

Проблемы поэтики Пушкина ¹⁾.

Неслучайно, хотя и внезапно, возникли у нас Пушкинские дни. Жизнь движется борением противоположностей. Отказ от прошлого, бунт против устойчивых традиций сам из себя порождает влечение—оглянуться назад и посмотреть, что из оставленного позади, брошенного и позабытого как ненужное, оказалось близким, необходимым, несмотря на пройденный путь. Всех тревожит вопрос—после всего пережитого в жизни и в искусстве, жив ли Пушкин? И если да, то каким стал он для нас? Отошли ли мы так далеко, что уже плохо различаем его, или расстояние, нас от него отделяющее, есть то самое, которое нужно, чтобы окинуть взглядом целое, не теряя деталей? То самое, которое нужно художнику для построения формы?

До сих пор Пушкин был слишком близок нам—и мы плохо видели его. Мы говорили о нем школьным, мертвым языком, тысячи раз повторяя торопливые и смутные слова Белинского. Но вот—все школьное и мертвое, что можно сказать на русском языке о Пушкине, сказано и выучено наизусть. Сказано и бесконечное количество раз повторено вялое в современных устах наших и легкое для всех, потому что ни к чему не обязывающее, слово „Гений“. И что же!— Не монументом, а гипсовой статуэткой, стал Пушкин.

¹⁾ Речь на Пушкинском вечере в Доме Литераторов.

Об этой жалкой гипсовой статуэтке, об этой безделушке, украшавшей будуары, кричали футуристы, призывая сбросить ее с „парохода современности“. Да, того Пушкина, которым притупляют нас в школах (и будут притуплять!), того Пушкина, именем которого действуют художественные реакционеры и невежды, того убогого Пушкина, которым забавляются духовно-праздные соглядатаи культуры,—этого общедоступного, всем пригодившегося и никем не читаемого Пушкина надо сбросить.

Мы еще так молоды, что не знаем, как нам быть с собственной нашей культурой, с собственной нашей словесностью. Толстой сам подсказал нам, чтобы мы признали его мудрецом и учителем жизни. С Пушкиным и это не удается.

Напрасно почитатели Пушкина, стараясь „подыма^ть выше“, считают его появление в русской поэзии неожиданным. Пушкин—не начало, а конец длинного пути, пройденного русской поэзией XVIII века. Ему он и обязан своим появлением. „Только о сумасбро^дном и совершенно беспорядочном художнике позволительно говорить, что все у него—свое; о настоящем—невозможно“ (Гёте). Пушкин—завершитель, а не зачинатель. Впитав в себя все поэтические традиции XVIII века—этого поистине рабочего, трудового для русского искусства века, — Пушкин создал высокий, классический в своей уравновешенности и кажущейся легкости канон. У него не было и не могло быть последователей, потому что каноном искусство жить не может.

Искусство создает канон, чтобы преодолеть его. Русская поэзия после Пушкина искала новых путей для его преодоления—она больше боролась с ним, чем училась у него.

Юноша-Лермонтов идет по его следам как бы только для того, чтобы набраться сил для борьбы с ним же. Он поднимает брошенного Пушкиным на пути своем Байрона, чтобы бороться тем же оружием. В английской и немецкой поэзии он ищет новых источников для русского стиха, чтобы освободиться от Пушкинского четырехстопного ямба. Но русскому стиху суждено было отойти на вторую линию, чтобы подготовить новый, независимый от Пушкина, расцвет. От Тютчева и Фета к символистам идет этот „запасной“ путь русской поэзии. На главном пути могли удержаться только стихи Некрасова—и только тем, что он не боролся с Пушкиным, а действовал так, как будто Пушкина и не было. Символисты заговорили о Пушкине только тогда, когда стали победителями и мэтрами—как равные. Из недр символизма возник новый классицизм—в поэзии Кузмина, Ахматовой и Мандельштама находим мы новое ощущение классического Пушкина, утвержденное красивым в своей парадоксальности афоризмом Мандельштама: „Классическая поэзия—поэзия революции“.

На этом фоне живого искусства мы заново почувствовали, заново увидели Пушкина. Мы увидели всю сложность и изысканность Пушкинского мастерства, замкнувшего собой блестящий период русской поэзии, начатый Ломоносовым и Тредьяковским. Мы поняли историческую миссию Пушкина—уравновесить русский поэтический язык, создать на основе накопленного опыта цельную, крепкую, законченную и устойчивую художественную систему. Слово у Пушкина стало легким—так, как у искусного архитектора самый массивный материал кажется невесомым, кружевным. Преодолены реакционные тенденции подражателей Державина, но усвоены и приведены в систему все достижения старой поэзии. Поэтому Пушкин совсем не революционер—он не борется

с учителями своими, а постоянно благодарит их. Правда, Державин для него— „дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника“, но непосредственный учитель его Жуковский, и к нему он относится с глубоким уважением: „Согласен с Бестужевым в мнении о критической статье Плетнева, но не совсем соглашаюсь с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы, потому что зубки прорезались. Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же, переводный слог его останется навсегда образцовым. Ох, уж эта мне республика словесности! За что казнит? За что венчает? ... Я не следствие, а точно ученик его, и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной“ (1825 г.)

Проселочная дорога Пушкина оказалась большой дорогой русской поэзии, но движение по ней после Пушкина стало надолго невозможным. Дорога Жуковского пошла в сторону, обходной тропинкой, и по ней уединенно шли Тютчев и Фет. Жуковский отходил от XVIII века, Пушкин возвращался к нему. Изучение поэзии XVIII века необходимо для построения поэтики Пушкина. Только на этом фоне ясно выступает система его художественных приемов. Пушкин исчерпывает все возможности русского стиха — словесные и ритмические,—насколько их подготовила старая поэзия. Тонкая система эпитетов, метонимий и перифраз создает главную прелесть его стиля, который кажется простым и легким, потому что достигнута взаимная пропорциональность частей, учтены их отношения, *найденны формы*. Открыт классический „подлинник“, который был еще неизвестен Державину. Старые элегии, послания и оды явились в новом обличье. Самая поэма Пушкина связана с этими описательными посланиями и одами. Недаром в „Кавказском пленнике“

на первом плане оказался hors d'oeuvre — описание Кавказа и черкесов, восходящее к Державину и Жуковскому Романтический сюжет остался неиспользованным: „Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником его избавительницы, мать, отец и братья ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер; всем этим я пренебрег“. Романтический герой превратился в деталь развернувшегося пейзажа, источник которого — не Байрон, а Жуковский („Послание к Воейкову“ 1814 г.). В эпилоге чувствуется еще живая традиция оды:

Но се—Восток подъемлет вой!...
Поникни снежною главой,
Смирись, Кавказ, идет Ермолов!

Отсюда—путь к историческим поэмам, к „Полтаве“ и „Медному Всаднику“.

К 30-ым годам лирическое творчество Пушкина ослабевает. Медленно совершается переход к прозе. „Евгений Онегин“ подготовил этот переход. Здесь—альбом лирики, здесь же—начало сюжетных построений, которые не нуждаются в стихе.

Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы:
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грсно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,

Любви пленительные сны,
Да нравы нашей старины.

(Гл. III, строфа XIII)

Хоть я сердечно
Люблю героя моего,
Хоть возвращусь к нему, конечно,
Но мне теперь не до него
Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят
И я, со вздохом признаюсь,
За ней ленивей волочусь.

(Гл. VI, строфа XLIII)

Предчувствие Пушкина сбылось: не только он, но вся русская литература после 20-ых годов пошла путем „суровой прозы“. Это был перелом, а не простой переход. Стих и проза—почти разные искусства: „явления почти противоположные и враждебные друг другу“ (Мюссе). В Пушкине, как завершителе стихотворной культуры, перелом этот очень характерен. Уже в двадцатых годах его начинает интересовать проза: „Проза требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат; стих—дело другое“. („О слоге“). Он соглашается, что русская поэзия „достигла высокой степени образованности“, но—„исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого еще не может быть довольно привлекателен, у нас нет еще ни словесности, ни книг“. В „Рославлеве“ он повторяет: „словесность наша, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же от всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только Историю Карамзина“. А читатели, устами Марлинского, уже громко требовали прозы: „Грemuшка занимает детей прежде циркуля: стихи,

как лесть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов и не терпит повторений. От сего-то у нас такое множество стихотворцев и почти вовсе нет прозаиков... Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех углях, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец рассеянный ропот слился в общий крик: „Прозы! прозы!—Воды, простой воды!“

И русская словесность ответила на этот крик—прозой. В творчестве Лермонтова обе эти стихии как бы уравновешены, но интересна разница между стилем его поэзии и стилем зрелой прозы. Проза его, сначала богатая метафорами, ритмико-синтаксическими параллелизмами и периодами, как наследием стиха („Вадим“), потом становится простой и ясной. Родство со стихом еще чувствуется в прозе Гоголя и Тургенева, действительно и начавших со стихов. Проза Толстого, Лескова и Достоевского развивается уже вне всякой связи со стихом—более того, она внутренне враждебна стиху. Это—не частный случай, а своего рода закон. Во французской литературе типично в этом смысле соотношение прозы Шатобриана и Гюго с прозой Стендаля и Мериме. Разница между формами прозы и стиха—не внешняя, не типографская, а основная, органическая, может-быть не меньшая, чем между орнаментальной и предметной живописью. Между ними—постоянная, никогда не прекращающаяся борьба. Изношенные, выпавшие из крыльев поэзии перья подбирает проза и становится в этом облачении музыкальной, стилистически-изысканной, богатой аллитерациями и ритмическими кадансами. (Такова, например, проза Марлинского, такова же проза А. Белого). Границы между прозой и стихом почти исчезают, но только до тех пор, пока,

одержав победу, проза не сбрасывает с себя пышное облачение и не является в собственном виде. Есть интересные примеры. Батюшков пишет в 1817 г.: „Для того, чтобы писать хорошо в стихах в каком бы то ни было роде, писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для публики, а записывать просто для себя. Я часто испытал на себе, что этот способ мне удавался; рано или поздно писанное в прозе пригодится: „Она—питательница стиха“, сказал Альфьери, если память мне не изменила“. Молодой Толстой записывает в дневнике: „Читал и писал стихи. Идет довольно легко. Я думаю, что это мне будет очень полезно для образования слога“. И та же мысль в „Исповеди“ Руссо: „Иногда я писал посредственные стихи: это довольно хорошее упражнение для развития изящных инверсий и для усовершенствования прозы“. Характерно и отношение Батюшкова к прозе Шатобриана, в которой он правильно почувствовал угрозу стиху; „он... испортил и голову, и слог мой: я уже готов был писать поэму в прозе, трагедию в прозе, мадригалы в прозе, эпиграммы в прозе, в прозе поэтической. Не читай Шатобриана!“ (письмо Гнедичу 1811 г.)

„Лета шалунью рифму гонят“... Это—не протая шутка. В „Мыслях на дороге“ (1833--35 гг.) Пушкин говорит: „Думаю, что современем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядит непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудной и чудной, верной и лицемерной и проч.“. Недаром в первой книжке „Современника“ (1836 г.) Пушкин напечатал статью бар. Розена „О рифме“, где предлагается поэтам бросить эту пустую, недостойную поэзии игрушку. В тридцатых годах Пушкин

ясно чувствовал, что развитие русского стиха должно останавливаться. Он сам видел громадную разницу между своей стихотворной речью и прозаической. Насколько первая, в пределах классического канона, достигла своего расцвета, настолько вторая была еще совершенно неорганизована. „Вот уже 16 лет как я печатаюсь, и критики заметили в моих стихах пять грамматических ошибок (и справедливо), я всегда был им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место. Прозой пишу я гораздо неправильнее, а говорю еще хуже и почти так, как пишет Гоголь“.

Всем этим подтверждается, что проза Пушкина явилась не как дополнение к его стихам, а как нечто новое, сменившее собой период стихотворный. Действительно, в годы 1828, 1829, 1830 Пушкин пишет по тридцати и больше стихотворений, и среди них такие, как „Не пой, красавица, при мне“, „Когда для смертного умолкнет шумный день“, „Анчар, Чернь, Обвал, „На холмах Грузии“, „Брожу ли я вдоль улиц шумных“, „Мороз и солнце—день чудесный“, „Поэту, Бесы, Осень, Заклинание и др.; в 1831 г.—семь, в 1832 г.—девять, из которых 2 неоконченных и 4 альбомных, в 1833 г.—восемь, из которых только одно лирическое (Не дай мне бог, сойти с ума), в 1834—всего три. Начинается явный перевес прозы.

Что же такое проза Пушкина? Предшественников у нее как-будто нет—русская новелла в это время почти не существовала. Ни Карамзин, ни Марлинский, ни Нарезный не могли ничего дать Пушкину. Короткая, простая фраза—без ритмических образований без стилистических фигур; сжатая сюжетная новелла, с накоплением веса к развязке, с тонкими приемами сюжетосложения—где источники этого? В 1825 г. Пушкин писал Марлинскому: „полно тебе писать б ы-с т р ы е

Повести с романтическими переходами—это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни; высказывай все начисто.... возьми-ка за целый роман и пиши его со всей свободой разговора или письма“. Марлинский декламирует в прозе, Пушкин—рассказывает. Это искусство рассказывания (conter) почувствовал даже Белинский, ничего не понявший в „Повестях Белкина“.

Пушкин создавал свою прозу на основе своего же стиха. Именно поэтому они—на таком расстоянии от стиха. Это—не „поэтическая проза“ Марлинского или Гоголя. Маленькая фабула разворачивается в увлекательный сюжет, рассказанный стилем „свободного разговора“. Это—не „быстрые“ повести; наоборот—при помощи тонких художественных приемов Пушкин задерживает бег новеллы, заставляя ощущать каждый ее шаг. При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. „Выстрел“ можно вытянуть в одну прямую линию—история дуэли Сильвио с графом. Но Пушкин создает, во-первых, рассказчика, личностью которого мотивируется разложение новеллы на два момента и торможение между ними (начало второй главы); во-вторых, новелла составляется при участии двух рассказчиков кроме автора—самого Сильвио и графа. При этом введен момент неожиданности—торможение внезапно приводит к прерванному рассказу. Характер Сильвио играет роль второстепенную—недаром с такой небрежностью сообщается в конце о дальнейшей его судьбе. Особенность повести—ее походка, поступь, установка на сюжетное построение. То же и в „Метели“. Здесь особенно интересно накопление веса к концу. Прием этот не мотивирован ничем—обнажена игра с сюжетом. Вместо одной линии дается две параллельные, которые к концу внезапно сходятся. Из рассказа вынимается кусок—венчание Марьи Гавриловны с неизвестным офицером—и ста-

вится в конец. Читатель как бы складывает картину из кубиков—и это удается ему только вместе с концом новеллы. Восклицание Марьи Гавриловны—, так это были вы!“, которым заканчивается рассказ, одним движением приводит в порядок все разрозненные части картины. В „Гробовщике“—игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию. Пародирование сюжетной схемы скрывается и в „Станционном смотрителе“ (как указал М. Гершензон)—развязка не совпадает с историей блудного сына, изображение которой висит в станционной комнате. Наконец, в „Барышне-крестьянке“ Пушкин пародирует схему распространенного сюжета—о влюбленных, принадлежащих к враждующим семьям (Ромео и Юлия); недаром Алексей читает с Акулиной „Наталью боярскую дочь“, где использована эта же схема. Но у Пушкина Лиза не хочет быть ни Юлией, ни Натальей, а внезапное примирение родителей искажает привычную схему и делает ситуацию комической.

Так началась проза Пушкина. От „Евгения Онегина“, „Графа Нулина“ и „Домика в Коломне“ — к „Повестям Белкина“. Интерес к сюжетным построениям привел Пушкина к прозе, а высокий стихотворный опыт сделал ее сжатой и простой. Она родилась из стиха, но не для борьбы с ним, как у Марлинского, а для уравнивания. Поэтому в ней можно узнать Пушкина-поэта, несмотря на отсутствие специфических приемов стихотворной речи. Сенковский писал Пушкину в 1834 г.: „ c'est le langage de vos poésies... que vous transportez dans votre prose de conteur; je reconnais ici la même langue et le même goût, le même charme“. Интересно поэтому, что Пушкин открывает собой развитие русской прозы, но вместе с тем не создает традиции. Пушкин

и в прозе не имеет последователей. Тут дело, повидимому, именно в том, что дальнейшая проза развивается на развалинах стиха, тогда как у Пушкина она рождается еще из самого стиха, из уравновешенности всех его элементов. Важно при этом иметь в виду, что классический стих Пушкина, его четырехстопный ямб, развивается у него не на песенной основе (как „музыкальный“ стих романтиков), а на основе, так сказать, говорной. Отсюда открывается путь к прозе, невозможный, например, для Тютчева, для Фета, для Бальмонта или Блока. Чрезвычайно интересно было бы исследовать архитеконику прозаической и стихотворной фразы Пушкина—между ними есть какое-то родство, благодаря которому проза Пушкина производит особое впечатление, непохожее на впечатление от прозы прозаиков. Есть какие-то математические отношения в частях фразы—наследие стихотворной речи. Возьму для примера начало „Выстрела“:

- 1 Мы стояли в местечке ***.
- 2 Жизнь армейского офицера известна.
- 3 Утром—ученье, манеж;
- 4 обед у полкового командира
- 5 или в жидовском трактире,
- 6 вечером—пунш и карты.
- 7 В *** не было ни одного открытого дома,
- 8 ни одной невесты;
- 9 мы собирались друг у друга,
- 10 где кроме своих мундиров
- 11 не видали ничего.

Число слогов в этих 11 articula (как сказали бы римляне) колеблется от 6 до 14, но с характерным преобладанием девяти-, восьми- и семи-сложных частей и с уравновешиванием более длинных следующими за ними более короткими (12—7, 14—6). Нет ли здесь связи с восьми-

(девяти-) сложной строкой четырехстопного ямба, в пределах которой привыкли укладываться articula Пушкинской речи? Характерно еще при этом, что каждый такой articulum несет на себе в преобладающем большинстве случаев три или четыре ударения. И наконец, если возьмем полные фразы, исключив первую, как вводную, то заметим, что articula 2-6 образуют одно целое, articula 7-11—другое; симметрия как-будто не случайная, как-будто рожденная строфическим чувством—тем более, что в каждом из этих двух целых мы находим по четыре синтаксических члена: 1) жизнь армейского офицера известна, 2) утром ученье, манеж, 3) обед у полкового командира или в жидовском трактире, 4) вечером пуш и карты. Думается, что и здесь сказывается скрытое влияние строфы.

Возьму еще отрывок:

- 1 Цесарь путешествовал;
- 2 мы с Титом Петронием
- 3 следовали за ним издали...
- 4 По захождении солнца
- 5 нам разбивали шатер,
- 6 расставляли постели—
- 7 мы ложились пировать
- 8 и весело беседовали.
- 9 На заре
- 10 снова пускались в дорогу
- 11 и сладко засыпали
- 12 каждый в лектике своей,
- 13 утомленные жаром
- 14 и ночными наслаждениями.

Тут слоговая устойчивость articula еще поразительнее: колебания лишь от 7 до 9 слогов, при чем семь держится с особенным упорством. Если возьмем такие articula как „Цесарь путешествовал“, „мы ложились пировать“, „каждый

в лектике своей“, то не найдем ли связи с хорейской четырехстопной строкой? И опять — симметрия: первые три articula—вводные, девятый—пограничный; между ними—соответствующие друг другу целые (4—8, 101—4), которые аналогичны строфе.

Но все это—вопросы, которыми еще не занимались. Я думаю только, что этими попутными наблюдениями подтверждаю то непосредственное чувство, которое является при чтении прозы Пушкина. Где то Пушкин называет прозу „мякиной“. Однако у него самого она далеко не мякина. И это потому, что она выросла непосредственно из стиха.

Пушкин, наконец, становится нашей настоящей, несомненной, чуть ли не единственной традицией. До сих пор он был близок нам, как близка привычная вещь, которую мы именно благодаря этому не видим. Отдаленность, которую почувствовали мы от Пушкина, пройдя сквозь символизм и вместе с футуризмом очутившись в хаосе революции, есть отдаленность та самая, которая нужна для настоящего восприятия. Так, художник отходит от своей собственной картины, чтобы увидеть ее.

Из гипсовой статуэтки Пушкин превращается в величавый монумент. Его размеры требуют, чтобы мы смотрели на него издалека.

1921.

Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

„СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ“

СБОРНИК СТАТЕЙ

„А С А Д Е М І А“
ЛЕНИНГРАД—1924