котором многие газеты отзывались с величайшими похвалами. Легкость стиха и необыкновенная свобода, с какою автор владеет языком, возбудили клики изумления всех еврейских ученых и публицистов. В этом собрании заключаются многие переводы из Лангбейна (*Der Vatermörder*), Шиллера (*Der Ring des Polikrates*, *Die Burgschaft* и пр.), много оригинальных стихотворений, из которых самое замечательное по содер-

жанию и по самой даже форме (оно состоит из 30 шестистрочных стансов) *“Видение Соломона”*. Далее в этой книжке заключаются многие так называемые Gelegenheitsgedichte, и в заключение (прозою) *“История Андрокла со львом”* и два письма автора.

В 1840 году была издана в Лондоне иждивением одесского негоцианта, покойного Соломона Гуровича, поэма Эйхенбаума на еврейском языке: *Накраб*¹, воспеваящая шахматную игру. Сочинение это, замечательное как творение поэтическое и отличающееся особенным искусством изложенной в нем шахматной партии, уже знакомо русской публике в прекрасном переводе (1847 г.) О.А. Рабиновича. Многие немецкие, французские, английские и русские журналы поместили весьма лестные отзывы об этой поэме.

Около этого времени истолкование одного места в *Iesod Mora* соч. Ibn-Esra вовлекло Эйхенбаума в спор с знаменитым С.Д. Луцатто, давшим спорному месту обширное и отдаленное объяснение, которого несообразность Яков Моисеевич доказал в журналах. Это доставило ему громкую известность в еврейском ученом мире.

В 1844 году Яков Моисеевич определен был на должность смотрителя при Кишиневском училище, где оставался шесть лет, а в 1850 году переехал в Житомир на должность инспектора раввинского училища, которую занимает и поныне².

У нас в семье от деда осталась только поэма *«Гакраб»*. Она много лет лежала в письменном столе у отца, потом перешла в мой письменный стол. Это было старое одесское издание — с портретом автора и предисловием переводчика. Теперь к нему присоединилось другое — новенькое, московское, без портрета, изданное по анонимной рукописи, случайно найденной в архиве поэта Слепушкина.

В предисловии к одесскому изданию 1897 г. было

¹Битва.

²*Барон Тарнеголь*. Яков Моисеевич Эйхенбаум. Канва для биографии. «Рассвет. Орган русских евреев». Год первый, 1860–61. Одесса, № 51 и № 52.

сказано: «Предлагаемая поэма сочинена назад тому семь лет Я. Эйхенбаумом, известным в литературном мире евреев своим прекрасным поэтическим талантом. Она в свое время наделала много шума между занимающимися еврейской литературой, потому что оригинальность идеи поэта, представляющего в виде битвы шахматную игру, со всеми ее правилами и подробностями, неожиданная развязка этой битвы и прекрасный язык, которым поэт владеет в совершенстве — подлинно поразительны».

В предисловии к московскому изданию 1924 г. сказано: «Предлагаемая вниманию читателей древняя поэма о шахматной игре появилась приблизительно в начале минувшего столетия в виде рукописи. Когда и кем она была написана, а также издавалась ли она в России, нам установить не удалось. Помимо красоты и звучности изложения поэма чрезвычайно богата своим внутренним содержанием, заключающимся в показательной партии, разыгранной двумя героями поэмы».

Жанр предисловия мало изменился, но язык его ухудшился. Что же касается автора самой поэмы, то он превратился в научную проблему. Не так ли возникают многие научные проблемы? Не развивается ли наука на основе забвения?

Два года назад я возвращался из Одессы в Ленинград через Житомир. Чистенький, тихий, недавно выстроенный вокзал. Я постоял на платформе, купил у бабы фруктов и поехал дальше.

О «древней поэме» и ее авторе спросить было не у кого.

ПОБЕГ

Об уездном городе Красном (Смоленской губернии) пишут все историки 1812 года.

Что же касается губернского города Воронежа, то он знаменит тем, что в 1812 г., за несколько дней до Бородинского сражения, там покупал лошадей, танцевал в доме

губернатора и ухаживал за чужими женами гусарский офицер Николай Ростов.

В Красном я родился, но знаю о нем только то, что, изучая «Войну и мир», читал в книгах. На семейной фотографии, снятой в Красном, я сижу на руках у бонны-немки, с которой гулял к какому-то памятнику. Помню анекдот, которого нет в исторических сочинениях. Когда мать ждала приезда бонны, ей сказали, что привезли «немку» на трех возах. Она ужаснулась. Оказалось, что «немкой» в Красном называют какие-то овощи — кажется репу.

В городе Воронеже я, как и Николай Ростов, танцевал и ухаживал; но лошадей не покупал, танцевал не в доме губернатора, ухаживал не за чужими женами и носил не гусарский, а гимназический мундир — синий, с светлыми пуговицами и с серебряным галуном на воротнике. Наши враги и соперники, превосходившие нас в математике, но уступавшие нам в познании древних языков — «реалисты»¹ — носили черные мундиры с золотым галуном и с такими же пуговицами. Кроме этих двух пород были кадеты, в ненависти к которым мы объединялись с реалистами, но превосходство которых должны были признавать. Итак, молодежь г. Воронежа делилась на три партии: кадеты, реалисты и гимназисты (идеалисты?). Взрослое население официально не делилось тогда ни на какие партии.

Толстому Воронеж понадобился для того, чтобы подготовить женитьбу Николая Ростова на княжне Марье. Он и не описывает, а только говорит: «Общество, собранное у губернатора, было лучшее общество Воронежа».

Мне Воронеж понадобился не для фабулы, а для детства. Если он теперь кажется мне фабулярным, то только потому, что всякое прошлое само по себе сюжетно. Пыль времени делает музейными самые обыкновенные вещи.

Я очутился в Воронеже через 75 лет после Николая Ростова и не гусарским офицером, а двухлетним мальчиком. Целых 17 лет Воронеж жил и рос вместе со мной. Я ни разу не побывал в доме губернатора, но проходил мимо него два раза в день — в гимназию и обратно. Сначала Во-

¹Мы дразнили их тем, что на их поясах стояли буквы: ВРУ (Воронежское реальное училище). История подшутила надо мной — в моей расчетной книжке стоят теперь буквы: ЛГУ (Ленинградский Государственный Университет).

Воронеж был для меня совсем маленьким, домашним, хотя и это пространство казалось обширным. Постепенно пространство раздвигалось. Оказалась булочная Глазкова, от которой не очень трудно было дойти до дома. Потом обнаружились разные улицы. Оказалось, что Воронеж не заполняет всего мира, а стоит на горе, по верху которой тянется Большая Дворянская улица. По ней ходит конка с одной лошадей, ездят извозчики, стоит высокая пожарная каланча.

Эта улица — как спина зверя. Вниз, с одного бока, идут крутые спуски, а внизу река. В марте по этим спускам, как оголтелая, несется вода и наполняет весь город журчащим шумом.

Лошади, которыми интересовался Николай Ростов, мне были безразличны: они бегают запряженными, как и во всех других городах. Лошадь вне экипажа — редкое явление в городе. Городскому ребенку, с точки зрения его игрушечного мира, такая лошадь, лошадь сама по себе, кажется «разломанной» — потому что среди его игрушек есть такие отломавшиеся от экипажа лошади. Николай Ростов закупал этих разломанных лошадей для армии, а мне они были не нужны.

Я помню не столько лошадей, сколько огромные мельницы, пугавшие меня шумом и паром.

В этом городе я очнулся от детства и начал жить жизнью провинциального гимназиста.

Воронеж — город хлебный, с мешками и купцами. Здесь крепко устоялись люди и фамилии. Самый богатый в городе человек — купец Самофалов: на Большой Дворянской стоят подряд его дома, в одном из которых — Центральная гостиница. Спустив очки на кончик носа, он выходит на улицу и посматривает, все ли в порядке в его городе.

Фамилии окрашивают язык города в особый местный цвет, создают нечто вроде диалекта. Язык города Воронежа звучит фамилиями, среди которых моя кажется странной: Тюрины, Халютины, Черемисиновы, Чертковы, Ключковы, Малинины, Чигаевы, Селивановы, Хрущевы, Федосеевские, Перелешины. Есть, правда, аптека Вольпян, аптекарский магазин Мюфке, колбасная Гехта, но это не столько фамилии, сколько названия — как кондитерская «Жан».

У нас не только фамилия, но и жизнь странная: ни цветов на окнах, ни кошек, ни бутылей с наливками, ни вечернего сиденья у самовара, ни гостей, ни сплетен — ничего, что полагается в Воронеже и создает уют. В доме власть матери, постоянно занятой и нервной. Отец живет на линии, железнодорожным врачом. В комнатах слишком строго и чисто. Кабинет матери с медицинскими инструментами; гостиная, в которой сидят больные дамы. Никаких лишних вещей — нет даже на стенах олеографий с заходящим солнцем и лодкой. Во всем какой-то надрыв, какая-то неудача, обернувшаяся гордостью. Мать требует, чтобы мы оба с братом были первыми учениками.

По вечерам — тишина. Зайдет иногда доктор Мартынов, спросит: «Что у вас было сегодня к обеду?.. А вчера что было?», и уйдет домой.

Мы живем не по-воронежски, и фамилия у нас не воронежская, и детство мое не воронежское.

Я вижу во сне другие города. «Петербург» звучит для меня волшебно. В Воронеже жизнь моя не ладится.

Главный месяц в Воронеже — март. Зима исчезает сразу, чуть не в один день. Город шумит водой и мальчишками. Я завидую мальчишкам, воде и Воронежу — веселому ребенку, играющему солнцем и лужами.

У нас в квартире так же строго, чисто и надрывно. Я не выдерживаю. Начинаю красть яблоки, лгать. Появляются странности, от которых мать делается еще строже и еще надрывнее. Я отдыхаю в гимназии — шалю и нахожу друзей. 11 лет я уже влюблен. Первые ландыши я подношу Лидуше. Ложь, любовь, уроки, весна, домашние надрывы и сцены — все это образует такой мучительный узел, что я не могу его распутать.

В один из мартовских дней, шумевших водой и мальчишками, я, выйдя из гимназии, не пошел домой. Мне было 12 лет. На спине был ранец с книгами. Я стал бродить по улицам, сам не зная, чем это кончится. Домой я решил не возвращаться. Мне, вероятно, казалось, что если так бродить, то можно вдруг превратиться во что-нибудь другое и начать новую жизнь — стать водой, солнцем или вот таким мальчишкой, пускающим по луже кораблики.

Но ничего такого не случилось. День кончился — настала ночь. В городе стихло. Утихомирилась вода, мальчишки ушли по домам спать. Маленький гимназист, с книгами за спиной, ходил по городу, присаживаясь на скамейки. Ночь, дышавшую остатками зимы, он провел на улице, прислушиваясь к городу и ожидая чего-то. Все Самофаловы, Ключковы, Тюрины и их дети спали...

Да, в нашей семье что-то не так, как у людей! Пустой Воронеж смотрел на меня лунным глазом и оглушал визгом кошек. Это уже не был веселый ребенок — он пугал меня и издевался, он гонял меня по улицам, завывал, взвизгивал и смеялся. Мы не понимали друг друга.

Что ж, утопиться?

Глубокой ночью я подошел к дому, в котором некогда жил. Там, в чистой комнате, стоит кровать. Где же я буду спать?

Дом стоит на углу. Выступ подъезда образовал выемку с каменным забором — пустой треугольник. Если перелезть, там можно устроиться. Я перелезаю. Земля уже сухая. Лежит как-то попавший сюда лошадиный череп. Меня это не пугает — о смерти я уже не думаю. Длинный, плоский, с вытянутым хоботом череп — подходящая для меня вещь. Я кладу на него свой ранец, покрываюсь гимназической шинелью и засыпаю...

Спят птицы в острых елях,
Спят дети в колыбелях.

Я проснулся в своем треугольнике — так, как просыпаются настоящие воронежские мальчишки на своих постелях. Так, да не так. Что же я за мальчик? И что мне делать дальше?

Надо было решать проблему жизни и поведения.

Я перелез и опять пошел по улицам. Раннее утро. У меня кружится голова. Я — все тот же гимназист с книгами в ранце. Город не обращает на меня никакого внимания. Если ночью он меня пугал, то теперь презирает.

Я у своего дома. Никуда не выйти из этого круга. У подъезда. Табличка: «Женщина-врач Н.Д. Эйхенбаум. Прием»... Только нажать кнопку...

Поворот ключа, двери распахиваются. Мать. Я стою неподвижно. Проблема решена.

Со мной не разговаривают. Я — выродок. Луна, кошки, череп. Ладно. Я не воронежский мальчик.

ВОЛШЕБНАЯ АНАТОМИЯ

В каждом городе есть что-нибудь одно, чего нет ни в каком другом.

В Петербурге — в полдень пушечный выстрел¹.

Город вздрагивает и хватается за жилетный карман. Приезжему кажется, что люди бледнеют от ужаса. Раздается вой гудков — город смертельно ранен и орет, как издыхающий зверь.

Приезжий ждет смятения и паники. Но медный Петр показывается в эту минуту на скале: вздернув голову и удержав коня, он простирает руку над городом. Вой утихает. Жизнь восстанавливается. Таков обряд.

Один петербургский мальчик был спокойно убежден, что эта ежедневная пушка стреляет с крепости «по врагам». Такая была у него концепция города и государства. И раз он забеспокоился: «ведь пушка может не попасть в кучу врагов, как же тогда?»

Впрочем, разговор этот происходил с моим сыном уже в Ленинграде, после революции. Дореволюционные мальчики имели, конечно, другую концепцию.

Я застал Петербург накануне смятения, накануне «врагов». Волшебный город встретил меня дождем, наводнением и 1905 годом.

В 12 часов я вздрогнул и проверил часы. Это было у Биржи. Петр с того берега протянул свою колдовскую руку. Я поехал снимать комнату на Петербургской стороне.

Вода стояла высоко. Город вздрагивал всю ночь. Цитатой из Пушкина торчал на скале Петр. К утру все было спокойно. Вторично поэма не удалась.

¹Говорят, что 26 октября 1917 г. пушка по случаю революции не выстрелила.

Но не удалась и моя студенческая поэма или повесть. Едва я успел облачиться в форму студента Военно-Медицинской Академии (офицерская шинель, на боку сабля — ночью иной солдат отдаст честь, а потом ругается), как начались «беспорядки». Прямо с лекций по анатомии и гистологии (профессор Максимов, нафиксатуаренный и надушенный, любил слово «колоссально» и искусно рисовал на доске клетки цветными карандашами) я попал на митинги в большой химической аудитории, расположенной амфитеатром. Внизу, у стола, эсдеки спорили с эсерами. Идеи насыщали воздух и теплым туманом поднимались к потолку. Я устраивался наверху, чтобы быть независимым судьей. Пенсне запотевало от идей и от дыханий толпы.

Пенсне я завел в Петербурге. Оказалось, что мое воронежское зрение здесь недостаточно. Это меня смутило. Я, может быть, человек, не созданный для этих масштабов? Мне, может быть, не только зрение не хватает?

Я стал робким. На митингах, вместо того чтобы быть судьей, я чувствовал себя подсудимым. Меня судили за то, что я не думаю о государстве, за то, что я близорук, что я — человек маленьких, провинциальных масштабов.

В Воронеже государства не было. Губернатор Слепцов иногда танцевал на балах в женской Мариинской гимназии, а полицмейстер Клокачев лихо проезжал по Большой Дворянской: рыжая пристяжная скакала, свернув голову набок, а полицмейстер, распустив светлые усы по воздуху, стоял в коляске, как будто позируя перед художником. Вот и все. Совсем маленький Петр, в треугольной шляпе, пеший, стоял в сквере, никому не приказывая, не мешая и даже не зная о своем столичном грозном двойнике. Никакой пушки, никаких наводнений.

На меня нападала тоска. Петербург — не город, а государство. Здесь нельзя жить, а нужно иметь программу, убеждения, врагов, нелегальную литературу, нужно произносить речи, слушать резолюции по пунктам, голосовать и т.д. Нужно, одним словом, иметь другое зрение, другой мозг.

А я хочу просто жить. Не хочу ни вздрагивать, ни показывать кулак и кричать: «Ужо, строитель чудотворный!»

И вот, в этом городе-государстве — с пушкой, Петром, эсдеками и эсерами — я остался один, в маленькой комнатке на Кронверкском проспекте: с тупой саблей, в военно-медицинском сюртуке, в пенсне — и без всякого дела. Против меня — Народный дом. К 6 часам я забираюсь наверх, в бесплатные места. Внизу Тангейзер проклинает Рим. Пенсне запотевает от дыханий толпы. Но здесь я — не судья и не подсудимый. Вагнером я борюсь с обступившим меня государством. Я голосую за музыку.

Вольная Высшая Школа. Под таким французским названием, на Английском проспекте, в 1906 г. открылось новое учреждение. Во главе его — хорошо известный курсисткам 70-х годов учитель моей матери (когда она была еще Глотовой), Петр Францевич Лесгафт.

Я поступаю на биологическое отделение. Этого требует мой медицинский сюртук, грустно висящий на деревянных плечах и завешанный простыней.

Рано утром я с Кронверкского проспекта бегу на Английский. Мы делаем поперечные разрезы кости и трем их, чтобы получить тонкий препарат, пригодный для микроскопа. Это трудно, потому что в последний момент препарат ломается — надо начинать сначала. Экзерсис на упрямство и терпение — нечто вроде человеческой жизни. Одному этого не выдержать. Девушка с локонами образует со мной «группу». Мы достигаем успеха и молча понимаем, что нам уже не расстаться. Экзерсис приобретает новый смысл и становится похожим не только на человеческую жизнь, но и на роман второстепенного писателя (реалистической школы).

В аудитории собирается до 200 человек. Маленький старичок — вместо тела наглухо застегнутый черный сюртук особого покроя; живые, неуспокоенные, вспыхивающие упрямством и властью глаза; голова несколько наклонена, как будто мозг перевешивает. Мелкая, быстрая походка — так он входит в аудиторию.

Никакой кафедры — старичок гуляет по аудитории и читает курс анатомии, обращая то к одному, то к другому. Иногда он останавливается и, нахохлившись, выкрикивает неясные слова, — громко, каким-то петушиным голосом. Мы долго не можем понять, что это за таинственные выкрики. Голова приподнята, шея вытянута, плечи

напряжены. Трижды прокричав и откашлявшись, старичок начинает опять расхаживать по аудитории. Только привыкши к старческой дикции, мы разгадываем, что он кричит: «всем ясно?»

Так, крича и волнуясь, он добирается до самых основных вопросов человеческой жизни — до вопросов человеческого поведения. Он стыдит, насмехается, требует. Он все чаще и пронзительнее кричит: «всем ясно?» В аудитории тишина. Волшебный старик, жестикулируя и крича по-петушиному, строит перед нами, как архитектор природы, весь человеческий организм. Он хватает со стола кусок кости и торжествуя, как изобретатель, носит его по аудитории и сует нам в глаза: «Смотрите хорошенько. Всем ясно?»

Человек построен по законам механики — как мост. Ничего неясного. Все можно вывести а priori. Вот вам внутреннее строение кости: те же, что в мостовых арках, «кривые сжатия» и «кривые растяжения». Еще немного — и этот старик сам, своими жилистыми склеротическими руками построит человека. Дайте ему только материал и не вмешивайтесь.

Он насмехается над официальной наукой, над государством, над Медицинской Академией, над моим форменным сюртуком. «Господин доктор» дразнит он меня, или — «господин классик». Отбежав к столу и приняв опять петушиную позу, он насмешливо выкрикивает латинские названия, которые звучат позорно и неприлично. Аудитория хохочет.

Он проклиная и волнуется, как Тангейзер. Кроме Вагнера у меня теперь для борьбы с петербургским государством есть этот старик с его волшебной анатомией.

Я сдаю всю остеологию. Ощупью, с закрытыми глазами я определяю мельчайшие косточки по бугоркам и бороздам. Мне ясно, как построен человек, но есть другой вопрос — для чего?

Я не могу вернуться в Академию и заучивать латинские названия. Я брожу по городу, взволнованный и полусонный. Человек построен как мост — но для чего?

Я двигался по фантастическому мосту. Подо мной качались «кривые сжатия» и «кривые растяжения». Мост

шатался. Я шел ощупью, с закрытыми глазами, с чужим черепом в руках. Издалека, с того берега, доносился до меня петушиный крик, но его заглушал хор странников из «Тангейзера». Надо мной взвизгивали скрипки и хроматические гаммы, надавливая на мозг; стремительно скользили вниз.

Я ступаю на другой берег, останавливаюсь и швыряю череп в пространство. Мост проваливается. Я присоединяюсь к хору странников.

Остеология была мостом на другой берег. Волшебная анатомия Лесгафта привела меня к музыке. Юность шла напролом и не слушалась ни медной руки Петра Великого, ни жилистых рук Петра Лесгафта.

Мне нужно освободиться и от государства и от человеческого костяка. Сабля продана. Чужой череп, построенный по законам механики, удален. От прошлого осталось одно пенсне.

Я — не воронежский мальчик, но и петербургским студентом, имеющим научное мировоззрение, я не хочу и не могу быть.

Я вступаю в дикую область ветра и гармонии.

РОМАНТИЧЕСКИЕ НЕУДАЧИ

Музыка была задумана в детстве, но неудачно.

Военный капельмейстер Печников обучал меня на скрипке. Маленькая детская скрипка пищала и хныкала под моим смычком, раздражая меня своим диким упрямством. Когда я вырос, ее заменили настоящей и даже почтенной, сделанной в XVIII веке немецким мастером Клоц. Она была хорошего дерева, хорошего тона, с изящной шейкой. Я любил укладывать ее в футляр и покрывать одеяльцем. Но голос ее мне не нравился — не нравилось, что нет аккордов, нет полнозвучия. Не нравилось мне и то, как нужно с ней обращаться: класть под подбородок, изворачивать руку, водить смычком. Что-то противостественное казалось мне в этой позе.

Мы раздражались друг на друга — как неудачные любовники. Она, тирольская светская дама, привыкла, очевидно (я это чувствовал), к гораздо более ловким, опытным и страстным объятиям. Ей вспоминалась родина и XVIII век. И в самом деле — куда закинула ее судьба? Воронежский гимназист неумело и робко трогает ее пальцами, которые почти не вибрируют. Он даже не умеет сразу попадать — мадам Клюц взвизгивает и фальшивит. Это был явный мезальянс.

Настоящей моей любовью был рояль, но у нас был задуман семейный дуэт с братом. Меня, как скрипача, к роялю не пускали, чтобы я грязными руками не марал клавиш. В доме была сверхъестественная, гордая чистота.

Оставался путь обмана и измены. Когда мать уходила и скрипка лежала в футляре, покрытая одеяльцем и крепко запертая крючками, я пробирался к роялю и при свете уличного фонаря ласкал белое тело его клавиш. Он отвечал мне из глубины полнозвучными аккордами. Этот голос волновал меня подлинной страстью. Я опускал голову на клавиши и плакал. Раздавался звонок — я захлопывал крышку (иногда забывал) и бросался в постель, притворяясь спящим.

На другой день скрипка взвизгивала еще раздраженнее. Смычок был как палка. Я не играл, а бил им почтенную тирольскую даму.

Было одно лето, когда мы с ней временно примирились — явилось что-то похожее на любовь. Главной причиной такой перемены, как это часто бывает, была обстановка.

Я попал в южную степную усадьбу. Одна сторона дома выходила в большой сад, заросший абрикосовыми и вишневыми деревьями; другая — в ровную, бесконечную степь. Днем носился по ней с тонким свистом горячий, душистый ветер, а ночью, медленно, ошупью, как слепая, проплывала над ней бледная, высокая луна.

Днем я носился по степи верхом или лежал в саду; ночью мы зажигали свечи у пианино и открывали все окна. Моя тирольская дама приходила в романтическое настроение. Сонаты Бетховена и Грига уплывали через окна в степь — в тишину. Это было нечто вроде медового месяца.

В Воронеже отношения опять испортились. Я и потом, позже, несколько раз старался вернуть то романтическое настроение, но — напрасно. Она мечтала о другой жизни. Разрыв был неизбежен. В голодные годы, в Петербурге, я ее «съел», т.е. продал какому-то инструментальному мастеру, чтобы получить деньги на «продукты питания». Она последовала за словарем Брокгауза и Ефрона...

Где-то она теперь, бедная? Впрочем, быть может, она вернулась в свой Тироль, и какой-нибудь опытный немецкий артист нежно обнимает ее тоненькую шейку? Что ж, я не ревную.

Тирольская дама мстила мне неудачами. Я сделался скитальцем — как все неудачные любовники. Простившись с анатомией, я бросился к роялю, но здесь меня ожидали муки сомнения и новые соблазны.

Я живу в мансардах, в 7 этаже, на Фонтанке. У меня стол без ноги, один стул, старая скрипучая кровать. Из окна — порывевшие черепа крыш, химеры труб и петербургский ветер. Я совсем один.

Рядом со мной, за тонкой перегородкой — китаец-шофер. Днем он носится по городу в автомобиле и молчит; ночью он стонет и задыхается от страсти, сжимая в своих мускулистых, налитых желтой кровью руках розовую европейскую проститутку.

Мы с ним изредка встречаемся в темном коридоре и молча здороваемся — не то как соседи, не то как представители разных национальностей. Он насмешливо косит на меня глаза и скалит зубы. Если не жить в Китае, то надо или управлять автомобилем, или, по крайней мере, владеть им. Моя жизнь ему непонятна.

У меня в комнате — огромный концертный рояль. Мне подняли его из второго этажа — из богатой купеческой квартиры, где я даю уроки. Там их было двое — они стояли рядом и молчали. Иногда, в дни семейных праздников или на Рождестве, какая-нибудь тетюшка дубасила вальсы и польки — другой музыки они не знали.

Мне принесли его расстроенным и мрачным, с отвинченными ногами. Ноги привинтили. Он угрюмо рас-

пластался по всей комнате, точно готовясь к сопротивлению. Будущее не предвещало ему ничего хорошего. Там он хоть отдыхал — тут, очевидно, его заставят звучать, но что за жалкая обстановка! По своей природе он создан для обширного светлого зала, для концертной эстрады, для тысячной толпы, для изумительных рук европейского виртуоза. О нем сообщали бы в афишах — «рояль Бехштейна». Куда он попал? Что это за бледный юноша?

Я вдвинул его большое, черное, блестящее тело в угол и настроил как умел.

Моя жизнь наполнена безумием и упрямством. У меня нет ни автомобиля, ни проститутки. Я — представитель особой национальности, не встречающейся ни в Китае, ни в Европе. Я — русский юноша начала XX века, занятый вопросом, для чего построен человек, и ищущий своего призвания. Я — странник, занесенный ветром предреволюционной эпохи, эпохи русского символизма, из южных степей в петербургские мансарды.

Я совсем один. Мне нужен друг, посвященный в мои тайные замыслы и надежды и сочувствующий им. Около меня нет никого, кроме черного концертного рояля.

Я ежедневно утром подхожу к нему, поднимаю крышку и дотрагиваюсь пальцами до клавиш. Он отвечает мне безразличным, холодным, металлическим голосом. Его костяные клавиши, несколько пожелтевшие от времени, шевелятся медленно. Я извожу его гаммами и инвенциями Баха, а ему вспоминается спокойная дремотная жизнь у купцов, где остался его двойник. Если не стоять на эстраде, то лучше дремать в купеческой гостиной.

Не только человек и животное, но и вещи привыкают к духу обстановки. Да, в моем рояле есть что-то купеческое, мещанское. «Мещанин Бехштейн» — называю я его мысленно. Он меня не понимает и не верит в мое будущее. Он сопротивляется каждому моему порыву. Он беспол и бездушен.

Я возвращаюсь из Музыкальной школы Раппофа вечером — взволнованный, ободренный, уверенный. Быстро взбежав по лестнице мимо крепко запертых парадных дверей (II этаж — мои купцы-табачники, III — какой-то

доктор-венеролог, какой-то инженер, потом — юрист, зубной врач, потом просто какой-то Лившиц), я, музыкант, вхожу в свою комнату и запираю дверь на ключ.

Мы вдвоем с Бехштейном. Сегодня я его расшевелю и заставлю отвечать мне настоящим голосом — тем, которым отвечало мне наше старое воронежское пианино (да, да — то было пианино, а не рояль), добродушное и явно мне сочувствовавшее.

Нахохлившись и точно сторбившись, он мрачной черной птицей ждет меня в своем углу. Кругом тихо. Китаец еще носится на автомобиле — там, внизу. За окном темно. Не видно ни земли, ни воды, ни неба. Я со своей огромной птицей заперт в какой-то клетке, подвешенной к потолку ночной Европы.

Я зажигаю свет и подхожу к роялю. В черном зеркале его спины я вижу свое собственное отражение. Это насмешка и ирония. Мещанин Бехштейн не признает никаких порывов. Он знает, что я все равно не могу ничего сыграть, кроме инвенций Баха, «Фантазии» Моцарта да «Poeme erotique» Грига — школьный репертуар. В будущее он не верит — он скептик. Ведь в его природе заложены лучшие музыкальные возможности — Лист, Шопен, Скрябин. А что получилось?

Он крепко стоит на своих трех коротких толстых ногах — безразличный, сумрачный, сторбленный, старый. Наши отношения неблагоприятны. Он не дает мне разойтись — гаммы идут хуже, пальцы соскальзывают с черных клавиш на белые. Я отчаиваюсь, ударяю кулаком по клавишам и бросаюсь на постель. Бехштейн рычит и скалит зубы.

В соседней комнате хлопнула дверь. Сейчас Китай будет душить Европу.

Я зарываюсь в подушку.

И вот ночь. Китайская душная ночь. Огромным черным крылом растянулся рояль по всей комнате.

Потом все меняется. Обширный светлый зал с белыми колоннами, высокая эстрада. На эстраде — рояль Бехштейна с поднятым сверху крылом. Он — мой друг, он ждет меня. Я подхожу и дотрагиваюсь до клавиш. Он отвечает мне взволнованным, нежным, волшебным голосом.

Его клавиши изящны, упруги и теплы, как женские пальцы. Я играю Листа, Шопена, Скрябина...

Я просыпаюсь — усталый, счастливый, с ощущением музыки и любви во всем теле. В комнате — туман раннего петербургского утра. Мещанин Бехштейн скалит на меня свои желтые зубы. Так жить нельзя.

Музыкой я залечивал воронежскую обиду. На петербургских мансардах, как в оранжерее, искусственно созревало, превращаясь в юность, мое воронежское детство. Теперь нужно сделать усилие и шагнуть в жизнь.

И вот — я опять на мосту. Опять иду на другой берег. Но мост уже не фантастический, а настоящий, через Неву, на Васильевский остров. Нева — осенняя, серая, грозящая наводнением.

Я возвращаюсь в Петербургское государство.

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЕВРОПЕ

Петербургский университет — продолжение Невского проспекта. Главное в нем — коридор: крытый проспект, уводящий в глубину Васильевского острова. Весь остров — система параллельных и перпендикулярных проспектов. Население живет здесь по законам начертательной геометрии. По ее же законам совершается движение трамваев. Только на набережной, и именно около Университета, рельсы образуют неожиданный и непонятный выгиб. Получается толчок, по которому даже спящие пассажиры легко соображают: Университет.

Коридор шумит общественными и житейскими аксиомами. Здесь — светло илюдно. Наука заперта в темных аудиториях — они, как дома на улице, тянутся по одной стороне. После коридора — здесь жутко. Сквозь грязные, покрытые пылью петровского времени окна видны черные сучья деревьев. Старинное, тоже петровского времени небо — одного цвета с серо-желтым потолком. Наука обозначена кафедрой и рядами скамеек.

Да, я — в старом Петербурге, в центре Петербургского государства. Здесь шумел и распоряжался «Отец Отечества». Университет не входил в его систему — ему нужно было здание для 12 коллегий. Оно было построено так же просто, быстро и прямолинейно, как все государство. Как и все государство, оно вышло не совсем так, как было нужно, — повернулось к Неве узкой, боковой стенкой в 4 окна. Жизнь, где и как могла, сопротивлялась. Чиновники с чисто выбритыми подбородками днем кричали императору «виват», а ночью кляли под подушку бороду и просыпались в поту от страшных государственных кошмаров.

Каждый день появлялись новые указы, грозившие бедами и разореньем. Помещики и вотчинники должны были застраивать геометрически разлинованное пространство Васильевского острова: «а кто не зачнет, лишен будет всего движимого и недвижимого имения, и дабы каждый дом пришел в отделку под кровлю в предбудущем 1726 году... тако ж, пока совершат дома, не съезжали отнюдь под лишением всего, как выше писано, никуды».

До предбудущего года, к радости испуганных вотчинников и помещиков, не дожил сам Строитель. Он лишился движимого и недвижимого и съехал в «никуды». Петербургское государство осталось без отделки и без кровли. По Васильевскому острову стали шагать немецкие академики и российские поэты. Незастроенные домами проспекты застраивались глубокомысленной наукой и возвышенными одами. Здесь, на набережной, недалеко от здания 12 коллегий, родилась российская словесность, превратившаяся потом в русскую литературу.

Литература в детстве не была задумана. «Древняя поэма о шахматной игре» лежала у отца в письменном столе как семейная реликвия. Мы с братом иногда разыгрывали описанную в поэме шахматную партию. На синей обложке стояло: *«Такраб. (Битва). Сочинение Я. Эйхенбаума. Перевел с еврейского О. Рабинович. Издание второе. Одесса. В русской типографии Р. Бейленсон. 1874»*. Далее следовал портрет невиданного нами дедушки: сурового вида бритый старик, в форменном виц-мундире; левой рукой он облокотился на круглый столик, в правой держит полу-

раскрытую книгу. Затем идет что-то на древнееврейском языке, чего мы не понимаем (эпиграф, посвящение). Текст поэмы напечатан слева по-русски, справа по-еврейски. Мы читаем только левые страницы.

Перевод неудачен: строфическое построение не соблюдено; сжатость, стремительность и остроумие языка не переданы; в основу положен какой-то ходячий пушкино-лермонтовский шаблон, осложненный особенностями одесского наречия. Но тогда мы всего этого не понимали (формальный метод еще не был открыт) и, забывая о шахматах, прислушивались к словам и к ритму:

В стране поэзии, цветов,
Где всходит солнце золотое,
Где неба щедрого даров
Повсюду море разлитое,
Где людям шлет на круглый год
Весну цветущую природа,
И кровь неистово течет
По жилам пылкого народа;
Где аромат в вечерний час
Волной по воздуху несется;
В стране, которая от нас
Востоком искони зовется —
Там, в той стране, в прекрасный день
(Гласит старинное преданье)
В саду заброшенном, под тень
Зеленых лип, на состязанье
Соплились два доблестных врага:
Один Хебер, другой Кора;
Как первый, в бранях зачерствелый,
Гроза и бич врагов своих,
Так и другой — воитель смелый,
Краса товарищей лихих.

Хебер — предводитель белых, Кора — черных. Сложными перифразами описаны сначала все правила шахматной игры, потом — вся партия, кончающаяся неожиданный, эффектной победой белых. Началу самой битвы предшествуют строки, которые особенно нам нравились:

Вперед, вперед, не унывай
Рассказ мой, скромный сын преданий!
Развейся смело, не скрывай
Подробностей невинной брани.
Читай нам повесть старины,
Куда кто шел, за кем гонялся;
Как жребий кончился войны,
Кто пал со славой, кто остался.
Не унывай, когда упрек
Нечистых уст тебя коснется:
Тебя лишь слушает знаток,
В его душе лишь отозвется
Понятный звук твоих речей
И чудный смысл иносказаний;
Так лейся ж плавно, как ручей,
Рассказ мой, скромный сын преданий!

В сущности говоря, это была своего рода пародия на романтику восточных поэм. Традиционные приемы этого жанра перенесены на неожиданный материал, все время играющий двумя смыслами. Финал подчеркивал традицию. На пир в честь Хебера является молодой певец; он воспекает битву:

Как сильный сильным побежден,
Как с хитростью боролся гений.
И вся толпа рукоплескала;
А между тем недалеке
Рука искусная писала
Слова поэта на доске,
С тех пор живет в устах народа
Рассказ глубокой старины:
О нем твердили в род из рода
Востока пылкие сыны;
И к нам через многие лета,
Как быль исчезнувших времен,
Рассказ восточного поэта
Седым преданьем занесен.

В том же 1840 году, когда поэма деда впервые издавалась в Лондоне, Лермонтов заканчивал в Петербурге своего «Демона».

Для нас Пушкин и Лермонтов, вместе со всей русской литературой, были литературой «гимназической» — мы ее «проходили» по учебнику Незеленова. Другой литературы дома не было. В книжном шкафу стояли книги по медицине и обширный словарь Брокгауза и Ефрона, постепенно получавшийся из Петербурга, — тот самый, который я потом увез для справок обратно в Петербург и, в конце концов, променял на «продукты питания». Сейчас он, вероятно, лежит у букиниста на Литейном и с упреком смотрит на меня, а я прохожу мимо и, замедляя шаги, думаю: не купить ли?

Закон наследственности, о котором почему-то не думали мои родители (Лесгафт отрицал его категорически), привел меня в здание 12 коллегий — на историко-филологический факультет Петербургского университета.

Напрасно историю смешивают с хронологией. История — реальность: она, как природа, как материя, неподвижна. Она образуется простым фактом смерти и рождения — фактом природы, никакого отношения к времени не имеющим. Хронология и время — абстракция, выдумка, условность, регулирующая семейную жизнь и государственную службу.

В здании Петербургского университета я застал ту же борьбу, которая шла в здании 12 коллегий. Хотя и профессора и студенты усиленно носили бороды, но здесь продолжалась та же старинная борьба двух культур: славяно-русской и романо-германской. Так и назывались два враждующие отделения историко-филологического факультета. Первая культура строилась на церковнославянском языке и памятниках древне-русской письменности; вторая — на провансальских трубадурах, немецких миннезингерах и на заветном имени Данте.

Их поместили по краям коридора: в 11-й аудитории было славянофильство, в 4-й — западничество. В промежутке, как области нейтральные, приютились философия, история, античность. Петр с того берега, не то иронически, не то гневно, показывал пальцем — не то на запад, не то на Университет, не то на меня.

Славяно-русская культура не пришлась мне по душе. Даже «Слово о полку Игореве» меня тогда не взволновало — это была все та же воронежская «гимназическая» литература, а я уже забывал о Воронеже и не хотел к нему возвращаться. Мы учили это «Слово» наизусть в 4-м классе и долго потешались над первой фразой: «Не лепо ли ны бяшеть, братие».

Да, нелепо, нелепо. Я не чувствовал в себе никаких склонностей к славянофильству. Даже лекция академика Шахматова о судьбе Ъ меня не увлекла — я был все еще поглощен собственной судьбой. Это было в темный, желтый, октябрьский день. Маленький человек взволнованным и тихим голосом описывал изменения звуков и приводил примеры из летописей. К лингвистике я не был подготовлен своим прошлым, а будущее мне было неясно. Я ушел расстроенный. Через много лет я пришел к Алексею Александровичу Шахматову с работой по мелодике стиха, построенной на основах немецкой науки. Тогда я понял, что славяно-русская культура бывает разная.

Судьба меня преследовала. Я уже опять бродил — не по улицам, а по университетскому коридору. И вот, не выходя на улицу, я вдруг попал в Европу — т.е. в 4-ю аудиторию. Я попал в атмосферу немецкого романтизма, провансальской лирики, старофранцузского эпоса, «Божественной комедии» Данте. Мои поиски кончились. Петр недаром указывал мне пальцем. Смесь еврейской крови и русской образует, очевидно, особое химическое соединение, имеющее сродство с кровью романо-германских народов.

Итак, я пустился в путешествие по всей Европе — средство старинное и, по-видимому, действительно, полезное. Хотя оно осталось путешествием воображаемым (реально я до сих пор дальше Финляндии так и не уехал), но в молодости достаточно и этой возможности. Моими спутниками были петербургские юноши, из которых одни впоследствии совсем переселились в Европу, другие остались пропагандировать европейскую литературу на русской почве.

Среди них был юноша, с первой встречи поразивший меня своим видом. Он был совсем мальчик — тонкий,

очень смуглый, с глубокими семитическими глазами и подетски чувственным, точно припухшим ртом. Я смотрел на него как влюбленный. Мы сдружились, и мое путешествие по Европе приобрело совсем романтический характер. Новалис, Тик, бр. Шлегели, английские прерафаэлиты — все это я узнал и полюбил благодаря нашей дружбе. Он был романтик, расцветший в садах петербургского символизма. Вместе с цветами символизма увял и он, превратившись в классического ученого. Меня спасало от символизма воронежское детство.

Университетская романо-германская культура, ведущая свое происхождение от Александра Веселовского, и, конечно, буржуазная была тогда на высоте. Мы еще не знали тогда, как она называется. Главное — эпоха была нами заинтересована и помогала нам. Это чувствовалось не столько в самой 4-й аудитории, сколько за ее пределами. Мы были в струе — какой-то исторический гольф-стрем обтекал нас, согревая и вдохновляя.

Мы путешествовали кружком, который объединялся не идеологией, а умственным и душевным стилем. Среди нас была одна женщина, не только умственно, но и душевно богато одаренная. Она переводила песни провансальских трубадуров, «Новую жизнь» Данте и с большим музыкальным и словесным изяществом пела старинные французские романсы. Профессор Ф.А. Браун, давно сжившийся с Россией, но физиологически оставшийся европейцем, был нашим учителем и старшим другом. Он молодец и вместе с нами увлекался немецким романтизмом. Многие писали стихи; я — тоже.

Правда, я иногда начинал тосковать среди этой изящной европейской культуры. Меня окружали юноши петербургской крови, а во мне сидело провинциальное дикарство. У меня память была другая. Я тянулся к Европе, но не хотел и не умел стилизоваться. Впереди была все еще неизвестность. Я отдыхал от детства и от петербургских неудач.

Россия — страна утомительная. Я набирался сил.

Через два года я вернулся на родину другим человеком. Родина тоже несколько изменилась. Символизм перерождался в акмеизм. Славяно-русская культура явно

передвинулась в XIX век. Славянофильство стало («вторично в третий раз») мириться с западничеством. Центром славяно-русского отделения сделался Пушкинский семинарий Семена Афанасьевича Венгерова. Он мелкими шажками ходил по коридору, окруженный бородой и студентами. О нем шутили: «Семен просеменил в просеминарий».

На одном из заседаний семинария попросил слова юноша, резко похожий на Пушкина. Еще не установившись, но бойким голосом он возражал докладчику. Это был голос не европейца, но и не «славяно-русского» студента. За время моего путешествия явилось, очевидно, новое поколение. Я запомнил этого пушкиниста — и недаром.

Путешествие по Европе и прогулки по коридору Петербургского университета кончились. Я покинул его крытый проспект и вышел на открытый, незащищенный от дождя, холода и ветра проспект жизни.

СТИХИ И СТИХИЯ

Литература, как и музыка, требует своих гамм и инвенций.

Некоторая подготовка, кроме закона наследственности, у меня была; обширные гимназические сочинения, статья о Пушкине, выскочившая еще среди занятий анатомией, студенческие доклады, секретарская работа у М.К. Лемке, несколько статей в журналах и газетах и, наконец, стихи.

Когда я приехал в Петербург, он был засян символистами. Публика называла их иногда всех вместе «декадентами», но начинала уже привыкать к существованию Александра Блока. Потом по мостам и проспектам стали ходить акмеисты и футуристы. Приближалось время неожиданностей и перемен. Андрей Белый издал свою библию о символизме. Петербургские белые ночи, казавшиеся раньше постановкой Мейерхольда, стали выглядеть стихотворением Гумилева или Анны Ахматовой.

Я ходил по мостам и проспектам начинающим литератором неопределенной партии. В противоположность юношам петербургской крови, к 30 годам превращающимся из романтиков в классиков, я под 30 лет чувствовал себя еще совсем юношей.

Самое главное в жизни выглядит случайным, потому что совершается по стихийным законам истории. Человек молод до тех пор, пока он живет чувством исторической стихии и на нем строит свою жизнь. Самая неверная деятельность, обыкновенно кончающаяся крахом, — дипломатическая. История презирает дипломатов не только от политики, но и от литературы.

Я не спешил и ждал случайностей. Жизнь шла пока тихо, замкнуто, семейно. Я занимался словесными гаммами и инвенциями.

Стихи развивают словесный слух. Чтобы прослышать смысловые тембры слов, надо поставить слова рядом, но так, чтобы они оставались выделенными. Это достигается ритмом. Чтобы сделать слово вещью (а в этом — все дело литературы), надо поместить его так, как помещают вещи на выставке.

Стихи рождаются из потребности задержаться на слове, рассмотреть его, поиграть с ним. В обычном употреблении слова несутся беспорядочным, мутным потоком — стихи замораживают их и превращают в прозрачные льдинки, играющие на солнце цветами радуги.

Итак, я писал стихи, чтобы присматриваться и прислушиваться к слову. Н. Гумилев звал меня в акмеисты и напечатал два моих стихотворения в «Гиперборее». Я не был ни символистом, ни акмеистом, потому что жил чувством исторической случайности и ждал неожиданностей. Приближалось время восстаний и кризисов. Неподвижная во времени история делала мышечные движения, как поворачивающийся в берлоге зверь. Против культуры шла природа.

Я упражнял свои мышцы. Стихи были душевной гимнастикой.

•

Медленно падает
Дождевая сеть.
Сердце, угадывай —
Долго ли гореть.
Небесные воды
Льются от века;
За годами годы
Ведут человека.
Каждое слово —
От тысячелетий;
Все старое — ново,
Мы все — дети.
Застилает гуще
Дождевая сеть;
Жизни предыдущей
Не разглядеть.

•

Прошла гроза, стемнел закат,
Деревья тихо шелестят,
Спят птицы в острых елях,
Спят дети в колыбелях.
Всю ночь над теплою землей,
Обнявшись белою толпой
Проходят сны — людские,
И птичьи, и другие.
Колеблют детские сердца
И вокруг планетного кольца
Бескрылые летают
И тихо, тихо тают.

•

Каждый день шумят лесные бури
И грохочет майская гроза.
Каждый день, глаза свои прищурив,
Ты глядишь в мои глаза.

Ввечеру ко мне садишься ближе,
И глаза твои, я знаю, зелены;
Ждешь и знаешь — будет падать ниже
Голос мой, звучать из глубины..

Волосы твои густые русы,
Губы влажны, сердце не стучит,
И янтарные сверкают бусы
На груди, как драгоценный щит.

Поутру чиста лазурь над лесом,
Но чуть стало жарче — посмотри:
Зашумел под грозовым навесом
Майский гром, бушует до зари.

Солнце опускается умытым,
Сосны пьют вечернего огня..
Ты пришла — и рукавом расшитым
Заслонила солнце от меня.

•

Зеленый день звенит,
Звенит лазурь от зноя,
Душа, ища покоя,
В тени зеленой спит;
Но лишь закатный дым
Прольется над землею,
Она встает луною
Над озером ночным.

Чуть слышен шум воды,
Вдали чуть видны челны,
И тонкий луч звезды
Пронизывает волны.

•

Над побледневшею землею
Полупрозрачный светит шар;
Струится тонкой кисеею
Вечерний розоватый пар;

Лес неподвижен, люди странны,
Как крылья — облака легки,
И очертания туманны
Твоей поднявшейся руки.

Жизнь предстает как сновидение,
И сновиденьем смотришь ты
На это лунное свечение
Среди прозрачной темноты.

•

Едет кто-то там вдали,
Скачет кто-то там в пыли.
Это — всадник безголовый,
Это — конь белоголовый,
Знаю эту я страну:
Клонит голову ко сну,
И в тумане над горами
Кони мчатся табунами.

•

Вот город мой: он тот же самый,
Зимой и летом тот же край,
Где хроматические гаммы
Поет по улицам трамвай.

Мистерия домов и храмов,
Неумолкающих страстей,
Из рая изгнанных Адамов
И тихо плачущих детей.

Под солнцем — неподвижный камень,
Дома — над мертвою рекою...
Какими гневными руками
Тебя строитель строил твой!

•

Над Невой завывает сирена,
И тучи близко к земле.
Чугунные вижу колена
У царя на серой скале.

По земле — это тень моя бродит,
Я давно окаменел;
В неизвестном и диком роде
Остался мой царский удел.

И там, над застывшей водою,
Где нет ни людей, ни огня,
Я тоже железной уздою
Удерживаю коня!

•

Как странно сидеть у себя за столом в кабинете
И слушать, как снизу шарманка визгливо поет.
Страница идет за страницей, а песенки эти
Круженьем разгульным словесный ведут хоровод.

Слова начинают плясать, и трагический шопот
Доходит до слуха, как старый, изношенный смех;
Забыто, что было — желанье, привычка и опыт,
И так для меня, для тебя, для него и для всех.

Фальшиво и жалобно стонет шарманка больная,
Чахоточный вальс бесконечно поет об одном:
Я «Смерть Валленштейна» читаю, а волны Дуная
То в комнату лезут, то бьются в бульжное дно.

И так надрывается голосом диким гадалка,
И голосом каменным так отвечает стена,
Что ни Валленштейна, ни Шиллера мне уж не жалко;
Душа — как шарманка: протяжна и холодна.

Убийственные дни!
Под грохот урагана
Колеблются огни
И трубы у органа.

Торжественная мша
Свершается в костеле:
Ксендз ходит не спеша,
И нежно пенье полек.

Но светлый купол пуст,
И слишком гулок мрамор,
Когда из тонких уст
Латынь вещает «Амог».

И внемлет ей народ,
Не зная, где отчизна:
Давно из рода в род,
Поется эта тризна!

И этот органист,
Приученный к хоралам,
Глядит на нотный лист
Недвижно и устало;

И это свысока
Звонящее сопрано —
Как давняя тоска,
Как ноющая рана.

Кони огненные сорвались
С заповеданной им цепи
И ликующие помчались
По открывшейся вдруг степи.

Перед этим бешеным бегом
Расступаются города;
Одичавшим коньям неведом
Крик отчаянья и труда.

Человек стоит безнадежно,
Оплакивая свой дом;
Этих буйных коней невозможно
Испугать никаким бичом!

И летят табуны огневые —
Их никто еще не победил!
Извиваются вольные выи,
Не знающие удил.

Война (за месяц до нее — смерть матери).
Революция (за месяц — смерть отца).
Октябрьский переворот.
Голод, холод, смерть сына.
Жизнь у окопной печки.

Мясо из Дома ученых, ковчег Дома литераторов.
Каюты и палубы Гиза, черный ледяной дом Ин-
ститута истории искусств.
Смерть Блока, гибель Гумилева.

Виктор Шкловский, остановивший меня на улице;
Юрий Тынянов, запомнившийся еще в Пушкинском семи-
нарии.

«Опояз».

Это все были исторические случайности и неожиданности.

Это были мышечные движения истории. Это была стихия.

Настало время тратить силы.

НАУКА

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ БЫТ

1

Мы видим не все факты сразу; не всегда видим одни и те же и не всегда нуждаемся в раскрытии одних и тех же соотношений. Не все, что мы знаем или можем знать, связывается в нашем представлении тем или другим смысловым знаком — превращается из случайности в факт известного значения. Колоссальный материал прошлого, лежащий в документах и разного рода мемуарах, только частично попадает на страницы (и не всегда один и тот же), поскольку теория дает право и возможность ввести в систему часть его под тем или другим смысловым знаком. Вне теории нет и исторической системы, потому что нет принципа для отбора и осмысления фактов.

Однако всякая теория — рабочая гипотеза, подсказанная интересом к самим фактам: она необходима для того, чтобы выделить и собрать в систему нужные факты, и только. Самая нужда в этих или других фактах, самая потребность в том или другом смысловом знаке диктуется современностью — проблемами, стоящими на очереди. История есть, в сущности, наука сложных аналогий, наука двойного зрения: факты прошлого различаются нами как факты значимые и входят в систему, неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем. Так одни проблемы сменяются другими, одни факты заслоняются другими. История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого.

Смена проблем и смысловых знаков приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности. Включение нового ряда фак-

тов (под знаком того или другого соотношения) является как бы их открытием, поскольку существование вне системы («случайность»), с научной точки зрения, равносильно небытию.

Перед литературной наукой (а отчасти и перед критикой, поскольку их связывает теория) встал сейчас именно такой вопрос: литературная современность выдвинула ряд фактов, требующих осмысления, включения в систему. Иначе говоря, требуется постановка новых проблем и построение новых теоретических гипотез, в свете которых эти выдвинутые жизнью факты окажутся значимыми.

Внимание исследователей литературы и критиков было в последние годы направлено, главным образом, на вопросы литературной «технологии» и на уяснение специфических особенностей литературной эволюции — внутренней диалектики стилей и жанров. Это было естественным следствием пережитого нами литературного подъема, закончившегося литературной революцией (символизм и футуризм). Подъем этот и закреплён огромной теоретической литературой, появившейся в течение последних 15 лет. Знаменательно и характерно, что *история* литературы в собственном смысле этого слова была оставлена в стороне, более того — самая ее научная ценность была взята под подозрение. Это понятно, если учесть, что актуальными, требующими анализа и обобщений, были вопросы: «как писать вообще» и «что писать дальше». Технологическое и теоретическое (в смысле изучения самых эволютивных тенденций) устремление литературной науки было подсказано самим положением литературы: нужно было подвести итоги пережитому подъему и осветить вопросы, стоявшие перед новым литературным поколением. Наблюдение над тем, «как сделано» или как может быть сделано литературное произведение, должно было ответить на первый вопрос; установление собственных, конкретных «законов» литературной эволюции — на второй.

И то и другое выполнено в той мере, в какой это было необходимо поколению, вступавшему в литературу 10 лет назад, и стало теперь, в значительной степени, уже достоянием университетской науки, предметом «учебы». История пе-

редала эти вопросы (как это всегда бывает) эпигонам, которые с отличным усердием (и часто на отличной бумаге), но без темперамента занимаются изобретением номенклатуры и показыванием своей эрудиции.

Современное положение нашей литературы ставит новые вопросы и выдвигает новые факты.

Литературная эволюция, еще недавно так резко выступавшая в динамике форм и стилей, как бы прервалась, остановилась. Литературная борьба потеряла свой прежний специфический характер: не стало прежней чисто литературной полемики, нет отчетливых журнальных объединений, нет резко выраженных литературных школ, нет, наконец, руководящей критики и нет устойчивого читателя. Каждый писатель пишет как будто за себя, а литературные группировки, если они и есть, образуются по каким-то «внелитературным» признакам, — по признакам, которые можно назвать литературно-бытовыми. Вместе с тем вопросы технологии явно уступили место другим, в центре которых стоит проблема самой литературной профессии, самого «дела литературы». Вопрос о том, «как писать», сменился или, по крайней мере, осложнился другим — «как быть писателем». Иначе говоря, проблема литературы, как таковой, заслонилась проблемой писателя.

Можно сказать решительно, что кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование. Изменилось профессиональное положение писателя, изменилось соотношение писателя и читателя, изменились привычные условия и формы литературной работы — произошел решительный сдвиг в области самого литературного быта, обнаживший целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся условий. Произведенная революцией социальная перегруппировка и переход на новый экономический строй лишили писателя целого ряда опорных для его профессии (по крайней мере в прошлом) моментов (устойчивый и высокого уровня читательский слой, разнообразные журнальные и издательские организации и пр.), и вместе с тем заставили его стать профессионалом в большей степени, чем это было необходимо прежде. Положение писателя приблизилось к положению ремес-

ленника, работающего на заказ или служащего по найму, а между тем — самое понятие литературного «заказа» оставалось неопределенным или противоречило представлениям писателя о своих литературных обязанностях и правах. Явился особый тип писателя — профессионально действующего дилетанта, который, не задумываясь над существом вопроса и над самой своей писательской судьбой, отвечает на заказ «халтурой». Положение осложнилось встречей двух литературных поколений, из которых одно, более старшее, смотрело на смысл и задачи своей профессии не так, как другое, младшее. Случилось нечто, напоминающее нам положение русской литературы и русского писателя в начале 60-х годов, но в гораздо более сложных и незнакомых формах.

Естественно, что при таком положении особую остроту и актуальность получили именно вопросы литературно-бытового характера, и самая группировка писателей пошла по линии этих признаков. На первый план выступили факты не столько эволюции (как она, по крайней мере, понималась прежде), сколько *генезиса*, а тем самым перед литературной наукой встала новая теоретическая проблема — *проблема соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта*. Проблема эта не входила в построение прежней историко-литературной системы просто потому, что самое положение литературы не выдвигало этих фактов. Теперь их научное освещение стоит на очереди, потому что иначе самый процесс литературной эволюции в том виде, как он совершается на наших глазах, не может быть понят.

Иначе говоря, перед нами заново стоит вопрос о том, что такое историко-литературный факт. История литературы должна быть заново оправдана как научная дисциплина, необходимая для уяснения современных литературных проблем. Бессилие сегодняшней критики и ее частичный возврат к старым изношенным принципам объясняется в значительной мере бедностью историко-литературного сознания.

Традиционная историко-литературная система строилась без принципиального различия самых этих понятий — эволюции и генезиса, принимая их за синонимы, как она обходилась и без установления того, что такое историко-литературный факт. Отсюда наивная теория «преемственности», «влияния», отсюда же наивный индивидуально-психологический биографизм.

Преодолевая эту систему, исследователи последних лет отказались от традиционного историко-литературного материала (в том числе и биографического) и сосредоточили свое внимание на общих проблемах литературной эволюции. Тот или другой историко-литературный факт служил, главным образом, иллюстрацией к общим теоретическим положениям. Историко-литературные темы, как таковые, отошли на второй план. Если старые работы историков литературы часто отличались беспринципным смешением разнородных, неизвестно чем между собой связанных фактов, то в новых мы видим обратное явление: принципиальное отбрасывание всего того, что не имеет непосредственного отношения к проблеме литературной эволюции, как таковой. Это было не только полемикой, но и необходимостью, более того — историческим долгом: таков должен был быть научный пафос нового поколения, прошедшего путь от символизма к футуризму.

Эволюционирует не только литература, но вместе с ней и литературная наука. Научный пафос меняет свое направление соответственно тому, как меняются самые соотношения живых литературных фактов и проблем. Настал момент, когда пафос должен быть направлен на перегруппировку старого материала и ввод в историко-литературную систему новых фактов. История литературы заново выдвигается — не просто как тема, а как научный принцип.

Обращение к литературно-бытовому материалу вовсе не означает отхода от литературного факта или от проблемы литературной эволюции, как это кажется некоторым. Это означает только включение в эволюционно-

теоретическую систему, как она была выработана в последние годы, фактов генезиса — по крайней мере тех, которые могут и должны быть осмыслены как исторические, связанные с фактами *эволюции и истории*. Для изучения общих законов литературной эволюции, особенно в их приложении к проблемам технологии, вопрос о значении многообразных исторических связей и соотношений был второстепенным или даже посторонним. Теперь именно этот вопрос является центральным.

Литературно-бытовой материал, столь ощутимый в наши дни, лежит неиспользованным, хотя, казалось бы, именно он должен был лечь в основу современных литературно-социологических работ. Дело в том, что до сих пор в этих работах не поставлена проблема самого историко-литературного факта, а тем самым не сделана ни перегруппировка старого материала, ни ввод нового. Вместо использования под новым смысловым знаком сделанных прежде наблюдений над специфическими особенностями литературной эволюции (которые ведь не только не противоречат подлинной социологической точке зрения, но поддерживают ее) наши литературные «социологи» занялись метафизическим отысканием *первопричин* литературной эволюции и самых литературных форм. Перед ними оказались две возможности, которые уже достаточно использованы и никакой новой историко-литературной системы не создают: анализ произведений, с точки зрения классово-идеологии писателя (путь чисто психологический, для которого искусство — самый неподходящий, самый нехарактерный материал), и причинно-следственное выведение литературных форм и стилей из общих социально-экономических и хозяйственных форм эпохи (напр., поэзия Лермонтова и хлебный вывоз в 30-х годах) — путь, который неизбежно лишает литературную науку и самостоятельности, и конкретности и менее всего может быть назван «материалистическим». Недаром еще Энгельс в своих письмах 1890 г. предостерегал от этого пути и негодовал на такого рода попытки: «Материалистическое понимание истории имеет теперь множество таких друзей, для которых оно является предлогом не изучать истории...

фразеология исторического материализма (а *все* можно сделать фразой) служит многим немцам из молодого поколения только для того, чтобы возможно скорее сконструировать свои собственные, относительно весьма небольшие, исторические знания и далее храбро двигаться вперед... Чего всем этим господам не хватает, так это диалектики. Они постоянно видят здесь причину — там следствие. Они не видят, что это пустая абстракция, что такие метафизические полярные противоречия в действительном мире существуют только во время кризисов, что весь великий процесс происходит в форме взаимодействия».

Неудивительно, что литературно-социологические попытки последних лет не только не привели ни к каким новым результатам, но явились даже шагом назад — возвращением к историко-литературному импрессионизму. Никакое изучение генезиса, как бы далеко оно ни шло, не может привести нас к первопричине, если только имеются в виду научные, а не религиозные задачи. Наука, вообще, не объясняет, а только устанавливает специфические качества и соотношения явлений. История не может ответить ни на одно «почему», а только на вопрос — «что это значит».

Литература, как и любой другой специфический ряд явлений, не *порождается* фактами других рядов и потому *несводима* на них. Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности. Отношения эти меняются в связи с изменениями самого литературного факта (см. статью Ю. Тынянова — «Литературный факт» в «Лефе», 1925 г., № 2)¹, то вклиняясь в эволюцию и активно определяя собою историко-литературный процесс (зависимость или обусловленность), то принимая более пассивный характер, при котором генетический ряд остается «внелитературным», и, как таковой, отходит в область общих историко-культурных факторов (соответствие или взаимодействие).

¹ Вошло в книгу статей «Архаисты и новаторы» (Л., Газ, 1929).

Так, в одни эпохи журнал и самый редакционный быт имеют значение литературного факта, в другие такое же значение приобретают общества, кружки, салоны. Поэтому самый выбор литературно-бытового материала и принципы его включения должны определяться характером связей и соотношений, под знаком которых совершается литературная эволюция данного момента.

3

Поскольку литература несводима на другой ряд и не может быть простым его порождением, нельзя думать, чтобы все ее конструктивные элементы могли быть генетически обусловлены. Историко-литературный факт представляет собой сложное образование, в котором основную роль играет сама *литературность* — элемент настолько специфический, что его изучение может быть плодотворным только в плане собственно эволюционном. Четырехстопный ямб Пушкина, например, невозможно (не только в причинном плане, но и в плане обусловленности) связать ни с общими социально-экономическими условиями николаевской эпохи, ни даже с особенностями ее литературного быта; но переход Пушкина к журнальной прозе и, таким образом, самая эволюция его творчества в этот момент обусловлены общей профессионализацией литературного труда в начале 30-х годов и новым значением журналистики как литературного факта. Связь эта, конечно, не причинная; это — использование новых литературно-бытовых условий, отсутствовавших прежде: расширение читательского слоя за пределы придворного и аристократического круга, появление рядом с книгопродавцами особых профессиональных издателей (как Смирдин), переход от альманахов, имевших «любительский» характер, к периодическим изданиям коммерческого типа («Библиотека для чтения» Сенковского) и т.д. В связи с этим историко-литературное значение получает и страстная полемика вокруг вопроса о писательской профессии и о «торговом направлении нашей новой словесности» (знаменитая статья Шевырева «Словесность и торговля», где речь идет, выражаясь нашими совре-

менными терминами, о «заказе» и «халтуре»). Эти факты ведут нас к более раннему моменту — к неожиданному для книгопродавцев коммерческому успеху альманаха «Полярная Звезда» (1823 г.) и поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1824). Вокруг этой поэмы явилась даже целая «внелитературная» полемика, в которой приняли участие и литераторы (Булгарин, Вяземский) и книгопродавцы. В журналах еще в 1826 г. гонорар представлял редкое исключение. Булгарин, узнав, что в «Московском Вестнике» Погодин собирается платить гонорар, писал ему: «Объявление ваше, что вы будете платить по сту рублей за лист, есть несбыточное дело». Пушкин точно характеризует перемену в положении литературы и писателя, когда в 1836 г. пишет Баранту: «Литература стала у нас значительной отраслью промышленности всего около 20 лет. До этих пор она рассматривалась только как занятие изящное и аристократическое...»

Вместе с этим выходом в «промышленность» писатель 30-х годов выходит из прежней зависимости от стоящего у власти класса и делается профессионалом. Журналы 50-х и 60-х годов — определенные формы профессиональной организации писателей, влияющие на самую эволюцию литературы. Они стоят в центре литературной жизни, их редакторами-издателями становятся сами писатели. Отношение к вопросу о литературном профессионализме приобретает принципиальное значение и отделяет одни писательские группы от других. Характерным и значительным в литературном смысле оказывается теперь обратный процесс: выход из литературной профессии во «вторую профессию», как это было у Толстого, у Фета. Ясная Поляна, в которой замкнулся Толстой, противостояла тогда редакции «Современника», с кипевшей в ней литературной жизнью, как резкий бытовой контраст, как вызов писателя-помещика писателю-профессионалу, «литератору» (каким стал, например, Салтыков). Можно сказать, что роман «Война и мир» явился вызовом не только по отношению к журнальной беллетристике того времени, но и по отношению к «журнальному деспотизму», на который в 1874 г. И. Аксаков жалуется Н. Лескову: «Полагаю, что довольны только знако-

мить читателей посредством журналов с началом труда, а потом подавать его отдельно. Так сделал граф Лев Толстой с своим романом».

Вот отдельные иллюстрации к понятию литературного быта и к вопросу о соотношении его с фактами эволюции. Формы и возможности литературного труда как профессии меняются в связи с социальными условиями эпохи. Писательство, ставшее профессией, декласирует писателя, но зато ставит его в зависимость от потребителя, от «заказчика». Развивается мелкая пресса (как это и было в 60-х годах), выдвигается фельетон, снижаются высокие жанры. В ответ на это литература, по законам своей эволюционной диалектики, делает обходное движение: рядом с Некрасовым оказывается Фет, «классовость» которого является способом литературной борьбы с журнальной поэзией; рядом с Салтыковым или Достоевским — Толстой, о «классовости» которого в начале 60-х годов свидетельствует Фет: «Сама дворянская литература дошла в своем увлечении до оппозиции коренным дворянским интересам, против чего свежий, неизломанный инстинкт Льва Толстого так возмущался». Для истории литературы понятие «класса» важно не само по себе, как в экономических науках, и не для определения «идеологии» писателя, которая часто не имеет никакого литературного значения; оно важно в своей литературной и литературно-бытовой функции и, следовательно, тогда, когда самая «классовость» выдвигается в этой своей функции. Для русской поэзии XVIII века, насквозь служебной, «классовость» писателя нехарактерна, как, с другой стороны, она нехарактерна или безразлична для русской литературы конца XIX в., развивавшейся в среде «интеллигенции». Как социальный заказ не всегда совпадает с литературным, так и классовая борьба не всегда совпадает с литературной борьбой и литературными группировками. С терминами и понятиями чужих, хотя бы и близких наук надо обращаться осторожно и честно. Не для того литературная наука с такими усилиями освобождалась от обслуживания истории культуры, философии, психологии и т.д., чтобы стать служанкой юридических и экономи-

ческих наук и влачить жалкое существование прикладной публицистики.

Современность привела нас к литературно-бытовому материалу, но не с тем, чтобы увести от литературы и поставить крест на сделанном в последние годы (я разумею литературную науку), а с тем, чтобы заново поставить вопрос о построении историко-литературной системы и понять, что значат совершающиеся на наших глазах эволюционные процессы. Писатель сейчас нащупывает свои профессиональные возможности. Они неопределенны потому, что спутаны в сложный узел самые функции литературы. Вопрос стоит остро: рядом с сугубым профессионализмом, уводящим писателя в мелкую прессу и в «переводничество», растет тенденция освободиться от него развитием «второй профессии», не только чтобы зарабатывать хлеб, но чтобы чувствовать себя профессионально независимым. Мы, исследователи литературы и критики, должны помочь распутать этот узел, а не запутывать его еще крепче, придумывая искусственные группировки, загоняя в тупик «идеологии» и навязывая публицистические требования. Пути и средства такой критики исчерпаны, пора заговорить о литературе.

ЛИТЕРАТУРА И ПИСАТЕЛЬ

Как же ты не видишь, что дух нашей словесности отчасти зависит от состояния писателей?

Пушкин — Рылееву, 1825 г.

1

Вопрос, заданный Пушкиным, как и весь спор его с Бестужевым и Рылеевым, злободневен для нас. Современность поставила перед нами целый ряд подобных вопросов, послуживших темой для диспутов и газетных статей: «писатель и читатель», «писатель и издатель», «литература и социальный заказ», «литературная профессия» и т.д. — все это части одного большого вопроса, одной большой темы: *литература и писатель*.

Нет единой литературы, устойчивой и односоставной, имеющей свою постоянную химическую формулу. Литературный факт и литературная эпоха — понятия сложные и изменчивые, поскольку изменчивы соотношения элементов, из которых строится литература, и их функций. Сегодня литература — это кружок дилетантов, собирающихся для чтения своих стихов или вписывающих их в альбомы «прекрасных соотечественниц», завтра — это толстый «литературно-общественный» журнал, с редакцией и бухгалтерией; сегодня — это высокое «служенье муз», строго охраняемое от уличного шума, завтра — это мелкая пресса, злободневный фельетон, очерк. Бывают, наконец, моменты, когда вместо литературы остается только знак ее и вопрос «как писать» заслоняется вопросом «как быть писателем».

Как разнообразно и изменчиво самое понятие литературы, так разнообразны по своему историческому смыслу и так называемые «литературные кризисы». При желании можно всю литературную эволюцию понимать как непрерывную серию кризисов, поскольку непрерывно меняется и переходит с одних элементов на другие самый *знак литературности*, но эволюционное значение этих кризисов всегда разное.

Если мы и переживаем сейчас один из таких кризисов, то он отличается новыми и особенными историческими чертами. Кризис литературы осложнен сейчас кризисом литературного быта и, прежде всего, — литературной профессии. Перед современным писателем стоит вопрос о самом «*деле литературы*» (выражение Гоголя): должен ли писатель быть профессионалом, и если да — то в каком смысле; как относиться к разным формам «заказа» и как понимать этот термин; в каком смысле писатель должен быть «независим» и т.д., и т.д. Книжка В. Шкуловского «Техника писательского ремесла» открывается характерным лозунгом: «Не делайтесь профессиональным писателем слишком рано».

Вопросы эти сами по себе не новые, они поднимались и обсуждались много раз на протяжении хотя бы одного XIX века; нова обстановка, в которой они встают теперь, нова их эволюционная роль. Литература начала XX века как

будто не встречалась с этими вопросами лицом к лицу — так, как встретились мы. Если о них и говорили, то в плане академическом. Писатель этой эпохи склонен был смотреть на себя не как на профессионала, а как на высшего представителя «интеллигенции», как на вольного философа. Он не заботился о привлечении к себе читателей — литература занимала высокое положение и довольствовалась небольшим кругом избранных. Журналы про-бавлялись «вторым сортом» и не имели литературного значения — литература сосредоточилась в сборниках стихов и в альманахах. Социальная проблема литературной профессии («состояние», по выражению Пушкина) разрешалась тесной связью писателя с интеллигенцией, а экономическая — поддержкой со стороны характерных для того времени просвещенных меценатов.

Еще до революции положение это стало заметно изменяться. Футуризм был нарушением не только литературных, но и литературно-бытовых традиций. Писатель вышел «на улицу», литературные выступления стали носить характер общественных скандалов, печатное воз-действие уступило место устному. Новый писатель явился под каким-то другим социальным знаком — он не был и не хотел быть «интеллигентом». Самое это слово получило иронический смысл. Футурист — это был, прежде всего, человек нового поведения, новых манер. Он выходил на эстраду с тем, чтобы оскорбить привычные вкусы чита-теля, демонстрировать ему свое презрение. Вопрос о проф-фессионализме как будто совсем отпал — футуристы действовали сначала как новые дилетанты, пришедшие осмеять «жрецов искусства» и поклоняющуюся им «интел-лигенцию».

Значение этого литературно-бытового сдвига, произведенного ранним футуризмом, огромно. Уже в эту начальную пору наметились вопросы, теперь столь зло-бодневные, — революция придала им только особую со-циально-экономическую остроту и соответственно изме-нила их постановку. Уже тогда заложены были основы будущей «производственной» теории искусства, которая потом, в упрощенном виде, стала главным пунктом прог-раммы «Лефа». Главный, хотя и скрытый смысл и пафос

этого пункта — литературно-бытовой: им писатель утверждал свою новую профессиональную позицию и оправдывал свой труд — «дело литературы».

Такое решение было естественно для первых лет революции, когда самое существование литературы оказалось под вопросом. Теперь он звучит архаично. Теперь надо уже не спасать литературу, а строить ее. Теперь речь идет не о приспособлении, не об обороне, а о завоевании литературных позиций.

Перед нами — новая теоретическая проблема, выдвинутая жизнью: проблема значения литературно-бытовых фактов в эволюции литературы. Проблема эта уже достаточно затемнена полемикой и диспутами, а между тем она требует серьезного к себе отношения — надо собрать материал, надо сопоставить факты. На материале современности трудно сделать обобщения — необходимо привлечь прошлое и найти в нем аналогии. Проблема эта, по самому своему существу, требует тщательного исторического обследования — именно потому, что литература есть явление не индивидуальное, а социальное.

В этой статье я ограничиваюсь вопросом о литературном профессионализме и выбираю два исторические момента, наиболее богатые аналогиями и потому особенно актуальные для нас: переход от 20-х годов к 30-м и начало 60-х годов. В центре первого стоит Пушкин, в центре второго — Толстой. Материал этих эпох должен помочь нам если не прямо в решении современных вопросов, то по крайней мере в их постановке.

2

Пушкин писал в своем проекте докладной записки в 1831 г.: «Десять лет тому назад литературою занималось у нас весьма малое число любителей. Они видели в ней приятное, благородное упражнение, но еще не отрасль промышленности». То же он повторяет в более позднем письме к Баранту (1836 г., по-французски): «Литература стала у нас значительной отраслью промышленности всего около 20 лет. До этих пор она рассматривалась только как занятие изящное и аристо-

кратическое». Г-жа де-Сталь говорила в 1811 году: «В России несколько дворян занимаются литературой».

Надо, однако, отметить, что в конце XVIII в. была сделана попытка освободить литературу от придворной зависимости и придать ей более самостоятельный профессиональный характер. Я имею в виду Карамзина, который стремился к упрочению «авторства» как профессии, перенося на русскую почву формы западных журналов и альманахов и настойчиво пропагандируя их в тогдашней, очень ограниченной читательской среде. Но все это было непрочно, неопределенно — и ему пришлось, в конце концов, отказаться не только от издания журналов, но и от самой литературы. «Московский Журнал» продержался всего 2 года (1791–92) при 300 подписчиках. В особом обращении к читателям Карамзин жалуется на свое положение: «Если бы у меня было на сей год не 300 субскрибентов, а 500, то я постарался бы на тот год сделать наружность журнала приятнее для глаз читателей... Но как 300 субскрибентов едва платят мне за напечатание двенадцати книжек, то на сей раз не могу думать ни о выписке литер, ни об эстампах». Он переходит от одного плана к другому, от журнала к альманаху, занимается даже одно время составлением «смеси» (фельетона) для «Московских Ведомостей» и наконец разочарованный своими неудачами пишет Дмитриеву (в 1798 г.): «Я рассмеялся твоей мысли жить переводами. Русская литература ходит по миру с сумою и с клюкою: худая пожива с нею!.. Если бы экономические обстоятельства не заставляли меня иметь дело с типографиею, то я, положив руку на алтарь Муз и заплакав горько, поклялся бы не служить им более ни сочинениями, ни переводами. Странное дело! У нас есть Академия, Университет, а литература под лавкою...»

Литература уходит в быт — становится делом интимным, домашним, сосредоточивается в письмах, в альбомных посланиях, в *petits jeux*. Это есть та форма, о которой вспоминает Пушкин. Интересно, что даже журналы этой эпохи приобретают оттенок семейной фамильярности и своеобразной беззастенчивости. Таков, например, типичный журнал этого времени — «Благонамеренный» А.Е. Измайлова, интересный именно как особая литера-

турно-бытовая форма. Это было совершенно домашнее предприятие, нечто вроде мелочной лавочки, хозяин которой смотрел на нее как на свое частное дело и подсовывал читателю всякий товар, какой придется: стихи Хвостова, над которыми сам потешался, трагедии купца Ганина, которого дурачил и заставлял подписываться на 50 экземпляров. С читателями Измайлов изъяснялся совершенно по-домашнему; в объявлении о подписке он, например, оправдывался так: «Кто знает опытом, сколь трудно одному человеку, имеющему, кроме литературных, и другие занятия, как, например, целое отделение на руках в одном из министерских департаментов, да жена с детьми и много родных и друзей — издавать в месяц от 8 до 10 печатных листов, тот верно простит, если между многими дельными статьями найдет несколько слабых, помещенных не для личного угождения, а по необходимости». Если номер запаздывал, Измайлов ссылался на масленицу или на то, что дочку надо было отдавать в институт, или провозжать родственников на житье-бытье в далекую губернию, и т.д.

К середине 20-х годов положение начинает меняться. Литературный дилетантизм проявляет тенденцию выйти за пределы домашних кружков и салонов — возникают новые планы журналов и альманахов по образцу европейских, являются вопросы о привлечении читателей, встает вопрос о литературном гонораре. Альманах Рылеева и Бестужева «Полярная Звезда» (1823 г.) имеет большой коммерческий успех, а вышедший через год «Бахчисарайский фонтан» Пушкина вызывает бурную полемику не только о романтизме, но и о гонораре, и об отношениях между писателем и издателем или книгопродавцем. Дело в том, что за «Бахчисарайский фонтан» Пушкин получил от книгопродавцев 3000 р., между тем как «Кавказский пленник» (1822 г.) был куплен у него Н.И. Гнедичем всего за 500 руб. Шум поднялся при самом выходе поэмы. «Русский Инвалид» сообщал, что московские книгопродавцы «купили новую поэму *Бахчисарайский фонтан*, сочинение Пушкина, за 3000 рублей. Итак, за каждый стих заплачено по пяти рублей. Доказательство, что не в одной Англии и не одни англичане щедрою рукою платят

за изящные произведения поэзии». Журнал Булгарина «Литературные Листки» объявлял: «Бахчисарайский фонтан, поэма А. Пушкина, привлекает в книжные лавки множество покупателей. Этот фонтан оживит басню о золотом дожде Юпитера, с тою только разницею, что вместо прекрасной Данаи русские книгопродавцы пользуются драгоценными каплями оного. Вероятно вскоре вовсе не будет в продаже сего прелестного сочинения». Далее выступили и книгопродавцы — началась своеобразная полемика «о Бахчисарайском фонтане не в литературном отношении», которая теперь имеет для нас и литературный интерес. «Молодой книгопродавец» в споре со «старым» рисует обычные для этого времени кустарные отношения между писателем и книгопродавцем: «книгопродавцы наши, которых в целой России очень немного, весьма редко имеют коммерческие отношения с *производителями*, т.е. писателями, покупают сочинения в рукописи весьма редко, а довольствуются продажей книг по комиссии. Лишь только вышла в свет новая книга и покупатели начинают спрашивать ее в лавках, тотчас один из наших собратий является к сочинителю или издателю и предлагает ему *выгодное условие*, дать в лавку на комиссию десяточек экземпляров с уступкою двадцати процентов за труд, т.е. за переноску книги из дома сочинителя в лавку книгопродавца. Деньги уплачивают сочинителю тогда только, когда еще понадобится пяточек экземпляров; в противном случае вырученная сумма поступает на другой оборот» («Лит. Листки», 1824, № 11–12).

1825 год решительно выводит литературу из ее прежнего замкнутого положения. В Москве начинает выходить новый журнал — «Московский Телеграф», при ближайшем участии П. Вяземского; в Петербурге — «Северная Пчела» Булгарина. Определяются литературные группировки, развивается полемика, которая часто касается вопросов литературно-бытового характера. Именно к этому году относится и спор Пушкина с Бестужевым и Рылеевым на тему о «состоянии» писателя в России или, говоря современным языком, о литературной профессии.

Пушкин решительно и один из первых вступает на путь литературного профессионализма, но понимает его

несколько иначе, чем Булгарин и его партия («лавочники литературы», по его выражению). Главный вопрос для него — как добиться «независимости». Его положение сложное: он борется на два фронта — и против литературных торгашей, прислушивающихся ко вкусам публики, и против придворных вельмож, продолжающих смотреть на литературу как на «приятное упражнение». Слово «независимость» то и дело мелькает в его письмах 1823–25 гг. Особенно характерны письма к Казначееву (черновые), правителю канцелярии гр. Воронцова (1824 г.), от прихотей которого в значительной степени зависела в это время судьба Пушкина: «7 лет я службою не занимался, не написал ни одной бумаги, не был в сношении ни с одним начальником. Эти 7 лет, как вам известно, вовсе для меня потеряны. Жалобы с моей стороны были бы не у места. Я сам заградил себе путь и выбрал другую цель. Ради Бога, не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека: оно просто мое ремесло, отрасль частной промышленности, доставляющая мне пропитание и домашнюю независимость. Думаю, что граф Воронцов не захочет лишить меня ни того, ни другого». В другом черновике (французском) — еще определеннее: «Так как мои литературные занятия могут дать мне больше денег, то совершенно естественно с моей стороны жертвовать ради них моими служебными занятиями. Вы мне говорите о покровительстве и о дружбе (очевидно — со стороны Воронцова) — два понятия, по-моему, несовместимые... Я стремлюсь только к независимости». В это же время он пишет Вяземскому: «То, что ты говоришь насчет журнала, давно уже бродит у меня в голове. Дело в том, что на Воронцова нечего надеяться. Он холоден ко всему, что не он; а меценатство вышло из моды. Никто из нас не захочет великодушного покровительства просвещенного вельможи. Это обветшало вместе с Ломоносовым. Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно-независима».

Интересно, что в споре с Бестужевым и Рылеевым Пушкин, с чисто профессиональной точки зрения, защищает систему покровительства или «ободрения», но в дру-

гих социальных условиях, при ином соотношении классов. Возражая на статью Бестужева, в которой с большим пафосом и в обычной своей витиеватой манере доказывает, что «ободрение может оперить только обыкновенные дарования», Пушкин приводит факты: «Державин, Дмитриев были в *ободрение* сделаны министрами. Век Екатерины — век ободрений: от этого он еще не ниже другого. Карамзин кажется ободрен; Жуковский не может жаловаться, Крылов также... Из неободренных вижу только себя да Баратынского — и не говорю слава Богу». Далее он ссылается на факты покровительства в отношении Тасса, Ариоста, Шекспира («по заказу Елизаветы»), Мольера, Вольтера. «Державину покровительствовали три царя». Суть вопроса, по мнению Пушкина, не в самом покровительстве, а в характере соотношений: «У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием, мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или одою, — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин — дьявольская разница». В ответ на упреки Рылеeva («Ты сделался аристократом; это меня рассмешило. Тебе ли чваниться пятисотлетним дворянством?») Пушкин пишет: «Ты сердисься за то, что я хвалюсь шестисотлетним дворянством (NB. мое дворянство старее). Как же ты не видишь, что дух нашей словесности отчасти зависит от состояния писателей? Мы не можем подносить наших сочинений вельможам, ибо по своему рождению считаем себя равными им. Отселе — гордость etc. Не должно русских писателей судить как иноземных. Там пишут для денег, а у нас (кроме меня) — из тщеславия. Там стихами живут, а у нас граф Хвостов прожился на них. Там есть нечего — так пиши книгу, а у нас есть нечего — так служи да не сочиняй. Милый мой! Ты — поэт и я — поэт, но я сужу более прозаически и чуть ли от этого не прав».

В этом споре обращает на себя особенное внимание то, что выдвигание своего «дворянства» интерпретируется Пушкиным как необходимый, в конкретных условиях тогдашнего писательского «состояния» в России,

принцип профессиональной самозащиты. Он настаивает на том, что, в отличие от других, пишет «для денег» и что судит «более прозаически», т.е. более профессионально. Разница по сравнению с «лавочниками литературы» в том, что под профессионализмом он не понимает обслуживания публики, а требует как неперемennого условия «независимости». В позднейшей статье, уже после ожесточенной борьбы Булгарина с «литературной аристократией», Пушкин прямо заявляет о том, что предпочитает систему покровительства (*patronage*), как она сохранилась в обычаях английской литературы (Кребб, посвящающий свои поэмы *to his grace the Duke etc.*), торгашеской системе русских журналистов. Он здесь возвращается к прежнему спору и дополняет свой ответ новыми соображениями: «У нас писатели не могут изыскивать милостей и покровительства у людей, которых почитают себе равными, и подносить свои сочинения вельможе или богачу в надежде получить от него пятьсот рублей или перстень, украшенный драгоценными камнями. Что же из этого следует? Что нынешние писатели благороднее мыслят и чувствуют, нежели мыслили и чувствовали Ломоносов и Костров? Позвольте в том усомниться». Следует картина русских литературных нравов (особенно интересная в черновом тексте), полная желчи и негодования, после чего Пушкин заявляет: «К тому ж, с некоторых пор литература стала у нас ремесло выгодное, и публика в состоянии дать более денег, нежели его сиятельство такой-то или его высокопревосходительство такой-то. Как бы то ни было, повторяю, что формы ничего не значат» (Мысли на дороге, гл. III).

Весь этот материал (а я здесь привожу только частицу его) показывает, какую огромную роль в эту эпоху (примерно в десятилетие 1825–35 гг.) играют литературно-бытовые вопросы и отношения и, в частности, вопрос о том, что такое литературный профессионализм. Литературно-бытовые явления внедряются в самый процесс эволюции и определяют собой многое в литературной борьбе, а иногда и в произведениях. Партия Булгарина, и он первый, шла простым путем «халтуры» — навстречу читательскому «заказу», а основным читателем тогда было «среднее сословие», низкое по своему культурному

уровню. Книгопродавец Овсянников говорит о 20-х годах: «Одна только мода иметь в аристократических и богатых домах библиотеки исключительно поддерживала торговлю. Зажиточное купечество ничего не читало, среднее сословие читало мало, а аристократия читала исключительно иностранные книги». Булгарин употреблял все средства, чтобы заманить читателей и таким способом победить своих врагов, литературных «аристократов», для которых понятие «заказа» было гораздо более сложным. Характерно, что деление на эти два лагеря совпадало с делением тогдашней литературы на прозу и стихи: в булгаринской партии, ориентировавшейся прямо на читателя, царила проза, в группе «аристократов» — стихи. Пушкин видел упадок интереса к стихам и понимал значение прозы как средства укрепить самое положение литературы (недаром он постоянно говорит о прозе в письмах к Вяземскому, Бестужеву, Погодину), но считал, что русский литературный язык еще не дорос до той точности и краткости, какой должен обладать язык прозы.

В этом отношении характерен 1829-й год — год появления «Ивана Выжигина» Булгарина, «Полтавы» Пушкина и «Юрия Милославского» Загоскина. «Выжигин» имеет огромный коммерческий успех — его читают все. В водевиле А. Шаховского «Еще Меркурий, или Романый Маскарад» (1829 г.) перед зрителями проходят главные герои модных тогда русских и переводных романов — в том числе и Выжигин, который рекомендует себя в следующих словах:

Я Выжигин Иван, к услугам всех,
От бар до слуг и от дворян до дворней:
Я вмиг схватил финансовый успех;
Но авторский дается поупорней.

Погодин пишет в это же время Шевыреву: «Полтава Пушкина вышла, но принята холоднее, чем заслуживает... Гораздо больше шуму в Петербурге сделал Выжигин Булгарина. Как литературное произведение — он ничтожен... Несколько статей о нравах, на живую нитку сметанных вместе... Относительное достоинство он имеет для нашей публики, и автор чрез семь дней начал второе изда-

ние». Пушкин сам пишет: «Полтава не имела успеха». Между тем есть основания полагать, что «Полтава» (как отчасти и «Борис Годунов») писалась с некоторым расчетом на «заказ» и потому с надеждой на успех. Пушкин писал ее быстро, но не потому, что был особенно увлечен ею: «Полтаву написал я в несколько дней; далее не мог бы ею заниматься и бросил бы все». Учитывая литературное положение Пушкина в 1829 г., можно утверждать, что работа над «Полтавой» была предпринята с намерением противопоставить «халтуре» Булгарина вещь, достойную литературы и вместе с тем отвечающую «социальному заказу» момента. Любопытно еще, что «Юрий Милославский» Загоскина был встречен Пушкиным приветливо — это был, по-видимому, тактический шаг в борьбе с тем же Булгариным.

Итак, центральный для Пушкина вопрос — вопрос о профессиональной независимости, о сохранении писателем своего достоинства, об обязанности его учитывать «заказ» не читательский (характерно в этом смысле его презрение к современной французской словесности, влияние которой на общество он приписывал «старанию приноравливаться к господствующему вкусу, к мнениям “публики”»; ср. в черновом: «Как бесстыдно ползают они перед господствующими людьми!»), а заказ литературный. В связи с этим выдвинутый Пушкиным около 1825 г. и настойчиво, несмотря на упреки близких друзей, поддерживаемый и подкрепляемый им принцип — отстаивание своего «дворянства» — получает особый литературный смысл. Дело тут вовсе не в «классовом самосознании» самом по себе¹, а в том, что Пушкин в борьбе за профессиональную независимость мобилизует все средства: для борьбы с Булгариным — журнал, прозу, фельетон и т.д., для борьбы с Воронцовыми — свое дворянское достоинство. Иначе говоря, «дворянство» приобретает для него в этот момент значение орудия в борьбе за «дело литературы», становится своего рода профессиональным лозунгом. Именно в этом отношении характерен спор его с Бестужевым и Рылеевым («я сужу более прозаически»), и именно с этой стороны «классовость» Пушкина важна для историка литературы. Надо учитывать, при каких литературно-бы-

¹Д. Благой. Классовое самосознание Пушкина. М., 1927.

товых условиях Пушкин заговорил о своем «дворянстве». Понятие литературной профессии не связывалось у него ни с положением деклассированного литератора, приноравливающегося к вкусам публики, ни с положением покровительствуемого «просвещенным вельможей». В борьбе за такое положение писателя Пушкин шел и на компромиссы, и на уступки — и в конце концов погиб в ней, повторив почти карамзинский путь, но в более трагическом ракурсе.

Литература пошла иначе — мимо пушкинских принципов. Явилась «Библиотека для чтения» Сенковского — журнал совершенно «коммерческий», ориентированный на провинциального читателя. Булгаринская линия в этом смысле победила — писатель превратился в профессионала-ремесленника. Никакой «Современник» Пушкина, никакой «Московский Наблюдатель», никакие усилия «аристократов» (в том числе и Гоголя — см. его письма к московским литераторам и его статью в «Современнике», 1836 г., № 1) не могли ничего изменить. Старое поколение устами Шевырева прокричало свою анафему (см. его статью «Словесность и торговля» в «Моск. Набл.», 1835, № 1) — и отошло. Воцаряется «торговое направление». Гоголь эмигрирует, а традиции «высокой» литературы поддерживаются в среде новых дилетантов, каким был, например, Лермонтов, каким стал потом сознательно Фет. Приближается эпоха журналистики, фельетона, очерков, эпоха соревнования публицистов, эпоха борьбы редакторов между собой и с сотрудниками — эпоха профессиональная в полном смысле этого слова.

3

В 1840 г. Полевой пишет брату: «Журналов время кончилось, мой любезнейший, по крайней мере в той форме, началом которой был “Телеграф”, а концом будут “Отечественные Записки”. Иные дни, иные годы!»

Начало сороковых годов в литературе — время итогов. Беллетристика — неуверенная, оглядывающаяся назад; поэзия — еще более робкая. Это — время философских кружков, развития новой «интеллигенции», время теории,

критики, время Станкевича, Белинского, время людей со сложной духовной жизнью и еще более сложными разговорами о ней, людей с «судьбой», но без «биографии», время «рефлексии», надрыва. В литературе — заминка. Так, по крайней мере, продолжается до 1846—47 гг., когда обнаруживаются признаки какого-то нового движения.

Вдруг является решение — порвать с прошлым, освободиться от гипноза «высокой» литературы, отойти и от Пушкина и от Гоголя. «Иные дни, иные годы». Русский писатель делается профессиональным литератором и издателем. В обход традиционным журналам, идущим вслепую, возникают новые сборники и альманахи — вроде «Физиологии Петербурга» или «Петербургского Сборника». В своем «вступлении» к «Физиологии» Белинский, объединившийся с Некрасовым, выдвигает характерный лозунг — необходимость создания «легкой литературы», потребность в «обыкновенных талантах», по образцу французской словесности. Перечислив имена наших «гениальных» писателей и названия их главных произведений («творения строгого искусства»), Белинский пишет: «Высокий талант, особенно гений, действует по вдохновению и прихотливо идет своею дорогою; его нельзя пригласить в сотрудничество по изданию книги, ему нельзя сказать: «Напишите нам статью, которой содержание касалось бы петербургской жизни, а то, что вы предлагаете для нашей книги, нейдет к ней, и нам этого не надо». Притом же слишком много нужно было бы гениев и великих талантов, чтоб публика никогда не нуждалась в литературных произведениях, удовлетворяющих потребность ее ежедневных досугов. Иногда в целое столетие едва ли явится один гениальный писатель: неужели же из этого должно следовать, что иногда целое столетие общество должно быть совсем без литературы? Нет! Литература, в обширном значении этого слова, представляет собою целый живой мир, исполненный разнообразия и оттенков, подобно природе, произведения которой делятся на роды и виды, классы и отделы, и от громадных размеров слона доходят до миниатюрных колибри. Бедна литература, не блистающая именами гениальными; но не богата и литература, в которой все — или произведения

гениальные, или произведения бездарные и пошлые. Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы. Но их-то — повторяем — у нас всего меньше и оттого-то публике и нечего читать».

Итак, ставка на «обыкновенные таланты» и на обыкновенную публику. Статья Белинского — это целая программа, манифест. Своего рода манифестом или программой является и весь сборник. Из этой новой программы рождается в 1847 г. и новый журнал — «Современник». Писатели, вступившие в литературу раньше (в начале 40-х годов) и оглядывавшиеся назад, на «классиков», были смущены. Так было, например, с Тургеневым, который вспоминает, как он «возымел твердое намерение вовсе оставить литературу; только вследствие просьб И.И. Панаева, не имевшего чем наполнить отдел смеси в 1-м номере «Современника», я оставил ему очерк, озаглавленный «Хорь и Калиныч». (Слова: «Из записок охотника» были придуманы и прибавлены тем же И.И. Панаевым, с целью расположить читателя к снисхождению.) Успех этого очерка побудил меня написать другие; и я возвратился к литературе».

Но это было только начало того процесса, который определился к середине 50-х годов и поставил перед писателем все те сложные вопросы, которые в иной форме стояли перед Пушкиным и которые заново стоят перед нашим поколением — что такое «дело литературы», как быть писателем.

Призыв Белинского и Некрасова осуществлялся на деле в большей степени, чем они сами, вероятно, ожидали. Литература потекла из всех углов — образовалось настоящее половодье, в котором можно было захлебнуться. Эпоха «мастеров» кончилась — литература стала не только общественным, но и общим делом. Место «повестей» заняли очерки, фельетоны. Пришел новый писатель, для которого словесная культура 20–30-х годов была не только чужда, но и неизвестна. Такова была историческая необходимость.

Журналы плодились и размножались в невероятном количестве. Н. Лейкин вспоминает: «Маленькие жур-

налы тогда возникали быстро, приостанавливались, переходили из рук в руки и так же быстро погибали в новых руках. Издатели почему-то думали, что начать издавать журнал можно без затраты, что подписчики на него тотчас так и посыплются и журнал сейчас же будет окупать себя, но на деле это было не так». Издателями делались люди самого разнообразного положения и типа — и граф Кушелев-Безбородко («Русское Слово»), и откуда-то вынырнувший Лев Камбек («Петербургский Вестник»), увековеченный Достоевским в «Бесах» и кончивший свою карьеру в увеселительном заведении «Хуторок» (на Каменноостровском проспекте), распорядителем которого он был. Разнообразны были и писатели, если не ограничиваться редакциями «Русского Вестника» или «Современника», где все-таки сосредоточился тогдашний литературный «генералитет». Можно без преувеличения говорить о «гостинодворской» литературе конца 50-х годов — и литература эта не оставалась за прилавком, а попадала в печать («Русский Мир», «Иллюстрированная газета», «Петербургский Вестник» и др.); из нее вышел Лейкин. Некоторые лавки Гостиного Двора, или Мариинского рынка, превратились в литературный клуб — профессии перепутались. У А. Иванова (псевдоним — «Классик», поэт) была суконная лавка в Чернышевском переулке — тут собирались литераторы и актеры поговорить о литературе и купить себе на брюки. «В лавке Иванова (вспоминает Лейкин) только и говорили что о литературе, так что присутствующие при этом истинные покупатели и те просвещались». Поэт-юморист Жулев и драматург Чернышев (они же — молодые актеры Александринского театра) знакомятся с Лейкиным в лавке букиниста Терского: узнав, что Лейкин служит в Гостином Дворе, Жулев говорит Чернышеву: «Стало быть, теперь у нас есть трое знакомых купцов-гостинодворцев: парфюмер Михаил Иванович Пыляев, суконщик Алексей Федорович Иванов и оптовик Лейкин, помимо книжника Рыкушина... мы у Пыляева покупаем духи, помаду и фиксатуар, а у Иванова трико на брюки. Суконщик и поэт. Стихи пишет. Познакомьтесь».

А под стихами тогда понималось многое. В стихи, например, перелагали... Салтыкова («Рассказ арестанта» А. Ро-

зенштрема, из «Губернских Очерков» — «Петербургский Вестник», 1861 г.) — и получалось:

Я в деревне своей работал и гулял,
Только пьяницей я никогда не бывал!
Беззаботно я жил, ни о чем не тужил,
И с семьею своей заработка делил.
Полюбилась мне у солдата жена,
Да и правду сказать ведь была не дурна,
Ну и муж-то притом был в отлучке у ней,
Обращалась она с мужиками вольней

и т.д.

А в других углах, далеко от Гостиного Двора, писали и погибали «разночинцы», проклиная издателей и редакторов — в том числе и Некрасов. Н. Успенский вспоминает о Левитове: «А.И. был озлоблен на весь мир, особенно на издателей и редакторов, которых называл эксплуататорами. Энергия его к труду и литературная производительность заметно слабели с каждым днем, хотя имя его пользовалось такою громкою известностью, что каждый новый издатель считал долгом пригласить автора “Степных очерков” к себе в сотрудники; в свою очередь, Левитов считал необходимым “заполучить авансу”, как он выражался, с нового “эксплуататора”...» — «Да с ними иначе и нельзя, — пояснял А.И. — Они строят себе дома, ездят в каретах, а наш брат ходит чуть не на голенищах... Вон Некрасов купил себе огромное имение и соорудил винокуренный завод, — это поэт-то, оплакивающий меньших братьев». Другая сцена — Помяловский у Н. Успенского: «Слушай, Успенский, вдруг обратился ко мне с вопросом Помяловский: ведь мы с тобой сила... не правда ли? Давай бросим литературу!.. Ведь ты очень хорошо знаешь, что ее судьбами заправляют эксплуататоры, которые высасывают из нас кровь... — Ну, а чем же мы с вами будем заниматься? — Во-первых, откроем булочную... Это, я тебе скажу, очень выгодно... потому, тут главную роль играет припек... затем, сами будем издавать какой-нибудь дневник или газету...» Достаточно прочитать эту книжку воспоминаний¹ (сцены с Некрасовым, Толстым, Тургеневым),

¹Н. Успенский. Из прошлого. Воспоминания. М., 1889.

чтобы понять сложность и напряженность литературно-бытовых отношений в эту эпоху. А разрешались они жутко — Н. Успенский, всеми забытый уже к концу 60-х годов, жил еще 20 лет, собирая подаяние игрой на гармонике и рассказами народных сцен в вагонах, — пока не зарезался в 1889 г.

4

Как же вели себя и как разрешали все эти вопросы другие писатели, для которых литература, хотя и оторванная от пушкинских традиций, была все же «высоким служением»?

Салтыков в начале 60-х годов написал очерк «Литераторы-обыватели», в котором сатирическими чертами изобразил «Корытниковых» — распространенную тогда разновидность («колибри», по схеме Белинского) журналистов-«обличителей». Это, в сущности, не только очерк, но и своего рода практическое руководство, правда, полное иронии. Салтыков рекомендует Корытниковым писать свои статьи так: «Января дня 18... года. Город Полоумнов. Сего числа Удар-Ерыгин в присутствии всех проглотил шпагу, или, точнее сказать, скрал целое дело (имярек); он показал при этом столь замечательное проворство, что никто даже не ахнул». (*Туземец.*) И довольно! Неужели вы думаете, что статья эта, несмотря на свою сухую, летописную форму, менее задерет Удар-Ерыгина, нежели та же статья, разбавленная рассуждениями о том, что «в наше время, когда, казалось бы, воровство преследуется повсюду», или о том, что «в наше время, когда привычки законности мало-помалу проникают во все административные трупы и т.п.».

Любопытную интерпретацию этому нашумевшему тогда очерку дает в своих мемуарных набросках Г. Елисеев (со слов Н. Михайловского): «Одни усматривали в очерке незаконное, презрительно-аристократическое отношение генерала от литературы к литературной мелкой сошке, которая, однако, делает то же самое дело, что и он. Другие выражали удовольствие, что Щедрин, патриарх и заводчик обличительной литературы, решил наконец

свою насмешкой положить предел потоку назойливых обличений. Елисеев совсем иначе и, конечно, гораздо правильное толкует очерк Щедрина. Он рассуждает приблизительно так. Писатели, начавшие, как Щедрин, работать в сороковых годах, были люди, в большинстве случаев, дворянского происхождения, хорошо, на готовых хлебах воспитанные и иногда блестяще образованные, а это блестящее образование давало широкие горизонты и соответственные требования от жизни. Эти люди тяготились мраком дореформенного режима и страстно жаждали обновления родины, которое представлялось им в не совсем, может быть, определенных, но прекрасных и величавых формах. Но когда в конце пятидесятих годов обновление наступило, некоторые из них даже не узнали его, потому что оно подняло с низших слоев русского житейского моря элементы, оскорблявшие их тонко развитый вкус. Они вполне разделяли лучшие упования нового времени, но с брезгливым изумлением смотрели на нахлынувших разночинных носителей этих упований и подчас заходили очень далеко в этом отношении. Брезгливость доходила до такой степени, что неприглядная форма заслоняла для них самую сущность дела. Салтыков не повинен в этом грехе, но и он был не чужд брезгливости. Она-то и сказалась в очерке *литераторы-обыватели*.

Итак — опять знакомые темы, опять разговоры о «литературной аристократии», о «дворянстве», только в еще более подчеркнутой социальными противоречиями форме. И в самом деле — Тургенев, Толстой, Салтыков, Фет, Дружинин, Анненков, Боткин... Для них «дело литературы» — что-то совсем иное, чем для Н. Успенского, Помяловского, Левитова. Некрасов оказался «двойственным» и возбуждал ненависть с обеих сторон.

Тургенев, еще в 1847 г. задумавший бросить литературу, с конца 50-х годов собирается бросать ее почти после каждого своего нового произведения, а в своем очерке «Довольно!» объявляет об этом во всеуслышание. В 1860 г. — какое-то повальное настроение «отставки», повальная паника и бегство. Тургенев пишет Фету: «Работ литературных никаких пока не предпринимаю; да судя по

отзывам так называемых молодых критиков, пора и мне подать в отставку из литературы. Ведь мы попали с вами в число Подолинских, Трилунных и других почтенных отставных майоров. Что, батюшка, делать! Пора уступить дорогу юношам. Только где они, где наши наследники?»

Но больше всех беспокоится, «чудит» и беспокоит других Лев Толстой. После Севастополя он погружается в литературные дела, сходится с Дружининым, принимает участие в организации Литературного фонда, пишет, печатает, собирается организовать журнал. За ним пристально следят писатели и обсуждают каждый его шаг — он моложе их, он почти не знает «сороковых годов». И вдруг — Толстой бросает литературу, «Современник», Петербург и уезжает в Ясную Поляну учить крестьянских детей. Уже в 1857 г. он пишет Боткину: «Слава Богу, я не послушал Тургенева, который доказывал мне, что литератор должен быть только литератор». А Тургенев писал в это время Анненкову, сообщавшему о лесном проекте Толстого: «В ответ на это я у него спрашивал, что же он такое: офицер, помещик и т.д?.. Оказывается, он лесовод. Боюсь только, как бы он этими прыжками не вывихнул хребта своему таланту». Позже, в 1860 г., Тургенев писал Фету опять о Толстом: «А Лев Толстой продолжает чудить. Видно так уже написано ему на роду. Когда он перекувырнется в последний раз и станет на ноги?»

Я ограничиваю здесь материал — он колоссален и может вестись только в книгу. Все дело в том, что эпоха, о которой я говорю, выдвинула перед писателем типа Толстого, Тургенева, Фета, Салтыкова, Некрасова («аристократия») вопросы литературно-бытового порядка — и прежде всего вопрос о литературной профессии, о писательской «независимости». Для одних этот вопрос решался прикреплением к журналу, со всеми вытекающими отсюда литературными и литературно-бытовыми последствиями. Для других вопрос оказался сложнее и больше всего для Толстого. Журнально-профессиональная атмосфера тяготила его уже в 1856 г. В дневниках этого времени (1856–58 гг.) есть характерные записи: «Был у Дружинина и Панаева, редакция “Современника” противна... Спорили с Боткиным о том, представляет ли себе поэт

читателя или нет... Отвратительная литературная подкладка... Надо писать тихо, спокойно, без цели печатать». Он недоволен тем, что пишет. «Семейное счастье» (1858 г.) после появления в печати приводит его в ужас. И вот — является мысль о «бегстве» от профессионализма, от литературы в «некрасовском» смысле слова. Происходит обратное движение — в свой класс, в помещичье дело, во «вторую профессию». Ясная Поляна — другой литературно-бытовой полюс по отношению к редакции «Современника» со всеми ее литературно-профессиональными дрязгами, ссорами и пр.

В статье Толстого «Прогресс и определение народного образования» (1862) ясно видна подоснова его новых занятий, столь, казалось бы, посторонних литературе: «Для меня очевидно, что распространение журналов и книг, безостановочный и громадный прогресс книгопечатания был выгоден для писателей, редакторов, издателей, корректоров и наборщиков. Огромные суммы народа косвенными путями перешли в руки этих людей. Книгопечатание так выгодно для этих людей, что для увеличения числа читателей придумываются всевозможные средства: стихи, повести, скандалы, обличения, сплетни, полемика, подарки, премии, общества грамотности, распространение книг и школы для увеличения числа грамотных. Ни один труд не окупается так легко, как литературный. Никакие проценты так не велики, как литературные. Число литературных работников увеличивается с каждым днем. Мелочность и ничтожество литературы увеличивается соразмерно увеличению ее органов... Литература так же, как и откупа, есть только искусная эксплуатация, выгодная только для ее участников и невыгодная для народа. Есть *Современник*, есть *Современное Слово*, есть *Современная Летопись*, есть *Русское Слово*, *Русский Мир*, *Русский Вестник*, есть *Время*, есть *Наше время*, есть *Орел*, *Звездочка*, *Гирлянда*, есть *Грамотей*, *Народное Чтение* и *Чтение для народа*, есть слова в известных сочетаниях и перемещениях, как заглавия журналов и газет, и все эти журналы твердо верят, что они проводят какие-то мысли и направления».

И занятия хозяйством, и педагогическая работа были нужны Толстому не сами по себе, а чтобы создать для себя нужную писательскую атмосферу — чтобы написать «Войну и мир». Роман этот насквозь полемичен — и своими 80-ю печатными листами, и своим материалом (не очерки, не крепостное право, не современность), и своей конструкцией. В 1863 г. Толстой с гордым самоудовлетворением пишет Фету: «Я живу в мире столь далеком от литературы и ее критики, что, получая такое письмо, как ваше, первое чувство мое — удивление. Да кто же такое написал Казаков и Поликушку?»

Фет пишет в своих «Воспоминаниях» о конце 50-х годов — по поводу появления разночинцев в журналах и издательствах: «Сама дворянская литература дошла в своем увлечении до оппозиции коренным дворянским интересам, против чего свежий неизломанный инстинкт Льва Толстого так возмущался». Для историка литературы «классовость» Толстого оборачивается особой стороной — той самой, которая обнаружилась и у Пушкина. Деклассированный своим профессионализмом Некрасов проявляет свою «классовость» вне литературы; Толстой, в борьбе против журнального профессионализма, делает свою «классовость» литературно-бытовым фактом и противопоставляет этот литературный путь тургеневскому — компромиссному, беспринципному методу раздраженного литератора «сороковых годов».

Кто вздумает смотреть на эти факты как на индивидуальные, или усомниться в значении этих литературно-бытовых проблем для эпохи, пусть посмотрит журналы 1859–65 годов — они пестрят статьями на тему о литературной профессии, о журналистике, о литературной собственности и т.д. Напомню кое-что. В «Современнике» 1861 г. (т. 89) — статья Т.З. (Н. Шелгунова) «Литературные рабочие». Автор в ужасе от развития периодических изданий — местами статья его почти совпадает со статьей Толстого: «Попробуйте перепечатать “Век” в формате “С.-Петербургских Ведомостей”, шрифтом ведомостей, а внизу подпишите: “редактор Очкин” и “печатано в типографии императорской академии наук” — и поверьте, что ни один из постоянных подписчиков “С.-Петер-

бургских Ведомостей” не заметит подлога. Сделайте то же самое с “С.-Петербургскими Ведомостями”, т.е. напечатайте их в размере и шрифтом “Века”, подпишите “редактор Вейнберг” и “печатано в типографии Безобразова и К”, и ни один подписчик не догадается, что вместо “Века” он читает “С.-Петербургские Ведомости”. Так же точно “Век” можно превратить в “Сын Отечества”, а “Сын Отечества” в “Век”... Зачем же такое множество газет и журналов, зачем же одна Россия издает их до двухсот? Зачем все они хором повторяют одно и то же?» Шелгунов ставит вопрос — какая же разница между таким литератором-ремесленником и обыкновенным фабричным рабочим, и отвечает: «Он принялся за литературу только потому, что нужно же чем-нибудь существовать, — языком владеет, знаком с историей, политикой, подчас может накропать и стишки — отчего же не написать? Разумеется, если бы были деньги, фабрика, что-нибудь обещающее большие выгоды, чем литература, лучше бы заняться фабрикой; а когда ее нет — конечно, и литературный труд недурен... Явилось много охотников-издателей потому, что некоторые прежние редакторы построили себе дома, обзавелись экипажами... Бедные сотрудники, взявшиеся за литературу, за переводы и составление оригинальных статей, потому что труд этот показался им легче другого, превратились в литературных поденщиков, и с каждым новым журналом только плодится число бесполезных людей, воображающих, что переливать из пустого в порожнее — значит делать дело, и втянувшись в эту работу, эти жалкие труженики начинают даже гордиться своим положением: литературный пролетарий не хочет быть ничем, кроме как литератором, жить исключительно литературным трудом». Практическое предложение автора — объединиться журналами в ассоциации, по определенным направлениям.

В ответ на это «Время» (1861 г., т. VI) печатает язвительную статью «Литературные законодатели» (*Я. Коси*, т.е. Страхова), где Шелгунов сравнивается с калифом Омаром, велевшим сжечь александрийскую библиотеку. Пожелания Шелгунова формулируются здесь наглядно: «1) уменьшить число выходящих книг и журналов; 2) уменьшить число

лиц, занимающихся литературою». Страхов высмеивает предложения Шелгунова и кончает полемической остротой: «Пусть все трудятся по мере сил и умения. Самого г. Чернышевского, несмотря на его блистательные дарования, я не решился бы заставить писать о земледелии. Самому г. Т.З., порешившему все вопросы, я не дал бы права сказать кому бы то ни было: тебе незачем писать! Нет, ни за что на свете!»

А в «Современнике» 1862 г. (т. 92) выступил и Чернышевский со статьей «Литературная собственность (Фантазия)». Он поддерживает Шелгунова и, как ни странно такое сочетание имен (это-то и характерно для эволюции литературно-бытовых отношений), заставляет нас вспомнить знаменитую статью Шевырева — «Словесность и торговля». Чернышевский не только против законов о «литературной собственности», но и против «литературной промышленности», против «коммерческого» направления. «Все зло в этом случае именно в том, что литература сделалась торговлей, что на нее смотрят как на средство к существованию... Меркантильный характер литературного дела не обнаруживает вредного влияния только на таланты гениальных и сильно даровитых людей. Но много ли таких писателей? Затем все остальные, пишущие из-за денег, истощают свои последние силы, распуская их в многословии и избытке писания... Нынче все и везде пишут длинно, потому что это выгоднее, чем писать коротко... Выход из этого литературного разврата один: нужно, чтобы литература не служила куском насущного хлеба. Пусть человек добывает его другим путем... Нужно, чтобы не существовало людей, посвятивших себя исключительно литературному труду и незнающих другого занятия, кроме вечного писанья статей и повестей».

Я сопоставлю с этим цитату из современной книжки: «Сейчас несколько тысяч писателей. Это очень много. Современный писатель старается стать профессионалом лет 18-ти и не иметь другой профессии, кроме литературы... Для того чтобы писать, нужно иметь другую профессию, кроме литературы... Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи»¹.

¹В. Шкловский. Техника писательского ремесла. М., «Молодая Гвардия», 1927.

Шевырев — Толстой — Шелгунов — Чернышевский — Шкловский. Линия неожиданная? Таковы законы истории и, в частности, истории литературы.

Я здесь не делаю и не хочу делать общих выводов — ни теоретических, ни практических. Статья эта — черновик книги, «брульон», как говорили в старину. Я хочу только показать часть материала, без изучения которого нельзя решать вопросов литературного быта, стоящих перед нами. Я хочу только убедить, что вопросы эти сложны и многообразны и что подходить к ним надо с большой осторожностью — особенно в обстановке и в условиях нашего времени, поставившего их с небывалой остротой.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ДОМАШНОСТЬ

Жизнь литературы не исчерпывается выходом в свет книг и журналов с новыми стихами, романами и рассказами. Прилавок книжного магазина, на который ложится в ожидании покупателя новая книга — это нечто вроде эстрады, на которой является артист перед публикой. Кроме этой «эстрадной» жизни у литературы, как и у других искусств, есть жизнь более интимная, но еще не уходящая в область быта вообще, а только скрещивающаяся с ним. Список всех книг, появившихся за какой-нибудь период времени, еще не дает полного представления о литературной жизни. Не говоря о постоянно существующей и иногда очень характерной рукописной литературе, в этот список не войдет самая история возникновения этих книг, а между тем она иногда очень важна — если не для современников, то для историков. Каждая книга имеет не только свою судьбу, но и свое прошлое.

Писатель работает не в одиночку, а бок о бок со своими единомышленниками, товарищами по ремеслу и т.д. Образуются «кружки», «группы», устраиваются собрания, заседания или просто «вечеринки». Эти формы общения меняются, то приближаясь к наиболее «домашним», то развертываясь в сторону большей общественности или публичности — как меняется самый тип литератора от

поэта-дилетанта до журналиста-профессионала, как меняется и сама литература, от альбомной лирики до газетного фельетона.

Это не значит, конечно, что в каждую эпоху существует только одна из форм. Как всегда в истории, в любую эпоху можно обнаружить сосуществование разных форм и типов — меняются их обличья, их литературные и социальные значения: знак исторической характерности переходит с одних на другие. Формы эти, как и все в истории, соотносительны — ни одна не пропадает вовсе и не возникает совсем заново.

Литературные кружки и салоны особенно характерны для русской культуры начала XIX века. Они существовали в быту, конечно, и до этого, но не имели значения факта. Домашние альбомы наполнялись стихами, но за пределы альбомов стихи эти не шли. В начале XIX в. эти «домашние» формы поэзии, в связи с отходом от придворной оды, используются как литературное новаторство, как новый жанр, а вместе с этим приобретают новое литературно-бытовое значение и самые формы кружкового или салонного общения. Основной стиховой жанр этой эпохи — «альбомная» лирика, а основной тип литератора — поэт-дилетант, не стремящийся уже к положению придворного «певца» и еще не нуждающийся в публичной «эстраде».

«Домашность» как литературно-бытовая позиция принимает у некоторых поэтов этой эпохи особенно резкую и принципиальную форму. Таков, например, Языков. Темами его стихотворений служат мельчайшие факты домашней жизни. Альбом Воейковой или альбом Дириной — вот главные «органы», в которых он «сотрудничает». О своем стихотворении «Каким восторгом ты пылаешь» он сообщает брату: «Воейкова, не знаю каким из духов подземного царства возбужденная, подарила в знак памяти Тютчеву, которого ты знаешь заочно, перчатку: к моему соллобовнику написал я следующие стихи». Печатание стихотворений мало интересует его: «Ежели хочешь, пожалуй, отдай Булгарину стихи о перчатке», — пишет он в ответ на запрос брата. Когда Языкову нужно написать что-нибудь специально для печати, он делает это с трудом и неохотой:

«Мысль, что я должен поэтствовать на заказ для Альманахов, может охладить мою Музу». На новое требование он отвечает: «Жаль, что здесь нет теперь, например, Воейковой: тогда бы я мог даже на заказ написать что-нибудь дельное». Близкие и соотносительные для него понятия — «литература и жизнь семейственная». Получив от сестры подарок, он пишет родным: «Парашу буду благодарить за мешок на табак стиховно: этот подарок такой важности, что требует поэзии для соответствия, а я и рад случаю писать стихи».

Если уж надо печатать свои стихи (пристают издатели и друзья), то Языков предпочитает отдавать их в альманахи, а не в журналы, принципиально и очень определенно различая эти типы изданий. Появление «Полярной Звезды» он приветствует: «Полярная Звезда мне очень понравилась: это большое похищение у журналистов наступившего 1823 года», а о «Московском Телеграфе» говорит с раздражением («Телеграф становится пуще и пуще: какая глупость и непросвещенность в его самонадеянных приговорах!») — и именно тогда, когда Пушкин, порывая с «домашностью», борется за журнал против альманахов. Разница их литературно-бытовых позиций ясно сказывается в характернейшем письме Языкова от 2 января 1827 г.: «Пушкин находится теперь в Москве; пишет мне, что мое Тригорское будет напечатано во 2 номере “Московского Вестника”, и приглашает прочие мои будущие стихи туда же. Он, видно, принимает деятельное участие в сем журнале; не в охулку сказать почтенному поэту, а участвовать в журнале — дело не поэтическое; журнал в быту литературном то же, что почтовая телега в мире вещественном: приятно иногда, даже полезно нашему брату полнокровному на ней проехаться, но совсем другое — ее везти или быть ее конеправителем». О том же он пишет 21 января 1827 г. А.Н. Вульфу: «Он (Пушкин) ко мне писал из Москвы: манит и блазнит меня посылать стихи мои в “Московский Вестник” и хочет, кажется, вовсе втянуть меня в эту единоторговицу словесности русской. Говорит, что пора задуть Альманахи, — и, конечно, этот будущий удушитель сих пигмеев есть “Московский Вестник”. Замечу мимо-

ходом, что едва ли альманахи вредят успехам Парнаса более, нежели журналы»¹.

Это непонимание и несогласие современников — факт исторический. Здесь столкнулись разные литературно-бытовые системы: Пушкин идет к профессионализму, к журналистике, к «эстраде», Языков защищает архаические для конца 20-х годов формы интимной «домашности». В 1826 г. он сообщает брату «абрис» своей будущей жизни: «Я перееду навсегда, навсегда жить в деревню, с книгами, с пылким желанием и крепкими силами далее просвещаться, буду проводить время в занятиях великодушных, в жертвах учению и Музе, совершенно свободный, не имеющий обстоятельств, приличий, забывающий все, кроме высокого и прекрасного». Кстати, в цитированных письмах Языкова уже налицо наши злободневнейшие термины — «заказ» и «литературный быт»: лишнее подтверждение того, что в истории меняются не столько факты и слова, сколько их значения.

«Семейственность» уступила свое место «салонности», которая, в свою очередь, потеряла свое литературно-бытовое значение в эпоху журналистики. Альбом стал опять делом всецело домашним, но самая «домашность», в новых формах, еще не так давно опять явилась в нашей литературе — хотя бы в книгах Розанова. Кружки символистов и самые стихи их, насыщенные, особенно в первые годы, кружковой семантикой, тоже свидетельствовали о своеобразном вырождении старых литературно-бытовых традиций. У акмеистов была тенденция воскресить альбомные жанры и создать «домашнюю» лирику (Анна Ахматова).

Революция принесла с собой не только новые жанры оды, но и широкие организации профсоюзного типа; однако потребность в создании иных литературно-бытовых форм резко ощущается. Этим отчасти объясняется, вероятно, такой повышенный интерес к литературным мемуарам и биографическим материалам.

¹Пушкин писал Языкову 21 ноября 1826 г.: «Тригорское ваше с вашего позволения напечатано будет во 2 номере "Моск. Вестн." — Рады ли вы журналу? Пора задушить Альманахи».

Публичность и домашность соотносительны. Поэзия вечеринок и кружков, носящая совсем «местный» характер, рукописные эпиграммы, пародии и экспромты, живущие на одних правах с анекдотами, — все это, постоянно пребывающее в быту, может в любой момент быть призвано в литературу.

История не принадлежит к числу бескорыстных, чисто теоретических наук (если такие вообще есть). Кто-то в шутку назвал ее «пророчеством назад». Это вовсе не так странно, как может показаться. Да, мы пророчествуем назад, чтобы таким образом разобраться в современности — потому что не можем пророчествовать вперед. Мы ищем в прошлом ответов и аналогии — устанавливаем «закономерность» явлений.

История — особый метод изучения или истолкования современности.

КРИТИКА

ДЕЛО ЛИТЕРАТУРЫ

ГОГОЛЬ И «ДЕЛО ЛИТЕРАТУРЫ»

Каждая эпоха читает писателя, даже если он «классик», по-своему, своекорыстно. И есть случаи, когда писатель выпадает из кругозора целой эпохи — даже если он «классик». Легенда о «вечных спутниках» не оправдывается историей.

Литературное своекорыстие нашей эпохи — совсем особое: оно образовалось в результате бурных отрицаний и дерзких отрывов от традиций. И что же? Мы оторвались от литературы, от «дела литературы». Стали раздаваться испуганные голоса — об «учебе», о том, что нужно идти «назад, к простоте Пушкина и Льва Толстого». Голоса эти свидетельствуют только о наивности и упадочности настроений. Легенда о «простоте» еще хуже легенды о «вечных спутниках». Идти нужно не назад и не вперед, а в сторону, — так идет каждое искусство, если оно сознает свое дело.

В сторону от традиций! — Но чтобы сворачивать, надо знать направление.

Мы потеряли ощущение «дела литературы». Вопрос совсем не в «учебе» — о, если бы этому можно было научиться! Вопрос — в исторических судьбах. Основная литературная проблема нашей эпохи — не «как писать», а *«как быть писателем»*. Под вопросом стоит не литература сама по себе, а *«писательство»* — как труд, как дело, как назначение. Утрачены формы литературной жизни, зыбок литературный быт.

Вот почему, когда мы обращаемся теперь к «классикам», нас поражает прежде всего сила голоса, напряженность литературной личности, писательского сознания,

хотя бы и в трагическом его развитии. Вот почему, когда мы теперь берем Гоголя, то своекорыстно, зная собственную беду, с волнением читаем его «Авторскую исповедь» и те места его писем и статей, где он говорит о писательстве, о «деле литературы».

Вопрос, который всю жизнь тревожил Гоголя, был именно этот вопрос: *как быть писателем и что значит быть писателем?* После почти 20-летней литературной работы ему стало казаться, что он — писатель нечаянный, случайный, что ему надо делать что-то другое. В 1846 г. он пишет Плетневу: «Ты уже сам почувствовал, что меня нельзя назвать писателем в строгом классическом смысле... Скажу тебе, что даже в самых ранних помышлениях моих о будущем поприще моем никогда не представлялось мне поприще писателя. Столкнулся я с ним почти нечаянно». В «Авторской исповеди», когда Гоголь вступил в возраст, убивший Пушкина, он написал страшные и замечательные своим трагизмом слова: «Я не могу сказать утвердительно, точно ли поприще писателя есть мое поприще».

Судьба Гоголя слагалась под знаком Пушкинской эпохи, хотя он вошел в нее и позже, и со стороны — почти иностранцем. Но именно она определила его путь и переродила его, превратив из заезжего «хохолка» в русского писателя и сблизив его с литературной «аристократией». Поворот к 40-м годам оказался губительным для него, как и для многих других, родившихся в начале века и получивших свое литературное крещение в эпоху 20-х годов. Встреча поколений была напряженной — люди не понимали друг друга. Но ни в ком сознание этого поворота не произвело такого разрушения, как в Гоголе. Прошло 5 лет со смерти Пушкина — и Гоголь, дописав 1-ю часть «Мертвых душ», с ужасом видит, что не может больше писать. Ему кажется, что он потерял ощущение России, ощущение русского языка. Он становится скитальцем, почти эмигрантом и недоумевающе спрашивает: «каким бы образом узнать многое, делающееся в России, не живя в России?»

При жизни Пушкина он живо интересовался журналами, да и начал ведь он характерно — с журнальных статей, с «арабесок». Он почти шалил сначала литературой, а серьезно смотрел на свою академическую карьеру.

Успех «Вечеров» окрылил его — и вот он уже в литературных кругах: Жуковский, Пушкин, Плетнев... Он начинает высоко думать о своем литературном таланте, но в мечтах его всё какие-то большие труды — по истории Украины, по истории Средних веков. Беллетристика является как-то между делом, среди другой работы.

Но вот появляется «Библиотека для чтения» Сенковского, разгорается журнальная полемика и борьба — и Гоголь чувствует себя журналистом. Он приветствует намерение москвичей издавать новый журнал для борьбы с «Библиотекой» и заботливо дает практические советы, — как лучше издавать журнал, чтобы «сколько-нибудь оттянуть привал черни к глупой “Библиотеке”, которая слишком укрепила за собою читателя своею толщиной». Когда выход журнала откладывается, он раздражается гневным письмом: «Мерзавцы вы все, московские литераторы! С вас никогда не будет проку. Вы все только на словах. Как! затеяли журнал, и никто не хочет работать! Как же вы можете полагаться на отдаленных сотрудников, когда не в состоянии положиться на своих? Срам, срам, срам!»

В 1836 г. он уже сам выступает в качестве журналиста программной статьей «О движении журнальной литературы» в 1-м номере пушкинского «Современника». Он приписывает журнальной литературе большое значение и ставит основной для журнала принципиальный вопрос: «должен ли журнал иметь один определенный тон, одно уполномоченное мнение или быть складочным местом всех мнений и толков?»

Литературный быт этой эпохи явно поворачивал в сторону от 20-х годов — менялось положение писателя, менялись формы литературной жизни, менялся самый читатель. «Библиотека» Сенковского откликнулась на эти перемены и старалась их использовать. Поколения столкнулись лицом к лицу. Громовая статья Шевырева «Словесность и торговля» открывала бой. Гоголь отвечал на нее осторожно, еще не сознавая, что поворот этот коснется и его — что статья Шевырева значит больше, чем ее заглавие.

Но уже с начала 1837 г., после смерти Пушкина, Гоголь отходит от журнальной работы и негодует на всякое обращение к нему с просьбой о материале. Если он и

говорит о журнале, то о каком-то особенном — «верно обдуманном, непреложном, заключателе в себе и сеятеле истин и добра». Для такого журнала он еще готов работать: «Я, который дал клятву никогда не участвовать ни в каком журнале и не давать никуда своих статей». Плетневу он советует издавать альманах, в котором ничто «собственно журнальное» не должно иметь места: «Нужно, чтобы здесь ничто не напоминало читателю о том, что есть какие-нибудь распри в литературе и существует журнальная полемика».

Это был кризис литературного сознания, от которого Гоголя не могла спасти его эпоха, как другая эпоха спасла Толстого. Началась мучительная работа над продолжением «Мертвых душ», но живое ощущение литературного дела утрачено. Начинается ужасный период бессилия, о котором сам Гоголь писал в «Авторской исповеди»: «Я пробовал несколько раз писать по-прежнему, как писалось в молодости, то есть как попало, куда ни поведет перо мое, но ничто не лилось на бумагу. Обрадовавшись тому, что расписался кое-как в письмах к моим знакомым и друзьям, я захотел тотчас же из этого сделать употребление. Порыв, который, мне показалось, начал было во мне пробуждаться, погас, и я нечувствительно сам собой пришел теперь к тому вопросу, который я до сих пор и не думал еще задавать в себе: должен ли я в самом деле писать? должен ли я оставаться на этом поприще, от которого в последнее время так явно меня все отвлекало? благоприятно ли нынешнее время для писателя вообще и вслед затем для такого писателя, как я?»

Это был вопрос, конечно, не личный — вопрос целого поколения, целой эпохи, уходящей в прошлое. Это — вопрос огромной важности, ибо пока не решен вопрос о «деле литературы», до тех пор не может быть и литературы.

АРТИСТИЗМ ТУРГЕНЕВА

1

Л. Толстой сказал как-то о Тургеневе, что он «играет жизнью». И это несмотря на то, что Тургенев очень любил говорить о трагизме жизни вообще и своей жизни в особенности. Тот же Толстой вспоминал: «Бывало, Тургенев приедет, и тоже все: траги-изм, траги-изм!»

Письма Тургенева наполнены выражениями грусти и почти отчаяния, но выражения эти, в то же время, окрашены какой-то игривостью и даже кокетливостью тона. От этого они пахнут «литературой» не меньше, а пожалуй больше (именно потому, что это — письма), чем его повести и романы. Он говорит очень грустные и «трагические» слова — но так, как говорит актер, произносящий монолог в публику, или так, как ведут интимную беседу в светском салоне — рисуясь своей грустью, кокетничая ею как «интересным» стилем поведения, как своим салонным «амплуа». Этот светско-салонный тон, несколько показной и превращающий самые грустные размышления и признания в изящно-артистическую игру стилем и самой жизнью, очень характерен для Тургенева — и в нем есть исторический смысл, характерный для эпохи.

Одной из наиболее любимых адресаток Тургенева была графиня Е. Ламберт — женщина из высшего петербургского общества. Он много и охотно писал ей, давая здесь простор именно этому своему салонно-артистическому стилю, этой своей грустно-кокетливой *causerie*, которая была бы неуместна в письмах к Анненкову или Некрасову. Переписка эта длится от середины 50-х годов до середины 60-х — т.е. охватывает период наибольшей литературной активности Тургенева¹.

Вот образцы этого стиля: «Ах, графиня, какая глупая вещь — потребность счастья, когда уже веры в счастье нет!» (1856 г.); «Или это только так кажется, а уже ничего нового, неожиданного жизнь мне представить не может, кроме

¹Письма И.С. Тургенева к графине Е.Е. Ламберт, с предисл. и примеч. Г.Л. Георгиевского. М., 1915.

смерти?» (1859 г.); «Остается одно: держаться пока на волнах жизни и думать о пристани, да отыскав товарища дорогого и милого, как вы, товарища по чувствам, по мыслям, и главное — по положению (мы оба с вами уже не много ждем для себя), крепко держать его руку и плыть вместе, пока...» (1859 г.); «И при том мы все осуждены на смерть... Какого еще хотеть трагического?» (1859 г.); «Жизнь вся в прошедшем, и настоящее только дорого как отблеск прошедшего...» (1861 г.); «Будем пользоваться тем невеселым фактом, что мы вообще попали на нашу планету... маленький писк моего создания так же мало тут значит, как если бы я вздумал лепетать: "я, я, я..." на берегу невозвратно текущего океана» (1862 г.). Как тонкий и искусный собеседник, знающий меру терпения своего слушателя и умеющий вовремя остановиться, Тургенев часто прерывает поток своих грациозных признаний и изящных афоризмов фразой вроде: «Но я, кажется, зафилософствовался». Это — техника салонной *causerie*, это приемы светского «философа».

Следы этой техники сквозят в письмах Тургенева и к другим лицам — к Анненкову, к В. Боткину, к Фету. В 1853 г., скоро после выхода «Записок охотника», он пишет Анненкову, жалуясь на свою лирическую судьбу, «прибедняясь» и грустно скромничая: «Никто больше меня не признает той роковой связи между жизнью и литературной деятельностью, о которой вы говорите — но эту связь не сами мы делаем — вот в чем штука. Поломать себя, сбросить с себя разные дрязги, которые большей частью сам тщательно на себя накладываешь — как масло на хлеб — можно; переменить себя нельзя. Хорошо тому сосредоточиться, кто у себя в центре опять находит натуру — и всю натуру — потому что сам натура; а наш брат только и живет беготнею, то наружу — то внутрь». Это несколько другой, менее салонный, но от этого не менее кокетливый, не менее «артистический» стиль. Эта игра умом, это интеллектуальное кокетство Тургенева (оно-то и возмущало больше всего Толстого) приводило его к признаниям, каких другой никогда не стал бы делать, а раз сделав — не мог бы больше серьезно работать и уважать свою работу. В том же письме к Анненкову он, например, говорит: «В каждом

столетии остается много-много два-три человека, слова которых получают крепость и прочность жизни народной; эти ведут оптовую торговлю; мы с вами сидим в мелочных лавочках и удовлетворяем ежедневным и проходящим потребностям». Это — почти цинизм, но цинизм особого рода: цинизм кокетливой скромности, цинизм «настроения» — цинизм «великого артиста», который в ответ на такое признание, сделанное в «грустную минуту», ждет разуверений и тостов. Толстой записал в своем дневнике 1856 г. о Тургеневе: «У него вся жизнь притворство простоты». В это же время он в письме к Анненкову характеризует поведение Тургенева как «нескромность наслаждения в искреннем или неискреннем саморугании».

2

Эпистолярный стиль Тургенева — особенно тот, которым он пишет к друзьям — очень близок к стилю его литературных произведений, а иногда и прямо совпадает. Он, по-видимому, сохранял черновики некоторых писем или делал из них выписки, чтобы потом воспользоваться ими как «заготовками». Но эти заготовки совсем не похожи на сырой материал — они скорее похожи на литературные цитаты. В них сказывается опыт эпистолярной стилистики, выработанной в 40-х годах. Это эпоха бесконечных философских и душевных бесед, породивших особую литературу писем, пропитанных самоанализом и рефлексией. По сравнению с письмами Пушкинской эпохи — это какой-то совсем другой жанр, вовсе уже не экспериментальный и не домашний, несмотря на своеобразную интимность. Он послужил основой Тургеневу — отсюда и фразеология и интонация его повествования. В 1853 г. Тургенев писал С. Аксакову: «Вчера мы ходили вдоль осинового леса, со стороны тени, вечером. Солнечные лучи забирались с своей стороны в глубь леса и обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела, и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей». В «Отцах и детях» (гл. XI) читаем: «Солнечные лучи с своей стороны забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом,

что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела, и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей». Это не случайное сходство, не простая реминисценция, а точная копия — выписка из письма, написанного 8 лет назад. В 1860 г. Тургенев пишет Фету: «Молодость прошла, а старость не пришла, — вот отчего приходится тяжело. Я сам переживаю эту сумеречную трудную эпоху порывов тем более сильных, что они уже ничем не оправданы, эпоху покоя без отдыха, надежд, похожих на сожаления, и сожалений, похожих на надежды». В «Отцах и детях» (гл. VII) читаем: «Павел, напротив, одинокий холостяк, вступал в то смутное, сумеречное время, время сожалений, похожих на надежды, надежд, похожих на сожаления, когда молодость прошла, а старость еще не настала». В 1852 г. Тургенев писал Е. Феофистову: «Мне, право, кажется, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над моей головой, — и я иду на дно, застывая и немея». В «Рудине» (гл. XI) читаем: «Она [Наталья] сидела не шевелясь; ей казалось, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над ее головой, и она шла ко дну, застывая и немея»¹.

Это очень симптоматично и очень характерно для Тургенева. Его письма полны «литературы» и идут от нее, — от ее традиций и штампов; его произведения, идя отсюда же, сливаются с письмами. Раз построенная и отработанная фраза — где бы и с чем бы в связи она ни явилась — оказывается пригодной и на другие случаи, в другом жанре, в другом контексте. Фраза владеет им — он в плену отстоявшихся, неподвижных словесных формул. Это типично для эпитгона или эклектика (нечто подобное — в стихах Лермонтова), «собирающего» плоды недавно отцветших литературных школ.

У Тургенева, вообще, *один* стиль — тот, который выработался и созрел в русской литературе (больше в поэзии, чем в прозе) в результате борьбы и полемики 30–40-х годов. Он не создает его, а отделявает, доводя, в пределах возможностей самой этой стилистической системы, до гладкости и красоты — независимо от того, пишет ли он письмо или роман. У него все «стилистично» — и пей-

¹Н.М. Гутъяр. И.С. Тургенев. Юрьев, 1907, с. 375-376.

заж, и герой, и лирика, но стилистично в меру. Поэтому его произведения кажутся вторичными, построенными на какой-то другой литературе, более сырой и «натуральной» — как ее отделка или обложка. В более ранних его вещах есть еще некоторое экспериментаторство и некоторое ощущение материала, хотя и сдавленное традициями. С одной стороны — Гоголь и Лермонтов (первые повести и рассказы), с другой — Даль и «очеркисты» («Записки охотника») противостояли тогда, как две линии, между которыми колебался Тургенев. Дальше, простясь со своей «старой манерой», Тургенев не простился с традициями, а выбрал путь их собирателя воедино, навсегда отказавшись как от следования какой-нибудь одной (что, конечно, сделало бы его «второстепенным»), так и от преодоления многих. Такой выбор должен был сказаться на всей литературе и жизненной судьбе Тургенева — окрасить ее в особый исторический цвет.

3

В одном письме к Е. Ламберт, в ответ на ее укоры, что он, живя за границей, недостаточно «служит отечеству», Тургенев пишет: «Но вы согласитесь, что я не могу служить ему ни как военный, ни как чиновник, как агроном или фабрикант; посильную пользу приносить могу я только как писатель, как артист». Вот важное для Тургенева слово: *артист*. Оно для него полно смысла, в нем — целая программа жизни, в нем же — и самый стиль его быта, его поведения. Толстой был человеком архаистическим, старомодным, человеком давно отошедшей эпохи — и в этом была отчасти его жизненная и художественная сила. Тургенев был человеком «вчерашним» — в этом была его слабость или, если угодно, «трагизм». Обе эти позиции имеют свой исторический смысл (именно с этой стороны я беру биографические факты и в этом смысле употребляю слово «человек») и свою закономерность. Вся литературная деятельность и самая жизнь Тургенева были построены на уверенности в существовании особой профессии или особого качества — «артистизма», и именно в том особом смысле этого слова, который так характерен для эпохи

30–40-х годов — эпохи образования «художественной» интеллигенции, эпохи развития салонной эстетики, эпохи Брюллова, Глинки, Кукольника и т.д., Гоголь в «Портрете» шел против этих новых веяний и настроений, отстаивая высокие принципы уединенного, аскетического служения искусству; это привело его в Рим и сдружило с Ивановым, это же продиктовало ему потом «Авторскую исповедь» и «Переписку с друзьями». Это был подлинный трагизм — без кокетства, без игры.

Тургенев живет совсем другими чувствами и представлениями, хотя, в противовес бурным спорам своего времени, прокламирует себя «малейшим последователем» и Пушкина и Гоголя. Он беспокоится, видя, как Толстой ищет какого-то дела вне литературы — хочет быть или военным, или помещиком, или лесоводом, — и старается убедить Толстого, что литератор (т.е. «артист») должен быть только литератором. В 1856 г. Толстой записывает: «Тургенев ничем не хочет заниматься под предлогом, что художник не способен». И это в тот момент, когда Герцен ворчит на Некрасова даже за слово «поэт» (стихотворение «Поэт и гражданин»): «Да и что за чин “поэт”!.. пора и это к черту».

Под влиянием разговоров с Тургеневым Толстой пробовал написать своего «Альберта» — апологию «артистизма» как особого качества, поднимающего над толпой. Упорно работал Толстой, стараясь, чтобы эта вещь удалась, — но для этого нужно было быть Тургеневым, нужно было писать так, как Тургенев в «Накануне»: «Громады дворцов, церквей стоят легки и чудесны, как стройный сон молодого бога». Толстой так не умел и не мог. Неудача «Альберта» была освобождением Толстого от Тургенева.

Тургенева влекла к себе салонная атмосфера — атмосфера успеха, поклонения, аплодисментов, атмосфера «галантов и поклонников». Не находя в своем писательском быту удовлетворения этим своим «артистическим» потребностям, он в шутку говорил (шутка тоже бывает характерной), что хотел бы быть певцом — хоть плохеньким. Жизнью около Виардо и служением ее артистической карьере он точно заменял то, чего не хватало ему в своей собственной.

Эпоха заставила Тургенева написать «Накануне», «Отцы и дети», но это не было для него переломом, а только попыткой приспособления, которая явилась из тех же потребностей в успехе, в популярности, в защите своих прав на звание «художника». Неудовлетворенный отзывами, разочарованный и смущенный, он, однако, ничего не меняет, ни от чего не отходит и не отказывается, не переживает никакого кризиса, а помолчав пишет — не «исповедь» как Гоголь, а потом Толстой, но свое капризное, кокетливое «Довольно», а после него продолжает писать так, как писал.

Никаких кризисов, никаких переломов, никакой настоящей эволюции. В 1863 г. даже Е. Ламберт написала ему строгое письмо, уговаривая его вернуться в Россию и писать повести для народа — таков был голос времени. Тургенев отвечает: «Вы неправы, требуя от меня на *литературном* поприще того, что я дать не могу, плодов, которые не растут на моем дереве. Я никогда не писал для народа. Я писал для того класса публики, которому я принадлежу, начиная с “Записок охотника” и кончая “Отцами и детьми”. Не знаю, насколько я принес пользы, но знаю, что я неуклонно шел к одной и той же цели, и в этом отношении не заслуживаю упрека». Это одно из немногих несалонных писем Е. Ламберт слишком задела его за живое. Но зато здесь он и не «прибедняется» и не жалуется.

Удержаться на такой позиции и продолжать писать можно было только живя за границей. Тургенев отвечал Е. Ламберт: «Положа руку на сердце, я также не думаю, что живу за границей единственно из желания наслаждаться отелями и т.п.». Дело, конечно, не в отелях, а в гораздо более серьезных потребностях, на удовлетворение которых в России он не мог надеяться. С другой стороны, Россия предъявила бы к нему требования, которых он не мог бы исполнить, потому что не мог быть ни Салтыковым, ни Толстым, ни Достоевским. Эмиграция Тургенева была не принципиальной (как у Гоголя), не идейной, а литературно-бытовой — проявлением «обиды» артиста, нуждающегося в особой атмосфере и не

находящего ее на родине. Литературные и жизненные (в историческом осмыслении этого слова) традиции Тургенева коренились в русской культуре и быте 30–40-х годов; жизнь за границей заменяла ему до некоторой степени то, чего уже не могла дать новая Россия. Дружба с Флобером, с Додэ, с бр. Гонкурами, признание его в артистическом и писательском кругу Парижа, не требовавшем от него ничего, кроме таланта и остроумия, утешало его обиженное сердце и удовлетворяло его художественно-требовательный ум.

В 1879/80 г. русская молодежь с энтузиазмом встретила Тургенева. Это была уже опять новая, третья Россия. Она многое забыла и многое вспомнила заново. Автор «Записок охотника» и «Нови» был ей ближе и понятнее многих других. Тургенев, вернувшись в Париж, ответил ей как артист — «стихотворением в прозе» («Порог»).

ЖУРНАЛИЗМ НЕКРАСОВА

1

Деятнадцатый век с трудом примирился с поэзией Некрасова. Вокруг его имени шли шумные споры. Трудно было примирить обычное для XIX века «высокое» представление о поэте-жреце, на которого нисходит вдохновение, с обликом поэта-журналиста, который пишет стихи в промежутки между чтением корректур. Особенно трудно входила поэзия Некрасова в литературный круг. Даже Чернышевский, сообщая Некрасову о восторге, с которым встретила публика издание его стихотворений (1856 г.), пишет: «Не думайте, что мне легко или приятно признать ваше превосходство над другими поэтами — я старовер, по влечению моей натуры, и признаю новое, только вынуждаемый решительной невозможностью отрицать его... я чужд всякого пристрастия к вам — напротив, ваши достоинства признаются мною почти против воли — по крайней мере с некоторой неприятностью для меня».

Русская литература, в противоположность западной, долго держалась аристократических привычек. Пере-

ход Пушкина к журналу встречен был негодованием. Призыв Белинского к «беллетристике» (1845 г.) казался многим кощунством, как кощунством казалось развитие водевиля за счет высоких театральных жанров. Это держится более или менее прочно на протяжении всего XIX века, но только в теории — на практике положение оказывается иным.

2

Уже с конца 30-х годов литература выходит из сфер интимного дилетантизма «на оный путь — журнальный путь». Идет коренная перестройка самого понятия «словесности». Писатель оказывается в положении профессионала — в положении, зависимом от редактора, от читателя. Литературу поглотил журнал, писатель стал журналистом. Одновременно с Белинским, признавшим необходимость широкого развития «беллетристики» (теперь мы сказали бы — «чтива»), Н. Киреевский, с некоторым страхом за будущее, писал: «В наше время изящную словесность заменила словесность журнальная. И не надобно думать, чтобы характер журнализма принадлежал одним периодическим изданиям: он распространяется на все формы словесности, с весьма немногими исключениями... Роман превратился в статистику нравов; поэзия — в стихи на случай».

Все стало называться «статьей» — и рассказ, и стихотворение. Так называет Толстой свои вещи в письмах к Некрасову, так Герцен называет в письме к Тургеневу «Поэт и гражданин» Некрасова. В этой мелкой черточке чувствуется власть журнала, победившего эпоху альманахов. Кстати, слова Герцена о Некрасове очень характерны: «Первая статья [т.е. «Поэт и гражданин»] — сумбур какой-то, не оригинальный, а Пушкино-Гете-Лермонтовский, и как-то Некрасову вовсе не идут слова «Муза», «Парнас». Где это у него классическая традиция? Да и что за чин «поэт»... пора и это к черту...»

3

К середине 50-х годов новое положение совершенно определилось — разрыв с прошлым был неизбежен.

Новые условия самого бытования литературы ставили новый вопрос — как быть писателем? От этого вопроса не ушел никто из начавших свою деятельность раньше. Тургенев сначала раздражился, произнес свое горделивое «довольно» и писал В. Боткину: «Я удаляюсь; как писателя с тенденциями заменит меня г. Щедрин (публике теперь нужны вещи пряные и грубые), а поэтические и полные натуры, вроде Толстого, dokonчат и представят ясно и полно то, на что я только намекал»; Салтыков-Щедрин решительно вступил «на оный путь»; Толстой — иначе, чем Тургенев, — занял резко-полемическую позицию, отвернувшись от журнала и журнализма: он единственный обеспечил себе независимость, остался «писателем», но тем самым обрек себя на трагедию, которой не знали другие — трагедию отречения от самого себя.

При этом повороте особенно пострадала и должна была пострадать поэзия. Ей, более всего привыкшей к аристократизму, труднее всего было жить при новых условиях. Создается болезненный контраст, свидетельствующий о неблагоприятном положении, — контраст водевильных кушетов, царящих на эстраде, и высокой, но тихой, уединенной лирики, сознающей свою непригодность, обреченность.

В журнале стихи стали выглядеть инородным телом, анахронизмом — и вот они исчезают вовсе с журнальных страниц. В 1854 г. Некрасов пишет им ироническую эпитафию «Мне жаль, что нет теперь поэтов»:

И нам от лир их сладкострунных
Осталась память лишь одна...

Вместо стихов — поток пародий «Нового поэта» (И. Панаева), который доказывает, что написать гладкое лирическое стихотвореньице ничего не стоит. «Вдохновение» изображено у него так: «Однажды ночь была бурная и дождливая. Проигравшись в пух, я пешком приплелся домой, схватил перо и начал писать стихи. Я писал то, чего никогда не чувствовал, о чем никогда не думал, чего никогда со мной не случалось... Рука не останавливалась, перо повиновалось руке, слова ложились на бумагу послушно и

четко, из слов выходили стихи... Я писал долго и когда перестал, очутился автором десяти стихотворений».

4

Поэзию надо было делать заново, организовать заново. Надо было сцепить ее с журналом — с фельетоном, со статьей. Надо было повернуть стих так, чтобы он зазвучал не просто как новый стих — (этого было мало), а как заново изобретенный инструмент — с неожиданным и незнакомым тембром. Нужна была новая интонация, новый голос. Самый тембр стихового голоса должен был измениться так, чтобы его снова заметили, чтобы казалось, будто никаких связей с прошлым нет.

И это нужно было и можно было сделать, конечно, только поэту, для которого стих дорог своими особенностями и возможностями. Надо было доказать, что стих не только имеет право, но и должен оставаться *стихом*, — что в нем, при всех возможных переменах голоса и тона, есть свои *стиховые* ценности, которые хранит человеческий язык.

Из водевильных куплетов, из пародий, фельетонов и всяческой юмористики вытащил их Некрасов — сам мастер на куплеты, пародии и юмористику. «Муза» продолжала жить в стихах Фета, Майкова, Полонского, Ап. Григорьева — и многое из этого откликнулось потом в поэзии символистов. Но эпоха не могла жить только этой поэзией — ей нужен был Некрасов. История должна была создать его таким, каким она его создала. Он нужен был для самой поэзии. Иначе мы должны были бы признать, что можно, действительно, обойтись и без стиха. Некрасов оправдал самую необходимость поэзии, показал *насущность стиховой речи*, которая взята была тогда под подозрение. Мы теперь знаем, что потребность в стихе так же насущна, как и потребность в речи вообще.

ЛЕСКОВ И ЛИТЕРАТУРНОЕ НАРОДНИЧЕСТВО

Со словом «народничество» у нас обычно связывается представление о литературно-общественном движении 70-х годов, о писателях-разночинцах и о «хождении» русской интеллигенции в народ. Но было у нас и иного рода народничество, линия которого протягивается через весь XIX век и доходит до наших дней — народничество чисто литературное. Я имею в виду разнообразные формы использования и изучения словесности и старорусской письменности. Песни, сказки, былины, духовные стихи, пословицы, народные драмы, жития, летописи и т.д. — этот материал, помимо идейных, общественных тенденций, непрерывно собирается, изучается и перерабатывается, давая основу для создания особых форм изысканного «лубка». Достаточно напомнить имена Даля, Вельгмана, бр. Киреевских, Сахарова, Бессонова, Афанасьева, Снигирева, Буслаева; достаточно вспомнить, какое огромное значение имел этот материал в творчестве Жуковского, Пушкина, Гоголя, Лермонтова...

Но это ведь — эпоха «романтизма» и «славянофильства», эпоха далекая от нас, эпоха, которую мы склонны считать наивной, восторженной. Действительно, пафос этого литературного народничества значительно ослабевает в эпоху 60–70-х годов — эпоху общественно-деловую по преимуществу. П.И. Якушкин был, кажется, последним романтиком лубка, объединившим в своем лице тенденцию «опрощения» с тенденцией чисто литературной, филологической. Начинается литература народно-бытовых очерков и фельетонов, ничего общего с фольклорной романтикой старого поколения не имеющая. Фольклор становится научной дисциплиной, предметом объективного исследования на широкой, сравнительно-исторической основе.

Однако художественно-филологическое народничество, хотя и лишенное идейно-общественной поддержки, продолжало свое движение на запасных путях литературы. Оно при этом фатально обрекало себя часто на обвинения в реакционных тенденциях, в эпигонстве, в

запоздалом «славянофильстве», и пр. На самом деле, в этой разработке народных сюжетов и старинных преданий сказывалась литературная тенденция — та же, которая руководила Далем и его последователями: тенденция к обновлению стиля и жанров путем скрещения «высокой» литературы с лубком.

Именно в этой форме тенденция эта с особенной ясностью выступила в творчестве Лескова. Современники Лескова многого не поняли в его работе, за многое негодовали, многого не оценили — и были по-своему правы. Литературная позиция Лескова по самому существу своих принципов и традиций имела слишком своеобразный и, до некоторой степени, экзотический характер, чтобы стать вполне и сразу приемлемой. Литературная «изография» Лескова должна была выглядеть тогда, как нечто враждебное деловому общественничеству, хотя по существу она была только борьбой против литературных канонов того времени, против тогдашнего романа, с его героями, фабулой и языком. Попробовав свои силы на этом поприще (роман «Некуда», «Обойденные», «Островитяне», «На ножах»), Лесков отходит от этого материала и от этого жанра в новую область — хроник, «рассказов кстати», провинциальных новелл с экзотическим бытом, полубеллетристических статей (для «Исторического Вестника» и для газет) и др.

Отныне самый жанр романа берется Лесковым под подозрение, на что указывают, помимо всего другого, его собственные рассуждения — хотя бы в «Блуждающих Огоньках» (1875 г.): «Истории, подобные моей, по частям встречаются во множестве современных романов — и я, может быть, в значении интереса новизны, не расскажу ничего такого нового, что бы не знал или даже не видел читатель, но я буду все это рассказывать не так, как рассказывается в романах — и это, мне кажется, может составить некоторый интерес и даже, пожалуй, новость, и даже назидание. Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий; меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра». Появляются характерные лесковские заглавия и подзаго-

ловки, сами по себе свидетельствующие об отходе его от традиционных жанров: «Соборяне. Старгородская хроника», «Запечатленный ангел», «Смех и горе. Разнохарактерное pot pourri из пестрых воспоминаний полинявшего человека», «Очарованный странник, его жизнь, опыты, мнения и приключения» и т.д.

Лесков обращается к материалу житий, прологов, старинных легенд, преданий и пр. Он изучает старорусские книги, детально занимается историей раскола, коллекционирует особенности разных говоров и диалектов, записывает образцы народной этимологии и т.д. Язык его сверх всякой меры (это и характерно для Лескова) насыщается особыми оборотами и речениями, приобретая характер изощренной стилизации. Особенно широко использована народная этимология — «порча слов»: нимфозория, верояция, мелкоскоп, долбица умножения, ажидация, глазурные очи, трубедур, монументальная фотография, популярный советник, легенда, клеветон и т.д. В его записной книжке 1894 г. собран ряд подобных примеров: «Пушистый горшок пахнет», «На подорожке столбовой», «Многообажаемый» (вместо «многоуважаемый»), «Телешом ходил» и пр. Большинство современников недоумело перед зрелищем этой языковой эквилибристики и не понимало ее литературного значения. Михайловский упрекал Лескова за «чрезмерность» и «артистическую удаль» его языка; Волынский, человек совсем из другого лагеря, ставил ему на вид «погремушки диковинного красноречия» и называл «Левшу» — «набором шутовских выражений — в стиле безобразного юродства».

«Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе (цеховая легенда)» — под таким заглавием «Левша» появился в 1881 г. в Аксаковской «Руси». По словам Шляпкина — легенда эта взята «из рассказа одного рабочего Сестрорецкого оружейного завода, где Н.С. провел лето 1878 г.». Этот бродячий сюжет заинтересовал Лескова своими лубочно-языковыми чертами: вкладывая его в уста рассказчика из простой среды, Лесков открывал себе простор для причудливой лубочной фантастики и словесной игры. В заключении «сказа» Лесков говорит от себя: «Таких мастеров, как баснословный левша, теперь, разумеется, уже нет в

Туте: машины сравняли неравенство талантов и дарований, и гений не рвется в борьбе против прилежания и аккуратности. Благоприятствуя возвышению заработка, машины не благоприятствуют артистической удали, которая иногда превосходила меру, вдохновляя народную фантазию к сочинению подобных нынешней баснословных легенд».

В этом же лубочном жанре Лесков написал и еще одну вещь, не включенную им в собрание сочинений и потому совсем неизвестную современным читателям — *«Леон, дворецкий сын. (Застольный хищник). Из народных легенд нового сложения»*. Она была напечатана вслед за *«Левшой»* и открывалась предисловием, где, ссылаясь на свой первый опыт, Лесков дает общую характеристику такого рода легенд (фантастическое извращение незнакомой рассказчику среды) и мотивирует причудливость языка. Здесь — что ни слово, то какое-нибудь комическое извращение: вместо хоф-фрау — «хап-фрау», «пропуганда», или такие причудливые сочетания, как «концерт дешевых студентов», «двуспальное кольцо» и др. Эта чрезмерность языковой игры испугала, позже, по-видимому, самого Лескова, предавшего «Леона» забвению, вместе с огромным количеством всякого рода рассказов, очерков, статей и фельетонов, погребенных в периодической прессе того времени.

Мы теперь все это видим иначе. Имя Лескова, очищенное от злободневной шелухи, стало для нас новым и близким. После Ремизова, с его тяготением к сказочному и театральному лубку (вспомним Толстого с его народными рассказами и *«Первым винокуром»*), после разнообразных форм «орнаментальной прозы», мы можем теперь оценить работы Лескова — как тонкость его «изографии» (*«Запечатленный ангел»*), так и яркость его лубка.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КАРЬЕРА Л. ТОЛСТОГО

1

В 1860 г. Толстой писал Е. Ковалевскому: «Мудрость во всех житейских делах, мне кажется, состоит не в том, чтобы узнать, что нужно делать, а в том, чтобы знать, что нужно делать прежде, а что после». Этой мудростью или, вернее, искусством Толстой сам обладал в высшей степени. В нем необыкновенно сильно был развит инстинкт исторического самосохранения, в жертву которому он принес многое из своей «домашней», внеисторической жизни. Истории никак не удавалось отодвинуть его в сторону и заставить забыть — он неизменно отражал ее атаки и нападал сам с неожиданной стороны. В течение почти 60 лет (1852–1910), несмотря на смену эпох и поколений и постоянную парадоксальность своей позиции, он оставался в центре внимания.

Толстой недаром любил войну и с трудом подавлял в себе эту страсть. Он и вне фронта был замечательным тактиком и стратегом — знал искусство натисков и отступлений и умел бороться с современностью. Если бы он не был писателем и жил в другую эпоху, он был бы полководцем, воителем. Он презирал Наполеона не за деспотизм, а за Ватерлоо и за остров св. Елены — как удачник презирает неудачника. «Непротивление злу» — это теория, которую в старости мог бы придумать Наполеон, если бы жизнь его сложилась иначе: теория состарившегося в боях и победах вождя, которому кажется, что вместе с ним состарился и подобрел весь мир.

Толстой пережил несколько эпох, несколько «современностей» — и с каждой отношения его были сложны и своеобразны. Он знал не только искусство писать, но и искусство *быть писателем*. Упорно отстаивая свою архаическую позицию, он, со стороны и издалека, но тем более зорко, как бы в бинокль, вглядывался в детали малейших движений эпохи, как полководец вглядывается в движения неприятельских войск. Ясная Поляна была для него удобным углом зрения — точкой, с высоты которой он оглядывал и измерял ход истории.

Сила его позиции заключалась в том, что, противопоставляя себя эпохе, он не отворачивался от нее. Из его друзей одни, как Анненков, постоянно гнались за современностью — Толстой так и пишет о нем Боткину: «ловит современность, боясь отстать от нее»; другие, как Фет и Боткин, не выдержали напора 60-х годов и отошли в сторону. Толстой вел себя иначе.

2

Эпоха 50–60-х годов была эпохой образования новой («разночинной») интеллигенции, которая жила борьбой за «убеждения». Слово «убеждение» стало термином эпохи. У Толстого вместо убеждений были «правила», имевшие характер военных приказов и относившиеся ко всем случаям и вопросам жизни — от игры в карты или поведения на балу до высших проблем нравственности. Несовпадение между этими правилами и поступками заинтересовало его, побудило его наблюдать за собой и за другими, «испытывать», экспериментировать, вести дневник — отсюда началась литература («История вчерашнего дня»). Первоначальный материал Толстого — мир миниатюрных движений душевной жизни, рассматриваемый в микроскоп. Описание одного дня оказалось вещью, которую невозможно кончить. Отсюда пошло и его «Детство», и полное собрание его сочинений.

Толстой вошел в литературу провинциалом, человеком неопределенной эпохи, отсталым «дикарем», «автодидактом» (как его назвал Тургенев), хотя и с титулом графа. Никакой связи с людьми и культурой 40-х годов у него не было. Но именно это и помогло ему занять особую позицию.

Если русские интеллигенты 50–60-х годов были нигилистами слева, то Толстой был нигилистом справа. Убеждениям он противопоставил «правила», теориям — «инстинкт». Интеллигентов он насмешливо называет «умными» и отзывается о них с презрением. Его раздражает самый тип русского интеллигента, постоянно возмущенного. Теория «любви» была им первоначально построена в противовес интеллигентским настроениям. В 1856 г. он

писал Некрасову: «У нас не только в критике, но и в литературе, даже просто в обществе, утвердилось мнение, что быть *возмущенным, желчным, злым очень мило*. А я нахожу, что очень скверно. Гоголя любят больше Пушкина. Критика Белинского верх совершенства, ваши стихи любимы из всех теперешних поэтов. А я нахожу, что скверно, потому что человек желчный, злой не в нормальном положении. Человек любящий — напротив, и только в нормальном положении можно сделать добро и ясно видеть вещи».

Эта теория должна была показаться Некрасову и Чернышевскому выражением детской наивности, «чушь» (как и отозвался Некрасов о взглядах Толстого), но самому Толстому она так понравилась, что он повторяет ее в письме к Е. Ковалевскому, сообщая о ней как об удивительном открытии: «Я открыл, что возмущение, склонность обращать внимание преимущественно на то, что возмущает — есть большой порок и именно нашего века. Есть 2–3 человека, которые только возмущены, и сотни, которые притворяются возмущенными и потому считают себя вправе не принимать деятельного участия в жизни».

Так началась выработка собственной позиции. Основным правилом было: во что бы то ни стало — деятельное участие в жизни.

3

В 1855 г. Толстой записал в дневнике: «Быть чем есть: а) по способностям — литератором, б) по рождению — аристократом». Это звучит так же наивно, как его теория любви, но для него это было так же важно. Он жил представлениями и понятиями какой-то отдаленной, отмененной эпохи — эпохи даже не отцов, а дедов. Самое его искусство родилось и развилось на основе этой архаической позиции и было сильно и оригинально именно этим. В его лице в редакцию «Современника» вошел человек допушкинского времени, «неспособный иметь убеждение» (Некрасов) и живущий какими-то фантастическими для этой эпохи понятиями. «Чорт знает, что у него в голове!» — восклицает Некрасов в 1856 г.

Это было до такой степени странно, что в «Современнике» даже не обижались, а только ждали, когда Толс-

той «исправится», и старались «влиять» на него. Толстой не исправился, но, испытав после первых успехов ряд литературных неудач, отошел от «Современника» и даже от литературы, задумав стратегический обход. Он занялся народным образованием — делом таким же животрепещущим для начала 60-х годов, каким для середины 50-х была Крымская кампания.

Историческое поведение Толстого тем-то и своеобразно, что он, в противоположность Фету или Тургеневу, непрерывно преследует современность и отступает только для того, чтобы напасть с новой стороны. В 50-х годах надо было писать военные очерки, в начале 60-х — заняться вопросом о народном образовании. Так Толстой и написал Фету в 1860 г.: «Другое теперь нужно. Не нам нужно учиться, а нам нужно Марфутку и Тараску выучить хоть немного тому, что мы знаем». Однако — вопрос о пользе грамотности он считает спорным, а систему обязательного обучения — прямо вредной. Неожиданный «радикализм», развернувшийся в педагогических статьях Толстого, оказался на самом деле своего рода «нигилизмом», направленным против «умных».

Он исходит из характерного для него нигилистического тезиса: «никто не знает, что ложь, что правда». Самое дело народного образования заинтересовало Толстого не само по себе, а как особый метод борьбы с современностью: нужно знать, что делать прежде, а что после. Народное образование он выбрал в этот момент как искусный стратег. Одолевая и сбивая противника в этом пункте, он надеется выбить его и из других позиций, более важных и занятых прежде — из позиций литературных. Это становится совсем ясным, когда после ряда педагогических статей появляется вдруг настоящий литературный памфлет, обращенный в сторону современной беллетристики: «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят». Откуда возник этот вопрос? Кто ставил его и какое он имеет отношение к вопросу о народном образовании? Он возник из столкновения Толстого с «Современником» и с современностью.

Педагогика была сложным тактическим ходом, при помощи которого Толстой «обманул» современность и,

вернув к себе внимание, утерянное в конце 50-х годов, вернулся к литературе. Отныне Ясная Поляна противопоставит редакциям как особая, враждебная и архаистическая форма литературного быта и производства, «Война и мир» писалась как полемический роман — как демонстрация против современной литературы, ведущей себя от Гоголя и «натуральной школы». В ненапечатанном тогда предисловии Толстой сам признавался: «Жизнь чиновников, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократии того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила».

Толстой остался тем же патриархальным аристократом и архаистом, каким был, только стал более смелым. Тургенев не понимал этих сложных стратегических ходов Толстого — зато Толстой и говорил про него, что он «играет» с жизнью. Толстой — воинствующий архаист, не играл, а сражался.

4

«Война и мир» вышла в свет, когда Толстому было 40 лет, а «Анна Каренина» — когда ему исполнилось 50. Он вступил в новую современность, встретился с новым поколением. Приходилось опять решать — «что делать прежде, а что после». Приходилось опять отступить, чтобы напасть заново.

Толстому грозила новая опасность со стороны «народников», высмеявших «Анну Каренину», как амурный роман все с теми же графами и князьями. На этот раз опасность выглядела более грозно. За 20 лет, прошедших со времени педагогических статей Толстого, Россия так изменилась, что оставаться прежним и сохранить свое значение было трудно. История стала штурмовать Толстого. Поражение казалось неизбежным.

Сначала Толстой растерялся и уже готов был отречься от своей власти. Но сообразив положение и изучив силы врагов, он решил вступить в новую борьбу. Он стал поражать своих противников на их же позициях — так, как он делал и прежде; но с еще большим стратегическим

искусством. Явились «народные рассказы». Оставаясь тем же архаистом, Толстой вступил в единоборство с Глебом Успенским и всей школой беллетристов-народников. В ответ на материалистическую «Власть земли» явилась религиозно-нравственная «Власть тьмы». Это была борьба за литературную власть.

Толстой и здесь оказался удачником. Перехватив у народников материал и сделав мужика героем своих новых вещей, он пересилил противников — не только в переносном, но даже в прямом смысле, физически. Тут история помогла Толстому. Это хорошо понимал Чехов: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценой молодости». Все поколение беллетристов-народников погибло в борьбе с нищетой и болезнями: спивались, сходили с ума, кончали самоубийством. Прошло несколько лет — и самым влиятельным «народным» писателем оказался тот же Толстой, хотя и с «шуйцей», как выразился о нем Михайловский. Когда-то опасным для Толстого человеком был Чернышевский — теперь на его место стал Михайловский. Как ни бился он с Толстым, но ему пришлось признать в нем не только «шуйцу», а и «десницу». Большого Толстому от него и не было нужно.

Власть осталась в руках Толстого. Он повел себя как узурпатор, но более искусный, чем Наполеон. Теперь уже никакая современность не была для него страшна. Сама история отступилась от него. Ясная Поляна стала храмом «мудрости», а Толстой — учителем жизни. Однако тайну своего стратегического искусства (той «мудрости», о которой он писал Е. Ковалевскому) Толстой, гениальный хитрец, не передал никому.

ПИСАТЕЛЬСКИЙ ОБЛИК М. ГОРЬКОГО

1

Львом Толстым закончился не только целый период русской литературы, идущий от 40-х годов, но и нашел свое предельное выражение облик русского писателя XIX века. Ясная Поляна была последним убежищем этой

могучей династии. Уход Толстого был не только семейным, но и социальным актом — отречением от своей власти в предчувствии новой эпохи, эпохи войн и революций.

Уже с 70-х годов русская литература стала терять свое прежнее, исключительно высокое положение. Толстой сохранил свою власть тем, что ушел от журналов, с их редакционной суетой и полемикой, и сделал свою Ясную Поляну неприступной литературной крепостью, а себя — литературным магнатом, не зависящим от редакторов, издателей, книжного рынка и пр. Это было последнее усилие русского писателя сохранить свое значение — значение «властителя дум».

За пределами этой крепости русский писатель превращался в журналиста, в газетного работника, в поставщика на заказ. Русская литература обростала «прессой». Писательство становилось распространенным занятием, массовой профессией, обслуживающей разнообразные вкусы и требования общества. Качество культуры превратилось в количество — неизменный, постоянно действующий закон истории. Начавшись «Современником», русская литература кончала свой длинный путь «Нивой».

Если в 1845 г. Белинский должен был признать и одобрить появление «беллетристики» как словесности второго сорта, необходимой в качестве общедоступного чтения, то к концу 70-х годов критики заговорили уже о другом — о том, что круг читателей расширяется, что «мелкая пресса» приобретает важное значение, что литература должна ответить на новые требования книжного рынка. «Русский читатель просто избалован русской литературой, а русская литература избалована своей историей, сосредоточившей все свои силы на разработке более или менее высоких форм творчества» («Отеч. записки», 1877 г.).

Период, когда можно было говорить о литературе как явлении монолитном (в противоположность западной, где давно существовала и бульварная литература, и пресса самых разнообразных видов), явно отходил в прошлое. Дело шло уже не о создании литературы «для легкого чтения», как в 40-х годах, а о дифференциации, о рас-

слоении литературы по каким-то разным признакам, целям и потребностям. Самое представление о писательстве стало неопределенным — поскольку каждый мог стать писателем, если не имел более определенных занятий.

Так начала складываться литература 80-х и 90-х годов, среди которой появление Максима Горького было наиболее шумным и наиболее характерным.

2

Горький обучался литературе на ходу и вошел в нее смелостью, которую внушила ему сама природа. Появление его в рядах русской писательской интеллигенции было не простым и не обычным фактом. Самый псевдоним его — «Максим Горький» — который теперь звучит для нас не хуже всякого другого, имел тогда, в 90-х годах, особый смысл — смысл вызова, смысл дерзкий, нарушающий традиции. Это был не просто псевдоним — это был жест нового человека, явившегося депутатом от темных масс, с буйного Поволожья. В этом псевдониме слышался новый голос, новый тембр; он должен был принадлежать человеку, появление которого в литературе могло произвести панику — или, по крайней мере, скандал.

Так и было. Успех Максима Горького вначале имел не столько литературный, сколько социальный характер. В русской литературе явился какой-то самовольный писатель, самоучка, не интеллигент, не землец и даже не разночинец. Важно было не столько то, что он писал о «боссяках», сколько то, что он сам жил в этой среде и из нее вышел. Важно было, что он видел, знал и умел делать то, чего русский писатель не видел, не знал и не умел делать. За его рассказами с самого начала стояла легенда об его жизни. Открытки с его изображением покупались нарасхват — этот человек с простым лицом рабочего и в простой блузе не напоминал никого из русских писателей. Публика не давала ему проходу, «глазела» на него. Не только у Толстого (о чем он сам писал), но и у публики был к нему особый «этнографический интерес». Недаром его литературным успехам сопутствовали всевозможные скандалы — вроде столкновения с публикой в Художественном театре. Недаром в разных городах стали появляться лже-Горькие, а ре-

портеры гонялись за Горьким по пятам. Его разглядывали и изучали, как редкость. Это была, конечно, слава, но слава рискованная, созданная любопытством толпы к новой разновидности русского писателя. Она сама по себе не открывала Горькому доступа в настоящую литературу, которая была делом так называемой «интеллигенции». Наоборот, интеллигенция имела основания сторониться от этого неожиданного пришлеца.

В среде русской писательской интеллигенции уже наметилось тогда два слоя. Один, верхний, создал замкнутую литературную группу, получившую название «декадентов», а позже — «символистов». Враждебная в отношении к «земцу», группа эта, опираясь на философию и религию, стала развивать новую поэзию, возрождая забытые эстетические традиции и спасая литературу от «прессы», от злобы дня — группа «аристократическая», предпочитающая формы меценатства формам профессионального труда. Из другого слоя, обращенного именно к общественнику, к земцу, вышла группа новых прозаиков, не объединенная никакими литературными принципами, опирающаяся, главным образом, на публицистику и работающая на старом, достаточно худосочном материале — группа промежуточная, хотя и почтенная.

Но закон исторического контраста требовал какой-то неожиданности, какого-то выкрика: верхнему слою должен был противостоять не промежуточный слой, а нижний. Высокой и сложной философской поэзии должна была противостоять «плохая литература», сильная своей наивностью, банальностью, доступностью. Нужна была в этот момент не столько новая литература сама по себе, сколько новый облик писателя, новая писательская судьба.

3

Горький стал знаменитостью прежде, чем успел оглянуться на русскую литературу и на то, как он выглядит в ней. История точно насильно втолкнула его в ряды русских писателей, имея на то какие-то свои виды и беря риск на себя. Он стал старательно описывать природу и изображать гениальных босяков — оказалось, что это «красоч-

но» и что это нужно. На развалинах прозы и стиха Горький заговорил полустихами о море, о проститутках, о людях, опустившихся на дно — с многословием, преувеличением, с прикрасами, метафорами, с крикливым лиризмом. Оказалось, что это — «романтика», которой обрадовались. В 70-х годах все это описывалось этнографически, без размаха — как в романе некоего П. Зарубина «Темные и светлые стороны русской жизни» (1872 г.), где автор предупреждает, что «предлагаемое сочинение, в строгом смысле, не имеет обычной формы романа» и что он изображает здесь русского человека в мещанской обстановке — «как общественного деятеля, как семьянина, как торговца и промышленника на Волге и, наконец, как самостоятельного мыслителя-самоучку». Горький развернул именно последний пункт зарубинской программы и сделал мещанина-босяка романтическим героем.

Уже прославившись, Горький стал задумываться о своей писательской судьбе. Шум стихал, а работа только началась. Слава пришла так быстро и так странно, что нужно было обдумать свое дальнейшее поведение, потому что от поведения в такой судьбе должно было зависеть многое. Нужно было учиться не только писать, но и быть писателем. Писать учили Горького многие — быть писателем с «судьбой» учиться было не у кого, кроме Толстого.

И вот — Горький начинает зорко следить за Толстым, точно хочет выведать у него какую-то тайну. Он и восторгается, и разоблачает, радуясь своим неожиданным наблюдениям и открытиям: Толстой — хитрый старик, колдун, вяло говорящий о Боге, озорник, пересыпающий свою речь неприличными словами. И тем не менее он — великий, он — человек с судьбой и с поведением. Горький оглядывает его со всех сторон и в разных положениях — он изучает его жесты, руки, пальцы. Он настороженно следит за отношением Толстого к себе и обиженно записывает: «Его интерес ко мне — этнографический интерес. Я в его глазах — особь племени мало знакомого ему — и только».

И вот — Горький уже не бунтарь, пришедший, чтобы оскорбить «русскую интеллигенцию» и ее литературу. Его тревожит проблема своего писательского самосохранения. Он сам становится «интеллигентом», разделяя его

общественные идеалы и его судьбы в борьбе за них. Легенды сменяются длинными автобиографическими романами. К Горькому привыкли — и казалось, что скоро начнут отвыкать.

Однако история имела на него, действительно, свои особые виды, и к Толстому он приглядывался недаром — наступали дни, когда все стало зависеть от «поведения». Интеллигенция того верхнего слоя, который создал «символизм», оказалась беспомощной и разбитой, — революция была для нее трагической неожиданностью и крушением всего дела. Горького революция испугала, поскольку грозила снести самые идеалы общественности и культуры, им уважаемые, но трагедии для него в ней не было. В его крови не было тех бактерий, которые отравляли других, прошедших сквозь «декадентство» и познавших соблазны мистических грез и наклонений над безднами. Менее сложный, менее интеллектуальный, сильный ощущением связи с темной массой русского народа, гордый своей верой в человека и его разум, Горький оказался *заместителем русской интеллигенции* — представителем и ходатаем за нее перед суровым судом революции.

И вот — на этой высоте своего нового поведения встреча с Блоком, который уже на краю гибели и как потусторонний судит Горького и в его лице — «русскую интеллигенцию». После «Воспоминаний о Толстом» самое замечательное у Горького — это его «Воспоминания и заметки из дневника», а среди них — страницы о Блоке. Они плохо понимают друг друга. Горькому кажется, что Блок говорит в бреду, а Блок не столько не понимает, сколько не верит Горькому, не хочет верить: «Вы прячетесь. Прячете ваши мысли о духе, об истине. Зачем?» Блок в это время уже одержим гневом и жаждой гибели, а Горький знает только одно — Человек, и потому одержим жаждой самосохранения. Это — разговор двух культур, если не двух пород. И побежденная судит победителя. Блока мучит и вопрос о сознании: «Мы стали слишком умны для того, чтобы верить в Бога, и недостаточно сильны, чтобы верить только в себя. Как опора жизни, существует Бог и я. Человечество? но — разве можно верить в разумность человечества после

этой войны и накануне неизбежных и еще более жестоких войн?» А Горький развивает перед ним мысль о том, что мертвая материя претворяется в психическую энергию и превратит весь мир в чистую психику. «Не понимаю», — мрачно повторяет Блок. И вот — Горький защищает русскую интеллигенцию, а Блок ее поносит...

Да. История имела особые виды на Горького. Пафос самосохранения, хотя бы и неосознанный, хотя бы и догматический, хотя бы и несколько лукавый («Вы прячьтесь»), оказался нужным. Трагическое сознание, в котором была сила Блока, неизбежно приводит к гибели — и тем вернее, чем героичнее это сознание. А в истории есть эпохи, когда нужны люди, которые не столько думают об истине, сколько верят в разумность человечества и представляют себе будущее не как трагическую безысходность, а как апофеоз разума. Если истина одна, то Блок — ее безумный рыцарь, а Горький — ее верный слуга.

СМЕСЬ

ВМЕСТО «РЕЗКОЙ КРИТИКИ»

1

За последнее время я получил в дар от нескольких авторов их романы. Одни потоньше, другие потолще — вплоть до 600 страниц. Они поразили меня не только своей одинаковой беспомощностью, но и одинаковостью сделанных на них надписей: «для того, чтобы хорошенько выругался за недочеты», «на резкую критику», «с просьбой при случае побранить за эту книгу».

Точно сговорились! Что это: смирение, за которым, быть может, скрывается гордость, или подлинное сознание своего бессилия? И то, и другое как-то неправильно, неблагоприятно. Что за отношение к литературному труду и что за представление о критике?

И вот, несмотря на такое любезное разрешение, более того — просьбу, рука не поднимается! «Ругаться» — значит уже оценивать с литературной точки зрения, а здесь просто нет признаков литературы. Бессмысленно или неуместно — приехать в степи и «ругаться», что нет лесов и гор.

Я не хочу сказать, что у нас, вообще, нет сейчас литературы, но положение ее очень сложное — такое, что не до ругани. Литература сейчас не делится и не скрещивается. У нас нет живой литературной борьбы, нет литературных «заговоров» — каждый за себя и все вместе, как толпа. У нас писатели ходят по издательствам и по редакциям, как дамы по Гостиному двору — с той разницей, что они не покупают, а продают.

Ведь старая литературно-бытовая борьба, которой вдохновляли себя (может быть, несколько искусственно, чтобы внести оживление) еще недавно некоторые критики, окончательно изжита. У кого теперь хватит пафоса возобновить разговор о «попугчиках» и противопоставлять им «пролетарских» писателей?

И вот — литература уже никак не делится. Или она делится как-то совсем иначе, по-новому — не так, как это было бы удобно некоторым критикам, а может быть — и некоторым авторам.

С литературой что-то произошло очень важное — и дело не в «недочетах» и не в «резкой критике».

2

У нас нет литературной борьбы, а есть распределение по специальностям — как в медицине. И приобретает ту или другую специальность (хотя бы, например, в области половых вопросов и тем), каждый, естественно, требует к себе уважения.

Есть, например, специалисты по современной деревне. Они пишут романы, которые на самом деле — хрестоматии литературного сырья, неизвестно для какого употребления. Они пишут без оглядки на литературную емкость материала, на соотносительные его качества, на способы его подачи. Тут есть все — на выбор и в огромном количестве: целые страницы частушек или свадебных и посиделочных песен, бесконечные «мужицкие» разговоры, которые в книге кажутся просто ломаным русским языком (читать невозможно), длиннейшие описания собраний и сходов (непременная матерщина), драк — отдельно мужских и женских (матерщина удваивается) и т.д. В центре — непременный коммунист с новыми идеями и благими намерениями, а по краям — стилистические ландшафты, которые, очевидно, должны подогреть литературное чувство читателя и удерживать роман от развала.

Надежды напрасные. От литературщины до *литературности* — расстояние огромное. Оттого, что в одной главе «выглянуло дебелое, как спелое яблоко, солнце», а в другой — «надавили сверху зеленые сумерки, в зеленое с протемненью одеяло укутали деревню», главы эти не срастаются, и вещь не становится литературной. Еще хуже, когда к ландшафтам присоединится психология — в таком роде, например: «Ущипнуло сердце грязным щипком, и ноющее чувство отложилось мягкой складкой в переносице». Какая злая пародия на литературу!

Как тут «ругаться» и какая тут может быть «резкая критика»? Можно только кричать — и не авторам, а в то пустое пространство, которое заполняется такого рода литературой: избавьте нас от этих деревенских романов, больших и малых, — с Аленками, которые «сжигают в любви своей свое девичество», с коммунистами, которые, вернувшись с войны, приправляют ухаживанья за деревенскими «пружинистыми фигурами» (без этого нельзя — «литература» требует!) политикой и мечтами о всяческой «организации», с мордобоем, матерщиной и т.д., и т.п.!

Никакой деревни не получается, потому что нет мысли о том, чтобы сделать из нее литературный материал. Нет мысли о том, что деревня в литературе — непременно экзотика, а следовательно — особого рода (и очень трудная) задача. Давайте ее как угодно — идиллией, гротеском, новеллой американского типа, гоголевской «сказкой», но только не пишите хрестоматии дурного вкуса! В таком виде деревня просто не нужна литературе.

3

Есть у нас другие писатели — специалисты в области психологии или сюжета. Они очень разные, но эта разница — как между родными братьями, в деталях. А в общем — резкое семейное сходство.

Они доносят (иди донашивают?) «высокие» литературные традиции, они говорят о «вечном» и о «человеке». Они также пишут романы и повести, но в надписях не просят «ругаться» и даже не любят критики, потому что обижаются, если находят иронию. Их упорный труд и уверенность в его значении заслуживают, конечно, полного уважения, но это чувство само по себе не относится к литературе. Можно, например, уважать — и не читать.

Материала у этих писателей немного — больше «проблем» и иногда стилистики, разбухающей от доверия к традициям. Их вещи кажутся знакомыми, а это, конечно, убийственно, хотя и может вызывать уважение, как хорошие репродукции. Читателям именно это иногда даже нравится — есть, например, люди, которые ходят слушать только «знакомую» музыку, а на новую ни за что не пойдут.

Среди этих писателей есть очень «популярные», но с литературной точки зрения они — скорее популяризаторы, чем писатели. И поэтому у них нет настоящего пути, нет эволюции. Они скупы и робки. Они хотят захватить побольше «приемов» и усовершенствоваться в своей специальности, но голос их звучит как эхо в пустой зале. И действительно, вокруг них — пустота, хотя и громкая.

4

Дело в том, что у литературы сейчас нет не только своей залы или своего дома («Дом печати» — не в счет), но и своего кабинета. Литература сейчас ведет бродячий образ жизни. Она притулилась к быту — живет вроде на хлебницы, то там, то здесь. Она — в фельетоне, в очерке, в юмореске, в мемуаре, в биографии, в анекдоте, в письме наконец. Настоящий писатель сейчас — ремесленник. Литературу надо заново найти — путь к ней лежит через области промежуточных и прикладных форм, не по большой дороге, а по тропинкам.

Я не назвал ни одного имени — и совершенно сознательно. Литература сейчас безыменна, — как когда-то было кино. Она идет ощупью — до индивидуальностей, до личного пути, *до писателя с именем* в настоящем смысле этого выражения (а не рыночном) нам еще очень далеко, как далеко и до критики, а тем более «резкой».

ДЕКОРАЦИЯ ЭПОХИ

Мы вступили в полосу нового развития исторического и биографического романа. Это — естественный результат эстетического интереса к мемуарной литературе, к исторической экзотике. Современный быт должен предварительно пройти сквозь литературное оформление вне фабулы, в виде очерков и фельетонов, чтобы стать сюжетоспособным. Недаром наши газеты заполняются сейчас своего рода «письмами русского путешественника», в которых описываются «глазами проезжего» не толь-

ко страны далекие, как Ташкент, Сибирь, Кавказ, но и хорошо нам знакомые — Псков, Киев, Полтава, Волга. Целый поток этнографических и нравоописательных очерков — и в лодке, и пешком, и на лошадях.

Попытки строить роман на нашем современном бытовом материале неизменно оканчиваются неудачей, потому что материал этот слишком однозначен — он еще не звучит литературно, еще не влезает в сюжет, сопротивляясь своей злободневностью. Настоящее ему место пока в очерке, в фельетоне или в фельетонном, сатирическом романе, с установкой не на героя, не на сюжет, а на злободневность как таковую.

В такие моменты роман, ставящий себе задачей дать людей и быт, естественно превращается в «исторический», меняя свои обличья соответственно литературным потребностям дня. Ведь исторический роман может быть и биографической хроникой, и социальной эпопеей, и авантюрным «детективом», и т.д.

Для современности характерно развитие именно биографической хроники, в центре которой — вопрос человеческой судьбы. Преобладающим материалом являются не исторические события, а выдающиеся люди, строящие свою судьбу — писатели, музыканты, художники. Целые серии таких историко-биографических романов появляются сейчас и во Франции, и в Германии. То же явление заметно и у нас.

О. Форш работает последние годы по обеим отмеченным мной линиям: мы читали ее московские очерки, до некоторой степени возрождающие старый жанр «физиологических» очерков, и ее исторический роман «Одеты камнем» (фильм «Дворец и крепость»). Новый ее роман, «Современники», уже скорее биографический или историко-культурный: Гоголь, Иванов, Зинаида Волконская, Герцен. Но проблему такого романа О. Форш разрешила своеобразно.

Во-первых, роман этот построен не как биография и не как хроника; это — роман с фабулой, сюжетной основой для которой является неосуществленное преступление («Флакон Борджиа»). При таком замысле основным героем пришлось сделать вымышленное, не «историческое»

лицо — некоего Багрецова, который и несет на себе все бремя необходимых для сюжетного романа — экспозиции, завязки, интриги и развязки. Во-вторых, эпоха дана не через детали жизни и быта, а через стилизованные диалоги и стилизованный же комментарий автора. Гоголь и Иванов говорят цитатами из писем — высокориторических, философских трактатов. В таком высоком, отвлеченно-символическом плане они и взяты автором. Не просто Гоголь, а именно — «Гоголь и черт» (роль последнего и поручена Пашке-химику). Автор *не повествует*, а только сопровождает диалог комментарием, явно стилизуя его: «Вдруг он выпрямился, глаза его *чудно сверкнули*... Слезы брызнули из прекрасных глаз “северной Коринны”... Лицо знойное, прекрасное в своей простоте, как лицо молодой богини... В бесчисленные ниши Колизея глядело пурпурное небо».

Итак — определенная система, определенный принцип, явно противопоставляемый принципу исторической хроники. В этой попытке главный литературный интерес романа. Но попытка не вполне убедительна. Гоголь и Иванов оказываются фоном, на котором разворачивается романтическая фабула. Мы раздваиваемся между интересом к детективу (преступление и наказание Багрецова) и интересом к «современникам» как таковым. В сущности говоря, эти две линии романа остаются совершенно самостоятельными и даже теснят друг друга — стилизация не помогает. Фигура Багрецова вышла чересчур схематичной, образы Гоголя и Иванова — слишком отвлеченными, Рим — слишком декоративным. Несмотря на огромный материал, использованный автором, роман кажется написанным бегло, общо — нет графики, есть только мазки. Это происходит потому, что автор решил дать эпоху не через характеры, не через детали жизни, а через стилизацию — сюжетную и языковую. *Декорация эпохи* налицо, но людей нет — есть актеры. Отсюда — общее впечатление театральности, поддельности. Даже пафос кажется стилизованным — и «жуткие» места оставляют холодным: «Забился в хохоте Гоголь, клюя носом над чуть видными в шарфе усами. Метель рвала, ухала, метель хотела скрутить в смерч этот дом. Хлопал слетевший ставень, и по крыше

топали то босые, то медные ноги. Завыл пес». Декорация! Декорация! Постановка метели (пес устроен за кулисами!), а не метель!

Да, я возражаю против принципа. Если строить исторический роман на фабуле и тем самым делать главным героем вымышленное лицо, то эпоха должна оставаться фоном — и только. Пусть Багрецов — но зачем тогда Гоголь и Иванов? Какой же он им «современник»? Историческая эмоция читателя насилуется этим сопоставлением. И второе: стилизация требует внутренней мотивировки, которой в романе нет. И получается — подделка.

Да, я настаиваю на историческом романе «мемуарного» стиля — с деталями жизни, с вещами, с человеком, без стилистической напряженности, без декораций. Таков, мне кажется, литературный смысл современного интереса к историческому материалу. Мы хотим спокойного, сухого повествования о человеческой судьбе. Если Гоголь, то без нарочитого черта, без декоративных метелей.

С. ЦВЕЙГ — О ТОЛСТОМ

Книга Стефана Цвейга о Толстом интересна нам, прежде всего и больше всего, конечно, именно как книга — *Стефана Цвейга*. Нам интересно знать, что думает и как чувствует Толстого такой насквозь европейский человек, человек современной Европы, как Стефан Цвейг, — независимо даже от того, насколько правильны или объективны его суждения и оценки.

Книга эта, конечно, результат не столько изучений, сколько размышлений и вчувствований. Поэтому было бы совершенно неуместным вступать здесь с Цвейгом в полемику, противопоставлять его тезисам тезисы другие и т.д. Единственно, что можно и нужно сделать — это дать общую характеристику и оценку его книги и тем самым помочь русскому читателю понять ее.

Она не то что трудна, но во многом чужда нам — и прежде всего своим стилем. Она написана витиевато, патетично, пышно, изысканно — а мы отвыкли от этого и даже

не очень любим. Она написана не только в типично западной манере, но даже скорее во французской, чем в немецкой (это, вероятно, большая стилистическая заслуга Цвейга) — а мы сейчас, более чем когда-нибудь, стоим в стороне от подобных соблазнов и поползновений. Читая книгу Цвейга (и тем более — о Толстом), все время хочется перевести ее на русский язык — не в том смысле, в каком это сделано издательством «Время», а в другом, несколько переносном: заменить это изысканное словесное кружево более простой и грубой тканью.

Но оставим в стороне вопросы стиля. Цвейг, в конце концов, имеет полное основание не считаться с нашими требованиями и вкусами или даже презирать их. Я говорю в данном случае не как критик, а просто как русский читатель.

Как понимает и оценивает Толстого Стефан Цвейг?

Книга его написана вне всякого исторического ракурса — не сделано никаких попыток выяснить литературные традиции Толстого, сопоставить его с другими явлениями русской и иностранной литературы XIX века, включить его в эпоху. В этом смысле книга его — насквозь субъективная и импрессионистическая, соприкасающаяся с художественной манерой. Отчасти Цвейг даже мотивирует такого рода точку зрения, заявляя, что творения Толстого, подобные безначальной, беспредельной природе, «никогда не носят характерного отпечатка известной эпохи; если бы некоторые из его рассказов без имени их творца попали кому-нибудь впервые в руки, никто бы не осмелился сказать, в каком десятилетии, даже столетии они написаны, настолько это повествование стоит вне времени». Итак, творения Толстого рассматриваются Цвейгом *sub specie aeternitatis*.

Естественно, что при такой постановке вопроса наиболее удались Цвейгу те главы и места книги, где он говорит о явлениях, непосредственно с историей не связанных, — как, например, «Портрет». Здесь, помимо всего, сказывается именно художественный дар Цвейга — естественное и привычное для него вчувствование в физический и психический облик своего «персонажа». Именно *физический* портрет Толстого, собранный из мельчайших

деталей и тщательно отделанный, наиболее удался Цвейгу. Эта глава кажется наиболее убедительной и проникнутой не только стилистическим, но и душевным пафосом.

Зато другие главы, требующие, по самому существу затронутых тем, другого рода обобщений и тезисов, менее убедительны и менее оригинальны. Глава о Толстом как художнике дает меньше, чем ожидаешь, уже по одному тому, что противоположение Толстого, как изобразителя плоти, Достоевскому, как ясновидцу духа, знакомо нам еще со времени книги Мережковского. Я не хочу сказать, что тем самым это неверно, но мысль имеет разные оттенки, разные формулировки: формула-антитеза Мережковского была характерна и типична для своего времени — сейчас она просто не звучит или звучит как повторение. С другой стороны, такие утверждения Цвейга, как «Толстой никогда не изучал повествовательного искусства и потому не мог его забыть, его природный гений не знает ни роста, ни увядания, ни прогресса, ни регресса», — кажутся натяжкой. Величие Толстого нисколько не умаляется от того, что он, как мы знаем по дневникам и письмам, много думал над вопросами литературной техники, упражнялся и внимательно изучал образцы мировой литературы — и именно, как изучает мастер-профессионал (ср. хотя бы его отзыв о романах А. Дюма, которыми он зачитывался в 60-х годах). Знаем мы и то, что у Толстого были неудачи, были моменты остановок и пр.

Но в том-то и дело, что все эти вопросы для Цвейга просто не существенны — он их или прямо обходит, или торопится пройти мимо них. Ему, как беллетристу, важно «сублимировать» Толстого, чтобы сделать его подходящим для своей новеллы героем. Его книга о Толстом, в сущности говоря, примыкает к циклу его новелл, названных «Роковые мгновения». Центр ее — это то «роковое мгновение» в жизни Толстого, когда он, внезапно почувствовав присутствие и неизбежность смерти, потерял свое душевное спокойствие и заметался в поисках «смысла жизни». Таков «сюжет» этой книги, трактованный как «типично русская» трагедия.

Но есть в книге Цвейга страницы, где он из беллетриста превращается в публициста. Моралистические уче-

ния Толстого возбуждают в нем негодование — он говорит о них даже с некоторой европейской брезгливостью и называет мышление Толстого «нечестным». В этих страницах проглядывает даже что-то похожее на страх — страх культурного европейца перед явлением дикаря: «Мы не хотим упразднить ни одно из достижений духа и техники, ничего от нашего западного наследства, ничего: ни наших книг, ни наших картин, ни городов, ни науки, ни одного дюйма, ни одного золотника нашей чувственной, видимой действительности мы не отдадим из-за какого-нибудь философа и, меньше всего, за регрессивное, угнетающее учение, которое толкает нас в степь и в духовную тупость».

Конечно, если бы Цвейг сначала не так «сублимировал» своего героя и не вынул бы его из эпохи, то ему потом не пришлось бы так гневаться и пугаться. Поставить жизнь и учение Толстого вне истории, рассматривать его эволюцию исключительно в психофизическом плане — значит неизбежно обеднить и унизить его образ, несмотря на всю «сублимацию». И именно это резко сказывается в главе «День из жизни Толстого», наименее удачной, несмотря на ее беллетристичность. Толстой здесь выглядит ворчливым немцем-педантом, который скачет на своей любимой кобыле в лес только потому, что так нужно для новеллы Стефана Цвейга. Здесь произошла какая-то ошибка в самой конструкции книги: после философских глав «День из жизни» производит впечатление не картины и даже не иллюстрации, а схемы, чертежа.

В заключение — о другом рода ошибке, фактической: «Семейное счастье» писалось Толстым в 1859 г., до женитьбы, а у Цвейга Толстой вспоминает, как Софья Андреевна переписывала ему эту вещь и благодарила его.

О ВИКТОРЕ ШКЛОВСКОМ

Виктор Шкловский — один из немногих писателей нашего времени, сумевший не сделаться еще «классиком». Это выражается не только в том, что у него до сих пор еще нет «собрания сочинений» и его не предлагают, вместе с

покойными Тургеневым и Достоевским, подписчикам журнала, но и в том, что его многочисленно, ожесточенно и непочтительно обсуждают.

Он печатается уже 15 лет — и все эти 15 лет он существует в дискуссионном порядке. Если бы сейчас действовало бюро вырезок, и Шкловский вздумал бы обратиться к нему, то на это дело пришлось бы посадить специальную барышню, и из самых бойких. Каждый день, в какой-нибудь газетной заметке или журнальной статье Шкловского «ругают». Дело доходит до того, что у Шкловского учатся для того, чтобы научиться его же ругать.

При этом обсуждают не столько его идеи, стиль или теории, сколько что-то другое — его самого: его поведение, тон, намеки, манеру. Он существует не только как автор, а скорее, как литературный персонаж, как герой какого-то ненаписанного романа — и романа проблемного.

В том-то и дело, что Шкловский — не только писатель, но и особая фигура писателя. В этом смысле его положение и роль исключительны. В другое время он был бы петербургским вольнодумцем, декабристом и вместе с Пушкиным скитался бы по югу и дрался бы на дуэлях; как человек нашего времени — он живет, конечно, в Москве и пишет о своей жизни, хотя, по Данте, едва дошел до ее середины. В другое время его называли бы «властителем дум»; в наше строгое, скупое время его назовут, пожалуй, «властителем фразы» — до такой степени манера его вошла не только в литературу, но в письмо, в быт, в разговор, в студенческие рефераты.

Хвалить Шкловского в печати редко кто берет, потому что каждому пишущему (в том числе — и рецензенту, как бы он ни подписывался — Жорж Эльсберг или Я. Николаев¹) надо прежде всего освободиться от него. На него жалуются как на несправедливость судьбы. Он обидел многих: одних — тем, что, не зная английского языка и немецкой науки, сумел возродить Стерна, других — тем, что, написав замечательные работы по теории прозы, оказался не менее замечательным практиком. Это особенно раздра-

¹См. рецензию на книгу В. Шкловского «Материал и стиль в романе Л. Толстого «Война и мир»» в журнале «На литературном посту», 1929, апрель (№ 7).

жает «беллетристов». Пока человек ходит в теоретиках, беллетристы смотрят на него спокойно и свысока. Шкловский сумел не стать беллетристом, но тем не менее доставил им много неприятностей своими книгами. Людям, не связанным с ним профессиональной или исторической дружбой, трудно переносить его присутствие в литературе.

Шкловский совсем не похож на традиционного русского писателя-интеллигента. Он профессионален до мозга костей — но совсем не так, как обычный русский писатель-интеллигент. О нем даже затрудняются сказать — беллетрист ли он, ученый ли, журналист или что-нибудь другое. Он — писатель в настоящем смысле этого слова: что бы он ни написал, всякий узнает, что это написал Шкловский. В писательстве он физиологичен, потому что литература у него в крови, но совсем не в том смысле, чтобы он был насквозь литературой, а как раз в обратном. Литература присуща ему так, как дыхание, как походка. В состав его аппетита входит литература. Он пробует ее на вкус, знает, из чего ее надо делать, и любит сам ее готовить и разнообразить. Поэтому он профессионально читает книги, профессионально разговаривает с людьми, профессионально живет. Не профессионален он только, когда спит — и потому (несмотря на скрип рецензентских перьев) спит крепко, не так, как обычно спят русские литераторы и беллетристы.

Старому поколению русских интеллигентов Шкловский, в свое время, пригрозил «Опоязом» — так, как сто лет назад будущие русские «классики» пригрозили академикам и шишковистам своим «Арзамасом».

Новое поколение борется с Шкловским, потому что оно должно придумать что-нибудь свое. Это, конечно, лучшее доказательство того, что Шкловский — человек, воплотивший в себе дух своего поколения.

Если он еще не «классик» (как хотя бы, например, Леонид Гроссман), то только потому, что он относится к числу не настоящих, а будущих русских классиков.

ЗАМЕТКИ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Русская литература превратилась в сплошной мемуар и памфлет. Героем стал сам литератор. Это не ново, но симптоматично.

Сейчас это явилось в результате поисков героя и потребности в иронии. Без иронии литература не может существовать. Сейчас ирония возможна либо в виде юморесок без героя, без фабулы, с нажимом на язык деклассированного элемента (Зощенко), либо в виде фельетона, имеющего агитационную, практическую цель (ирония — как ход к серьезному выводу), либо... Либо в романе с «писателем», потому что писатель тоже деклассирован и тем самым беззащитен.

Писатель в нашей современности — фигура в общем гротескная. Его не столько читают, сколько обсуждают, потому что обычно он мыслит неправильно. Любой читатель выше его — уже по одному тому, что у читателя, как у гражданина по специальности, предполагается выдержанная, устойчивая и четкая идеология. О рецензентах (критиков у нас нет, потому что нет разницы в суждениях) и говорить нечего — они настолько же выше и значительнее любого писателя, насколько судья выше и значительнее подсудимого.

* * *

Главное отличие Москвы от Ленинграда сейчас в том, что Москва каждый день диспутирует, а Ленинград молчит. Пробуют изредка и у нас это делать, но не получается. Выходит тихо, нравоучительно, без скандалов. А какой же это диспут без скандала? — публика расходится разочарованной.

Ленинград привык к мысли о том, что наше время нашло во всех вопросах подлинную и окончательную истину. А если так, то к чему и о чем диспутировать? В Москве это — развлечение, а Ленинград — город серьезный и кроме цирка никаких развлечений не признает. Поэтому, даже если устраивается в Ленинграде диспут, то с приезжими москвичами.

У москвичей есть техника скандалов, но в Ленинграде она теряет свою остроту. На одном недавнем диспуте молодому московскому поэту ужасно хотелось прочитать свое стихотворение, к делу никак не относившееся. Но так как «дело» не шло, всем было скучно и диспут шел явно мимо скандала, то поэт, дважды садившийся на место, решительно встал в позу декламатора. Публика старалась шуметь, а некто на эстраде громко свистнул. Тогда поэт, подойдя к краю эстрады, вложил пальцы в рот и так оглушительно свистнул, что стены Академической капеллы дрогнули. Получился скандал? Ничего подобного. Поэт «зачитал» свое стихотворение при полной тишине. Были аплодисменты.

Поэтом можешь ты не быть,
Но свистом ты владеть обязан.

* * *

Поэтов мало; стихов, как говорят издатели, никто не читает. Прозаиков много, но они всё еще не научились писать так, как требуют рецензенты.

А тут еще с разных сторон раздаются голоса, что беллетристика вообще — дело устарелое: довольно, мол, и газет. Утром — «Правда», вечером — «Вечерняя красная» с интересным отделом «В две строки». Кому угодно — и стихи есть, на злобу дня или на погоду: Борис Соловьев, Геннадий Фиш, а иной раз даже Василий Князев. Внимательно читать — на весь день хватит.

* * *

Я — из врачебной семьи и, в противоположность многим литераторам, привык уважать врачей, даже если они немного литераторы. Эта привычка сохранялась у меня некоторое время и по отношению к доктору Вересаеву, о «Записках врача» которого много говорили воронежские врачи, когда я был гимназистом.

Теперь я совсем убедился, что каждый литератор должен быть врачом — и убедил меня в этом тот же доктор

Вересаев. Помимо моей просьбы (я бы не решился обратиться к нему не только за медицинским, но и за литературным советом) он решил по моим работам поставить точный медицинский диагноз моему здоровью и тем самым вскрыть природу «формального метода». Оказалось, что у меня, дряхлого старичка, ужасные болезни: миокардит («наш миокардический старичок»), склеротическая атрофия всякого живого человеческого чувства и, сверх того, подозревается... геморрой. (См. «Новый мир», 1927, кн. 12.) Примерно те же болезни — у Виктора Шкловского.

Вот что такое «формальный метод» с научной медицинской точки зрения.

А критики-социологи ломали голову!

Одно утешение — что Вересаев такой же врач, как писатель.

* * *

В нашей современной критике есть только два жанра: статьи с примечаниями от редакции и без оных. Жанр «без оных» мне редко удастся, но зато и примечания не всегда удаются редакциям. Обычно наборщики подводят. К моей статье о М. Горьком в «Веч. красной» примечание гласило: «Помещая этот, в общем, несомненно интересный доклад, редакция считает нужным указать, что литературно-общественная роль Горького очерчена автором несколько односторонне, без *социалистического* анализа, совершенно необходимого для понимания такого литературного явления, как «писательский облик М. Горького»». В журнале «На литературном посту», где корректура вообще небрежна (как недавно демонстрировал В. Шкловский — см. его ответ А. Фадееву в «Литературной газете» № 3), к моей статье о литературном быте было примечание: «Считая настоятельно необходимым серьезную проработку вопроса о так называемой формальной школе в литературоведении и переживаемой этой школой эволюции, *реакция* дает место» и т.д. Товарищи наборщики, подтянитесь!

У меня новая забота. Оказывается, я и любовные письма должен писать «научно», чтобы не потерять репутации. Поэт Вл. Заводчиков, мой ученик по Университету, написал очень недурную поэму «Лошадь и человек». Я дал ему коротенькое предисловие в форме почти письма, где вспоминал наши университетские встречи и, хваля поэму за «поэтическую искренность», кончал словами: «Я протягиваю Заводчикову руку». Что же вы думаете? Поступивший недавно в рецензенты Поступальский пишет так: «Предисловие Б. Эйхенбаума (!)¹ несодержательно. Странно, что Б. Эйхенбаум заговорил о “выражении лица”, о “задушевности”, “свежести”... Очень уж ненаучно.

Когда выйдет сборник рецензий Поступальского, я напишу наоборот — о банальности, отсутствии лица и т.д. Ручаюсь, что будет совершенно научно.

¹Восклицательный знак — Поступальского. Смысл этого знака мне неясен.