

В. И. Мильдон

Теория прозы

лики культуры



Валерий Ильич Мильдон

Теория прозы

Серия «Лики культуры»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67767740

Теория прозы:

ISBN 978-5-98712-050-7

Аннотация

На примере русской словесности XVIII—XXI вв. рассматриваются законы литературного развития. К их числу отнесено чередование эпох стиха и прозы, повторяющееся в среднем каждые 60—80 лет. Это позволяет с максимальной объективностью – насколько та возможна при анализе всех разновидностей художественного творчества – оценить/объяснить положение литературы в любой момент её движения, исходя из её собственных законов и не обращаясь для этого к социальным, экономическим, политическим и прочим условиям: они теряют значение, когда речь заходит о литературном тексте.

Содержание

Предисловие	4
Введение	40
Глава 1	104
Конец ознакомительного фрагмента.	121

Мильдон В.И.

Теория прозы

Предисловие

«Дарования одного, без искусства, мало»

К. Д. Батюшков

Русская литературная наука, критика долго не имели учения о форме. Это обстоятельство нуждалось бы в особом рассмотрении, не являясь оно частным случаем правила: русская литературная эстетика (наука о художественном в словесности) вообще не занималась формой и обратилась к ее изучению только со второй половины XIX столетия.

Есть, разумеется, исторические причины: литература в качестве профессионального занятия возникла лишь со второй половины XVII в. – с московской группы С. Полоцкого, С. Медведева, К. Истомина. Они, кажется, первыми признали литературу самостоятельным, а не служебным делом.

И все-таки долгое отсутствие учения о форме не объясняется только поздними, сравнительно с Западной Европой, сроками рождения национальной литературы. Интересы к форме – будь то нравы, быт, художественное творчество, государственное строительство – не было изначально. Поэто-

му очень поздно сложилась своя школа философской мысли, хотя немало оригинальных мыслителей существовало; национальной школы философской антропологии нет и по сей день.

Сколько было, например, жарких споров о поэте, поэзии – все они чаще всего шли в узких границах: искусство чистое («Не для житейского волненья...») и гражданское («... Свой дар, божественный посланник, во благо нам употребляй»). Сторонники «чистоты» выставляли в качестве аргумента «божественность». Не успели додуматься, что произведение подчинено законам, не зависимым ни от воли автора, ни от вмешательства божества. Бродили, правда, догадки: литература и общество не развиваются синхронно; у поэтического произведения есть *свои* правила, требующие *своего* изучения.

Об этом говорилось в статье В. Белинского «Сочинения Державина» (1843): «Искусство как одна из абсолютных сфер сознания имеет свои законы, в его собственной сущности заключенные, и вне себя не признает никаких законов»¹.

В 1851 г. С. С. Уваров писал: «Можно вообще сказать, что *развитие* искусств и *литературы не подлежит*, подобно развитию наук, *общему осязательному закону времени и постепенности*»².

¹ Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: ОГИЗ ГИХЛ, 1948. Т. 2. С. 481.

² Арзамас. Сборник: в 2 кн. М.: Художественная литература, 1994. Кн. 1. С. 41. – Здесь и далее в цитатах жирный курсив мой.

Почти то же Пушкин заметил в 1836 г. относительно литературы:

«Мы не полагаем, чтобы нынешняя раздражительная, опрометчивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений. В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту, ниспровергшему старинную монархию Людовика XIV. В самое мрачное время революции литература производила приторные, сентиментальные, нравоучительные книжки. Литературные чудовища начали появляться уже в последние времена кроткого и благочестивого Восстановления (Restauration). *Начало сему явлению должно искать в самой литературе*»³.

Что у литературы свои законы, этого не оспаривали, но следующего шага – в чем же эти законы? – не делали. Положение сохранялось неизменным и в 10–30-е годы XIX в., и позже. Если у Пушкина вступали в разговор Поэт и Книгопродавец, у Лермонтова Журналист, Писатель и Читатель, то у Некрасова Поэт и Гражданин. Критик (теоретик) еще не стал собеседником (оппонентом) поэту, и среди доказательств с той и с другой стороны не было понятия формы – представления о том, что существуют не зависимые от индивидуальных (личных) пристрастий связи в литературном произведении, хотя еще до Белинского и Пушкина Д. В. Ве-

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 5. М.: Правда, 1954. С. 223– 224. – Курсив автора. – Далее том и страницы указываются в тексте.

невитинов прозорливо заметил в 1825 г., рецензируя сочинение А. Ф. Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии»:

«...Чтобы произнести общее суждение о поэзии, чтобы определить достоинства поэта, надобно основать свой приговор на мысли определенной; эта мысль не господствует в теории г. Мерзлякова, в которой главная ошибка есть, может быть, *недостаток теории*...»⁴.

Заметить недостаток теории – сделать шаг к ее созданию. Не исключено, Д. Веневитинов и сделал бы его, не оборвись его жизнь так рано, в неполные двадцать два года. Спустя год после отзыва на книгу Мерзлякова в статье «О состоянии просвещения в России» он разъяснил, почему в его отечестве недостает теории словесности:

«Началом и причиной медленности наших успехов в просвещении была та самая быстрота, с которою Россия приняла наружную форму образованности и воздвигла мнимое здание литературы без всякого основания <...> Мы получили форму литературы прежде самой ее сущности»⁵.

С этой точки зрения понятно, почему лишь в начале XX в. у нас появилась своя теория художественной формы: уже возникла *своя* литература, и потребовалось определить законы ее развития, чтобы вернее судить о содержании, значении отдельных авторов и всех вместе. Этим занялись первые

⁴ Литературная критика 1800–1820-х годов. М.: Художественная литература, 1980. С. 263.

⁵ Там же. С. 279.

русские морфологи – те, кто рассматривал словесность разновидностью искусства, имеющую собственные законы и сами эти законы. Чаще этих исследователей называли и называют формалистами, их метод – формальным, чему они изредка и ненастойчиво возражали: нет, морфологи. В статье «Некрасов» (1922) Б. Эйхенбаум писал: «Формальный метод я предпочитаю называть морфологическим»⁶. В предисловии же к сборнику, включавшему только что названную статью, автор писал: «...Все статьи объединяются одним стремлением – найти новые методологические основания для изучения литературы как искусства»⁷.

Новым и стало отношение к литературе как словесному искусству со своими законами, изучением которых занялась морфологическая школа. Интерес к подобной методике возник одновременно в разных местах. «Кто был основоположником нового направления, – писал один из его сторонников, В. М. Жирмунский, – сказать невозможно: сходные тенденции обнаруживаются одновременно и независимо друг от друга всюду, где были молодые научные силы – в Ленинграде, в Москве, в провинциальных центрах <...>

Изучение поэтики исторической и теоретической было уже раньше выдвинуто в русской науке трудами А. Н. Веселовского, А. А. Потебни»⁸.

⁶ Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Сб. статей. Л.: Academia, 1924. С. 279.

⁷ Там же. С. 3.

⁸ Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 8.

«Исторически понятие “формального метода”... включает не только формалистическую систему “ОПОЯЗа” [“Общества изучения теории поэтического языка”, куда входил, в частности, Б. Эйхенбаум. – В. М.], но всю широкую область новых научных проблем, связанных с изучением поэзии как словесного искусства <...> Напомним, что самый термин “формальный метод” (в смысле совокупности формальных проблем) был уже в употреблении среди молодых филологов (по крайней мере – в Ленинграде) в 1916 г., когда о доктрине “ОПОЯЗа” ничего не было известно»⁹.

При этом В. Жирмунский считает ближайшим предшественником нового метода А. Белого как автора «работ о четырехстопном ямбе и, в особенности, методологического предисловия к ним, поставившего вопрос о специфических приемах исследования поэзии как искусства»¹⁰.

Подтверждением сказанного Жирмунским являются слова В. Ходасевича, вспоминавшего об одном из летних свиданий с А. Белым в 1908 г.:

«Белый встретил меня загорелый и торжествующий... На столе лежала гигантская кипа бумаги, разграфленной вертикальными столбиками... Белый хлопал по кипе тяжелой своей ладонью:

– Вот вам четырехстопный ямб. Весь тут, как на ладони. Стихи одного метра разнятся ритмом. Ритм с метром не

⁹ Там же. С. 14.

¹⁰ Там же. С. 15.

совпадает и определяется пропуском метрических ударений.
<...>

Теперь все это стало азбукой. В тот день это было открытием, действительно простым и внезапным, как Архимедово. **Закону** несовпадения метра и ритма должно быть в поэтике присвоено имя Андрея Белого»¹¹.

Из этих наблюдений следует, что в России начала XX столетия поиск законов развития художественной формы стал выражением духа времени. Поэтому и о литературной критике именно в эту пору заговорили как о деятельности **объективной**, а не только выражающей личные вкусы, одаренность (или нет) критика.

В. Брюсов писал: «Между “Словарем древней и новой поэзии”, составленным Ник. Остолоповым (СПб, 1823) [замечу, что первое издание вышло в 1821 г. Кроме того, не назван “Опыт о русском стихосложении” А. Х. Востокова, вышедший в 1812 г. – В. М.], подводящим итоги поэзии допушкинской, и “Символизмом” А. Белого (М., 1910) не было ни одной серьезной книги, которая трактовала бы **законы** стиха и вопросы ритма»¹².

Символисты думали о том, чтобы найти средства для объективного изучения литературного (прежде всего стихотворного) текста. В программную книгу «Символизм», упомянутую Брюсовым, А. Белый включил несколько образцов та-

¹¹ Ходасевич В. Ф. Некрополь. М., 1991. С. 55.

¹² Брюсов В. Я. Далекие и близкие. М., 1912. С. 116.

кого исследования: «Лирика и эксперимент», с примерами статистического и фонологического анализа; «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» – тот, о котором вспоминал Ходасевич жарким московским летом; «Сравнительная морфология русских лириков в ямбическом диметре» (все статьи 1909 г.).

Заметим слово «морфология», ибо несколько лет спустя из Пушкинского семинара проф. С. А. Венгерова в Петроградском университете возникнет упоминавшаяся «морфологическая школа» с тем же пафосом объективного изучения словесного искусства. А. Белый прямо объявил своей целью «*науку* о лирической поэзии»¹³. «Символизм подчеркивает значение формы художественного произведения <...> *культурный смысл* в изучении стиха, ритма, словесной инструментовки памятников поэзии и литературы..., техники музыки и живописи»¹⁴.

Культурный смысл формы..! Такой взгляд склоняет к выводу, что морфологическая работа, начатая символистами и продолженная их последователями и критиками, есть поиск законов не только словесного искусства, но самой культуры. В таком случае понятно (даже если это и не было осознанно так, как воображается сейчас), почему о законах словесности с такой настойчивостью говорят первые два десятилетия XX века: жили ощущением, что находятся на пороге нового

¹³ Белый А. Символизм. М., 1910. С. II.

¹⁴ Там же. С. 8.

мира, открывают его законы, и важнейшие из них – законы культуры, в России постижимые прежде всего на пути изучения *законов литературы*, т. е. признаков, так сказать, внеиндивидуальных.

Это и было осознано.

Б. Эйхенбаум писал: «...”ОПОЯЗ” осуществил на деле подлинный тип коллективной работы. Это произошло, по-видимому, по той простой причине, что мы с самого начала поняли свое дело как *историческое*, а не как личное дело того или другого из нас»¹⁵.

В умственной атмосфере, наэлектризованной стремлениями дойти, наконец, до законов, управляющих рождением и жизнью художественного целого, возникают различные группы, буквально одержимые поисками надежных средств для подобного открытия. О символистах говорилось. Вл. Пяст сообщает, что Вяч. Иванов у себя дома читал всем желающим курс лекций по стихосложению; эти собрания стали основой «Академии Художественного Слова», или «Общества ревнителей художественного слова»¹⁶. Один из участников этих собраний, М. Л. Гофман, поэт и автор известного в начале XX в. сочинения «Соборный индивидуализм», писал в 1909 г.: «...Поэтическая Академия, или, лучше сказать, Поэтическая школа,шний раз показала важность и

¹⁵ Эйхенбаум Б. Литература. Л., б.г. [1927]. С. 147.

¹⁶ Пяст Вл. Встречи. М.: НЛО, 1997. С. 99.

необходимость изучения *законов формы*...»¹⁷.

К таким законам интерес повышается именно в стиховые эпохи. Позднее Пяст сам выпустил книгу «Современное стиховедение» (Л., 1931), но она была уже «не ко двору» и сохранилась как памятник ушедшего (стихового) времени.

«Первым историческим документом... [формального метода. – В. М.] является брошюра В. Б. Шкловского «Воскрешение слова», вышедшая в 1914 г. За нею в 1916-м и в 1917 г. последовали два сборника по теории поэтического языка и, наконец, в 1919 г. сборник «Поэтика». Эти три сборника определили дальнейшую судьбу всего направления»¹⁸.

Имеется в виду «Общество изучения теории поэтического языка» (ОПОЯЗ), где занимались не только законами стиха, но и прозы, до которой у символистов не дошли руки. Заслуга «Общества» – в критике «того традиционного дуализма формы и содержания в искусстве, который в настоящее время является препятствием для построения *науки* о поэзии»¹⁹.

Эта наука увлекала тогда многих, она сделалась поветрием. В 1921 г. в Петрограде возникла литературная группа «Серapiоновы братья», одной из своих задач ее участники

¹⁷ Там же. С. 309.

¹⁸ *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой [1928]. С. 77.

¹⁹ *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики 1919–1923 // *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 16.

объявляли «отыскание *форм*, способных отразить и передать новому читателю все своеобразие современности...»²⁰.

Один из участников группы, К. Федин, вспоминал теоретические споры тех лет:

«Признавайтесь, признавайтесь! Намерены ли вы изучать *законы литературы*? – кричал он [Л. Лунц. – В. М.], потрясая трепещущими руками...

В конце концов, все в этой комнате были намерены изучать законы литературы, и вопрос о том, существуют ли они как таковые, можно ли рассматривать, как сделано произведение, в независимости от того, *какому* содержанию оно посвящено, – этот вопрос на всякие лады поднимался многие годы подряд»²¹.

При всей оригинальности и самостоятельности, эти вопросы носили типологический (волновой) характер, ибо они всегда возникают в эпоху перехода от стихов к прозе, нередко в очень близких (а то и одинаковых) выражениях.

И. Панаев, рассказав об одном из литературных вечеров у Е. П. Гребенки в 1837 г., прибавил: «...Кроме литературных собраний, о которых я упомянул, были еще известные немногим литературные небольшие сходки любителей... К таким собраниям принадлежали вечера в квартирах у А. А.

²⁰ Серапионовы братья. Материалы. Исследования. Публикации. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 117.

²¹ Серапионовы братья. Антология. М.: Школа-Пресс, 1998. С. 60. – Курсив автора.

Комарова и кадетского капитана Клюге фон Клугенау. Они назывались *серапионовскими вечерами* (Гофман у нас был тогда в большом ходу)»²².

Из истории петроградских «серапионов» известно, что название своей группе они тоже дали в память о Гофмане, но совершенно независимо от мемуаров Панаева. Сборником своей прозы (Пг., 1922) русские «серапионы» отметили столетие со дня смерти их немецкого прародителя.

М. Слонимский вспоминал: «Название “Серапионовы” братья приклеилось к этой группе, в сущности, так же стихийно, как возникла и сама группа. Внешний смысл этого названия ясен: у Гофмана – это шесть рассказчиков, собирающихся..., чтобы слушать друг друга и спорить»²³.

Подобные совпадения позволяют с достаточной уверенностью говорить о типологических процессах.

Новое отношение к словесности как феномену, имеющему свои собственные законы, подлежащие изучению, развивалось стремительно.

«Создание научной поэтики должно быть начато с фактического, на массовых фактах построенного признания, что существуют «прозаический» и «поэтический» языки, *законы* которых различны, и с анализа этих законов»²⁴.

²² Панаев И. И. Литературные воспоминания. М.: Правда, 1988. С. 135. – Курсив автора.

²³ Серапионовы братья, 1998. С. 55.

²⁴ Шкловский В. Потебня [1916] // Поэтика. Сборники по теории поэтического

Это – заметный шаг после символистов, которые, повторяю, до прозы не добрались. В ОПОЯЗе открыли: мало того, что у поэзии и прозы свои законы у каждой, есть и более общий закон – взаимодействия прозы и стиха, определяющий развитие самой словесности. В этом направлении началась работа, и давняя догадка Пушкина получила подтверждение.

«Изучая ямбы и хореи, анапесты и дактили, мы должны постоянно помнить, что оперируем отнюдь не автономными “стопами”», а *какими-то отношениями*, являющимися носителями *закона*, по которому организован весь стих...»²⁵

«Как возможно введение элементов прозы в поэзию? Благодаря какому *закону* оно может существовать?»²⁶

Постепенно выяснялось, что искать следует не только в области ритма, размера; не только в поэзии или прозе – это уже разумелось само собой. Тайна заключалась в их взаимодействии. То был радикально другой подход к словесному искусству, нежели знали до сих пор в России; возникала новая наука – художественная морфология, занятая изучением законов организации изобразительного, сценического и беллетристического (поэзии и прозы) материалов. В частности, этим объяснялся интерес морфологов к кинематографу. Они

языка. I, II. Пг., 1919. С. 6.

²⁵ *Томашевский Б. В.* Стих и ритм. Методологические замечания // Поэтика. Сб. статей. Гос. ин-т ист. искусств. Временник отдела словесных искусств. IV. Л., 1928. С. 6.

²⁶ *Тынянов Ю. Н.* Стиховые формы Некрасова [1921] // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 25.

были его ровесниками и получили редкий в истории всемирного искусства полигон: предмет развивался одновременно с теорией.

Сделанное русскими морфологами позволяет сформулировать законы развития художественной формы в литературе.

Язык поэзии и язык прозы – разные языки, которые, несмотря на отсутствие непроницаемой перегородки, развиваются по разным законам. Есть эпохи преобладания поэзии, есть – прозы, когда эстетический интерес к стиху слабеет, хотя работа над ним не прекращается. Внутри каждой из эпох поэзии и прозы существуют свои устойчивые взаимоотношения.

В стиховом времени высокий, громкий, торжественный язык (ода) сменяется тихим, интимным (элегия). Ода и элегия в этом случае не стиховые жанры, а характеристики эстетических предпочтений, независимо от того, пользовались сами поэты названными формами или нет. Это закон, а не жанр.

Ю. Тынянов заметил: «...Простонародный натурализм Катенина, особенно сказавшийся в его лексике, ведет и к общему сходству Катенина с Некрасовым <...> О влиянии здесь говорить... не приходится, но... о некотором единстве, которого сами писатели могли и не осознавать»²⁷.

²⁷ Тынянов Ю. Н. Пушкин и архаисты [1926] // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 44.

Речь, следовательно, должна идти о закономерностях развития стихового слова, независимо от того, что им говорится, ибо, очевидно, это *что* разное у названных поэтов. По этой же причине источник развития художественных форм нужно искать не в историческом содержании эпохи (монархия или демократия, рабовладение или крепостное право), не в экономических процессах, а во взаимодействии самих художественных форм, у которых, повторяю, собственные принципы.

Это обстоятельство обнаружили не только русские морфологи.

Идея «цикла» в развитии художественного творчества старая. Она предполагает возвратное чередование определенных технических (формальных) приемов и, кажется, не связана с идеей цикличности истории, хотя было бы небесполезно исследовать возможное соотношение двух представлений. Кое-какие шаги в этом направлении давно сделаны, укажу в качестве примера исследование американского историка А. Шлезингера-младшего «Циклы американской истории» (1986), где рассмотрена теория «циклических ритмов, характеризующих американскую политическую жизнь»²⁸. «...Истинный смысл цикла является *самовоспроизводящимся*. Его не могут определять внешние яв-

²⁸ Шлезингер Артур М. Циклы американской истории. М.: Издательская группа Прогресс «Прогресс-Академия», 1992. С. 7.

ления, если только процесс не сопряжен с катастрофой»²⁹.

Такое самовоспроизводящееся развитие свойственно, считали русские морфологи, отечественной литературе, хотя, по моим наблюдениям, вообще искусству как таковому.

Попутно замечу, что американский автор обратил внимание и на циклические колебания в литературе, хотя это и не являлось его предметом. Определяя содержанием очередного цикла «частный интерес» как ответную реакцию «на требования действовать с пользой для общества»³⁰, он прибавляет:

«Уход в частную жизнь не ограничивается политикой. Литература обращается к человеку, исследуя скорее душевное состояние, нежели общество, используя новаторские приемы для отображения болезненных переживаний изолированной от общества семьи и еще более отчужденного и раздраемого противоречиями индивида (символизм и “поток сознания” в 20-е годы, упор на фабулу в 80-е)»³¹.

Не останавливаюсь на том, кто первый высказал взгляд на развитие искусства как на циклический процесс. Назову лишь ближайших предшественников этой идеи – французских и немецких теоретиков.

В. ле Дюк, комментируя собственный проект «сравнительного музея скульптуры» (1855), писал: «...Искусство

²⁹ Там же. С. 47.

³⁰ Там же. С. 66.

³¹ Там же. С. 68–69.

скульптуры подразделяется на три периода: подражание природе...; архаическая эпоха, в которую искусство ставит себе целью отражение типов; эпоха эмансипации и поиска правдивости в деталях <...>

Какую бы цивилизацию мы ни взяли, везде развитие скульптуры в рамках каждого из упомянутых периодов удивительно сходно.

Так, весьма много общего между... архаическим периодом греческого искусства и архаическим искусством Франции XII века <...>

Если некоторые статуи королевского портала Шартрского собора разместить рядом с образцами сакральной греческой скульптуры, то возникнет впечатление, что все они принадлежат к одной и той же школе...»³².

Ле Дюк предполагает, что развитие форм имеет не прогрессивный или, добавляю, регрессивный, а циклический характер, и потому старые формы время от времени появляются снова. Если так, их движением управляет какой-то особый, только им присущий закон, о котором, правда, ничего не сказано.

Чуть позже подобное соображение появится в известном «Руководстве к истории искусства» Ф. Куглера. Рассуждая о поздней готике, автор напишет: «Среди прежнего художественного направления явно шевелится уже потребность

³² Цит. по: *Базен Ж.* История истории искусства. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 139–140.

в чем-то совершенно новом; толчок в эту сторону дается наступившим *опять поворотом* к образцам классической древности <...> Направление, известное под именем “Возрождения”, полагает таким образом начало новому искусству, заступает место отходящей готики»³³.

В сущности, та же идея возвратности.

Очень близкую мысль высказал в «Основных понятиях истории искусства» Г. Вельфлин, слушавший в Базельском университете Я. Буркгарда и там же сменивший его в качестве лектора в 1893 г. Названная книга буквально кишит примерами «возвратности», приведу один: «...Уже Яков Буркгард и Дегио пришли к допущению *периодичности эволюции форм* в истории архитектуры – к допущению, что всякий западный стиль имеет как свою классическую эпоху, так и свой барокко»³⁴.

Отсюда всего шаг до признания формы в качестве объекта, изучение которого облегчает непредвзятый взгляд на развитие искусства, и Вельфлин этот шаг делает: «Истории искусства пора дать себе отчет в своих *формальных проблемах* <...> если история искусств претендует завоевать собственный научный базис, не ограничиваясь ролью иллюстрации к

³³ Куглер Ф. Руководство к истории искусства. 4 изд. Ч. II. М., 1870. С. 9. – Здесь и дальше в цитатах простой и жирный курсив мой.

³⁴ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стилей в новом искусстве. М.; Л.: Academia, 1930. С. 273–274. Немецкое изд. 1915 г.

истории культуры»³⁵.

Я хочу подчеркнуть, чтобы это обстоятельство не ушло в тень или на периферию: признание формальных проблем шло одновременно с поиском законов, которым подчиняется (или которыми управляется) развитие формы.

Вот, вероятно, почему этот взгляд из искусствознания распространился на другие науки, изучающие искусство, в частности, на литературоведение. Группа немецких же теоретиков стиха занялась изучением закономерностей стиховой формы³⁶. А за несколько десятилетий до них В. Дильтей в книге «Сила поэтического воображения» (1887) высказался так: «Эмпирические познания и методологическая оснащённость современной науки... позволяют подняться от поэтики и подчиненных ей частных эстетических дисциплин к *всеобщей эстетике*». Нужна, пишет он, «всеобщая наука *о началах и законах*, на основе которых строится поэзия»³⁷.

Начатое немецкими искусствоведами и мыслителями получило на Западе продолжение. В 1934 г. вышла книга француза А. Фокийона «Жизнь форм». Тот, согласно мнению Ж.

³⁵ Вельфлин Генрих. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб.: Изд. Брокгауз – Ефрон, 1912.

³⁶ Подробно об этом: Проблемы литературной формы. Под редакцией, с предисловием и комментариями В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928. – Здесь собраны статьи немецких исследователей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера.

³⁷ Цит. по: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Изд-во Московского университета, 1987. С. 137.

Базена, «предложил французской науке принципы интерпретации произведения искусства исходя из его собственных, *имманентно присущих ему законов* <...> он выставил чистую форму во всей ее ослепительной наготe»³⁸.

Но этого мало. Подобно многим, кто занимался проблемами чистой формы, А. Фокийон подметил то, что я называю «возвратностью». Существуют, писал он, «тесные соответствия» (@d'troites correspondances) «между греческой архаикой и готической, между греческим искусством V века и фигурами первой половины нашего XIII [наблюдение В. ле Дюка, напомним – В. М.], между пылающим искусством, этим готическим барокко, и искусством рококо»³⁹.

Очевидно, и здесь речь идет о некоем циклическом движении, поскольку автор находит соответствия, не объяснимые ни исторически, ни этнически, ни еще как-нибудь, если не брать в расчет законов, «имманентно присущих» развитию форм. «Можно согласиться, что некоторые художники являются “национальными” (éthniques), но это случаи, а не постоянный факт. Искусство возникает (C'est que l'art se

³⁸ Базен Ж. Указ. соч. С. 200–201. – Прибавлю: для французской науки, может быть, так и есть. Однако задолго до Фокийона необходимость такого подхода высказал немецкий теоретик А. Гильдебранд в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» [1893]. Во Введении он писал: «Предлагаемая далее работа имеет целью выяснение отношения *формы* к явлению и следствий этого отношения». М.: Мусагет, МСМХІІІ. С. 8.

³⁹ Focillon Henri. Vie des formes. Paris: Presses universitaires de France, 1947. P. 21.

fait) в мире форм, а не в неопределенной области инстинктов <...> Художник принадлежит не только к некой расе, но еще и к художественной семье, ибо он есть человек, создающий формы, и человек, которого создают формы (*qui travaille les formes et que les formes travaillent*)»⁴⁰. «Ни отличия человеческих групп, ни контрасты веков или эпох недостаточны, чтобы объяснить нам странные движения, которые ускоряют или замедляют жизнь форм»⁴¹.

Близкую мысль высказал и немецкий философ: «В истории *периодически появляются времена*, когда прошлое слабеет и забывается, погружается в небытие, и времена, когда оно вновь узнается, вспоминается, восстанавливается <...> (Эпоха Августа, Каролингское, Оттоновское возрождение, Возрождение в узком значении этого слова, гуманистическое движение в Германии 1770–1830 гг., возрождение санскрита в XII в., конфуцианство Ханьской эпохи и новое конфуцианство Суньской эпохи)»⁴².

Допускаю, что следующие строки современного стиховеда тоже могут интерпретироваться с упомянутой точки зрения: «Наряду с тенденцией стиха “приблизиться к естественной речи” существует и тенденция “оттолкнуться от естественной речи”, и в разные историко-культурные периоды

⁴⁰ Там же. С. 85.

⁴¹ Там же. С. 87.

⁴² Ясперс К. Истоки истории и ее цель [1948] // Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. С. 80.

преобладание получает то одна, то другая»⁴³.

Самым неожиданным образом эти слова совпадают с наблюдением Пушкина. В статье «О поэтическом слоге» (1828) он писал: «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность» (5, 49).

Пушкин думает о том, чтобы найти для прозы ее язык, *прозаический*, и уйти от не свойственного ей *поэтического*. Как бы ни относиться к этим словам, ясно, речь идет о неких двух тенденциях развития словесного искусства, причем обе – если мысль Пушкина включить в контекст вышесказанного – носят, во-первых, постоянно-периодический характер, а во-вторых, не зависят от социально-исторических процессов.

В этой связи напомним определение гностицизма как пророчества новоевропейского романтизма⁴⁴. Ничто не мешает, следуя этой формуле, переименовать гностицизм романтизмом II–III вв. н. э. В таком случае традиционные для эстетики понятия романтизма, реализма, барокко и пр. приобретают содержание, отличное от принятого. Опять вынужден цитировать. «...V и IV века в Греции, и в особенности эпохи Перикла, являются классическими, ибо представляют собой... кульминационное выражение культурного развития

⁴³ Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 221.

⁴⁴ Лосев А. История античной эстетики. Кн. I. М., 1992. С. 303.

Греции. Однако следует помнить, что классическими являются и другие культуры, совершенно не похожие на культуру времен Перикла. Готическая культура XIII века также является классической, ибо представляет собой зрелое выражение средневековья, тогда как первая античности». «Древность не сразу стала зрелой..., *она имела* также *свои столетия барокко и романтизма*»⁴⁵.

«Свои барокко и романтизм»... Едва ли не то же писал упомянутый Г. Вёльфлин, заметив, что искусство барокко родственно некоторым течениям культуры новейшего времени⁴⁶.

В статье 1913 г. «О происхождении гуманизма», где речь шла об истоках, историческом и духовном содержании общеевропейского Ренессанса, начавшегося в Италии, К. Бурдах писал: «...Если уж применять к Ренессансу современные определения, его следовало бы назвать *романтической реакцией* на схоластический рационализм»⁴⁷.

Не значит ли это утверждение, что нет исторически фиксированных романтизма, реализма и пр.; что эти понятия, которые частенько рассматривают в качестве одной из характеристик строго определенных эпох, в художественной действительности выражают волновые, возвратные процессы?

⁴⁵ Татаркевич В. Античная эстетика. М.: Искусство, 1977. С. 44.

⁴⁶ Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913. С. 87.

⁴⁷ Конрад Бурдах. Реформация. Ренессанс. Гуманизм. М.: РОССПЭН, 2004. С. 197. – Курсив автора.

Мысль об этом появлялась не однажды у самых разных умов. В «Приготовительной школе эстетики» [1804] Жан-Поль сделал несколько наблюдений, позволяющих – особенно в сочетании со сказанным после него – утверждать, что привычное деление истории искусства на последовательно сменявшиеся направления по крайней мере не обязательно:

«Кто же породил романтизм? Не во всякой стране и не во всякий век рождала его христианская религия <...> Два романтических рода, не ведающих христианства, чуждых друг другу по климату и воспитанию, – род индийский и род Эдды <...> Романтизм Индии заключен в круг религии, которая одушевляет всё <...> Поэзия Востока родственна не столько греческой, сколько романтической поэзии <...> должна была сблизиться с романтической поэзией и развиваться именно так, что родственное ей христианство догнало и затем усовершенствовало ее»⁴⁸.

Спустя сто лет это соображение подтвердил немецкий филолог, рассуждая о картинах Ада в «Комедии» Данте:

«Над адскими ландшафтами и адскими муками тяготеет слава, которой был обличен Данте в романтические эпохи и которая еще и сегодня – не вовсе незаслуженно – определяет суждения о нем широкой публики; и эти же описания служат причиной того отвращения, которое испытывали к Данте ограниченные времена классицизма. В конечном счете и

⁴⁸ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. С. 116–117.

то, и другое отношение рождено непониманием. Фактически именно Данте является основателем романтизма, и эстетическое представление о возвышенности ужасного и гротескного, некая призрачная готика, было порождено именно его творением»⁴⁹.

«Романтические эпохи», «времена классицизма» – множественное число не случайно, поскольку явления, определяемые этими понятиями, чередуются, и, повторяю сказанное, у каждого времени свои романтизм, классика и пр.

Наблюдения немецких исследователей подтвердил русский: «Связь литературы XX в. с литературой барокко приняла в разных странах разные формы... В одних случаях такая связь обнаруживает себя в сознательной ориентации на художественное наследие XVII в. (например, реабилитация Гонгоры испанскими поэтами 1920-х годов), в других существовала скрыто, как... это имело место в России...»⁵⁰.

Тот же автор, сопоставляя барокко и русский футуризм, прибавляет: «...Эти художественные системы *сходно* отражали *разные* исторические реалии»⁵¹.

Годом раньше два французских историка эллинизма утверждали: «Невозможно отрицать самобытности эллинистической цивилизации: достаточно сравнить пергамский

⁴⁹ Ауэрбах Эрих. Данте – поэт земного мира. М.: РОССПЭН, 2004. С. 119–120.

⁵⁰ Смирнов И. П. Барокко и опыт поэтической культуры XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1974. С. 335.

⁵¹ Там же. С. 337. – Курсив автора.

Акрополь с афинским, историю Полибия с историей Фукидида, стоицизм с платонизмом и классику Перикла с “барокко” (в полном смысле) Антиоха Эпифана». «Эллинистическая цивилизация не имеет ничего общего с упадком, и ее нельзя трактовать как переходный, смутный и хаотический период между *греческим классицизмом* и могуществом Римской империи. Она как *барокко античности* ... будет находить своих почитателей...»⁵²

Нечто похожее писал другой французский эллинист, П. Левек, говоря о греческом искусстве в эпоху эллинизма: «Нет стилей, которым бы оно не следовало: от пергамского романтизма до барокко некоторых александрийских рельефов. И всегда оно оставалось греческим»⁵³.

Ну, и еще одна цитата.

В статье «Романтизм, символизм и декадентство» М. Гофман писал: «Мы переживаем эпоху, которую лучше всего определить именем романтизма. Нетрудно увидеть, при тщательном анализе, что романтической эпохой является не только конец XVIII и начало XIX-го века, но и XVIII век, и XIV-ый, и X-ый, и конец XIX-го века, эпоха – современная нам»⁵⁴.

⁵² *Пети Поль, Ларонд Андре.* Эллинистические цивилизации. М.: АСТ * Астрель, 2004. С. 5, 156.

⁵³ *Левек Пьер.* Эллинистический мир. М.: Наука, 1989. С. 142.

⁵⁴ *Гофман М. (ред.).* Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.; М.: Издание т-ва М.О. Вольф, б. г. [1908]. С. 3.

Романтизм, полагает Гофман, возникает, «когда кончается какая-нибудь эпоха и подводятся ее итоги»; когда появляется неудовлетворенность настоящим и предчувствие грядущего. «Романтизм такого рода был во все времена у всех народов». «Романтизм X века положил грань между языческой и христианской эпохами русской истории, как романтизм XVII века положил грань между Москвой XVI века и петербургским периодом XVIII века»⁵⁵.

Примерно в это же время (самое начало второго десятилетия XX века) и совершенно по другому поводу другой русский автор, П. П. Муратов, высказал родственное наблюдение, стоя под изображениями одной из церквей Падуи, о старом итальянском искусстве:

«Живопись XIV века после Джотто только и делала, что повторяла и популяризовала Джотто. Новая эра в искусстве наступила вместе с гениальными достижениями Донателло и Мазаччио. На этом примере видно, насколько неверным оказывается очень распространенное представление об истории искусства как о непрерывной цепи, в которой каждое последующее непременно связано с предыдущим. Мы ближе подходим к истине, когда наблюдаем искусство в пределах *одного цикла*, – одной школы, одной эпохи»⁵⁶.

Скорее всего, неслучайное наблюдение, ибо всего через несколько лет упоминавшиеся участника ОПОЯЗа придут к

⁵⁵ Там же. С. 4.

⁵⁶ Муратов П. П. Образы Италии. М.: ТЕРРА, изд-во Республика, 1999. С. 61.

сходным соображениям о законах движения форм в искусстве.

В «Анне Карениной» есть сцена, где персонажи обсуждают новую иллюстрацию Библии.

«Воркуев обвинял художника в реализме, доведенном до грубости. Левин сказал, что французы довели условность в искусстве как никто и что поэтому они особенную заслугу видят в возвращении к реализму. В том, что они уже не лгут, они видят поэзию. <...>

Лицо Анны вдруг все просияло, когда она вдруг оценила эту мысль. Она засмеялась.

– Я смеюсь, – сказала она, – как смеешься, когда увидишь очень похожий портрет. То, что вы сказали, совершенно характеризует французское искусство теперь, и живопись, и даже литературу: Zola, Daudet. Но, может быть, это всегда так бывает, что строят свои conceptions из выдуманных, условных фигур, а потом – все combinaisons сделаны, выдуманные фигуры надоели, и начинают придумывать более натуральные, справедливые фигуры.

– Вот это совершенно верно! – сказал Воркуев» (ч.7, гл. X).

Следовательно, названные совпадения объясняются не историческими условиями, а отношением к материалу, условиями искусства, а посему вышеупомянутые понятия – классицизм, романтизм и пр. – не имеют конкретного исторического смысла; их явление связано не с хронологически-по-

следовательным развитием истории, а с циклическим движением художественных форм: в разные периоды то одна, то другая. Традиционные понятия приобретают значение терминов, характеризующих принципы работы с *материалом*, из чего следует, что, вероятно, любое национальное искусство имеет свои реализм, романтизм, модернизм и т. д. «... В поздней древности, в средние века и в новое время классические периоды *возвращались* как время совершенства и умеренности. Так было у римлян в царствование Августа, у франков в правление Карла Великого, во Флоренции... Медичи»⁵⁷.

Задолго до русского теоретика похожие наблюдения сделал Ф. Шиллер. В трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) он писал:

«...Восприятие наивного и интерес к нему, конечно, гораздо древнее и должны быть приурочены к самому началу морального и эстетического упадка. Такое изменение в способе восприятия бросается в глаза, например, уже у Еврипида, если сравнить его с предшественниками, особенно с Эсхилом <...> Хвалу спокойному блаженству воздает в своем Тибуре поэт культивированного и испорченного века – Гораций; его можно было бы назвать истинным родоначальником сентиментальной поэзии... Признаки такого рода восприятия есть также у Проперция, Вергилия и других, мень-

⁵⁷ Там же.

ше у Овидия...»⁵⁸.

Иными словами, существующая в общей эстетике (включая литературоведение) терминология определяет явления, причину возникновения/исчезновения которых надлежит искать не в духе времени и/или его переживаниях, а в законах развития самой художественной формы, в ее внутреннем содержании, а не во внешних признаках эпохи. «...Не из чувства, а из формы изображения должно быть выведено расчленение поэзии на виды»⁵⁹.

Как раз эти формы и подчиняются действию упомянутых возвратных колебаний. Сравнительно недавно эта мысль нашла новое подтверждение.

В 1985 г. В. Н. Топоров в статье «К вопросу о циклах в истории русской литературы» предложил – для выяснения законов литературного движения – понятие «циклизации»: «...Циклы оказываются более емкой рамкой, чем направление, школа, стиль. Главный нерв понятия циклизация... в том, что можно назвать «узлом» цикла. <...> Реально такие узлы характеризуют переходные эпохи...» «Русская литература рубежа XVII–XVIII вв. по начало XX в. – исключительно удобный материал для опытов историко-литературной циклизации»⁶⁰.

⁵⁸ Шиллер Фридрих. Собр. соч.: в 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. С. 404.

⁵⁹ Там же. С. 422.

⁶⁰ Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Таллин, 1985. С. 5–7.

Я разделяю этот взгляд, в сущности, давно сложившийся, как показал только что сделанный беглый обзор, и дальнейшая работа должна состоять в том, чтобы рассмотреть действие названного закона возвратного чередования (циклическости) на материале русской литературы. Одним из его проявлений является чередование стиха и прозы, в соответствии с чем нахожу, как и В. Топоров, в развитии русской литературы три эпохи.

1) Конец XVIII – 20–30-е годы XIX в., когда в отечественной словесности безраздельно господствует стих; на смену ему приходит проза и оттесняет стих примерно до начала 90-х годов XIX в. 2) С 90-х годов XIX в. до второй половины 20-х годов XX в. интерес к стиху возвращается. 3) С 30-х годов до конца 90-х проза вновь вытесняет стих.

Разумеется, это не жесткие датировки, однако те законы, о которых думали морфологи, неизменны, и всякое новое литературное поколение дает подтверждающий материал. Его хронологические границы подвижны, хотя и не беспредельно.

Что касается последних двадцати лет, о них следует сказать особо, поскольку сталкиваемся с необычной культурной ситуацией: в отечественной литературе этого времени обнаруживаются признаки и стиховой (работа с языком) и прозаической эпох (интерес к конструкции). Об этом речь впереди.

Вышеприведенные соображения дают повод рассматри-

вать, например, *оду* и *элегию*, повторяю, не как определения лирических жанров, но в качестве характеристики языковых (стилистических) процессов, периодически чередующихся. То же, полагаю, справедливо и по отношению к терминам *сентиментализм*, *романтизм*, *реализм*, *барокко* и пр. Они могут существовать в каждую эпоху, ибо это не исторические, а стилевые характеристики. Явления, ими обозначаемые, то приходят, то уходят, подчиняясь закону циклического чередования художественных форм.

На это обратил внимание В. М. Жирмунский в рецензии на книгу Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха» (Пг., 1922). Изложу его взгляды с небольшими комментариями от себя.

Символисты стремились передать значения напевами, музыкой – отсюда и «мелодичный» характер их лирики (Бальмонт, молодой Блок), и новая манера чтения стихов с подчеркиванием элементов ритмического и мелодического воздействия, заменившая логическую декламацию. Невольно напрашиваются аналогии из истории поэзии. Немецкие романтики любили повторять слова своего учителя Л. Тика: «Любовь мыслит сладостными звуками, рассуждения ей не подобают» (“*Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern*”)»⁶¹.

Исследователь, таким образом, предполагает универсальный характер законов, частным случаем которых является творчество русских символистов и пришедших им на смену

⁶¹ Цит. по: Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. С. 92–93.

акмеистов, осознанно отказавшихся от напевности и мелодичности. Такова, в качестве частного случая, лирика Ахматовой с преобладанием разговорной интонации и обыденной лексики.

Жирмунский заключает: имеем дело с устойчивым в истории литературы феноменом чередования двух типов искусства – романтического и классического. «Различие двух *стилей* – напевного, эмоционального и вещественно-логического, понятийного я обозначил... как типологическую противоположность искусства *романтического и классического*»⁶².

За два года до этой рецензии на книгу Эйхенбаума, подтвердившую, считает рецензент, циклически возвратный, а не поступательный характер взаимоотношений классического и романтического, Жирмунский написал статью «О поэзии классической и романтической», где подчеркивает, что пользуется сложившейся терминологией для разговора «не об историческом явлении в его индивидуальном богатстве и своеобразии, а о некотором *постоянном, вневременном типе поэтического творчества*».

Романтическим в современном ему искусстве Жирмунский считает символизм и футуризм, классическое представлено акмеизмом⁶³.

Подобный взгляд опровергает сложившееся (историче-

⁶² Там же. С. 175.

⁶³ Там же. С. 343–344.

ское) отношение (классицизм–романтизм–реализм), хотя задолго до В. Жирмунского эта мысль была высказана А. Бестужевым-Марлинским в рецензии (1833) на роман К. Погодина «Клятва при Гробе Господнем»:

«Надобно сказать однажды навсегда, что под именем романтизма разумею я стремление бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах. А потому я считаю его ровесником души человеческой...»⁶⁴.

Пусть эта мысль и не подтверждает прямо того, о чем я веду речь, она все же свидетельствует об отношении к романтизму как внеисторическому (в границах принятого в нашей науке взгляда) явлению.

Как бы ни отличались поэзия и проза, они всегда взаимодействуют. Этой взаимностью объясняется циклическое чередование эпох поэтических и прозаических. В эпоху поэзии больше заняты **языком**, в эпоху прозы – построением, **конструкцией**. Последняя не играет такой роли при организации стихотворного текста, у него свои организаторы: ритм, метр, рифма. Проза в эпоху поэзии больше занята малыми формами: рассказ, новелла, повесть. Они являются своего рода шагом от стиха к прозе.

Так было в первые десятилетия XIX в. Стихотворное искусство уже создало свой язык, и потому новую русскую прозу создавали поэты, а те, кто впоследствии вошли в литературу как прозаики, начинали свои карьеры поэтами (А. Вельт-

⁶⁴ Декабристы. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1991. С. 137.

ман, Н. Гоголь, И. Тургенев).

Повторяю, такого рода взаимодействия носят циклический характер и не зависят от исторических (социальных, политических и пр.) условий, т. е. от содержания – от того, о чем написано. Русские морфологи понимали эту связь без каких-либо оговорок:

«Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций <...> Никакой *причинной* связи ни с “жизнью”, ни с “темпераментом”, ни с “психологией” оно не имеет»⁶⁵.

Для чего нужно изучать (устанавливать) упомянутые законы? Чтобы в историко-литературных и критических суждениях преобладали не описания, не личные предпочтения критика, но объективные оценки, не зависящие от вкусов критика/историка литературы/исследователя (насколько это возможно при анализе художественного материала).

Полагаю, одной из важнейших причин роспуска ГАХН (Государственной академии художественных наук) в 1929 г. и сворачивания всей морфологической работы в нашей эстетике было как раз стремление новой науки к объективности в изучении искусства, вне идеологических и каких угодно внехудожественных пристрастий.

Задачу нижеследующего я вижу в том, чтобы, пользуясь достигнутым русскими морфологами и современными исследователями, продолжить уточнение (формулирование,

⁶⁵ Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. С. 256. – Курсив автора.

применение) законов развития словесности, в частности, прозы. Это, по моему разумению, должно дать основания (или: расширить основания, доставшиеся от морфологов) к объективному (с выше сделанной оговоркой) изучению современной русской словесности и созданию *истории русской литературы, учитывающей законы словесности*.

История и теория литературы потеряли бы всякое значение, кроме справочного, не давай они ответа на вопрос, какой всегда задает текущее состояние словесности.

И замечание в сторону. По тому, когда в России появляются исследования, пафос которых – законы художественной формы, наука о художественном, можно судить о содержании переживаемого времени: с ослаблением (или исчезновением) идеологической всеобязательности (какой бы та ни была) растет интерес к морфологическим законам, и наоборот.

Введение

Язык и композиция

Отечественные критики XVIII и примерно до начала 20-х годов XIX в., рассуждая о литературе, почти всегда имели в виду поэзию, а не художественную прозу. К последней относились пренебрежительно. В «Письме о чтении романов» (1759) А. Сумароков говорит: «Чтение романов не может назваться препровождением времени, оно погубление времени». «Пользы от них мало, а вреда много». «Я исключая Телемака [роман Ф. Фенелона “Приключения Телемака”, 1694. – В. М.], Донкишота и еще малое число достойных романов»⁶⁶.

Сумароков делает исключение для «Дон Кихота» потому, что в этой книге видит осуждение романов; а Н. Новиков, издавая сочинения Сумарокова, обращается не к любителям чтения, а к любителям учености, поскольку роман (проза) все еще не стал предметом литературы.

Так смотрел не один Сумароков. За пятнадцать лет до него почти то же говорил Ломоносов. В «Кратком руководстве к красноречию» (между 1744 и 1747 гг.) он так опреде-

⁶⁶ Сумароков А. П. Полн. собр. соч. в стихах и прозе. Собраны и изданы в удовольствие любителей российской учености Ник. Новиковым. Ч. VI. М., 1781. С. 371–372.

ляет романы: «Пустошь, вымышленная от людей, время свое тщетно препровождающих, и служат только к развращению нравов человеческих и к вящему закоснению в роскоши и плотских страстях»⁶⁷.

Наконец, Карамзин признается: «...Как я люблю Руссо и с каким удовольствием читал... его “Элоизу”! Хотя в сем романе много неестественного, много увеличенного – одним словом, много *романического*...»⁶⁸.

Для Карамзина романическое и неестественное – безоговорочные синонимы, и в другом месте «Писем» он почти повторяет: «Везде [у французских драматургов. – В. М.] смесь естественного с романическим...»⁶⁹.

Сейчас такое отношение вполне понятно: в отечественной словесности все еще господствовала поэзия, и развитие литературы XVIII – начала XIX в. оценивалось современниками по развитию стихотворной речи, а не прозаической.

В «Наставлении хотящим быть писателями» (1774) А. Сумароков под писателями понимает переводчиков и поэтов. Прозаик еще не осознается писателем. В 1772 г. выходит первое издание «Опыта исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова. Каждая статья начинается указа-

⁶⁷ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. VII. С. 223.

⁶⁸ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М.: Правда, 1988. С. 215. – Курсив автора.

⁶⁹ Там же. С. 317.

нием службы автора, и только потом говорится о его литературных занятиях, причем в некоторых случаях к собственно литературе персонажи словаря не имеют отношения: «Федоров Илья, коллежский секретарь и Московского Университета бакалавр, сочинил математические наставления и перевел Гейнекциеву Философию... Умер в Санктпетербурге в 1770 г.»⁷⁰. Или: «Бринцкой Тимофей. Из сочинений сего писателя осталась известною одна только книга, содержащая в себе *Описание огнестрельной науки*, с фигурами, напечатанная в Москве 1720 г.»⁷¹. В словарь попал известный тогда историк Г. Г. Миллер. Даже изобретатель Иван Кулибин перечислен среди писателей: «...Нижегородский купец, ныне при Императорской Академии наук механик <...> Сочинил стихами две оды и кант..., которые довольно изрядны, а паче в рассуждении его неупражнения в стихотворстве...»⁷².

Иными словами, стихи потому хороши, что написаны не поэтом. Для Новикова тот *писатель*, кто *пишет*.

Впрочем, естественно, понятие «искусства слова» только-только входило в оборот, занятия литературой еще не стали профессией, писателями считались все писавшие, независимо от содержания, и поэты, представлявшие наиболее развитую тогда область словесного творчества. Одно из рассуж-

⁷⁰ Новиков Николай. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772. С. 264.

⁷¹ Там же. С. 29.

⁷² Там же. С. 111–112.

дений «К неммысленным рифмотворцам» упомянутый Сумароков заканчивает: «Но что еще больше портит язык наш: худые переводчики, худые писатели, а паче всего худые стихотворцы». ⁷³

Это и понятно: самый совершенный язык той поры – язык стиха, поэтому словесность – это прежде всего поэзия, и порча стиха – это урон всей словесности.

Вот как оценивал в 1823 г. А. А. Бестужев недавнюю эпоху отечественной литературы: «Поповский, первый после Ломоносова, писал чистою прозою». Что же именно? «Перевод “Опыта о человеке” Попа...» ⁷⁴

Речь, следовательно, идет об отыскании отечественных эквивалентов иностранной лексики – собственный прозаический язык только формируется. В статье 1824 г. «О причинах, замедливших ход нашей словесности» А. С. Пушкин писал: «...Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных...» (5, 12).

А. С. Шишков называет свою книгу «Рассуждения о старом и новом *слоге* российского языка» (1804). Второе издание выходит в 1818 г. – проблема слога все еще актуальна. Сколько ни появлялось в 20-е и даже в 30-е годы теорий

⁷³ Русская литературная критика XVIII в. Сб. текстов. М.: Советская Россия, 1978. С. 121.

⁷⁴ Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Декабристы. Эстетика и критика. С. 87.

словесности, все они занимались стихотворной речью, уже имевшей терминологию, правила, традицию. Проза еще не стала объектом анализа.

Действительно, самые известные на протяжении ста лет, с 1735-го до 1836 г., теории были теориями стиха: В. К. Тредиаковский. Новый и краткий способ к сложению российских стихов (1735) [в этом сочинении он пишет: «Желание сердечное..., чтоб и в России развилась наука Стихотворная»⁷⁵]; М. В. Ломоносов. Письмо о правилах российского стихотворства (1739); А. Д. Кантемир. Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских (1743); А. П. Сумароков. О стихотворстве (1747); А. Х. Востоков. Опыт о русском стихосложении (1812); Н. Ф. Остолопов. Словарь новой и древней поэзии (1821); С. П. Шевырев. Теория поэзии (1836). Как видим, о прозе ни слова.

Впрочем, нужна оговорка. Один из названных критиков, сам поэт, писал: «Проза – есть обыкновенный язык, которым говорят люди; в ней нет ни размеров, ни рифм, находящихся в стихах <...> Прозе не поэзия противопоставляется, а стихосложение»⁷⁶.

Автор чувствует, что у поэзии и прозы разные языки (стихосложение и «прозосложение»), но еще не додумывается

⁷⁵ Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов. М., 1735. С. 36.

⁷⁶ Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1–3. Ч. 2. СПб., 1821. С. 433.

до понятия художественной прозы, хотя близок к нему, ибо определяет роман как сочинение в прозе, где описываются происшествия военные, любовные или волшебные⁷⁷.

По сравнению с оценкой романа Сумароковым, здесь иной взгляд: роман (а с ним и проза) признан особой литературной формой, пусть в «Словаре» Остолопова нет о ней ясных представлений. Все же его труд можно считать шагом вперед на пути освоения новых для российской литературной теории понятий. Незадолго до его «Словаря» вышла книга И. Борна «Краткое руководство к российской словесности». В небольшой главе «О разных родах прозаических сочинений» (три четверти которой заняты текстом речи московского митрополита Платона при коронации Александра I) роману посвящено тринадцать строк десятистраничного объема главы: «Роман есть повествование о разных приключениях в жизни человеческой произойти могущих, и, имея целию наставление, должен образовать и украшать разум и сердце. Роман представляет нам картину жизни человеческой. В нем не всегда описываются истинные происшествия; чаще он не иное что есть, как скопище разнообразных вымыслов...»⁷⁸.

Конечно, роману отведено место среди жанров словесности, но дана только нравственная оценка, нет художествен-

⁷⁷ Там же. Ч. 3. С. 40.

⁷⁸ *Борн И.* Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808. С. 114–115.

ной, следы которой предполагаются у Остолопова. Кроме того, в «Руководстве» роман как разновидность прозы занял совершенно незначительное место, впрочем, соответствующее его положению в умах тогдашних теоретиков.

Наконец, в третьем разделе книги Борн дал сжатый очерк русской литературы, и XVIII век охарактеризован именами исключительно стихотворцев. Никого из прозаиков, кроме Ф. Эмина и Н. Карамзина. Но первый представлен как историк, а не романист, второй же назван автором, которому подражают, – вот вся русская проза. Нет даже Чулкова с его «Пригожей поварихой» (первая часть появилась в 1770 г., вторая была написана, но не опубликована, полагают, из-за цензурного запрета, хотя, можно допустить, в ней не было художественной необходимости, и потому сам автор не захотел ее печатать).

Ясно, что для Борна роман, да и проза в целом, еще не принадлежит к явлениям словесности. Назвав главу VII второй части «О разных родах прозаических сочинений», автор дает характеристику разного рода *речам*: ученым, священным, политическим⁷⁹.

О том, что Н. Остолопов нащупывал какое-то новое понимание прозы, свидетельствует «Краткое начертание теории изящной словесности» А. Мерзлякова, вышедшее через год после книги Остолопова. Хотя материалом этой очень неплохой книги (ясность, отчетливость, продуманное соот-

⁷⁹ Там же. С. 107.

ношение терминов, очень последовательная логика – в этом смысле труд Мерзлякова не потерял значения и сейчас) является литература от древних греков до начала XIX в., основанием авторских суждений оказываются представления, на которые повлияло состояние российской словесности. Рассматривая, например, как и Остолопов, отличие поэзии от прозы, Мерзляков пишет: оно «состоит не в форме..., т. е. не в том, что первая есть речь, связанная определенными размерами, а последняя свободна в своем течении <...> Но заключается в цели. Поучение, объяснение, убеждение разума есть *первая* цель прозы и *вторая* поэзии, которая действует больше на воображение и чувства, нежели на рассудок»⁸⁰.

На прозу по-прежнему не распространяется понятие художественной формы. Одна из причин состоит в том, что тогдашняя русская проза не давала необходимого материала, не наводила на мысль о возможности и к ней применить названное понятие, поскольку современные ей теоретики были воспитаны исключительно на образцах поэзии.

И все-таки Мерзляков-теоретик делает очень существенный шаг: он определяет роман как разновидность эпической поэзии⁸¹, которой посвящает целый раздел. В этом-то разделе он и пишет о романе, невзирая на его прозаизм:

«Сочинение романа в многих отношениях сходно с сочи-

⁸⁰ Мерзляков А. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822. С. 60–61. – Курсив автора.

⁸¹ Там же. С. 61.

нением поэмы, и до сего времени оба рода не строго разделялись друг от друга». «Вообще чтение романов имеет в виду приятное препровождение времени и способствует познанию людей и света»⁸².

Достижения Мерзлякова несомненны при сопоставлении его суждений с тем, что писал в том же 1822 году Н. Греч, для которого литература имела не самостоятельное значение, но была показателем развития государственности. Вот, например, какие названия он дает подразделениям второй главы: «Отделение первое. От начала второго периода до вступления на престол Екатерины II». «Отделение второе. Царствование Елизаветы и Екатерины, или от Ломоносова до Карамзина»⁸³.

И мысли нет о том, что у литературы может быть свой ход, независимый от того, кто на престоле.

Тем не менее, ни один из теоретиков либо историков литературы не называет, кроме языка, других элементов, отличающих прозу от поэзии.

В 1816 г. К. Н. Батюшков при вступлении в «Общество любителей русской словесности» произносит слово «О влиянии легкой поэзии на язык» и объявляет заслугой «Общества» его цель: «Будущее богатство языка, столь тесно сопряженное с образованностью гражданского, с просвещением, и следственно – с благоденствием страны, славнейшей и

⁸² Там же. С. 236, 239.

⁸³ Греч Н. Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822. С. 89, 129.

обширнейшей в мире»⁸⁴.

Видеть условие благоденствия страны в языке может писатель, только и занятый языком, которым в ту пору был исключительно язык стихотворный. Об этом Батюшков так и скажет: «Главные достоинства стихотворного слога суть: движение, сила, ясность»⁸⁵. О языке прозы пока, повторяю, не задумываются, хотя интерес к ней не за горами.

Спустя всего восемь лет, в 1824 г., В. К. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» уже делает замечания на эту тему:

«В самой прозе стараются заменить причастия и деепричастия бесконечными местоимениями и союзами», а в 1835 г. он пишет статью с характерным названием: «О поэзии и прозе»: «У нас распространяется мнение, что время поэзии минуло, и у нас громче и громче требуют прозы – дельной, я чуть было не сказал: *деловой* прозы. Утилитарная система, для которой щей горшок вдсятеро важнее всех богов Гомера, всего мира Шекспира, и у нас с дня на день приобретет поклонников»⁸⁶.

Требуют прозы – Кюхельбекер прав. И все же, возвращенный на стихи и сам писавший прозу, именует прозой нехудожественную словесность, не признает за нею эстетическо-

⁸⁴ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1978. С. 8.

⁸⁵ Там же. С. 11.

⁸⁶ Кюхельбекер В. К. Сочинения. М.: Художественная литература, 1989. С. 440, 443.

го значения. Но движение словесности идет, и Жуковский ощутил, что одного языка мало, чтобы понять это движение. Отмечая заслуги писателей XVIII в., он писал: «Этот период обогатил поэтический язык и подготовил материал для прозы»⁸⁷.

Так оно и было. В стихотворении «Прогулка в Сарском Селе» (1791) Державин пишет: «Пой, Карамзин! И в прозе / Глас слышен соловьиин».

Действительно, в повествовательной манере Карамзина отчетлив голос поэзии, которая является основанием его прозы. Вот начало одной из самых известных его прозаических вещей, «Острова Борнгольма» (1794): «Друзья! Прошло лето красное, золотая осень побледнела, зелень увяла, деревья стоят без плодов и без листьев...». Это почти начало его же стихотворения «Осень» (1789): «Веют осенние ветры / В мрачной дубраве; / С шумом на землю валятся / Желтые листья». Если слово «побледнела» в прозаической фразе заменить словом «поблекла», ритмически проза почти не отличима от стиха. «В “Письмах русского путешественника” мы легко уловим вторжение в повествовательную ткань ритмизованной медитации <...> Ритмизованные фрагменты нередки в “Бедной Лизе”...» «“Поэтизация прозы” была общим процессом, захватившим всю русскую литературу на

⁸⁷ Жуковский В. А. Конспект по истории русской литературы (конец 1826 – нач. 1827 г.) // Литературная критика 1800–1820 гг. М.: Художественная литература, 1980. С. 101.

рубеже столетий»⁸⁸.

Подтверждением этого наблюдения могут служить слова из недописанного романа А. Бестужева «Вадимов»: «Грустно. Листопад не в одной душе моей, но повсюду. Блеклые листья роятся по воздуху и с шорохом падают в Абин... Мутная волна уносит их далеко»⁸⁹.

Походит на прозаизацию «Осени» Карамзина, и это не удивительно: во-первых, эстетика Карамзина еще не утратила своего влияния; во-вторых, Бестужев, как почти все его ровесники в промежутке 1787–1799 годов, сам начинал стихами.

К этому можно добавить. В повести 1858 г. «Затишье» Тургенев начинает VI главу изображением осеннего пейзажа, напоминающим одновременно и стихи, и прозу Карамзина не только картиной, но едва ли не ритмикой: «Осень уже давно наступила; пожелтевшие леса обнажились..., и, верный признак близости зимы, ветер начинал завывать и ныть».

Когда умер Карамзин, Тургеневу было восемь лет, и, во-первых, еще сохранялся интерес к карамзинской прозе; во-вторых, стихотворные пристрастия еще не были оттеснены на эстетическую периферию: Тургенев сам вошел в литературу стихами – поэмами «Параша», «Помещик», «Андрей».

⁸⁸ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. Элегическая школа. СПб.: Наука, 1994. С. 13.

⁸⁹ Бестужев-Марлинский А. А. Кавказские повести. СПб.: Наука, 1995. С. 303.

Оба эти влияния обнаруживаются в его прозе, ее можно рассматривать еще одним свидетельством и воздействия на нее стиха, и самой новой прозы, возникшей под влиянием стиха. Позже, когда новая проза достигнет своего пика (у Гончарова, Достоевского, Л. Толстого), в ней «забудутся» ее «стиховые» источники.

Следовательно, не только Пушкин, согласно давнему наблюдению Б. Эйхенбаума (статья «Путь Пушкина к прозе», 1923), шел к прозе от стиха – таким был (и будет! – если признавать феномен возвратности) путь едва ли не всех авторов, чья проза формируется в стиховую эпоху и ею воспитана. Почти за сто лет до Б. Эйхенбаума факт подобного *перехода* был отмечен Н. Полевым:

«[Жуковский] стоит в конце того *перехода поэзии и прозы русской*, который, начавшись после времени Ломоносова Карамзиным, продолжался до времени Пушкина и нынешней прозы...»⁹⁰(написано в 1831 г.).

«Перехода поэзии и прозы»! Полевой почувствовал, что русская словесность приобретает какие-то новые признаки, что заканчивается целая литературная эпоха и что ее черты верно схвачены Жуковским. Тот видел, куда движется литература, но, воспитанный на стихотворном языке, понимал это движение как развитие языка же. Для прозы, однако, этого мало: ее язык, помимо лексики, конструкции предложения и абзаца, включает в себя и композицию, конструкцию

⁹⁰ Полевой Н. Очерки русской литературы. Ч. I. СПб., 1839. С. 99.

всей вещи. Каких-либо догадок на сей счет ни у Жуковского, ни у его современников еще не было.

По поводу карамзинской «Истории государства Российского» сам Жуковский сделал следующее замечание: «“История” как литературное произведение – клад поучений для писателей. Они найдут там и тайну того, как надобно пользоваться своим *языком*, и образец того, *как следует писать большое произведение*»⁹¹.

Язык снова на первом месте, хотя, повторяю, становится очевидным: только языка недостаточно для создания новой словесности – «большого произведения». Жуковский, несомненно, подразумевал прозу, коль скоро ставил в пример писателям «Историю» Карамзина. Что мешало его создать? Полагали, бедность языка.

Забегая вперед, прибавлю: Пушкин пробует, усовершенствовав язык в поэзии, написать «языковой» (а не «композиционный») роман – «Арап Петра Великого». Вещь осталась незаконченной потому, что «большого произведения» нельзя создать только этими средствами, требовалось новое построение, новая композиция материала.

В цитированном «Взгляде на старую и новую словесность» А. Бестужев писал: «...Бросим взор на степь русской прозы. Назвав Жуковского и Батюшкова, которые писали... мало..., невольно останавливаешься, дивясь безлюдью сей стороны <...> Слог прозы требует не только знания грамма-

⁹¹ Литературная критика 1800–1820. С. 102.

тики языка, но и грамматики разума... От сего-то у нас такое множество стихотворцев (не говорю, поэтов) и почти во все нет прозаиков, и как первых можно укорить бледностью мыслей, так последних погрешностями противу языка»⁹².

Здесь два противоречивых суждения. Проза требует «грамматики разума», следовательно, не только языка, но расчета, обдуманного расположения частей, работы над построением большого произведения. И тут же говорится о погрешностях языка как причине отсутствия прозаиков. Так Бестужев оценил собственное творчество: «Исторические повести Марлинского, в которых он, сбросив путы книжного языка, заговорил живым русским наречием, служили дверьми в хоромы полного романа»⁹³.

Опять ни слова о композиции, хотя к этому времени (1833) уже существовали «Повести Белкина» с новым для тогдашней русской прозы опытом компоновки большого произведения. Именно в этой вещи Пушкин окончательно отойдет от опыта стиха и попробует написать прозу на иных, не стиховых (языковых) началах. Не исключено, это имел в виду Б. Эйхенбаум в статье «Путь Пушкина к прозе» (1923).

Выше говорилось, что Жуковский рассматривал «Историю» Карамзина в качестве одной из предпосылок новой русской прозы. Однако другой критик, Н. Полевой, находит в «Истории» явные следы стиховой культуры, косвенно

⁹² Декабристы. Эстетика и критика. С. 98.

⁹³ Там же. С. 170.

подтвердив справедливость гипотезы Б. Эйхенбаума о пути Пушкина к прозе через стих:

«...Слишком уж заметно в нем желание гармонии, видно усилие искусства, и это усилие вводит Карамзина в уютное однообразие: применившись к нему, можете даже наперед указывать на его падения риторические, *бить такт при чтении*...»⁹⁴.

Полагают, что «большинство русских романов – авантюрного типа..., что такой роман был наиболее типичным явлением для XVIII века»⁹⁵.

В узком смысле слова, да. Но это суждение распространимо и на XIX век (роман Достоевского), и особенно на XX (примеры многочисленны), поскольку «авантюренность» не жанр, а прием (наподобие «оды» и «элегий»). Этим приемом русские авторы пользовались и в XVIII в. (и первой трети XIX), однако, повторяю, он до сих пор в ходу. Его композиционная простота и языковая непритязательность отчасти объясняют причины и популярности этого вида среди читателей, и неприязнь к нему (а заодно и к роману как таковому) тогдашних теоретиков.

Рядом с ним поэзия считалась образцом высокого искусства, поэтому в ней и только в ней видели источник обновления словесности. Ее развитие от композиционно неза-

⁹⁴ Полевой Н. Очерки русской литературы. С. 140.

⁹⁵ Скипина К. О чувствительной повести // Русская проза. Л.: Academia. 1926. С. 14.

мысловатой авантюрной прозы (каков русский роман конца XVIII – первой трети XIX в.), равнодушной к языку, к прозе «языковой», позволяющей избежать забот о композиции (любовная и чувствительная повесть того же времени), а потом к сложной композиции, учитывающей и новый языковой опыт, есть, я думаю, одна из явных закономерностей.

Когда Пушкин писал (в статье 1822 г. «О прозе») знаменитые ныне строки: «Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое...» (5, 10), он, скорее всего, имел в виду, что к прозе идут от стиха, и еще не задумывался над композицией, т. е. над необходимостью плана для создания большой прозаической вещи.

Об этом он станет размышлять через год, принимаясь за «Евгения Онегина». В его «Возражении на статью Кюхельбекера в “Мнемозине”» (1825) сказано: «...Плана нет в оде и не может быть; единый план “Ада” есть уже плод высокого гения. Какой план в Олимпийских одах Пиндара, какой план в “Водопаде”, лучшем произведении Державина?» (5, 25). «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию...» (5, 41).

О каком плане речь? Вероятнее всего, о плане композиции, о распределении частей. Новая проза должна *строиться*, но Пушкин еще не знает *как*. «Повести Белкина» – первый опыт постройки новой прозы. От этой книги рукой по-

дать до нового романа, образцом которого стал «Герой нашего времени» Лермонтова.

Очень важным средством перехода от поэзии (языка) к прозе (новому языку и композиции) явился образ рассказчика/повествователя. Он обеспечивал прозе ту свободу высказывания, какой до тех пор обладала поэзия. В поэзии это было результатом искусства: оно подчеркивалось, культивировалось. В прозе его прятали, имитировали безыскусность, для этого нужен был, в частности, рассказчик. С его помощью письменная, книжная речь выдавалась за устную, разговорную, часто – простонародную. Поэзии это предстояло освоить (Некрасов). Одновременно рассказчик позволял свободнее распоряжаться построением всей массы текста.

Такая проза, конечно же, не на пустом месте возникала, была школа. В XVII – начале XVIII в. русские авторы учились на переводах западных образцов, из них самые известные – «Повесть о семи мудрецах», «Римские деяния», «Великое зеркало», сборник анекдотов – *фацеции*⁹⁶.

Ко второй половине XVIII в. учеба дает результаты. М. Чулков выпускает книгу «Пересмешник, или словенские сказки». Т. 1–4 (1766–1768). Он пользуется приемами, которые войдут в эстетический обиход русской литературы XIX столетия и примут участие в формировании новой русской

⁹⁶ *Державина О. А.* Переводная новелла на русской почве в XVII–XVIII веках // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М.: Наука, 1961. С. 133.

прозы. Например, в «Пересмешнике» очень силен *игровой* дух. Так, главу 1 автор начинает: «Содержание ее припоминает читателю, чтобы он просмотрел предуведомление, а ежели вздумает прочесть мой вздор женщина, то оной докладывает, чтоб она соизволила начало сделать чтению с 11 главы, потому что в первых 10 главах нет ничего такого, что бы могло служить к ее увеселению»⁹⁷.

Еще один прием, широко применяемый в 20–30-е годы, – вмешательство *повествователя (рассказчика-автора)* в ход событий. Заканчивая первую главу, Чулков пишет о ее героях: «Мы еще не слышим их разговоров, конечно, не довольно они еще накушались? <...> Пока они станут кушать, а я тем временем подумаю о расположении второй главы» (с. 96).

Чулков умело пользуется *разными* стилями, возвышаясь как прозаик-мастер над современниками. Приведу разговор Ладона и его возлюбленной из третьей главы: «Собрание приятств! источник красоты! владычица прискорбного моего сердца! оставь мою вину, что жаркая любовь принуждает меня выступать из границ несносного терпения» (с. 103).

Чулков разнообразит язык стихотворными вставками – так будут (и в том числе, по его следам) поступать его литературные потомки, создававшие новую русскую прозу в 20–30-е годы XIX в. Вот образец его стихов:

⁹⁷ Русская проза XVIII века. Т. 1. М.;Л.: ГИХЛ, 1950. С. 92. – Дальше страницы указываются в тексте.

Уж новый Купидон у нас теперь владеет:
Любовь червонцами, а не стрелами сеет;
А ум, достоинство, любовь и красота,
По правилам его, мирская суета.
С червонцами карман – вот только тут и дела!
Красавица к тебе тотчас и подлетела
И так влюбилась, что хочет умереть...

В главе 5 (Повесть «В чужом пиру похмелье») описано недоразумение, типичное для западноевропейской, в частности итальянской новеллистики («Декамерон»): двое принимают друг друга не за того, кем является каждый, и это приводит к неожиданным результатам.

Приемы мастера-прозаика XVIII в. используют писатели следующего поколения, но с оговоркой: так как в условиях эстетического преобладания стиха проза находилась на втором плане и даже не считалась искусством, то и на ее приемы не распространялось понятие литературных, они существовали за пределами искусства. Следовательно, литераторы 20–30-х годов XIX в., пользуясь этими приемами, расширяли возможности прозы посредством *внелитературного* материала. Подобное расширение тоже один из феноменов переходной эпохи.

Образ рассказчика в прозе позволял представить рассказ не как жанр, а как процесс говорения. «Сказ», о котором столько написано в нашей теории в 20-е годы XX в. и по-

том, всего лишь языковая разновидность «рассказа». Полагая, сейчас в этом понятии нет необходимости. Есть общий термин – рассказ (и жанр, и форма повествования); есть рассказчик – тот, кто рассказывает, но не повествует. Повествователь-автор может быть персонажем (примеры бесчисленны), но может не быть, как в романах Л. Толстого, где автор только повествует, но не является персонажем. Рассказчик же всегда персонаж, будь он автор, или герой, или и то и другое вместе. Что же касается особой лексики, которую считают условием сказа, она вполне удовлетворительно объяснима фигурой рассказчика: тот может быть носителем какого угодно слова. Старый совет – не нужно без особой надобности умножать терминов – пригоден и в этом случае.

Задумывая «Онегина», Пушкин колебался в определении жанра: то поэма, то роман (в стихах). Колебания вызваны тем, что Пушкин воспитан на стихе, ориентирован на его культуру, однако осознает, что для развития словесности стиха уже недостаточно. Поэтому он отказывается от «поэмы» и ее членения на «песни» и останавливается на «романе» с «главами», пользуясь стихом как своего рода перекидным мостом от поэзии к прозе.

Отказ от «поэмы» вызван следующим. Большая поэма была сравнительно недавно закончена («Руслан и Людмила», 1820). Впервые в пушкинской поэтике в ней появился рассказчик и как автор, и как персонаж, оправдывающий свободное построение всей вещи. В ней заложены основания

будущей русской прозы, прежде всего самого Пушкина. Их нужно искать в композиционной манере – том элементе, которого критика пушкинской эпохи еще не рассматривала в качестве одного из условий обновления прозы.

В «Руслане» Пушкин выступает как новатор, «модернист», если пользоваться поздним понятием: многие новые термины эстетики не новы по содержанию, поскольку обозначают процессы, давно известные. Оставаясь в границах предложенной схемы возвратно-волнового развития – «язык–композиция– язык», – объяснимо, почему русские футуристы (одна из разновидностей модернизма начала XX в.), занятые исключительно языком, не создали ничего запоминающегося в прозе. Язык и композиция не ладят, требуют, вероятно, разных талантов, редко совмещаемых в одном лице. Мастера языка, как правило, не создают больших прозаических вещей, требующих плана, расчета, соизмерения частей. Новатор языка, чаще всего, не может быть одновременно новатором постройки.

В 20-е годы XX столетия, когда стиховая волна пошла на убыль (после ее подъема с конца XIX в., аналогичного стиховой эпохе конца XVIII – 20-м годам XIX в.), возобновился интерес к проблемам построения прозы, появилось много произведений, конструкция которых, так сказать, открыто была заявлена. Таково, к примеру, частое использование приемов авантюрно-детективного повествования: М. Козырев, А. Чаянов, В. Каверин, В. Катаев, И. Эренбург, И. Ильф

и Е. Петров, Вс. Иванов, С. Кржижановский.

«Модернизм» Пушкина в «Руслане» выразился и в обращении к свободной композиции (новинкой для русской поэмы), и в пародировании уходящей эстетики (романтизма). Пародия свидетельствует и о популярности пародируемого, и о его закате. К слову сказать, свободная композиция пушкинской поэмы тоже может рассматриваться как один из способов пародии. В письме П. Вяземскому (10 июня 1813 г.) К. Батюшков признавался: «...Я стал менее чувствителен к прелести поэзии и более ленив духом <...> Жаль, что он (Жуковский. – В. М.) ничего путного не напишет прозою. Это его дело»⁹⁸.

Ленив духом, не исключено, как раз потому, что инстинктом мастера чувствует: поэзия исчерпывает эстетические ресурсы. Нужна, во-первых, новая поэзия (лексика, персонажи, темы) – к этому, вероятно, Батюшков уже не имел азарта, однако оставалось острое ощущение, что нужна новизна. Во-вторых, нужна проза, в ней заложена новая эстетическая энергия.

Свободное повествование «Руслана и Людмилы», прерываемое волей автора/повествователя/рассказчика, причем всякий раз эта воля заявлялась открыто и безоговорочно, – вот в чем значение поэмы для будущности Пушкина-прозаика («Повести Белкина»). Сохраняя за «Онегиным» определение «поэма», Пушкин оставался в границах уже достиг-

⁹⁸ Цит. по: Арзамас. Кн. 1. С. 209.

нутаго. Вот почему, полагаю, ему приходит на ум, что новая вещь, общий контур которой он еще не представлял в деталях, берясь за работу, должна быть иной, нежели «Руслан», и не только по теме, но по форме. Можно вообразить, что «Онегин» первоначально именовался «Евгений и Татьяна» – своего рода пародийное напоминание «Руслана и Людмилы», как и сама ситуация влюбленных, которые, в противоположность героям той поэмы, никак не могут соединить свои судьбы. Вероятна, в связи с этой предполагаемой схемой, находится обращение в I главе «Онегина»:

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас.

Новизну нового произведения автор связывал с жанром (роман в стихах). В этом определении читается: пока еще в стихах, но вот-вот будет роман в прозе, использующий эстетику свободного повествования «Онегина». Стихи, в которых Пушкин, благодаря личному таланту и долгой литературной традиции, достиг полной свободы обращения с материалом, наводили на мысль испробовать эту свободу в романе, написанном, однако, языком стиха, ибо язык прозы «отставал».

Примечательно одно из воспоминаний В. И. Даля о разговоре с Пушкиным: « ... Он усердно убеждал меня напи-

сать роман и повторял: “Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман. Но нет, не могу: у меня их начато три, – начну прекрасно, а там недостает терпения, *не слажу*”⁹⁹.

Именно стиховая свобода подталкивала сделать шаг от языка к построению, испробовать в новой вещи («Онегина») еще не употреблявшийся Пушкиным прием: свободный язык в сочетании со свободным построением, чтобы затем обратиться с этим новым опытом к прозаическому роману. Опираясь на «Руслана и Людмилу», Пушкин вводит в «Онегина» фигуру повествователя-рассказчика, которым является сам автор.

Едва закончив роман в стихах, Пушкин пробует эту фигуру в прозе – в «Повестях Белкина». Она позволяла сохранить эстетическую произвольность построения большого произведения, не нанося ущерба развитию действия. Правда, это касалось каждой повести в отдельности, в целом же (цикл) их организация не имела художественного значения, они читались в любом порядке, поскольку их ничто не соединяло, кроме фигур издателя и вымышленного автора, не имевших значения для каждой вещи по отдельности.

В поисках новой прозы Пушкин был не одинок. Близкую работу вел в 30-е годы О. Сенковский. Кажется, впервые о значении его литературных экспериментов для новой рус-

⁹⁹ Разговоры Пушкина. М., 1929. С. 202. Репринт. М., 1991. – Составитель отнес эту запись к 1833 г.

ской прозы написал В. Зильбер в статье «Сенковский (Барон Брамбеус)»¹⁰⁰. Теоретический интерес к этому писателю был совершенно естественным, ибо в 20-е годы XX столетия русские прозаики и теоретики тоже, как и сто лет назад, были одержимы пафосом новой формы (например, суждения участников группы «Серапионовы братья» (1921–1929), куда, в частности, входил В. Зильбер-Каверин).

Опыты Сенковского касались одновременно и нового языка, и нового построения (композиции), он, как и Пушкин, «модернист» той фазы русской словесности, и не уступает ему в понимании задач, стоявших перед новой русской литературой. Его проза – «археологический срез», обнажающий слои, в обработке которых создавалась новая литература. У него есть образцы усложненного (ради художественного эксперимента) языка («Большой выход Сатаны»), но есть и простой слог без каких-либо усложнений («Турецкая цыганка»). «...Он начинает культивировать в своем журнале [“Библиотека для чтения”. – В. М.] светскую повесть. Это направление... характерно *снижением приподнятого языка* романтической прозы 20-х годов»¹⁰¹.

«Снижением» Сенковский близок Пушкину, прозу которого Сенковский характеризовал так: «Простота для него была первым условием красоты <...> Простота и естествен-

¹⁰⁰ Русская проза. Л., 1926.

¹⁰¹ Там же. С. 172.

ность были первыми законами его слога»¹⁰².

Сенковский пишет о языке (слог) и ничего – о построении, хотя сам пробовал новую конструкцию («Путешествия Барона Брамбеуса»), сочетая приемы авантюрного романа, требовавшие последовательного развития повествования, и «беспорядочность», свойственную свободному построению.

А. Бестужев в одном из писем к братьям, Николаю и Михаилу, признается: «Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык и для этого беру мое золото обеими руками... отовсюду, где встречу, где поймаю его. Что за ложная мысль гнездится еще во многих, будто есть на свете галлицизмы, германизмы, чертизмы? Не было и нет их! Слово и ум есть братское достояние всех людей»¹⁰³.

Но ни он, ни его литературные современники ничего не пишут (ибо еще не осознают) о необходимости «обновить, разнообразить» композиционные приемы, об иной структуре прозы, хотя эта идея, так сказать, носится в воздухе. Иначе откуда бы взялась, например, оценка Бестужевым поэтики А. Вельтмана: «...Он, кажись, принял два сгиба в изложении и в вымысле и все играет на один и тот же лад – много мыслей, но они *насыпаны, а не связаны*...»¹⁰⁴.

Для связи мало языка, нужно иное расположение материала. Допускаю, что Бестужев это предугадывал, когда писал

¹⁰² Там же. С. 186.

¹⁰³ *Бестужев-Марлинский А. А. Кавказские повести.* С. 538.

¹⁰⁴ Там же. С. 515.

братьям в 1830 г.: «Мало-помалу я сам начинаю признавать свое призвание, я чувствую, что в голове моей совершается мир. Может статься, я не буду в состоянии его выразить, но тот, кто напишет на могиле моей: *«Он был недосказанный поэт»* – не солжет»¹⁰⁵.

Годом раньше в письме к Н. Полевому он сделал тонкое наблюдение над романами Ф. Булгарина: «Остроумный подбор *на заданные рифмы*. Вы видите, как он *все* за волосы *тащит к одному* припеву...»¹⁰⁶.

Дана характеристика той манеры построения (с одним повествовательным центром, последовательным изложением), которая уже переставала удовлетворять, хотя сам Бестужев так и не создал новой, которую, кажется, предвидел. В письме Н. Полевому от 1831 г. он пишет о своем «Аммалат-беке»: «Правда, что рамы не позволили мне развернуть его, но что же делать? Мало-помалу я чувствую, что мне надобно писать роман, ибо предметы мои *разрастаются* не путем, и, подрезывая ветки у них, я безобразую целое»¹⁰⁷.

Разрастающийся предмет нельзя организовать средствами одного языка, нужны внеязыковые приемы, и Бестужев пробует их (я полагаю, скорее по художественному инстинкту, нежели рассчитано) в недописанном романе «Вадимов» (начат в 1833 г.) с неслучайным подзаголовком «от-

¹⁰⁵ Там же. С. 520.

¹⁰⁶ Там же. С. 494.

¹⁰⁷ Там же. С. 504.

рывки».

Роман состоит из четырех повестей: «Осада», «Выстрел», «Журнал Вадимова», «Свидание», связанных общим персонажем, как это сделает через несколько лет Лермонтов в «Герое нашего времени». Очевидно, что на сей раз язык не беспокоил Бестужева, он писал так, как привык, – именно эту языковую манеру пародирует Пушкин в «Повестях Белкина», хотя «Вадимов» и написан позже. Вероятнее всего, автор вслед за Пушкиным (но не подражая ему) пробовал тот тип композиции, который затем укоренится в русской литературе в качестве одного из главных приемов построения: многоцентрическое повествование, части которого могут существовать/читаться отдельно.

Упомянутый А. Бестужевым А. Ф. Вельтман свидетельствовал, что поиски новой прозаической формы выражали эстетический дух времени.

Ему тоже свойственна «борьба» языка и композиции, и он, как Пушкин, Сенковский, Бестужев, наибольших результатов достиг в языке. Исследователи давно подметили эту черту: «Не в конструкции, а в языке заключена доминанта его творчества».¹⁰⁸ «...Задача Вельтмана вовсе не в адекватном воспроизведении речи древнерусских людей, а в создании *специфически имитирующего стиля*...» «...Воспроизводящий, имитирующий стиль речей действующих лиц <...> служит средством затейливой орнаментации... и источ-

¹⁰⁸ Бухитаб Б. Первые романы А. Вельтмана // Русская проза. С. 199.

ником *чисто словесных* художественных эффектов»¹⁰⁹.

Повторяю и повторяю: путь к новым словесным формам (предполагающим композиционное новаторство) естественно начинать с языка. И потому, что язык отзывчивее к переменам, легче, подвижнее (ему не нужен план); и потому, что построение нуждается в более длительном прозаическом опыте. История русской литературы двухсот с лишним лет подтверждает: новая проза есть итог взаимодействия поэзии (языка) и прозы (построения, композиции), причем это взаимодействие носит циклический, повторный характер.

В 20–30-е годы XIX в. таковой закономерности еще не наблюдали, возможно, потому, что циклизм еще не успел проявиться в отечественной словесности, вследствие чего не приходила в голову мысль проследить его в развитии западноевропейских литератур. Белинский, оценивая прозу Пушкина, не заметил, что тот готовит новое искусство. В «Литературных мечтаниях» (1834) критик писал, имея в виду «Повести Белкина»: «Явись новый Пушкин, но не Пушкин 1835, а Пушкин 1829 года, и Россия снова начала бы твердить стихи...»¹¹⁰.

Белинский словно говорит: пиши Пушкин стихи, как в 1829 году, останься он в стихах, и его читали бы по-прежнему. Пушкин же шагнул из стиха в прозу, к новой художе-

¹⁰⁹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: ГИХЛ, 1959. С. 572, 573.

¹¹⁰ Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 1. С. 76.

ственной форме. Современная ему критика, теория литературы не обратили на это внимания, поскольку только-только начали заниматься прозой и все еще переносили на нее представления, выработанные при анализе стиха. Лишь со второй половины XIX столетия, ближе к его концу и в начале столетия XX, композиция как существенное, наряду с языком, условие художественной речи становится объектом изучения (А. Веселовский, А. Потебня, теоретики ОПОЯЗа и ГАХН).

В ходе поисков нового языка в отечественной прозе появляется рассказчик-автор-персонаж. В нашей науке достаточно писали о влиянии Э. Т. А. Гофмана-повествователя на фигуру рассказчика в отечественной прозе, этот опыт хорошо изучен. Для примера сошлюсь на упоминавшуюся петроградскую группу «Серапионовы братья» и на хронологически близких ей писателей, использующих практику и самого Гофмана, и его русских последователей 20–30-х годов XIX в., в частности, А. Погорельского, сопроводившего «Черную курицу» (1829) посвящением: «Алеше, племяннику родному». Спустя неполные сто лет А. Чаянов сделал похожее посвящение повести «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина...» (1924): «Ольгуньке, девочке моей родной – чтобы не скучала». О причинах такого и подобных совпадений уже говорилось.

Не случаен интерес русских прозаиков к опыту западноевропейской прозы: коль скоро возникла своя потребность

в новых формах, обратились туда, где этот опыт уже использовался. Но не от него шли к новой русской прозе, а от собственных потребностей к нему. Тем более, западноевропейская литературная практика не могла дать того, что было важно для тогдашней русской прозы, – языка, от которого тоже зависела композиция, в особенности, если использовалась фигура повествователя-рассказчика.

Значение этой (языковой) фигуры состояло в том, что она позволяла решить проблему построения (композиции) – едва ли не самую важную для русской прозы той поры (начиная с 30-х гг.), принимая в расчет, что прежние композиционные приемы (В. Нарезный, Ф. Булгарин, И. Лажечников, М. Загоскин), коренившиеся в опыте авантюрного (приключенческого) романа, требовали обновления.

Общим ощущением недостаточности старой техники авантюрного романа объясняется, почему рассказчик появляется одновременно у разных прозаиков нового поколения (90-е годы XVIII в. – первые десятилетия XIX): «Двойник» А. Погорельского (1828); так называемые «Рассказы путешественников» О. Сомова (1828–1830); «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» (1830) А. Бестужева-Марлинского; «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя (1831); «Повести Белкина» Пушкина (1831).

У Пушкина рассказчик появился уже в «Руслане и Людмиле», это – сам автор, который рассчитано вмешивается в события своими комментариями. С одной стороны, вмеша-

тельство служило целям пародирования выдыхавшейся романтической поэмы: пародия продлевала ей жизнь, позволяла пользоваться ее приемами. С другой же – фигура автора как персонажа оправдывала прихотливую, произвольную композицию, эстетически оправдывала игру языка. Поэма демонстрировала (прежде всего, самому Пушкину) художественные возможности рассказчика в качестве одного из композиционных приемов.

Потом, в «Онегине», Пушкин разовьет начатое в «Руслане», чтобы использовать опробованное средство для построения новой прозы. Именно так будут поступать современники Пушкина, в частности, упоминавшийся Вельтман. По поводу его романа «Кощей» (1833) Н. Станкевич писал Я. Неверову: « У него местами встречаешь прекрасный образ выражения, но все это не сосредоточено никаким господствующим чувством, точно как и *все события романа не липнут ни к какому главному событию*. Чорт знает, что за винегрет!»¹¹¹.

Сейчас такую оценку легко понять: тот, кто занят языком (а таким и был Станкевич, сам поэт), тот видит в новой композиции мешанину, не допуская мысли о новизне. А вот мнение о романе Вельтмана «Странник» (1832), мнение, принадлежащее читателю, умудренному столетним опытом русской прозы: отмечают признаки, попадающие под определение «винегрета», однако на сей раз они получают совсем

¹¹¹ Станкевич Н. В. Избранное. М.: Советская Россия, 1982. С. 101.

иную оценку. «...Имитирует импровизацию, как бы полную неподготовленность заранее, веселую болтовню о чем в голову придет... Легкость, личный тон, веселый произвол автора – вот та связь, которая не дает “Страннику” распасться на ряд анекдотов и каламбуров. Отсюда – *постоянные напоминания читателю об авторе*...»¹¹².

Рассказчик-автор в качестве персонажа нужен, чтобы свободная композиция не рассыпалась и не вышел «чорт знает, что за винегрет».

Характеристика «Странника» во многом подходит и для композиции «Онегина», о котором выше говорилось как о стиховой форме, готовившей в глазах Пушкина переход к прозаическому роману. Таким романом явились «Повести Белкина». Их значение состоит в том, что писатель строил прозаическое сочинение на фигуре рассказчика в качестве средства, оправдывающего свободную композицию, однако не каждой повести, а всего цикла. Вот почему, я полагаю, эти повести можно читать в любом порядке и почему романом этот цикл все же нельзя считать, как того хотел автор, это скорее *идея романа*.

Внимание Пушкина к рассказчику, к устному повествованию очевидно, хотя герой (рассказчик) явно доминирует над повествованием (рассказом): в «Белкине» больше *рассказчика*, чем *рассказа*. Сначала Пушкин сообщил, что он всего-навсего издатель рукописи, попавшей к нему случайно.

¹¹² Бухитаб Б. Указ. соч. С. 203.

Затем, укрепляя иллюзию реальности вымышленного повествователя, он придумывает Белкину соседа, сообщившего об авторе некоторые подробности, — еще один, эпизодический, рассказчик. Упомянута и ключница, завоевавшая расположение Белкина искусством рассказывать. Наконец, издатель признается, что Белкин не сочинитель этих историй, — он их слышал от разных людей и только записал то, что ему рассказали.

Все эти персонажи объединены одной функцией: они — рассказчики, и это, полагаю, свидетельствует, где и какие приемы искал Пушкин, намереваясь использовать их для большого произведения. Литературный опыт, исторический и личный, подсказывал обратиться к поэзии, хотя уже в «Онегине» стало понятно: для нового романа этих навыков недостаточно, других же еще не было.

В самом деле, все пять повестей ничем, кроме фигуры Белкина, не соединены, поэтому могут читаться в любой последовательности, и рассказчик-повествователь никак не влияет ни на их содержание (это важно подчеркнуть), ни на построение, от которого зависит и содержание. Как организатор целого (большой вещи) ни один из рассказчиков (и все они вместе) не годится, а потому и рассказ не может рассматриваться в этой функции.

Правда, «Повести Белкина» можно читать с другой точки зрения: в каждой есть свой центр, хотя и в этом случае значение рассказчика не увеличивается. Однако полицентризм,

свойственный повестям, которые Пушкин намеревался объединить в большое произведение (роман) именно рассказчиком/рассказом (рассказыванием) со всеми признаками свободной композиции, присущей устному повествованию, — этот полицентризм использует Лермонтов в «Герое нашего времени». Разница будет в том, что у Пушкина в разных центрах стояли разные герои, и это мешало собрать повести в одно целое. Белкин по замыслу должен был сыграть эту роль, но она ему не удалась. Велика вероятность, что эта не до конца удавшаяся Пушкину манера натолкнула Лермонтова на полицентризм с одним героем — тот новый русский роман, о форме которого Пушкин задумывался в «Онегине».

После «Белкина» Пушкин пишет «Капитанскую дочку» — буквальное исполнение обещанного в «Онегине»:

Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
А просто вам *перескажу*
Преданья русского семейства...

Автор двукратно упоминает «рассказанность»: *преданья*, нечто бытовавшее в устной передаче; и *пересказ* этих преданий, как, собственно, и построены «Повести Белкина»: пересказ (издателем) рассказанного Белкиным, слышанного им от разных рассказчиков. В «Капитанской дочке» та же мо-

дель: издатель «пересказывает» (издает) записки Гринева, доставленные ему («пересказанные») одним из внуков Гринева.

Незадолго до этой вещи, в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834), Пушкин писал: «Однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он [Ломоносов. – В. М.] свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжелый <...> Карамзин *освободил язык* от чуждого ига и возвратил ему свободу, *обратив его к живым источникам народного слова*» (5, 161).

Живой язык, народное слово наиболее полно реализуются в слове разговорном – тут-то и нужен рассказчик. Если в предыдущих аргументах удалось зафиксировать движение Пушкина к тому большому произведению в прозе, которое создадут его литературные потомки, то в «Капитанской дочке» есть важная деталь – дневник Гринева, ею воспользуется Лермонтов в «Герое нашего времени». Конечно, имеется множество других источников этого приема (западно-европейская литература, например: «Путешествия Гулливера» Свифта, «Исповедь» Руссо, «Страдания молодого Вертера» Гёте). И все же есть поводы предполагать связь прозы Лермонтова с пушкинской прозой как *ближайшим* источником.

Дневник создает эффект документальности, а с ним иллюзию достоверности. К такому приему внимательны в те эпохи, когда ощущается необходимость перехода от старых

повествовательных форм к новым, об этом речь ниже. Сейчас обращаю внимание на дневник как прозаическую форму, мотивирующую рассказ от первого лица со всей свободой перемещения к разным темам (так поступал Пушкин в «Онегине», где форма дневника присутствует в редуцированной форме). Однако последовательное использование дневника, очевидно, сужало возможности повествования: можно рассказывать лишь о том, что произошло с героем. Поэтому в «Повестях Белкина» Пушкин ввел разных рассказчиков, и эту-то схему взял Лермонтов в «Герое нашего времени», соединив ее с «документальностью» дневника.

Рассказчики в «Повестях Белкина» неподвижны: в самом рассказе от них ничего не зависит. В «Герое» от них зависит все, здесь интегрирован вышеназванный опыт русской прозы 20–30-х годов, в этом и состоит новизна лермонтовского романа. Он приобрел свободу, чаемую Пушкиным в «Онегине», романе в стихах, для будущего русского романа в прозе. Повести Печорина (его «Журнал») и о Печорине можно читать в любом порядке (кроме «Максима Максимовича»), как и «Повести Белкина», однако у тех есть и еще один порядок – авторский, и он придает им совсем иной художественный эффект, нежели в случае произвольного чтения. Иными словами, перед нами более сложный тип композиции, нежели осуществленный Пушкиным, который подумывал о чем-то близком. Впоследствии именно лермонтовскую форму позаимствует Достоевский для неосуществленного романа-цик-

ла «Житие великого грешника».

И в «Повестях Белкина», и в «Капитанской дочке» повествователь всегда *один*: в первой книге это Белкин (или тот, чьи слова он якобы передает), во второй – Гринев. Пушкин чувствует ограниченность этой манеры и вводит еще одного рассказчика: в «Выстреле» Белкин перерассказывает то, что рассказал один из участников этой истории тому, от кого Белкин ее узнал – так сказать, рассказ рассказа: Белкин рассказывает читателю то, что услышал от армейского офицера, который сам пересказывает историю, услышанную от Сильвио. Но этот прием – эпизод в «Повестях», где все же преобладает один повествователь/рассказчик.

У Лермонтова повествователей несколько, это позволяет вести рассказ из нескольких центров, сохраняя единство повествования, ибо главное действующее лицо каждой повести всегда одно – Печорин, который, будучи описан из разных центров, каждый раз поворачивается разными сторонами. В «Герое нашего времени», должен повторить, русский роман композиционно поднялся на новую ступень, собрав вместе приемы, до тех пор бытовавшие по отдельности; суммируя взаимоотношения языка и композиции, определявшие историческое бытие русской прозы 20–30-х годов XIX в.

Авторы, занимавшиеся языком, исполнили свое назначение и уступили место «строителям», созидателям композиции, без чего невозможно большое произведение. Это-то и предвидел Пушкин в «Повестях Белкина» как идею нового

романа, и по этому пути пошло генеральное развитие русской прозы.

Из этого не следует, что перестали заниматься языком. И он, и композиция всегда являются объектом художественного внимания, но в разные эпохи эти элементы по-разному акцентируются: в одну преобладает язык, в другую – композиция, и этими периодами определяется *цикл литературного развития*: когда работают над структурой, язык отходит на второй план; при работе над языком ослабевают композиционные поиски.

Ближе к концу XIX столетия, когда работа над композицией еще продолжалась, постепенно вновь усиливается интерес к языку. Обе тенденции встретились в творчестве Лескова, в частности, в романе «Соборяне»: композиционные задачи здесь явно слабее языковых, но при этом сохранились фрагменты (вполне читаемые как отдельные произведения), их сам автор рассматривал как части обширного целого, ядром которого был упомянутый роман.

В «Соборянах» сохранена традиция, идущая от лермонтовского романа, – повествовать из разных центров и с помощью разных повествователей. Однако у Лескова, в отличие от Лермонтова, эти центры объединены не композиционно, а языково. Художественный смысл зависит не от расположения материала (в романе Лермонтова это играет решающую роль), а от того, каким языком изложен материал. У Лермонтова язык служил средством композиции, элемен-

том конструкции; у Лескова скорее композиция была разнообразностью языка, роман строился в расчете на язык – своеобразное возвращение к принципам пушкинской прозы, но с опытом романа предшествующих десятилетий.

Лесков соединяет разные повествовательные приемы. безымянную авторскую речь, устную речь рассказчика, письменную (дневник Савелия). При этом тщательно соблюдаются различия языка, свойственные разным повествователям. Произведения, созданные Лесковым после этого романа, лишь подтверждают, что язык оставался доминантой его творчества.

Первым среди прозаиков-классиков XIX века Лесков почувствовал, какими средствами можно обновить стареющую эстетику. С этой целью он обратился к забытым слоям языка, используя старые книги (жития, прологи, патерики), а для этого должны были появиться и носители этого нового языка – праведники, экзотические натуры, чудаки. Эти персонажи должны были явно контрастировать популярным фигурам тогдашней литературы, как оно и произошло («Очарованный странник», «Чертогон», «Инженеры-бессребреники», «Однодум», «Овцебык» и др.)

Эту линию продолжал Ремизов, пересказывая, подобно Лескову, литературный материал разных эпох и народов. При сопоставлении русской повести XVI в. «О Петре и Февронии» и ее пересказа Ремизовым видны особенности его работы. Кроме второстепенных деталей, не влияющих на

развитие событий; некоторых психологических мотивов, которых не знал исходный текст, Ремизов следует старорусской сюжетной схеме. Оригинальность работы писателя в языке – такова художественная задача пересказа, независимо от степени ее осознанности самим автором.

Сравню два отрывка.

«Глагола ей юноша: “Вижу тя, девице, мудру сущу. По вежь ми имя свое”. Она же рече: “Имя ми есть Феврония”. Тои же юноша рече к ней: “Аз есмь муромьскаго князя Петра, служаи ему. Князь же мой имеа болезнь тяжку и язвы. Острупленну бо бывшу ему о крови неприазниваго летящаго змиа, его же есть убил своею рукою”»¹¹³.

Тот же эпизод у Ремизова:

«...И подумал [слуга Петра. – *В. М.*]: “не простая!”

– А как тебя звать?

– Февронья.

“И имя замысловатое, – подумал Гридя, – Февронья!”

– Я муромский, служу у князя, – и он показал на гривну – серебряное ожерелье, – приехал с князем: князь болен: весь в сыпи.

– Это который: змееборец?

– Петр Агриковым [мечом. – *В. М.*] отсек голову летучему Змею и острупел от змеиной крови. Наши муромские по-

¹¹³ Хрестоматия по древней русской литературе. Изд. 8. М.: Просвещение, 1973. С. 243.

мочь не могут, говорят, у вас больше ведуны»¹¹⁴.

Хотя эта вещь написана в 1951 г., опубликована же и во все в 1971-ом, автор пользовался средствами поэтики, свойственной ему в начале XX столетия, когда сочинялись «Лимонарь» (1907), «Докука и балагурье» (1914) – вариации византийских агиографий и русских сказок. Ремизов сам всегда называл свои источники. В авторском комментарии «Сказ» к «Докуке и балагурью» он пишет:

«Для пересказа народных сказок я пользовался записями, нигде не напечатанными – запись московская, сольвыгодская и грязовецкая, и записями, напечатанными в *Живой Старине*, и записями из сборника Н. Е. Ончукова, Северные сказки, Записки Импер. Рус. Геогр. Общ. По отделу этнографии XXXVIII. СПб., 1909» (237, пунктуация автора).

Пересказ позволял обновить язык, а средствами языка – образный материал тогдашней прозы. По своему дару Ремизов принадлежал не к «строителям» сложных, объемных композиционных массивов, а к мастерам слова, развивая, повторяю, традиции зрелого Лескова, обратившегося к пересказам византийских легенд («Скоморох Памфалон», 1887), житийной литературы из Прулогов – древнерусских агиографических сборников XII–XIII вв. («Гора», 1890, «Невинный Пруденций», 1891).

Как и Лесков, Ремизов не занимался стихотворчеством,

¹¹⁴ Ремизов Алексей. Сочинения. Кн. 2. М.: Терра–TERRA, 1993. С. 311. – Далее страницы указываются в тексте.

разумея под стихом нечто эстетически либо экспериментально значимое. Однако его «пересказанная» проза иногда чуть ли не буквально совпадает с поэтическими образцами его литературных современников. Так, строки ремизовского «Покорения Казани» (1914): «Эй, подкопщики, зажигальщики, ваш час настал!» (1, 342) близки хлебниковскому «Эй, молодчики, купчики, / Ветерок в голове...». А первые строчки «Гнева Ильи Пророка» (из «Лимонаря», 1907) напоминают ритмику белого стиха (ставлю строчный разграничитель там, где он мог бы невидимо находиться в случае стиха):

«Необъятен в ширь и в даль подлунный мир –/
пропастная глубина, высота поднебесная./
Много непроходимых лесов, непролазных тущоб и
болот,/
много непроплывных рек,/бездонно бурных морей,/
много диких горбатых гор громоздится под облаки./
Страшны бестропные поприща,– труден путь./

Но труднее самого трудного/тесный, усеянный колючим тернием путь осуждения – в пагубу» (2, 13).

Сравним со стихами М. Цветаевой из ее сборника «Версты» (1922):

Ветры веяли, птицы реяли,
Лебеди слева, справа – вуроны...

Наши дороги – в разные стороны.
Ты отойдешь – с первыми тучами,
Будет твой путь – лесами дремучими, песками горючими.
Душу – выкричешь,
Очи – выплачешь.

1916

Мысль о Ремизове, не писавшем стихов, но прозой напоминающего о стихах, приходила на ум его критикам. В статье 1910 г. «Стилист-рассказчик» В. Пяст заметил: «...Ремизов никогда не написал рифмованной строки... Ремизов – исключительно беллетрист, рассказчик с занимательной фабулой, рассказчик о самом будничном, близком, нужном, понятном...<...>

Он – бытовик; он – и тончайший психолог, язык его безупречно простой, бесконечно тонкий... <...>

Именно к Лескову по характеру таланта подходит Ремизов. Как и Лесков, пускаясь в области, где так заманчива модная стилизация, Ремизов везде остался настоящим “стилистом”, но отнюдь не “стилизатором”»¹¹⁵.

Стилист, а не стилизатор. Стил – это свое, с применением ли чужого, нет ли – второстепенно. Стилизатор – подражатель, он берет лишь чужое, поскольку своего нет.

Прозой, заставляющей вспомнить поэзию, Ремизов тоже близок Лескову, которого – в связи с такой близостью –

¹¹⁵ Пяст Вл. Встречи. М.: НЛО, 1997. С. 269.

можно рассматривать, во-первых, как писателя, ощутившего кризис прозы в конце XIX в.; во-вторых, начавшего поиски нового стиля. Одним из приемов этой новизны явилось использование в прозе приемов стихотворства. В отличие от Ремизова, у которого эти приемы носили, скорее всего, неосознанный характер, Лесков их осознавал. О «Скоморохе Памфалоне» он говорил, что повести присуща некая музыкальность языка, и потому «можно скандировать и читать с каденцией целые страницы»¹¹⁶.

Близость прозы Ремизова стиху не случайна и вновь наталкивает на идею закономерности в движении литературы. Сказал «вновь», потому что об этом уже говорилось выше, особенно беря в расчет, что похожее соотношение прозы и стиха наблюдается в творчестве М. Кузмина (может быть, не случайно, что ему Ремизов посвятил только что упомянутый рассказ «Гнев Ильи Пророка»).

Кузмина, как Ремизова и Лескова, влекли разного рода «пересказы» – один из приемов, в том числе имитация подражания известным прежде формам и образцам: античному роману III вв. («Приключения сэра Джона Фирфакса», 1910), эллинистическому «Роману об Александре» («Подвиги Александра Великого», 1909, одна из книг «Нового Плутарха» – серии об известнейших лицах прошлого, так и не написанной Кузминым в задуманном объеме); французскому авантюрному роману XVII-XVIII вв. («Приключения Эмэ

¹¹⁶ Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 8. С. 585.

Лебефа», 1907).

Подобно Лескову, Кузмин работает с языком и новым для тогдашней прозы образным материалом, но, в отличие от Лескова и Ремизова, Кузмин шел (как некогда Пушкин) к прозе от стиха, и его будущие «пересказы» читаются в первом поэтическом сборнике «Александрийских песнях» (1906).

Говорил уже, что писатели, создающие прозу в эпоху господства стиха, чаще всего начинают свои литературные карьеры стихотворцами и потому в прозе решают языковые, а не композиционные, задачи. «Пересказ» равносильен «переводу» старого литературного материала (сказки, жития, легенды) на современный язык.

К примеру, в «Петре и Февронье» Ремизов использует детали своего мира. Рассказав, следуя легенде, как к жене Павла Ольге летал на свидание змей в облике ее мужа, писатель добавляет: «Она заметила, слуги, когда он сидит с ней, потупись, отходят или глядят, не глядя: мужу все позволено, но когда на людях, это, как в метро в сос соседа» (303).

В «Левше» Лесков применил родственный прием, но сравнительно недавние события описал архаическим языком.

В «пересказах» Кузмина прежний художественный материал – при сохранении его сюжетных схем (устойчивый прием, периодически повторяющийся) – пополнен деталями, которых не было в оригинале.

Сопоставляю два эпизода: из «Романа об Александре» (III в.) и его пересказ Кузминым.

«Несколько дней спустя, когда Филипп сидел в одиночестве, маленькая птичка опустилась на его живот и снесла яйцо. Оно скатилось, упало на землю и разбилось. Оттуда появилось змейка, которая обвилась вокруг яйца. Она хотела заползти в него, но, прежде чем просунула голову, умерла. Филипп приказал привести к себе гадателя и рассказал ему о том, что видел. Гадатель же ответил ему: «Царь Филипп, у тебя родится сын, который будет царствовать и обойдет весь мир, покоряя народы, и, прежде чем возвратится в свою страну, умрет в молодых годах»¹¹⁷.

«Как-то раз от скуки кормил король своих любимых ручных птиц, королева вышивала на балконе, изредка подымая голову, когда птицы взлетали вровень с балконом и собачка у ее ног, насторожив уши, ворчала и тявкала, пугая шумящие стаи. Королева вскрикнула, когда одна из белых птиц вспорхнула к ней на шитье и мигом снесла яйцо, которое покатилося сверху под звонкий лай собачки. Из разбитого яйца вылез змееныш, медленно обполз свое недавнее жилище, будто желая снова войти в него, но лишь только сунул голову в скорлупу, как вздрогнул, издохши. Королева, перевесившись через перила, не обращала внимания на начавшийся дождик, слушая объяснения Антифон-та, что сын Филиппа

¹¹⁷ Повесть о рождении и победах Александра Великого. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 35.

обойдет весь мир и, вернувшись домой, умрет молодым. Печально собрала королева свое золотое шитье, уходя ожидать чудесного сына»¹¹⁸.

Пересказы Кузмина и Ремизова свидетельствуют: среди повторяющихся приемов обновления прозы находятся: 1) введение в литературный обиход экзотического материала, некогда традиционного, но современному читателю неизвестного; 2) изложение такого материала языком, современным читателю. Эстетическая новизна обеспечивалась сочетанием экзотики (неизвестности) и ясности (изложения), но могла достигаться и противоположным сочетанием: простоты (ясности), очевидности происхождения и экзотичности языка. Либо экзотика и ясность языка, либо простота и замысловатость языка.

Последний случай характерен для Лескова, первый – для Кузмина и часто для Ремизова, одновременно с которыми появилась группа прозаиков, использующих названную схему: вводят новый материал (античный, средневековый, мифологический – русский и западноевропейский): имена, образы, легенды, мистические практики, принадлежащие ушедшим культурам.

На этом основании строят свою прозу Д. Мережковский («Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи»), В. Брюсов («Алтарь победы», «Юпитер поверженный», «Огненный

¹¹⁸ Кузмин М. Подвиги Великого Александра // Кузмин М. Подземные ручьи. Избранная проза. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 492.

ангел»), А. Кондратьев («Сатиресса. Мифологический роман», сб. мифологических рассказов «Белый козел», «Улыбка Ашеры. Второй сб. мифологических рассказов», «На берегах Ярыни. Демонологический роман»).

Имея в виду А. Кондратьева, И. Анненский сообщает в одном из писем (авг., 1906): «Мой ученик [Кондратьев учился в гимназии, где Анненский был директором. – В. М.] написал на этот же миф [о кифареде Фамире, о котором Анненский создал драму “Фамира-кифаред”, 1906 г. – В. М.] прелестную сказку под названием “Фамирид”»¹¹⁹.

«Написал на этот миф...» – то же, что пересказы Кузмина, Ремизова, помногу черпавших из мифологии и демонологии, как делали в начале XIX в. русские прозаики: А. Погорельский, А. Вельтман, О. Сомов. Такое несомненное совпадение материалов, образов, приемов я объясняю законом эстетической повторности, ее частенько отмечали, хотя и не в качестве закона. К примеру, по поводу имени Горпинка (из романа А. Кондратьева «На берегах Ярыни») критик писал, что оно «совпадает с именем главной героини рассказа Оresta Сомова “Русалка”, 1829»¹²⁰.

В конце XVIII – начале XIX в. среди русских читателей распространился интерес к «черному» (готическому) роману, к поэтике таинственного, «ужасного» (А. Радклиф, Ч.

¹¹⁹ Анненский И. Избранное. М.: Правда, 1987. С. 484.

¹²⁰ Седов О. Мир прозы Кондратьева. Вступ. статья // Кондратьев А. А. Сны. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 18.

Мэтьюрен)¹²¹. Эту манеру Пушкин пародирует в «Гробовщике», ибо чувствует, что после сочинений О. Сомова и А. Погорельского она превращается в штамп. Племянник А. Погорельского, А. К. Толстой («Алешенька», которому посвящена «Черная курица»), с опозданием пробует оживить ее в «Упыре» (1842), ее ослабленными вариантами пользуется И. С. Тургенев («Фауст», 1856, «Призраки», 1864, «Собака», 1865, «История лейтенанта Ергунова», 1868), но слишком явно она уходит на второй план. Интерес к ней возобновится лишь в начале XX столетия (см. выше). Такими периодически возвратными процессами определяется движение отечественной словесности.

В 10–20-е годы XX в. Ремизову наследует новое поколение прозаиков: Замятин, Бабель, Пильняк, Вс. Иванов, С. Клычков, образуя одно из направлений прозы 10–20-х годов.

Уже в эмиграции, в 1950 г., Ремизов сказал, что считает Пильняка своим учеником: «В Берлине в 1922 г., не покладая рук, отделявал свои рассказы под моим глазом. Я отучал его от школьной грамматики, научил встряхивать фразу, переводя с искусственно-книжного на живую речь; перевертывать слова и разлагать слова – перевертывать, чтобы выделить и подчеркнуть; разлагать – слова излучаются и иззвучиваются. Отвадка от глагольных и ассонансов: в прозе от них месиво, как гугня в произношении. О “щах” и “вшах”

¹²¹ См.: Вацуро Вадим. Готический роман в России. М.: НЛЮ, 2002.

ничего тогда не говорил, сам сидел в них по уши»¹²².

Сопоставим тексты двух авторов.

Из повести Ремизова «Часы»: «И зачем жить, коли помру! – протяжно застонало в старике <...>, и вспомнилась ему молодость, здоровье, жена покойница, вспомнились, как такое далекое и невозвратное, поверить трудно, что было оно, и не во сне было, а на самом деле.

Приподнялся старик на диване, разинул рот. И сидел так с единой ноющей болью, вспоминая далекое прошлое, с единой ноющей болью, вспоминая невозвратное прошлое»¹²³.

У Пильняка встречаются похожие языковые конструкции с повторами (рассказ «Без названия»): «...Перелесок осиновый, сумерки, дождик. Дождик каплет мелкий-мелкий, серый, сырой. Осины пожелтели <...> Дорога прошла осинами, колеи набухли грязью, дорога вышла в поле <...> Сумерки, мелкий-мелкий моросит дождик...»¹²⁴.

Из рассказа «Повесть непогашенной луны»: «На перекрестке двух главных улиц города, там, где беспечной вереницей текли автомобили, люди, ломовики, – стоял за палисадом дом с колоннами. Дом верно указывал, что так, за палисадом, подпертый этими колоннами, молчаливый, замедленный палисадом, – так простоял этот дом столетье...»¹²⁵.

¹²² Ремизов А. Огонь вещей. М.: Советская Россия, 1989. С. 396–397.

¹²³ Ремизов А. Избранное. Л.: Лениздат, 1991. С. 254.

¹²⁴ Пильняк Б. Повесть непогашенной луны. М.: Правда, 1990. С. 3.

¹²⁵ Там же. С. 17.

Прибавлю, что одна из глав повести Ремизова «Пруд» (1905, 1911) названа «Мать – сыра земля». И так же Пильняк озаглавил свою повесть 1927 года.

Похоже, все это и впрямь следы влияний Ремизова, однако есть еще один «учитель» у Пильняка, который конструирует свою стилистику из разных источников, – А. Белый, особенно ранний (1901–1907 гг.), периода четырех «Симфоний», когда он только подступался к новой прозе, используя ритмику и фонетику стиха (эту фонетику возьмут у него футуристы. А. Крученых со знаменитыми строчками 1912 года: «Дыр, бул, щил//Убещур...» восходит к фонетике Белого в «Симфониях», а шире – к его экспериментам со словом).

Пильняк в «Голом годе» (1920) пишет:

«И теперешняя песня в метели:

– Метель. Сосны. Поляна. Страхи. –

– Шоояя, шо–ояя, шооояя...

– Гвииуу, гаауу, гвиииууу, гвииииуууу, гаауу...»¹²⁶.

Сравним со строками «4-й симфонии» (1907) А. Белого:

«Грязная развратница – город – раздевалась.

Ворох лохмотьев, как шепотный водопад, валился с нее, обнажая старушечье тело.

Чем бесстыдней лобзал ее ветер, тем бесстыдней мяукала она влюбленной кошкой:

“Уммау–ммуууу–моау–мау–ааум–яйхр...”¹²⁷.

¹²⁶ Там же. С. 339.

¹²⁷ Белый А. Старый Арбат. Повести. Московский рабочий, 1989. С. 371.

Ремизов и Белый в творчестве Пильняка дают повод для темы «Ремизов и Белый», которых – помимо других признаков – сближает пристрастие (вольное и невольное) к Гоголю. Оба и писали об этом не однажды, и в их прозе слишком заметны черты гоголевского наследия. Обнаруживаются они в конструкции образа.

«И уже казалось старику, что в больной голове у него завелись тараканы, и была голова его полна тараканьих яиц так, что пёрло. И с ужасом чувствовал он, что из глаз его уже высываются тараканьи усы, чувствовал он запах тараканьих яиц и сидел с разинутым ртом и не двигался»¹²⁸.

Во-первых, напоминает «Ивана Федоровича Шпоньку» Гоголя: «Надобно вам знать, милостивый государь, что я имею обыкновение затыкать на ночь уши с того проклятого случая, когда в одной русской корчме залез мне в ухо таракан. Проклятые кацапы, как я после узнал, едят даже щи с тараканами. Невозможно описать, что происходило со мною: в ухе так и щекочет, так и щекочет... ну, хоть на стену!».

Во-вторых, использована типичная гоголевская метафора – неподвижный человек с разинутым ртом. «Ужас сковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень: глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе» («Сорочинская ярмарка»).

«...Пацок разинул рот; поглядел на вареники и еще силь-

¹²⁸ Ремизов А. Избранное. С. 255.

нее разинул рот» («Ночь перед Рождеством»).

«Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут» («Мертвые души»).

Гоголевскую фантазию, особенно после Ремизова и Белого, можно классифицировать как пример абсурдистской прозы, которой только предстояло развиться в качестве одной из повествовательных линий. Вот небольшой текст А. Крученых из статьи «Фактура слова»:

«В полночь я заметил на своей простыне черного и твердого, величиной с клопа в красной бахrome ножек.

Прижег его спичкой. А он потолстел без ожога, как повернутая дном железная бутылка...

Я подумал: мало было огня?..

Но ведь для такого – спичка как бревно!..

Пришедшие мои друзья набросали на него щепок,

Бумаги с керосином – и подожгли...

Когда дым рассеялся – мы заметили зверька...»¹²⁹ и т. д.

В контексте эстетических поисков начала XX в. эта образность воспринимается как одно из средств обновления языка прозы, хотя на фоне Ремизова и Белого она кажется подражанием, но не стилистике этих авторов, а направлению их работы. Вернее сказать, было общее движение, и внутри него разные авторы естественно обнаруживают совпада-

¹²⁹ Крученых Алексей. Кукиш прошлякам. Москва – Таллинн: Гилея, 1992. С. 23.

ющие признаки.

Так оба совпадают, изображая структуру снов. В повести «Часы» (1908) Ремизов пишет: «Снился Косте сон, будто вырвал он себе все зубы и оказалось, не зубы носил он во рту, а коробку из-под спичек..., и ноги у него будто не ноги, а окурки. Вот и лезет он будто на этих своих окурках в пасть трубы невиданного огромного граммофона <...> Из сил Костя выбился, да и труба сужается: жмет, колет, сдирает ему кожу с головы. И видит вдруг Костя: перед самым его носом дыра. Заглянул он в дыру, а там пропасть...»¹³⁰.

У Белого встречаются похожие образы:

«Шуту открылась неоглядная дыра. И, протягивая руки в дыру, шут сказал: “В трубы проваливаются”.

“Проваливаются”.

И он провалился. <...>

А он вспоминал в трубе...» («4-я симфония»)¹³¹.

«Ощущения отделялись от кожи: она стала – навислостью; в ней я полз, как в трубе...» («Котик Летаев», 1917)¹³².

В «Огне вещей» Ремизова есть сцена:

«“Боже, как грустна наша Россия!” – отозвался Пушкин голосом тоски.

Гоголь поднял глаза и сквозь слезы видит: за его столом

¹³⁰ Ремизов А. Избранное. С. 262.

¹³¹ Белый А. Старый Арбат. С. 349–350.

¹³² Белый А. Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика, 1997. С. 32.

кто-то согнувшись пишет.

“Кто это?”

“Достоевский” – ответил Пушкин.

“Бедные люди!” – сказал Гоголь и подумал: “Растянуто, писатель легкомысленный, но у которого бывают зернистые мысли”, и, заглянув в рукопись, с любопытством прочитал заглавие: “Сон смешного человека”. И проснулся»¹³³.

Две стилистические аналогии идут на ум. Первая – из статьи А. Белого «Настоящее и будущее русской литературы» (1907): «А когда повернулся [Достоевский. – В. М.] к действительности, в глазах у него пошли темные круги; эти круги перенес он на лица русских интеллигентов <...> Этих интеллигентов назвал он “бесами”. И они ответили ему “Жестокий талант”»¹³⁴.

И вторая, разумеется, – анекдоты Д. Хармса о русских прозаиках: «Однажды Гоголь переоделся Пушкиным, сверху нацепил львиную шкуру и поехал в маскарад. Ф. М. Достоевский, царство ему небесное, увидел его и кричит: “Спорим, это Лев Толстой! Спорим, это Лев Толстой!”»¹³⁵.

Здесь так же смешаны эпохи (в данном случае не имеет значения, что цитированные строки не обязательно принадлежат Хармсу), как это делали Ремизов и Белый. Говоря «так

¹³³ Ремизов А. Огонь вещей. С. 46.

¹³⁴ Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 352–352.

¹³⁵ Хармс Даниил. Повесть. Рассказы... СПб.: Кристалл, 2000. С. 478.

же», я имею в виду прием, один у разных авторов, что, полагаю, и свидетельствует об однородности художественных поисков в прозе, выходящих из границ индивидуальной поэтики.

Возвращаясь к Лескову и к следам пушкинского опыта в его прозе. Эти следы свидетельствовали, что заканчивался очередной, «прозаический», цикл отечественной словесности и приближалась новая, «поэтическая», волна с присущим ей интересом к языку. За три года до смерти Лескова, в 1892 г., Д. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» ясно определил эту новую волну.

Однако, в отличие от пушкинского времени, не остывала работа над композицией, и она шла по тому руслу, о котором думал Пушкин, сочиняя «Повести Белкина», – по руслу романа-цикла. Мережковский сам создает трехчастный цикл «Христос и Антихрист» («Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи», «Петр и Алексей») и цикл «Царство Зверя» (пьеса «Павел I», романы «Александр I» и «Николай I»). Ф. Сологуб пишет «Творимую легенду», небольшой цикл из трех романов. А. Белый задумывает аналогичный цикл «Запад или Восток?», из которого пишет «Серебряного голубя» и «Петербург», за третий роман, «Невидимый град», он так и не взялся, как не осуществил замысел и другого цикла – «Моя жизнь». Создают циклы С. Н. Сергеев-Ценский («Преображенная Россия») и М. А. Алданов (тетралогия «Мысли-

тель»). Сохранились сведения, что С. Клычков тоже задумал и частично осуществил (подобно А. Белому) роман-цикл «Живот и смерть». Он должен был состоять из трех трилогий (напоминая «циклоид» Д. Мережковского). Первая, «Сорочье царство» (о 60–90-х гг. XIX в.), включала романы «Чертухинский балакирь» (1926), «Князь мира» (1928) и «Серый барин» (заявка на его издание датирована 1929 г.). Состав второй трилогии, «Последний Лель» (время Первой мировой войны) предполагался таким: «Китежский павлин», «Заяц из двенадцатой роты» и «Сахарный немец» (1925). О третьей трилогии нет сведений¹³⁶. Все это – новые подтверждения того, что пушкинская идея не замерла.

Подведу предварительный итог результатам Введения, учитывая, что в дальнейшем они будут рассмотрены в подробностях.

Есть эпохи, когда развитие прозы определяется процессами языка, такие эпохи следуют за интенсивным развитием поэтической (стиховой) речи. Они сменяются эпохами прозаической речи: интерес от языка перемещается к построению (композиции) большого повествовательного произведения. В эту пору стихи, работа над языком (лексика, интонация) уходят на второй план, как и внимание к малой прозаической форме (рассказ, повесть).

¹³⁶ Клычков С. Собр. соч.: в 2 т. М.: Эллис Лак, 2000. Т. 2. С. 589. Комментарии Н. Солнцевой. – Подробнее о романах С. Клыčkова в кн.: Солнцева Н. Последний Лель. О жизни и творчестве Сергея Клыčkова. Московский рабочий, 1993. С. 102 и сл.

Разумеется, выделить подобные эпохи в чистом виде можно лишь на бумаге. В реальности литературного движения взаимодействие языка и композиции идет постоянно, чаши весов безостановочно колеблются, но колебания носят циклический характер, т. е. обладают повторяющейся периодичностью, законы которой определяются искусством слова и не зависят от исторических (социальных, экономических, демографических и пр.) перемен.

В качестве завершающего довода воспользуюсь русской стихотворной практикой XVII столетия.

Б. Успенский обнаружил, что церковная служба на Руси *читалась, а не пелась*. При этом «...язык церковного богослужения, несомненно, был противопоставлен в произношении живому просторечию»¹³⁷.

Соотношение фонетик богослужебной и просторечной можно уподобить соотношению фонетик поэтической (стихотворной) и прозаической, в которой, по сравнению со стихами, преобладают элементы просторечия или которая в поисках нового языка обращается к ним. Такое обращение, однако, сначала происходит в поэзии.

Б. Успенский высказывает гипотезу, что названная система богослужебного произношения могла сложиться «в эпоху так называемого второго южнославянского влияния.

¹³⁷ Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения (из истории литургического произношения в России). Изд-во Московского университета, 1968. С. 94.

Действительно, именно в эту эпоху в Россию проник южнославянский витийственный стиль (связанный с книжными реформами патриарха Евфимия Тырновского), и язык церковной литературы стал стилистически противопоставляться бытовой речи, тогда как прежде он сравнительно мало от нее отличался»¹³⁸.

Иными словами, наблюдаем явление, которое целиком определяется понятием «языка», ибо церковная лексика оказала заметное влияние на первые шаги профессионального русского стихотворчества. Это-то и подметил исследователь, комментируя вышеприведенную гипотезу: «Вправе ли мы утверждать, что те же принципы [не пения, а чтения и соответствующего ему слогаобразования и ударения. – *В. М.*] лежат в основе декламационных норм силлабических виршей?»¹³⁹.

Автор ссылается на «Проблему стихотворного языка» Ю. Тынянова (1965, с. 40–41), где говорится о чередовании «поэзии» и «прозы» в историческом развитии литературы. В практике XVII столетия этому соответствует «пение» и «говорение». Поэзия и проза особенно противоборствуют в эпоху поиска новых форм, а не при использовании устоявшихся. Подобную черту заметил критик в творчестве В. А. Жуковского: «Однообразие мысли Жуковского как будто хочет заменить разнообразием формы стихов <...> Он отде-

¹³⁸ Там же. С. 95.

¹³⁹ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973. С. 218.

лывает каждую *ноту* своей песни тщательно, верно, столько же дорожит *звуком*, сколько и *словом* <...> Продолжительные переходы звуков предшествуют словам...»¹⁴⁰.

Для Н. Полевого Жуковский «поёт», а не «говорит», – явление, характерное для русской поэзии 10–20-х годов XIX в., следы чего можно найти и в тогдашней прозе, которую сплошь и рядом создавали поэты. Так будет в конце XIX – начале XX в. (проза А. Белого, например), в конце 50-х годов XX в. Не исключено, так было и в последней трети XVII столетия, когда силлабика исчерпала свои эстетические ресурсы и потребовалась иная форма.

«Б. В. Томашевский, обосновывая тезис об исторической изменчивости особой, противостоящей прозаической “интонации стиха”, высказал предположение, что силлабике XVII в. была присуща особая манера декламации»¹⁴¹.

Следовательно, с долей осторожности можно допустить, что взаимодействие стиха (пения, языка) и прозы (говoreния, композиции) известно давно, а если так, не пора ли поставить вопрос о законе (законах) такового взаимодействия, корнящегося в недрах искусства слова и не зависящего от обстоятельств социально-политического развития?

Еще раз напомним: противостояние (взаимодействие) стиха и прозы обостряется в эпохи, переломные для словесных художественных форм, при переходе от стиха к про-

¹⁴⁰ Полевой Н. Очерки русской литературы. С. 123.

¹⁴¹ Панченко А. М. Указ. соч. С. 220.

зе и от прозы к стиху. В первом случае начинают задумываться о композиции, «говорении» (фигуре рассказчика/повествователя), о большом произведении. Интерес же к стиху («пению») возрастает, когда отлаженная десятилетиями композиция утрачивает эстетическую энергию и нуждается в замене. Так было в начале XX столетия с прозаическими опытами А. Белого: его первые вещи недаром названы им «симфониями», ибо разумелся стиховой («певческий») характер этой прозы, во многом сохранившийся и в более поздних прозаических сочинениях («Петербург», «Записки чудака», «Москва»). Может быть, этой «напевностью» объяснимо, почему Белый не закончил ни одного своего романного цикла.

Возможно также, существует связь между поэзией и распространением в стиховые эпохи интереса к *пению*. Так было в 10–20-е годы XIX в.; в начале XX в., когда поэты, исполнявшие со сцены свои стихи, интонировали их в духе пения (Бальмонт, Северянин); в конце 50-х–80-е годы XX же века: возникновение и расцвет бардовской песни. Здесь же, полагаю, лежит объяснение феномена русского рок-н-ролла, в котором стихи играли несравненно большую роль, нежели в его западноевропейском и американском аналогах.

Стихотворный опыт XVII столетия, согласно изложению А. Панченко, побуждает рассматривать соотношение композиции (прозы, говорения) и языка (поэзии, пения) в качестве подверженных циклическим колебаниям, периодически по-

вторяющихся в течение трехсот с лишним лет. Если же так, имеем дело с правилом, вероятно, с законом развития русской словесности.

Задача нижеследующего состоит в том, чтобы найти этой гипотезе подтверждения или опровержения. Последние будут значить не меньше первых, сигнализируя: либо автору, либо грядущим исследователям нужны новые доводы. Говорю «новые», поскольку опыт русской науки последних ста лет все же свидетельствует, что в литературном развитии существуют, по крайней мере, аналогии, которые: а) не позволяют применять понятия «прогресс» к явлениям художественного творчества (давно, впрочем, известная аксиома); б) побуждают искать в названных аналогиях более глубокие связи, которые явятся основанием понятию «закон».

Глава 1

«...Не сочинять, а рассказывать...»

В год смерти Л. Н. Толстого (1910) вышел «Садок судей I» – первый сборник русских футуристов. Через два года появился их манифест «Пощечина общественному вкусу» с известными словами: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого... с Парохода современности».

Толстого и его искусство объявили отсталыми, его литературную манеру архаичной и себя изжившей. В этом утверждении, пусть не высказанном в таком виде, но предполагаемом логикой манифеста, больше теоретической справедливости, чем публицистического задора. Толстой сам рассматривал собственное творчество старомодным, культивировал старые приемы и был архаистом с первых шагов в литературе, но тем из архаистов, которых Ю. Тынянов назвал новаторами, подразумевая: некая художественная форма оказывается новинкой на фоне современной, однако многое заимствуется у старого, отброшенного нынешней литературой вследствие архаичности.

В таком именно смысле архаист Толстой был не меньшим футуристом, нежели те, кто предлагал избавиться от него за его пассивизм. Он был «футуристом большого стиля» («большого произведения», пользуясь понятием Жуковского), ибо

своей литературной работой определял грядущие (будущие) повествовательные формы.

В одном из поздних дневников (1909) он писал: «...Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь»¹⁴².

Как-то он заметил: «Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича или Марью Петровну. Писатели, если они будут, будут *не сочинять, а только рассказывать* то значительное или интересное, что им случалось наблюдать в жизни»¹⁴³.

Оба суждения об одном – о том, что старая художественная форма («сочинение») не удовлетворяет, и заменить ее надо пересказом того, что произошло «на самом деле». Косвенно Толстой объяснил, почему Пушкин в «Повестях Белкина» придавал такое значение рассказчику: тот был идеальной фигурой для имитации не вымышленности повествования (*не сочинять*), а якобы пересказа действительно случившегося (*только рассказывать*). Сходные по задачам литературные эпохи прибегают – независимо одна от другой – к сходным (а то и одним и тем же) повествовательным

¹⁴² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1928–1958. Т. 57. С. 9. – Далее том и страницы указываются в тексте.

¹⁴³ См.: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М.: ГИХЛ, 1959. С. 181.

(формальным) средствам.

Стремление Толстого писать «вне всякой формы» (сбросить форму с парохода современности – Толстой был «футуристом» до того, как появилось это литературное течение) означало всего-навсего: писать вне старой формы, исчерпавшей свои художественные возможности. Наиболее полно Толстой высказал эти взгляды в трактате «Что такое искусство?» (1897–1898).

«Становясь все беднее и беднее содержанием и все непонятнее и непонятнее по форме, оно [искусство. – *В. М.*] в последних своих проявлениях утратило даже все свойства искусства и заменилось подобиями искусства.

Мало того, что, вследствие своего отделения от всенародного, искусство высших классов стало бедно содержанием и дурно по форме, т. е. все более и более непонятно, – искусство высших классов с течением времени перестало даже и быть искусством и стало заменяться подделкой под искусство» (30, 111).

Опустим выражение «высших классов», и мысль Толстого из идеологической превратится в технологическую, означающую всего-навсего, что нынешнее искусство уже не удовлетворяет, и следование его приемам становится подделкой. Именно такому толкованию соответствуют другие наблюдения Толстого над современной ему прозой, в том числе собственной: «Форма романа прошла» (Записная книжка, 1893; 52, 239). «Форма романа не только не вечна, но она прохо-

дит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь, что сказать, скажи прямо» (Дневник, 1893; 52, 93). «Лучше всего у Пушкина – его проза»¹⁴⁴.

Ту же самую прозу, но в начале 50-х гг., Толстой оценивал совсем иначе, как недостаточную, отжитую. Теперь же, после десятилетий работы со сложной романной формой, он почувствовал ее пределы – естественно было вернуться к забытой простоте и восхищаться ее совершенством у Пушкина. Прошла не форма романа, а та форма, которая перестала удовлетворять Толстого, ибо исчерпала свою эстетическую привлекательность. Весь трактат об искусстве посвящен не искусству как таковому, а представляет собой изложение эстетики самого автора, который дошел до ее пределов и потому критикует, оформляя это в качестве критики искусства. «Ценить произведение искусства по степени его реалистичности, правдивости переданных подробностей так же странно, как судить о питательности пищи по внешнему виду ее» (30, 116–117).

За двадцать лет до этого, работая над «Анной Карениной», он думал иначе. Его жена передает: «Он вникает до таких подробностей, что вчера вернулся с охоты особенно рано и допытывался по разным материалам, не ошибка ли, что написано, будто высокие воротники носили при корот-

¹⁴⁴ Гусев Н. Н. Два года с Л.Н. Толстым [1909]. М., 1912. С. 163. Цит. по: Лев Толстой об искусстве и литературе. М.: Советский писатель, 1958. Т. 1. С. 317.

ких кафтанах»¹⁴⁵.

Совсем незадолго до смерти, в 1909 г., Толстой признался: «Все *старые приемы уже так избиты*. Я больше не могу читать»¹⁴⁶.

Некоторые критики так и расценили стилистическую доминанту позднего Толстого. О его романизме К. Леонтьев писал, что «со времени создания “Войны и мира” [он] до того неизмеримо... перерос всех современников своих..., что на пути правдивого и, так сказать, усовершенствованного реализма ничего больше прибавить нельзя. Его на этом поприще превзойти невозможно..., ибо всякая художественная школа имеет... свои пределы и свою точку насыщения, дальше которых идти нельзя. ...Гр. Толстой после “Анны Карениной” почувствовал потребность выйти на другую дорогу...» Ему «наскучили и опротивели многие *привычные приемы* той самой школы, которой он так долго был главным представителем»¹⁴⁷.

Критик почувствовал главный мотив – осознание писателем недостатка тех приемов, какими некогда определялась новая школа. Она состарилась, и ее создатель (или: один из ее самых заметных представителей) ощутил необходимость

¹⁴⁵ Толстая С. А. Дневники. М.: Художественная литература, 1978. Т. 1. С. 500. Запись 1873 г.

¹⁴⁶ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. С. 349.

¹⁴⁷ Леонтьев К. Анализ, стиль и веяние // Леонтьев К. Собр. соч. М.: Изд. В. И. Саблина, 1912. Т. 8. С. 231–231, 234. – Курсив автора.

других изобразительных средств (писать вне старой формы).

Толстой сам признавал реальность подобных процессов. По этой, надо полагать, причине он вставил в «Анну Каренину» следующий диалог:

«Левин сказал, что французы довели условность в искусстве как никто и что поэтому они особенную заслугу видят в возвращении к реализму. В том, что они уже не лгут, они видят поэзию.

Никогда еще ни одна умная вещь, сказанная Левиным, не доставляла ему такого удовольствия, как эта. Лицо Анны вдруг просияло, когда она вдруг оценила эту мысль. Она засмеялась.

– Я смеюсь, – сказала она, – как смеешься, когда увидишь очень похожий портрет. То, что вы сказали, совершенно характеризует французское искусство теперь, и живопись, и даже литературу... *Но, может быть, так всегда бывает*, что строят свои conceptions из выдуманных, условных фигур, а потом – все combinaisons сделаны, выдуманные фигуры надоели, и начинают придумывать более натуральные, справедливые фигуры».

Потом от «справедливых» фигур опять вернутся к «выдуманным», и так без конца.

Если верны высказанные во Введении соображения, а именно: кризис *композиции*, старых приемов построения прозы усиливает интерес к *языку* – поэзии, фонетике, слову, то «композиционный кризис» Толстого, а с ним и поэти-

ки русского романа 40–80-х годов, влечет очередное (циклическое) оживление стиховых форм. Такой вариант развития подтверждается исследователем: «Толстым обозначен кризис русской художественной прозы. Недаром после него наступает новый расцвет поэзии...»¹⁴⁸.

Добавлю, «второй» расцвет, ибо первый пришелся на эпоху второй половины XVIII–начала XIX в., когда в словесности преобладали стихи. Это почувствовал Белинский:

«В это золотое время быть поэтом – значило быть древним полубогом. И потому *все бросились в поэты. Стишки* были в страшной моде; их читали в книгах, из книг переписывали в тетрадки. Молодые люди бредили стихами, и чужими и своими: “барышни” были от стихов без ума. <...> Лишь появится, бывало, стихотворение, – критики и рецензенты о нем пишут и спорят между собой; читатели говорят и спорят о нем. Бывало, убить несколько вечеров на спор о стихотворении ничего не стоило. Да, это был золотой век Астреи для стихов!»¹⁴⁹.

Современник этого «золотого века», поэт, критик и мемуарист, М. А. Дмитриев, подтверждает: «Тогда стихотворство было в ходу; оно проникало во все круги светского общества и было правом на отличие...»¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. С. 72.

¹⁴⁹ Белинский В. Г. Русская литература в 1844 г. // Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 2. С. 667.

¹⁵⁰ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти [1854]. Московские элегии.

Но Белинский же угадал, что золотое время стиха проходит: «...Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть». «Роман все убил, все поглотил...»¹⁵¹. Так сказать, *все бросились в прозаики*.

В конце XIX в. та же картина, и слова Белинского о золотом времени для поэзии применимы к этой эпохе (до середины 20-х годов XX в.) без малейших изменений. Правда, он еще не мог знать, что такое чередование носит «волновой», циклический характер, но в его пору этого знать и нельзя было.

Отказ от старых приемов построения Толстой выразил в противоречивой логике отказа от всякой художественной формы, не заметив, что его требование означает всего-навсего отказ от старой формы. Не отдавая себе отчета, писатель высказался за новое искусство (Толстой – модернист), которое, он полагал, будет во всем отлично от современного, и даже попробовал угадать контуры грядущей прозы: будут *не сочинять*, а только *рассказывать*.

Это была та самая форма, которую некогда искал Пушкин, вводя в свою прозу фигуру рассказчика. От Пушкина до Толстого завершается упоминавшийся во Введении цикл «язык–композиция» (поэзия–проза–поэзия...), и его длительность можно определить примерно в семьдесят лет,

М.: Московский рабочий, 1985. С. 202.

¹⁵¹ Белинский В. Г. О русской повести и повестях Гоголя [1835] // Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 1. С. 102.

начиная от 1831 г. («Повести Белкина») до цитированных высказываний Толстого конца XIX – начала XX в.

Переход от языка к построению и новый возврат к языку сопровождаются неперменной, как свидетельствует прозаический опыт Пушкина и Толстого, фигурой рассказчика, носителя устной стихии, **свободы высказывания**, позволяющей повествовать вне сложившихся эстетических канонов. Как раз с этим связано столь же неперменное появление в «кризисной прозе» документального (не художественного, а бытового) материала. Это и подразумевал Толстой, говоря: не сочинять, а рас(пере)сказывать. Не осознавая художественной проблемы **эстетически**, он перевел ее на язык жизни – частая в русской литературе замена (например, «Выбранные места...» Гоголя).

Русские теоретики-морфологи (Б. Томашевский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум) выяснили, что литературная школа Пушкина-поэта находится в стиховой практике XVIII столетия. Как свойственно всякому завершителю канона, он проложил путь новому искусству (прозы), явившись и создателем нового языка, и нащупав путь новой композиции. Проза, действительно, нуждается в мыслях – внезапным наитием, интуитивной догадкой большого произведения не создать: оно высиживается, **обдумывается** – вот еще в каком значении слова проза требует **мыслей**.

Решая каждую из названных задач прозы (новый язык и новая композиция), Пушкин пришел к разным ответам. В

«Пиковой даме» есть эпизод.

«— Paul! — закричала графиня из-за ширмов, — пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

— Как это...?

— То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

— Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?

— А разве есть русские романы?...»

Несложный расчет показывает, что действие пушкинской повести происходит в конце 80-х годов XVIII в.: тогда названные романы вошли в моду и не воспринимались графиней, чей литературный вкус воспитался на уходящей эстетике. Однако новая эстетика, еще не воспринимаемая графиней, во времена Пушкина («Пиковая дама» написана в 1833 г.) уже стала эстетической архаикой, и в словах старой графини слышится насмешка самого Пушкина над выдыхающейся литературной манерой.

Его старший современник передает: «В начале нынешнего столетия вошли у нас в большую моду: романы Августа Лафонтена, г-жи Жанлис и Коцебу. Но никто не пользовался такою славою, как г-жа Радклиф! Ужасное и чувствительное — вот были, наконец, два рода чтения наиболее по вкусу публики»¹⁵².

¹⁵² Дмитриев М. А. Указ. соч. С. 173.

Почти те же имена использовал в 1811 г., но уже досадуя, автор «Русского вестника»: «В огромных *библиотеках*, наполненных иностранными книгами, для русских книг нет и тесного уголка. По несчастному предубеждению и подражанию теперь и те, которые не знают иностранных языков, охотнее читают *романы Радклиф и Жанлис*, нежели творения Ломоносова, Сумарокова и прочих отечественных наших писателей»¹⁵³.

Примечательно, поскольку этим невольно охарактеризовано состояние русской прозы (романа), что западноевропейским романистам противопоставлены отечественные *поэты*: русских романов все еще не было, если сопоставлять *свою* прозу с английской и/или французской.

На таком фоне понятен и вопрос старой графини, и то, какую традицию преодолевал Пушкин, сочиняя новый русский роман.

За десять лет до пушкинской повести Фамусов Грибоедова говорит о Софье: «Ей сна нет от французских книг,/А мне от русских больно спится».

В начале 20-х годов так можно было сказать, не рискуя репутацией, пускай слова эти произнесены в присутствии служанки. Через сорок или пятьдесят лет новый Фамусов, продолжай он так думать, не посмел бы сказать этого вслух, иначе прослыл бы невежей: русский роман появился.

И все же мнение, что его нет (применительно к 20–30-м

¹⁵³ Цит. по: Вацуро В. Э. Готический роман в России. М.: НЛО, 2002. С. 113.

гг.), не было единичным. В том же году, когда написана «Пиковая дама», В. Печерин сочиняет стихотворение «Продолжение бала»:

А новые романы вы читали?
Семейство Холмских? – Нет! Не мог, ей-ей!
И шесть частей всегда меня пугали:
Прочсть печати русской шесть частей!!

Романов русских, право, я не чтец,
В них жизни мощный дух не веет!
Лежит, как пышно убранный мертвец,
А под парчой все крошится и тлеет.

Поденщиков я этих ненавижу –
Вы старый мусор свозите, друзья;
Но *зодчий* где? к чему сей труд? не вижу,
И *зданий* вовсе не приметил я¹⁵⁴.

Ясно высказано убеждение, каким должен быть новый русских роман: *выстроенным*, расчетливо и обдуманно *возведенным*. На первое место выходили приемы, противоположные качествам, воспитанным стихотворной речью. Роман нужно создавать, а не следовать летописям, преданиям или национальной истории, они – только подспорье. Возможно, такой (или: и такой) смысл имел в виду тогдашний

¹⁵⁴ Гершензон М. Жизнь Печерина. М.: Путь, 1910. С. 35.

критик: сомнительно, чтобы первые шестьсот лет русской исторической жизни стали объектом русского исторического романа – нет материала, кроме «безличных имен, толкущихся в пустыне безжизненного хаоса». «...Из тысячелетнего цикла нашей истории шесть веков не принадлежат собственно биографии русского народа и... не существуют для русского романа. С Иоанна III должно считать собственно жизнь русского народа. Но и здесь целые два века протекли в младенческих нестройных движениях организующегося государства». Поэтому, считает критик, русская история начинается не дальше Петра I¹⁵⁵.

Нужно прибавить: русская история как объект литературы. В противном случае, дело сводилось к чистому воображению, словесной и композиционной игре – именно так произошло с романами А. Вельтмана «Светославич» и «Кощей Бессмертный».

В том же 1833 году вышел роман Н. Полевого «Клятва при Гробе Господнем». В отзыве на него А. Бестужев заметил (повторяю однажды цитированное): «...Несмотря на многочисленность наших романов, несмотря на запрос на романы, едва ли не превышающий готовность составлять их, мы бедны, едва ли не нищи оригинальными произведениями сего рода»¹⁵⁶.

Нет нового романа – единодушное мнение, хотя не пред-

¹⁵⁵ Летопись отечественной словесности // Телескоп, 1832. Ч. 10. С. 233 и сл.

¹⁵⁶ Декабристы. Эстетика и критика. С. 135.

ставляли, каким он мог бы стать, однако негодность старой романической формы (композиции, языка, героев, ситуаций) не оспаривалась.

Ситуация начала 30-х годов XIX в. напоминала конец XIX – начало XX в., когда Толстой признал русские романы «негодными»: они многочисленны, однако оригинальными произведениями сего рода мы бедны. Толстой полагал, что «сей род» вообще кончился, и потому следует не выдумывать, а лишь рассказывать, что сам пережил.

Как Пушкин завершал не только опыты поэзии, но и прозы конца XVIII – начала XIX в. и начинал новые, так Л. Толстой заканчивал начатую Пушкиным традицию нового романа. Формальную близость писателей обнаружил Б. Эйхенбаум, назвав статью 1936 г. «Пушкин и Толстой»: «На первый взгляд – полная противоположность позиций и поведения. На самом деле – одна из тех противоположностей, которые сходятся, потому что смыкают собой целый исторический круг»; «Пушкин и Толстой сходны и различны, как две зари – как восход и закат...»; «Искусство Толстого было в основе своей, конечно, искусством закатным»¹⁵⁷.

«Закатным» с одним добавлением: закатывалась литературная форма, начатая Пушкиным и развитая (усовершенствованная) Толстым, исчерпавшим ее эстетические ресурсы. Наступил циклический кризис прежней эстетики романа, всего-навсего, Толстой же, в эту пору своей жизни пере-

¹⁵⁷ Эйхенбаум Б. О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. С. 167, 169.

шагнувший границы эстетики, решил, что сам роман закончился.

Проза будущего, о которой думал Толстой, присутствовала у Пушкина скорее в виде обещания, композиционной пробы, идеи грядущей постройкой, почувствованной В. Печериным. Напомню роман из пяти повестей, задуманный Достоевским, что связано (не по расчету самого писателя, но в историко-литературном значении), предполагаю, с пятью повестями Белкина.

Если проза Пушкина «заря», то еще не разлившаяся по небу, как и толстовская проза не закат. Пушкин ощущал новую прозу интуицией мастера, но ее образцов не дал, только план (в «Повестях Белкина»).

Толстой, воображая в грядущем полный отказ от художественной формы ради чистого документализма (в котором он не предвидел разновидности той же художественной формы, хотя прозорливо ее угадал), сам не создал ее образцов, если не считать дидактических «Исповеди» и трактата «О жизни», однако сделал шаги по направлению к ней. Не зря и его и Пушкина футуристы упомянули в «Пощечине общественному вкусу».

Сохраняя понятия «зари» и «заката», добавлю, что к ним примешивается содержание, не предусмотренное, кажется, Б. Эйхенбаумом, – идея *цикличности*: «заря» Пушкина естественно привела к «закату» Толстого, но вслед за этим – новые заря и закат, и т. д.

Пушкин шел к прозе от поэзии, сейчас это уже не оспаривается, но был еще один источник словесности, повлиявший на его прозу, – разговорность русской прозы XVIII столетия, правда, своеобразная – *в письмах*. Известно, для конца XVIII – начала XIX в. письмо было жанром литературным, а не бытовым (не только бытовым). Им занимались с не меньшей тщательностью, чем стихами: составляли черновики, обдумывали лексику – короче, отделявали *произведение*. Письмо позволяло сказать все, чего еще не умели другие формы тогдашней словесности: повесть, стихотворение, поэма, статья.

«...Почему в начале XIX в. письмо являлось фактом литературы?

Основная причина в том процессе развития литературного языка, который выдвинул письмо как решение определенных стилистических проблем, как лабораторию для языковых экспериментов».¹⁵⁸

Не только языковых, но, не меньше важно, и композиционных. Подобная роль письма хорошо видна в гоголевских «Выбранных местах из переписки с друзьями», связанных с характерным для русской литературы XVIII – начала XIX в. жанром *писем*. Периодика нередко именовалась *почтой*: журнал Ф. Эмина «Адская почта, или переписка хромоного-

¹⁵⁸ Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX в. // Русская проза. С. 76. – См. одну из последних работ об этом: Todd III У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., МСМХСIV [1994].

го беса с кривым» (1769), журнал И. Рахманинова «Почта духов» (1789), газета «Северная почта» (1809–1819).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.