

Б. М. Эйхенбаум

Вопросы поэтики

Сквозь литературу

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-1
ББК 84-5
Б11

Б11 **Б. М. Эйхенбаум**
Вопросы поэтики: Сквозь литературу / Б. М. Эйхенбаум – М.: Книга по Тре-
бованию, 2014. – 280 с.

ISBN 978-5-458-55557-9

Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая Рязрядом Истории
Словесных Искусств. Выпуск 4. "Сквозь литературу". Сборник статей.

ISBN 978-5-458-55557-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2014

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2014

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Д е р ж а в и н.

„Яви искусством чудотворным
„Чтоб льды прияди вид лилей“.
„Сим изображается вызов ино-
странных к населению колоний
на саратовских степях“.

*Примеч. Г. Р. Державина к оде
„Изображение Фелицы“ (Акад.
изд., III—611).*

Если история литературы до сих пор большею частью остается бессильной перед разрешением первой и главной своей задачи—определением сущности того поэтического состава, который выбран для рассмотрения, то это унижает не ее самое, как науку, а только принципы, в ней утвердившиеся. До сих пор история литературы изучает не самый предмет, а больше и охотнее всего—его генезис, условия, его окружающие и т. д. До сих пор история литературы остается наукой догматической и притом скрывающей собственную свою догматику—состояние для всякой науки самое гибельное. Каждый историк литературы, какую бы частность ни выбрал он для своего исследования, принужден опираться на целый ряд допускаемых им, как очевидность, и потому совершенно гетерономных предпосылок эстетического и—более того—гносеологического характера. Как бы ни замыкался он в своей частной области, как бы ни был далек,

на первый взгляд, от эстетики и гносеологии—эти скрытые предпосылки проглянут в самом его методе, ибо в науках о духе, еще более, чем в других, нет метода самого по себе, вне принципа, как его основания. Нет частного вне общего, нет анализа вне синтетической интуиции. Если истории литературы принадлежит будущее, то оно определится только тогда, когда для исследователей станет несомненной необходимость философского отношения к своей науке. Наука—не в изобретении „абсолютно-научного“ и навсегда неподвижного метода, но в живом и самом широком обсуждении его оснований.

Ни на чем так не сказалась слабость нашей литературной науки, как на ее отношении к русскому восемнадцатому веку. Эта область осталась совершенно закрытой для нее—она просто не знала и не знает, как подойти к этому сложному, противоречивому явлению. В июле 1916 г. исполнилось сто лет со дня смерти Г. Р. Державина—кто скажет, что его поэзия оценена и осмыслена? И не характерно ли, что и здесь, как и в изучении Пушкина, Гоголя, Тютчева, Толстого или Достоевского, больше сделала не академическая наука, а наука, так сказать, журнальная? Не странно ли, что имена Брюсова, Мережковского, Волынского, Андрея Белого и Вяч. Иванова являются в памяти раньше, чем скромные имена наших признанных историков литературы? Наука наша была к Державину невнимательна, несправедлива—не от злого умысла, а от бессилия. Она билась над тем, что есть в Державине непозитического, обусловленного временем, а сверхвременные, т. - е. настоящие поэтические ценности ускользали из рук. Кн. П. А. Вяземский и Гоголь сказали в свое время о Державине больше и лучше, чем вся последующая литературная наука. Я думаю, что на нашем поколении лежит долг—изменить направление, установившееся

в нашей истории литературы. Мне хотелось бы показать, как много в поэзии Державина того, что осталось до сих пор совершенно незамеченным в науке. Эпиграф, выбранный для этой статьи, может служить подтверждением: Державин в примечании к замечательным строкам своей оды точно пародирует методы будущих ученых. И если в самом поэте трогательно такое беспощадное обращение с собственным творчеством, то для науки такой путь историко-литературного анализа просто недопустим.

1.

В поэзии Державина нет еще цельных и свободных эстетических замыслов—этого и нельзя требовать от наших поэтов XVIII века. Создание таких замыслов, определяющих собой каждую деталь, начинается только с Жуковского, обращавшегося за помощью к Западу ¹⁾, а потом, после него, цельность и самостоятельность замысла уже начинают торжествовать в русской поэзии. Подходить к одам Державина, как к целому, значит поневоле задерживаться на второстепенном, на отвлеченном, и пропускать все конкретное, все главное. У Державина есть поэтические видения. Часто, почти всегда, они не имеют никакого отношения к общей теме оды—и смешно бывает вспомнить, что эти строки оказались в оде „На взятие Варшавы“ или „На отсутствие Ее Величества в Белоруссию“. Его вдохновение проявляет себя вспышками—и иногда какие-нибудь четыре строки, как молния, озаряют целый мир.

¹⁾ Я полагаю, что именно эта назревшая потребность в цельном замысле заставляла Жуковского так много сил уделять переводам и переделкам.

Яви искусством чудотворным,
Чтоб льды прияли вид лилей;
Весна дыханьем теплотворным
Звала бы с моря лебедей;
Летели б с криком вереницы,
Звучали б трубы с облаков.

Важно ли, что эти строки, полные настоящей напевности и пафоса, скрыты в томительно-растянутой оде „Изображение Фелицы“? Нужно ли следить за тем, что после них поэт, верный своей теме, заключает:

Так в царство бы текли Фелицы
Народы из чужих краев.

Добросовестный Я. К. Грот делает к этим строкам примечание, совершенно в духе Державина: „Здесь разумеется вызов иностранцев (манифестами 4 декабря 1762 и 22 июля 1763) для учреждения колоний в малонаселенных краях России“¹⁾. Но то, что трогательно в устах самого поэта, кажется смешным в устах исследователя.

Я вовсе не утверждаю, что поэзия вневременна, но внутреннее ее задание, по существу своему, сверхвременно, ибо только в обладании своим веком и, тем самым, в преодолении его — настоящий пафос поэта. Поэтическое видение есть в то же время и видение, а не просто сновидение. Система образов, ритм и самая фонетика стиха определяются лежащей в основании художественного творчества „интуицией целостного бытия“²⁾. Сущность поэтического творчества — не следование за своим веком и не в том, что принято называть „вчувствованием“, а в художе-

¹⁾ Академ. изд., I—288.

²⁾ Выражение принадлежит С. Л. Франку — см. его книгу „Предмет знания“ (Пгд. 1915), стр. 241.

ственном знании, которое руководит поэтом на всем его пути через реальности его эмпирического опыта. Это художественное или конкретное знание не похоже на знание отвлеченное тем, что оно основано на убеждении в конкретности самой истины, и потому ему дорога каждая мелочь в ее индивидуальном, особом состоянии. Более того—искусство поднимается над противоположностью особого и общего или типического, как и над противоположностью реального и идеального. Поэтому так противоречива в литературной эстетике теория типов, и потому же так бесплодны все споры и рассуждения о реализме, романтизме и проч. Здесь перед историком литературы стоит задача полного обновления терминологии. Эти термины годятся для общей характеристики той или иной культуры, как выражения определенного „чувства жизни“¹⁾, но не для специального изучения искусства.

Мне показалось необходимым, хотя бы в сжатой категорической форме, высказать свои основания, чтобы ясно было, чего я ищу у Державина и почему ищу именно этого, а не другого. Нужно остановиться еще на одном. Если вся сила художественного творчества—в особого рода знании, то знание это относится не только к предмету творчества, но и к его материалу. Материал не пассивен—у него есть свои законы, своя жизнь, своя истина, которую художник должен открыть, чтобы научиться им обладать. Тут опять вспоминается старый и совершенно неподвижный спор о форме и содержании, и опять сама эта неподвижность указывает на то, что искусство, по самому существу своему,

¹⁾ С этой точки зрения написана, например, книга В. М. Жирмунского—„Немецкий романтизм и современная мистика“, где и обоснован этот термин (Спб., 1914).

поднимается над противоположностью этих совершенно отвлеченных, рассудочных понятий. Эстетика до тех пор не освободится от этих бесплодных и ложных построений, пока не поймет своей необходимой связи с гносеологией и онтологией ¹⁾). Материал не есть для художника только средство— это понятие опять таки не соответствует настоящей постановке вопроса. Понятия средства и цели должны применяться только там, где речь идет не о знании, а о работе. Камень для художника — не средство, а кусок бытия, кусок той конкретной истины, которую ему дано открыть. Поэтому дело не в „гармонии формы и содержания“, а в том, чтобы каждый раз материал неразрывно и исчерпывающе сливался с замыслом. Вся сущность вопроса в том, что этот замысел конкретен, неразрывен с бытием, и потому он может воплотиться только в определенном, обладающем своими особыми свойствами куске бытия. Поэтому художник, по выражению М. Клингера, должен „думать заодно с материалом“. Это и есть то, что следует называть стилем. Клингер делает очень верное замечание: „Стоя на той точке зрения, что каждый материал должен найти не только свою особую техническую обработку, но также и свое собственное духовное право, можно будет получить особые и плодотворные впечатления о сущности отдельных поприщ искусства и о наших современных его состояниях, которые так удивительно спутаны“ ²⁾).

¹⁾ Хорошая по многим страницам книга Б. Христиансена—„Философия искусства“ (Спб., 1911)—не справляется с этим вопросом и ограничивается компромиссом, потому что совершенно не сознает этой связи. Только обращением к основным вопросам гносеологии и онтологии можно освободиться от принципов психологической теории Фолькельта, Липпса и др.

²⁾ М. Клингер. „Живопись и рисунок“.

Все это относится и к литературной эстетике, к эстетике слова, еще более запутанной, чем эстетика других искусств. Слово есть определенный материал, служащий в обыденной жизни средством, как и камень, краска, звук или движение. Перенесенное из области практической в область эстетическую, оно разворачивает всю скрытую и веками накопленную в нем жизнь—и эстетический подвиг художника заключается в том, чтобы войти в жизнь слова, почувствовать корни той истины, которая создала эту невесомую, символическую реальность. Вот почему так важно определить, что видит поэт в слове, в каком смысле оно служит ему материалом. Это и значит определить его стиль. Тут важно исследовать и фонетику, и ритм, потому что слово звучит и длится. Но такое задание слишком увеличило бы мою работу—поэтому я остановлюсь здесь только на определении того, что можно назвать поэтикой или выражением „интуиции целостного бытия“ у Державина, лишь слегка коснувшись вопроса об отношении его к слову

2.

Слово Державина, как поэтический материал, необыкновенно точно—оно у него почти теряет свою символическую реальность и становится как бы весомым и осязаемым. Поэтому так явственно раздельны в его поэзии рассудочная отвлеченность, которой он отдал дань в оде „Бог“, и конкретная насыщенность его настоящих поэтических видений. Все отвлеченное настолько еще чуждо первобытной силе его творчества, что оно ни в какой степени не становится у него поэтическим. Он наслаждается словом, как точным образом вещи, сверкающим всеми цветами живой реальности.

Ему еще совершенно чуждо то томление по слову, которое вызовет потом у Жуковского вопрос — „Невыразимое подвластно ль выраженью?“—и приведет к утверждению Тютчева: „Мысль изреченная есть ложь“. Эстетика умолчания, недоговоренности, намек совершенно не нужна ему. Он, как чернорабочий — впервые обтесывает почти нетронутую и бесформенную глыбу русского языка и радуется, когда камень принимает некий определенный вид. Поэтому так необыкновенно материальны и радостно-точны его видения. Небо он назовет „синей крутизной эфира“, о воде всегда скажет, что она „стекляная“, или представит водопад, как „алмазную гору“, с которой сыплется и кипит внизу „жемчугу бездна и серебра“. Он чувствует совершенную полноту слова, совершенную его адекватность явлению, когда восклицает в „Ключе“:

Когда в дуги в твои сребристы
Глядится красная заря,
Какие пурпуровы огнисты
И розы пламенны, горя,
С паденьем вод твоих катятся!

Он лелеет эту свою власть и, всматриваясь в явление, видит равное ему по силе материальности слово. За обедом он смотрит на щуку и что-то шепчет; на вопрос И. И. Дмитриева он отвечает: „Я думаю, что если бы случилось мне приглашать в стихах кого-нибудь к обеду, то при исчислении блюд, какими хозяин намерен потчевать, можно бы сказать, что будет и щука с голубым пером“¹⁾. Так он и сделал в „Жизни Званской“, а еще раньше не менее точно и увлекательно приглашал к обеду:

Шекснинска стерлядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;

¹⁾ Акад. изд., II—638.

В графинах вина, пунш, блистая
То льдом, то искрами, манят.

(„Приглашение к обеду“.)

Рисуя пейзаж Кавказа, он видит, „как серны, вниз скло-
нив рога, зрят в мгле спокойно под собою рождение молний
и громов“ или „как в степи среди зною огромных змей
стога кишат, как блещут пестрой чешуею и льют шипя друг
в друга яд“ („На возвращение графа Зубова из Персии“).
У пляшущих девушек он видит, „как сквозь жилки голубые
льется розовая кровь“, а в первоначальном варианте это
выражено еще своеобразнее: „Розовый по лицам сок, и из
косточек в другие переходит огонек“ (Акад. изд., II—246).
Как любит Державин меткостью и силой воспроизведения,
свойственной его слову, когда в замечательном стихотво-
рении „Развалины“ изображает Киприду-Екатерину, как она—

На восклицающих смотрела
Поднявших крылья лебедей,
Иль на станицу сребробоких
Ей милых, сизых голубков,
Или на пестрых, красноокых
Ходящих рыб среди прудов,
Иль на собачек, ей любимых,
Хвосты несущих вверх кольцом.

Или, наконец, как великолепны, по власти над материа-
лом слова и опять-таки по его образной точности, кони в
стихотворении „Колесница“:

Течет золотая колесница
По расцветающим полям;
Сидящий, правящий возница,
По конским натянув хребтам
Блестящи возжи, держит стройно,
Искусством сравнивая их.

И дальше:

Дугой нагнув волнисты гривы,
Бодрятся, резвятся, бегут,
Великолепный и красивый
Вид колеснице придают.
Дрожат, храпят, ушми прядут
И, стиснув сталь во рту зубами,
Из рук возницы возжи рвут
Бросятся и прах ногами,
Как вихорь, под собою вьют.

Что за могучий ямб, что за мощная фонетика! Совершенно был прав Державин, хотя и считал себя весьма слабым эстетиком ¹⁾, когда, объясняя заглавный рисунок к стихотворению „К лире“, написал: он (поэт) запел то, что увидел, а не то, что хотел ²⁾. На рисунке представлен поэт с лирой, которому амур сзади подставляет ноты и закрывает от его глаз орла, сидящего в стороне на барабане. Так постоянно поступала Муза с Державиным и заставляла его петь не о „взятии Варшавы“, а о весне. Он сам понял это, когда, отринув лирные громы, воскликнул:

Петь откажемся героев,
А начнем мы петь любовь.

Невозможно здесь останавливаться на ритме и фонетике державинского стиха. Ямб его, уже несколько изученный А. Белым, совершенно своеобразен, и чем тоньше будут способы нашего исследования и описания, тем больше силы и своеобразия будет открываться в структуре его стиха. Когда мы сумеем соединить (как это соединяется в теории музыки) абстрактное представление о стопе с реальным ритмом наполняющих и преодолевающих эти схемы слов, то

¹⁾ Письмо к Мерзлякову. Акад. изд. I—653.

²⁾ Акад. изд., II—136.