

ЕФИМ КУРГАНОВ

ОПОЯЗ И АРЗАМАС

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

1998

К 93

ISBN 5-7439-0039-6

© Е. Курганов, 1998.

ЕФИМ КУРГАНОВ

ОПОЯЗ И АРЗАМАС

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

1998

Замечательны размышления Ефима Курганова об аналогии АРЗАМАС — ОПОЯЗ. Его доводы на редкость точны и правдоподобны: обе группы молодых людей были озорниками, веселыми и бесшабашными богохульниками, нарушителями спокойствия; их объединяет талант — и не только каждого поодиночке, но и коллективный талант борцов против рутины, талант новаторов, у которых хватило ума и мужества стать архаистами, не уступив ни в чем своим противникам.

Любопытны и сопоставления отдельных лиц: Вяземский — Шкловский, Пушкин — Тынянов... Особенно плодотворно последнее. Да и вообще Ефим превосходно пишет о Тынянове, о смысле его исторических романов, о трагической судьбе его героев (Пушкин — Кюхельбекер — Грибоедов) и о связи этих судеб с советскими судьбами — с трагедией тех же создателей русского формализма.

Вообще мне кажется, что Курганов впервые с такой невероятной пронзительностью показал историческое и культурное значение ОПОЯЗа — это можно было сделать только сблизив его с Арзамасом. Курганов показывает и сходные причины, породившие близкие следствия: эйфория победы над Наполеоном в прошлом веке, эйфория победы над российским самодержавием в нашем; необыкновенная плодотворность революционных порывов в обоих случаях; закономерность поражения и общественной депрессии.

Ефим Курганов показал жгучую современность всего, о чем писали деятели формализма: как ни прикидывался академическим профессором Эйхенбаум, как ни уходил в историю романист Тынянов, как ни каялся Шкловский, — каждый из них оставался современным писателем.

Все, что пишет Ефим Курганов, прежде всего неотрывно от сегодняшнего дня. Его книга не политическая, — она злободневнее всякой политики, потому что она, в отличие от политики и выражающей ее интересы газеты, не устареет: вопросы, которым она посвящена, будут всегда актуальны. Кроме всего прочего, книга Ефима Курганова умна, — это далеко не всегда можно сказать о литературоведческих сочинениях. Мысль автора не слабеет, постоянно движется вперед и увлекает вперед читателя.

VII-97



Ефим Эткинг

ОПОЯЗ И АРЗАМАС: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

I

Юрий Тынянов, задумывая в конце 1928 года возрождение ОПОЯЗа, пытался внутренне определить для себя социально-культурный статус общества, его историческую функцию. Ход этих размышлений, достаточно принципиальных и важных, нашел отражение в шуточном послании к Пушкину. Начиналось оно так:

Был у вас
Арзамас,
Был у нас
Опояз
и литература...¹

Послание было обращено не только лично к Пушкину, а к определенной генерации определенного поколения, к целой группе литераторов («Был у вас Арзамас»). Тынянов, как бы шутя и играя, рассказывал арзамасцам о своих научных проблемах, точнее даже, не только о своих (например, в послании речь шла о теории литературного быта, которую разрабатывал Борис Эйхенбаум), а также о проблемах, которые волновали ОПОЯЗ, распавшийся, но не исчезнувший.

Интересно и то, что первую часть послания Тынянов еще 21 мая 1927 года вписал в *Чукоккалу* со следующим пояснением: «Надпись на статье «Пушкин и архаисты», подаренной Эйхенбауму»². Это очень показательная деталь.

Текст послания убеждает, что Тынянов обращался не только к Пушкину, но и ко всему Арзамасу. Запись же в *Чукокка-*

¹ Якобсон Р. Юрий Тынянов в Праге // *Selected Writings*, V, 1979, p. 567.

² Чукоккала. М., 1979, с. 342—343.

ле, как мне кажется, демонстрирует, что Тынянов вел диалог с пушкинским поколением от имени опоязовского братства.

Сопоставление ОПОЯЗа с Арзамасом было сделано не случайно. Оно коренилось в общей позиции всего триумвирата ТЫНЯНОВ—ШКЛОВСКИЙ—ЭЙХЕНБАУМ.

Борис Эйхенбаум, определяя роль Виктора Шкловского в ОПОЯЗе, фактически тем самым с присущей ему точностью сказал о миссии общества, об его историческом предназначении, открывая это предназначение опять-таки через Арзамас:

«Старому поколению русских интеллигентов Шкловский в свое время пригрозил ОПОЯЗом — так, как сто лет назад будущие русские «классики» пригрозили академикам и шишковистам своим Арзамасом»¹.

Несомненно, функционально ОПОЯЗ осознавался его создателями и участниками как Арзамас, и для такого подхода основания были.

Общий смысл деятельности Арзамаса заключался в создании своего рода антиакадемии (т. е. в показе официальных авторитетов как авторитетов дутых, фальшивых) и одновременно подлинной академии. Н. М. Карамзин писал в письме к жене:

«Здесь из мужчин всех любезнее для меня арзамасцы — вот истинная русская академия»².

Иначе говоря, главный пафос Арзамаса заключался в восстановлении «подлинной иерархии литературных ценностей»; об этом очень точно написал недавно В. Э. Вацуро:

«Оплотом «архаиков» был Петербург, официальная столица империи, где находилась и Российская Академия, созданная в 1783 году по образцу Французской Академии. Она состояла почти исключительно из сторонников Шишкова, — говорим «видимость» потому, что состав ее никак не отражал подлинной иерархии литературных ценностей»³.

¹ Эйхенбаум Б. М. О Викторе Шкловском // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987, с. 445.

² Цит. по изд.: Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929, с. 284.

³ Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: Сборник в двух книгах. М., 1994, кн. 1, с. 8.

ОПОЯЗ вырос и кристаллизовался из потребности в обна-
жении академической эклектики, из необходимости отрицания
официального литературоведения как науки. ОПОЯЗ дисквали-
фицировал академизм, со всеми сопутствующими ему степеня-
ми и диссертациями, провозгласил и продемонстрировал свобо-
ду научного творчества как подлинную основу истинного ака-
демизма.

Эйхенбаум в статье *Методы и подходы* писал:

**«Интеллигентская критика и интеллигентская нау-
ка стали одинаково оцениваться как дилетантизм»¹.**

Но и впоследствии, когда ОПОЯЗ распался, Эйхенбаум
продолжал жить с ощущением, что они заменили лже-академи-
ческую науку живым академизмом, поставив на место фикции
что-то действительно настоящее:

**«Ведь я работаю, в общем, с 9 утра до 1, а то и до
2-х ночи почти без перерывов. Издание Толстого,
Тургенева и Гоголя — это то, что делала прежде
вся Академия в течение 10 лет, и плохо делала»².**

И такое ощущение не пришло именно потом, постфак-
тум, — оно определяло основной пафос деятельности опоязов-
ского триумvirата в самые его боевые времена, и даже, воз-
можно, чуть ранее.

В. Шкловский вспоминал:

**«Поступив в университет, я написал для Семена
Афанасьевича Венгерова анкету на тему, что хочу
сделать: заявил, что собираюсь основать новую ли-
тературную школу, в которой среди прочих своих
достижений в первый раз докажу, что работа Вен-
герова не нужна»³.**

Опоязовцы понимали, что невозможно быть «чистым», ото-
двинувшимся от общекультурного процесса историком литера-
туры. Поэтому, отрицая академизм как научно непродуктивный

¹ Эйхенбаум Б. М. Методы и подходы // Книжный угол, 1922, № 8, с. 14.

² Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхембаума с В. Шкловским // Вопросы литературы, 1984, № 12, с. 201.

³ Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970, с. 165.

и безжизненный, они ощущали себя литераторами в широком, пушкинском смысле слова:

«В ГИИИ (Государственном Институте Истории Искусств. — Е.К.) сохранялись некоторые традиции раннего ОПОЯЗа: традиция неакадемичности, иронического отношения к «профессорству», присутствующего не только Шкловскому, но и Эйхенбауму, Тынянову. Опоязовцы хотели ощущать себя литераторами»¹.

Отказываясь от взгляда извне, от позиции постороннего, доказывая, что филология должна строиться изнутри, из самого литературного процесса, опоязовцы помнили антиакадемическую по духу, но достаточно принципиальную и серьезную работу Арзамаса. Только если в Арзамасе, замышлявшемся как истинная академия ума и вкуса, главным было создание школы критики, последовательно и точно охватывающей весь мир творчества, охватывающей концептуально, но не догматически, то в ОПОЯЗе главным было построение истории литературы как науки (эволюция форм), построение концептуальной, но не догматической истории литературы, соотносящейся с современным литературным процессом.

ОПОЯЗ возник под знаком Арзамаса. Он утвердился через осознание органичной близости своей культурной миссии с миссией Арзамаса. Более того, пушкинская эпоха в целом и была той непосредственной реальностью, от которой опоязовский триумvirат ТЫНЯНОВ—ШКЛОВСКИЙ—ЭЙХЕНБАУМ и вел свой отсчет, будучи убежденным, что после Арзамаса в русской культуре следуют не шеллингианцы 30-х годов и не кружки славянофилов и западников последующих десятилетий, а именно ОПОЯЗ.

Конечно, Арзамас и ОПОЯЗ находятся в разных временных рядах, но при этом относятся к одному структурно-функциональному гнезду. Для Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума временные барьеры были раздвинуты и даже сняты. Для них культура Арзамаса была родной и близкой. Они себя ощущали вполне людьми пушкинского времени.

Шкловский впоследствии вспоминал:

¹ Гинзбург Л. Я. Вспоминая Институт Истории Искусств // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990, с. 281.

«Когда-то Гоголь сказал, что Пушкин — это русский человек в его развитии — в каком он, может быть, явится через двести лет. Люди революции, таким образом, современники Пушкина»¹.

Это отнюдь не голая декларация. Ощущение пушкинской эпохи как подлинной реальности в высшей степени было свойственно Тынянову, Шкловскому и Эйхенбауму. И в арзамасцах они видели своих современников. И себя чувствовали арзамасцами.

Тут, конечно, фактором огромного значения явился пушкинский семинарий С. А. Венгерова. Эйхенбаум посещал его, уже работая в Петроградском университете. Тынянов и Шкловский познакомились на заседаниях семинария. Причем, входя в эпоху, в быт ее, они одновременно воочию увидели такие особенности академического пушкиноведения, как субъективизм, произвольность, эклектика, отсутствие точных критериев научного анализа.

Общаясь с руководителем семинара, терпимым, необыкновенно широко и много знавшим, но не мыслившим концептуально, могшим просто копить залежи фактов, они поняли, что науку нужно строить, что нужно открывать реальные законы литературного развития:

«Семен Афанасьевич Венгеров, человек еще не старый, небрежно одетый в черный длинный сюртук, почтенный, озабоченный, носил свою черную, начинающую сесть бороду с достоинством. Его методом был эмпиризм. Венгеров старался узнать все о писателе, и особенно о его биографии, и все записать... История для него двигалась по алфавиту и была неподвижна, как алфавит. Ей и не надо было двигаться, она стояла как библиотечные шкафы: все повторялось, потому что все цитировалось. В то же время у Семена Афанасьевича были хорошие черты: он, желая знать в литературоведении все, понимал, что великий писатель не одинок, как не одиноко дерево в лесу. Он видел литературу широко, но не мог выделить главного»².

¹ Шкловский В. Б. Жили-были. М., 1966, с.134.

² Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного, с. 163.

Пространство пушкинского семинария — из-за установки его руководителя, что нужно знать все, что нужно буквально *окунуться* в изучаемую эпоху — включило Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума в особый мир.

Они прикоснулись не просто к кругу определенных текстов, но и к личностям, привычкам, вкусам, нравам. И эпохи начали сближаться. Более того, собственные взаимоотношения они стали рассматривать под знаком Пушкина. И свой научно-лично-творческий союз был Тыняновым, Шкловским и Эйхенбаумом осмыслен как арзамасский, как соотносящийся с арзамасским по типу и по духу.

Определяя социально-психологическую специфику Арзамаса, В. Э. Вацуро отметил:

«Нравственное братство скрепляло «ядро», «сердцевину» общества, того, как любил говорить Жуковский, великого «вместе», которое было пронесено сквозь все превратности исторических и индивидуальных судеб. Общность социальная и литературная (при возможных и иногда довольно острых разногласиях), общность, складывавшаяся постепенно, незримо существовала и тогда, когда «братья» были географически удалены друг от друга»¹.

Для меня сейчас определение это чрезвычайно важно. Дело в том, что Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум рассматривали ОПОЯЗ не только как модель антиакадемии и одновременно истинной академии, но и как нравственное братство, которое сохраняется даже при сломе эпох, при появлении новых исторических поколений.

Да, многие арзамасцы разошлись, разбрелись, прельстились карьерой (С. С. Уваров, Д. Н. Блудов), фактически оказались пришлыми, но осталось и ядро коренных, подлинных арзамасцев. Оно-то сохранило в неприкосновенности дух общества, пронесенный сквозь все испытания *до конца*. И Вяземский умирал не просто *звездой разрозненной плеяды*, а именно последним арзамасцем и вполне осознавал это. Вот как он в поздней мемуарной статье формулировал характер арзамасского братства:

«Мы любили и уважали друг друга (потому что без уважения не может быть настоящей, истинной

¹ Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской эпохи, с. 5.

дружбы), но мы и судили друг друга беспристрастно и строго, не по одной литературной деятельности, но и вообще. В этой нелюбимой, независимой дружбе и была сила и прелесть нашей связи. Мы уже были арзамасцами между собою, когда Арзамаса еще не было. Арзамасское общество служило только оболочкой нашего нравственного братства... Не излишне будет сказать, что с приращением общества, как бывает это со всеми подобными обществами, общая связь, растягиваясь, могла частью и ослабнуть: под конец могли в общем итоге оказаться и арзамасцы пришлые, и полуарзамасцы. Но ядро, но сердцевина его сохраняли всегда свою коренную, сочную, плодотворную силу»¹.

Переписка Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума демонстрирует, что они расценивали свои взаимоотношения как братство, подобное арзамасскому (Б. В. Томашевский и В. М. Жирмунский, делавшие академическую карьеру, расценивались как арзамасцы-отступники, изменившие пафосу борьбы с Академией²), как неразрушимое ядро общества.

¹ Вяземский П. А. По поводу бумаг В. А. Жуковского. — Арзамас, кн. I, с. 107.

² См., например, характерные опоязовские формулы: «Жирмунский на всех парусах стремится к университетскому фарватеру. Его левизна — продукт его кропотливости и академической договариваемости» (Отдел рукописей Гос. музея В. В. Маяковского, № 30509); «Конечно, Жирмунский — человек нашего поколения, и формальные вопросы его глубоко интересуют. В его устах слово «поэтика» звучит не как модный ярлык, а как настоящий термин. Но когда он выходит из области частных тем в область общих принципов построения истории и теории литературы — перед нами типичный *электик*, примиритель крайностей... Он вяло повторяет старые академические «истины...» (Эйхенбаум Б. М. Вокруг вопроса о формалистах // Печать и революция, 1924. № 5, с. 8). Достаточно резко высказался Эйхенбаум в дневнике (запись от 2 декабря 1925 г.: «...А дело ясное: либо цинично халтурить и карьерничать, как Т. <омашевский>, либо засушиться и стать «профессором», как Ж. <ирмунский>, либо не форсировать научной работы, не принуждать себя, а перейти на другое...» (цит. по изд.: Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник: Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986, с. 111). Опоязовский триумвират клеймил перебежчиков в лагерь академизма. Ср. со следующими словами Тынянова (из письма к Шкловскому): «Чтобы быть академиком, нам нужно быть глупее вдвое и бездарнее втрое. Предоставим Жирмунскому...» (Седьмые тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига — Москва, 1995—1996, с. 39).

Эйхенбаум писал Шкловскому 25 июня 1925 года:

«Мы трое так крепко спаяны историей, что нам не до возражений»¹.

Шкловский отвечал:

«Твои опасения неправильны: я не гений. Юрий тоже не гений: он прислал мне сегодня хорошее письмо о тебе. Если ты тоже не гений, то все благополучно»;

и далее:

«А гении мы сообщаем»².

С этим признанием удивительно перекликаются слова Жуковского о том, что арзамасское братство «великое вместе». Тут нет случайного совпадения.

Все дело в том, что Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум, даже став «архаистами», делая вещи как бы традиционные, продолжали оставаться «новаторами», всегда осознавая себя как ядро ОПОЯЗа, т. е. в определенном смысле чувствовали себя арзамасцами.

Противоречия и несовпадения друг с другом возникали все время, но это отнюдь не уничтожало чувство внутренней спаянности. Во времени они себя ощущали вместе. И тут таким поучительным и оказался опыт «арзамасского братства».

Конечно, ОПОЯЗ для Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума отнюдь не был тождествен Арзамасу. Но снятость временных перегородок, то, что они чувствовали себя вполне людьми пушкинского времени, — все это привело к тому, что для Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума Арзамас и ОПОЯЗ были рядом, в самой непосредственной близости, как бы следуя друг за другом и решая типологически общие задачи.

II

Тынянова современники многократно сопоставляли с Пушкиным. То утверждали, что они похожи внешне, то находили в

¹ Из переписки Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума с В. Б. Шкловским // Вопросы литературы, 1984, № 12, с. 188.

² Там же, с. 189.

самой личности Тынянова пушкинское начало. Н. Чуковский, например, вспоминал:

«Когда Юрий Николаевич Тынянов был молод, многие находили, что он внешне очень похож на Пушкина. Пушкинские кудри, пушкинские курчавые баки. На самом же деле Юрий Николаевич был похож на Пушкина не только кудрями и не только баками, которые он вскоре сбрил, не только маленькой, легкой, стройной своей фигуркой, подвижностью, темпераментностью, веселостью, остроумием, не только умением так верно подделывать пушкинскую подпись, что и специалисту не было легко отличить ее от подлинной, но и гораздо более глубокими свойствами натуры, ума, склонностей, интересов»¹.

В кругу ОПОЯЗа, опять-таки по ассоциации с Пушкиным, Тынянова называли *арапченком*. Более того, пушкинская репутация Тынянова, собственно, и была создана в кругу ОПОЯЗа, а затем уже распространилась дальше. Но для меня сейчас особенно важно то, что случай с Тыняновым не был для формалистов чем-то исключительным, скорее наоборот.

В статье о Шкловском, говоря о его парадоксальном остроумии и громадном таланте прирожденного полемиста, Тынянов вспомнил о Вяземском как культурно-психологическом типе. Все эти ассоциации порождались прежде всего тем обстоятельством, что быт ОПОЯЗа был буквально пронизан пушкинским временем. Но при этом Шкловский отнюдь не играл в Вяземского, а Тынянов — в Пушкина.

Все было гораздо глубже и органичней. В кругу ОПОЯЗа ясно ощущалось определенное совпадение Тынянова и Шкловского с Пушкиным и Вяземским, совпадение личностное, но прежде всего культурно-функциональное.

Шкловский для ОПОЯЗа был Вяземским в том смысле, что он явился своего рода бойцовским петухом, изысканно-точным мастером литературного побоища, заводилой, нападающим.

Тынянов в ОПОЯЗе (затем это перешло на более широкие круги) был своим Пушкиным, поражая абсолютным сочетанием легкости, глубины и блеска. На самом деле все было не совсем так просто.

¹ Юрий Тынянов: Писатель и ученый. М., 1966, с. 143.

Легкость и блеск образовывали маску, которая должна была прикрыть болезненно переживаемые внутренние комплексы, глубоко разъедающую силу иронии¹. Ориентация на пушкинский тип личности для Тынянова во многом была спасительной, она как бы сглаживала трагизм внутреннего бытия. Кроме, так сказать, личного плана, эта ориентация для Тынянова явно имела еще и теоретико-экспериментальный характер:

«...В отличие от большинства модернистов, которые считали свою эпоху как бы параллельной эпохе Пушкина, не вдаваясь в объяснения, Тынянов, со своим теоретическим складом, чувствовал необходимость обосновать параллелизм. Его теорию спиральной эволюции в литературе, по которой дети порывают с отцами и часто оказываются больше похожи на дедов, можно расценить именно как попытку создать теоретическую модель, объясняющую глубоко ощущаемую его поколением, но теоретически не обоснованную органическую связь с пушкинской эпохой»².

В представлении своего круга и своего поколения Тынянов как бы находился в пушкинской ауре. Роман Яacobсон оставил следующую зарисовку, в которой как раз и собрано все пушкинское в Тынянове (в высшей степени показательно, что, завершая сравнение своего друга и соавтора с Пушкиным, Яacobсон говорит о подлинной слитности Тынянова с иными эпохами; совершенно очевидно и не нуждается в аргументировании то, что прежде всего такой эпохой была пушкинская³):

¹ И. Эренбург вспоминал: «Юрий Николаевич любил шутить, говорить о пустяках, стойко боролся против болезни, но был он человеком очень грустным, и грусть Грибоедова была для него не страницей истории» (Эренбург И. Книжки-события // Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983, с. 304).

² Вахтель Э. Замечания о взаимоотношении художественных и научных произведений Тынянова // Седьмые тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига — Москва, 1995—1996, с. 229.

³ См., например, наблюдение П. Г. Антокольского: «Юрий Николаевич Тынянов мог бы сказать о себе словами Лермонтова: «Я знал одной лишь думы власть, одну но пламенную страсть». Эта дума и эта страсть — непрестанное внимание — равно исследовательское и художественное — к русскому поколению 20-х годов прошлого века» (Антокольский П. Г. Знание и вымысел // Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983, с. 252).

«На фоне глубокой и неизбежной опечаленности «арапченка», как мы его в шутку прозвали, в Юрии бил ключом яркий, полнокровный юмор и дар озорного пересмешника, мастера на импровизацию собственных искристых пародий и на вскрытие потаенных пародий у изучаемых им классиков. С робкой, тревожной, на людях временами нелюдимой отчужденностью и замкнутостью в нем сочеталась необыкновенная способность и готовность «пройти сквозь стену» и вжиться в духовный склад всех тех, кто был ему дорог и в окружающем мире, и в поэзии, которую из всей литературы он «больше всех любил». Может быть, основной, сокровенной подоплекой всех историко-литературных разысканий и исторических романов или рассказов Тынянова была его непосредственная, стихийная вера в нераздельное сопричастие настоящего и прошлого или, иными словами, в слитность нынешних воспоминаний с былыми образами и предвестиями»¹.

Конечно, какой-то момент стилизации в поведении Тынянова и Шкловского, может быть, и был, но прежде всего в кругу ОПОЯЗа осознавалась их не сконструированная, а природная родственность темпераментам Пушкина и Вяземского, причем, осознавалась еще и культурно-функциональная направленность этих темпераментов.

Шкловский был бродильным началом, своего рода стимулятором, подавая импульсы, будоража, буквально провоцируя на поиск. Тынянов был душой ОПОЯЗа, аккумулируя в себе его внутреннюю энергию. Но особенно важно то, что оба они воспринимались сквозь призму пушкинского времени и, в частности, сквозь призму Арзамаса.

Нас сейчас интересует не степень обоснованности подобных сопоставлений, а то, что сами опоязовцы видели себя вне временных рамок, не хронологически, а концептуально. Кстати, сопоставления эти, как теперь можно видеть, отнюдь не были произвольны и надуманны.

Шкловский, стоявший у самых истоков ОПОЯЗа, бывший, можно сказать, первым опоязовцем, вынужден был стать лето-

¹ Якобсон Р. Юрий Тынянов в Праге, с. 561.

писцем сообщества и связанных с ним традиций, выступая своего рода защитником их перед набравшими враждебными поколениями, вынужден был, оставаясь опоязовцем в жизни и книгах, писать для властей покаянную исповедь.

Тут аналогия с Вяземским напрашивается сама собой: он стоял у истоков Арзамаса и стал последним арзамасцем, и одновременно был его мемуаристом-адвокатом, и каялся, внутренне продолжая оставаться арзамасцем.

Тынянов, как и Пушкин — в Арзамас, пришел в ОПОЯЗ достаточно поздно¹ и быстро стал его душой; как и Пушкин, он погиб первым, лишив опоязовское братство его духовно-эмоциональной энергии (вспомним, что с уходом Пушкина фактически рассыпался тот круг, который теперь принято называть пушкинским).

Эйхенбаум себя осмыслял через арзамасца Жуковского:

«Вот уже настоящие сороковые, а мы — люди 20-х годов, вроде... Вроде кого? И сравнить-то не с кем! Я — вроде Жуковского: родился в 80-х годах, и дожил уже до 40-х...»²

Итак, для Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума Арзамас был не дальним предтечей, а ближайшим, непосредственным соседом. И это было принципиально. Формально таким соседом должно было стать академическое литературоведение предреволюционных лет, но они вынудили его съехать и выбрали себе соседа по собственному вкусу. Наиболее естественно для них было быть рядом с Арзамасом, что на самом деле совершенно оправданно.

Внешнее соседство, как правило, произвольно и практически ни о чем сущностном, глубинном не свидетельствует. Между тем история литературы обычно строилась и строится по принципу такого формального соседства. А должна она создаваться через выявление действительных (концептуальных), а не внешних и, по сути, случайных соседств.

¹ Тынянов писал в *Автобиографии*: «В 1918 году встретил Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума и нашел друзей. ОПОЯЗ...» (Юрий Тынянов: Писатель и ученый: Воспоминания: Размышления: Встречи. М., 1966, с. 19).

² Цит. по изд.: Тынянов Ю. Н. *Поэтика*. История литературы: Кино. М., 1977, с. 571.

То, что опоязовский триумвират считал, что он возник непосредственно после Арзамаса, видимо, имело в основе такого взгляда сильный теоретический импульс. И такой взгляд отнюдь не был надуманным. В историко-культурной перспективе он совершенно оправдан.

ЛИТЕРАТОРЫ

I

Арзамас ЕЩЕ не различал теорию, историю литературы и практику (художественное творчество). Разница-то между этими сферами вполне осознавалась, просто **все** делали **всё**, легко и органично переходя от одной сферы к другой. Находившиеся в центре Арзамаса Батюшков, Жуковский, Вяземский — Пушкин ведь подключился буквально на самом финальном витке — были славой русской поэзии, но они еще и формировали, строили литературный процесс (эпиграммы, сатиры, критические выступления), осмысляли его в историко-культурной перспективе.

ОПОЯЗ УЖЕ не различал теорию, историю литературы и практику. Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум сняли эти водоразделы. Они боялись, что наука окончательно оторвется от живого литературного процесса, что наука, обособившись, закроет доступ к себе питательных соков и окончательно высохнет, а критика, в свою очередь, погрязнет в современности и потеряет всякое представление о горизонте, художественное творчество же, освободившись от сознания того, что есть законы искусства и что есть веками складывавшаяся специфика жанров, особые линии жанрового поведения, оторвется от традиций, опустится и погибнет в полном дилетантизме.

В общем, опоязовский триумвират считал, что нужно уметь делать все, и делал — блистательно, создавая, помимо историко-литературных и теоретических работ, критические статьи, стихи, переводы, эпиграммы, биографические хроники, исторические романы. Причем, все это организовывалось в некое органическое единство.

Художественное творчество проверяло, уточняло, аргументировало филологические идеи ОПОЯЗа, критические выступления корректировали и дополняли теоретические позиции

школы, научные исследования апробировались не просто как научные, но еще и как явление прозы:

«Формализм осознавал себя, как хорошо известно, одновременно наукой и «продолжением» литературы, в определенной степени стимулирующим и намечающим эволюцию современной словесности»¹.

Таким образом, шлюзы были открыты, и все потоки слились в бушующем море, могучем, глубоком, сильном. Совсем по-арзамасски, по-пушкински! Но в начале XIX столетия это происходило потому, что процесс профессионализации не вступил еще в решающую фазу, что сферы еще не были разграничены, а в начале XX — потому, что разграничение их привело к большим издержкам, которые нужно было преодолеть. Так что то было арзамасство, но на принципиально ином историческом витке.

Эйхенбаум предупреждал своих учеников:

«Историк литературы должен быть литературен, история литературы плодотворна, когда она ориентирована на современную литературу»².

Тынянов, ориентируясь на пушкинское время, называл себя литератором:

«Тынянов был именно современным ЛИТЕРАТОРОМ. Он любил это слово. Он говорил, что в России пушкинской поры поэты и прозаики были сверх того литераторами; универсальными профессионалами литературного дела, в которое, по их представлению, входило многое: стихи и художественная проза, филология, история, критика и журналистика»³.

Как видим, налицо была четко продуманная установка, изначально заданная линия. Она должна была снять возведенный в течение XIX века барьер между историей, литературой, теорией, критикой и непосредственно словесным искусством, что-

¹ Ранчин А. М. Анкета к 100-летию со дня рождения Ю. Н. Тынянова // Седьмые тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига — Москва, 1995—1996, с. 45.

² Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Л., 1989, с. 354.

³ Юрий Тынянов: Писатель и ученый, с. 108—109.

бы литературой стало все, а сама литература стала бы непосредственным выражением осознанных закономерностей, чтобы все указанные сферы оплодотворяли друг друга, образуя творческую деятельность как структурное единство, целостное и одновременно состоящее из набора подструктур, каждая из которых имеет свою особую специфику.

Исходная же идея заключалась в том, что историк литературы или теоретик, если хочет, чтобы результаты его были подлинно плодотворны, не должен находиться **вне** или **над**, а только в сердцевине литературного процесса, но при этом, конечно, не погрязать в нем, а изнутри дистанцироваться, занимая особую позицию участника и одновременно наблюдателя.

Позиция не **над**, а **в** была основополагающая для опоязовского триумvirата, мечтавшего вернуться к золотому (пушкинскому) веку, мечтавшего обрести первоначальную гармонию. И вернулись, но не повторили, как и не собирались никого повторять. Просто видели себя литераторами, выступая одновременно как писатели, критики, исследователи, как чернорабочие литературного процесса, его организаторы и интерпретаторы. Л. Я. Гинзбург вспоминала:

«Опоязовцы хотели ощущать себя литераторами. Шкловский, Тынянов — писатели, для Эйхенбаума важнее всего было сознавать себя участником литературного процесса. Борис Михайлович внушал своим ученикам, что только в живой соотнесенности с этим процессом обретает свой смысл литературоведение»¹.

Осознавая себя в истории, синтетизм своей роли в литературном процессе 20-х годов (и прежде всего очень пушкински настроенный Тынянов), опоязовцы обращали свои взоры к опыту Арзамаса, который был «и швец, и жнец, и на дуде игрец». Но даже если допустить, что они стали литераторами в пушкинском смысле вне ориентации на Арзамас, объективно социально-эстетический статус ОПОЯЗа самым непосредственным образом соотносится со статусом Арзамаса — общества, в котором литература создавалась, пародировалась, обсуждалась, анализировалась и изучалась в достаточно широкой историко-культурной перспективе, но все это исходя из единой целостной программы.

¹ Гинзбург Л. Я. Вспоминая Институт Истории Искусств, с. 281.

Исходная теоретическая установка соединяла, цементировала разнообразные формы научно-творческой деятельности, вводила их в некое общее русло. Причем те или иные обозрения художественных явлений сами воспринимались еще как и литературные тексты (они должны были соответствовать выработанным в сообществе эстетическим критериям), а непосредственно литературные тексты неизменно проходили испытание на получение высокой концептуально-теоретической пробы. При этом легкость и веселье пронизывали все формы, ведь в основе буквально каждой из них лежал отказ от педантизма.

В ОПОЯЗе, кажется, не было ничего, что могло бы напомнить пародийно-шутовские арзамасские обряды, но зато было нечто более общее и важное — принципиальный антипедантизм, определивший веселый дух ОПОЯЗа, новаторский и одновременно живой стиль его работы, обуславливающий легкость, естественность перехода от науки к творчеству, и наоборот.

Эйхенбаум в статье 5 = 100, посвященной пятилетнему юбилею ОПОЯЗа, писал:

«Нас язвительно называют «веселыми историками литературы». Что ж? Это не так плохо. Быть «веселым» — это одно теперь уже большое достоинство. А весело работать — это просто заслуга. Мрачных работников у нас было довольно — не пора ли попробовать иначе?»¹

Это самоопределение теоретика ОПОЯЗа удивительным образом соотносится с характеристикой Арзамаса, сделанной современным исследователем (общее направление едино, но акценты только несколько иные, как бы перевернутые — в одном случае серьезное веселье, а в другом — веселая серьезность):

«Безудержное с виду «арзамасское» веселье было на самом деле далеко не безобидным и отнюдь не легкомысленным. Не только остроумными выпадами и насмешками, не только творчеством своих участников, но и самим обликом своим Арзамас противостоял чопорной «Беседе». Всем поведением

¹ Книжный угол, 1922, № 8, с. 40.

арзамасцы как бы говорили: смотрите, какое это веселое, радостное дело — литература!»¹

Тут нет случайного совпадения установок. Просто и Арзамас и ОПОЯЗ ощущали себя живыми участниками, творцами, исследователями и теоретиками литературного процесса, который был для них одним общим и родным делом.

II

Итак, Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум прежде всего были литераторы. Они находились в общем пространстве литературы. Профессионализируя теорию и историю, они, при всем том, что были одержимы пафосом построения науки, одновременно сняли водоразделы между специализациями. Путаницы и мешанины в результате отнюдь не получилось, а вот литература явственно предстала как многосферная, но вместе с тем глубоко целостная система. Отделение, отпочковывание от этого единства и для теоретика и для историка губительно, — к такому выводу пришли опоязовцы.

Отрицательный опыт (как не надо делать) дало «заакадемичившееся» литературоведение, с одной стороны, погрязшее в эмпиризме, а с другой стороны, самозамкнувшееся, ставшее существовать как бы само по себе. Причем отрицательный опыт первоначально во многом питался благодаря венгеровскому семинарию, за счет пушкинистики, «пушкиноедства», — как писал Модест Гофман. Позитивный опыт (как надо) дала пушкинская эпоха (и прежде всего Арзамас), в пределах которой существовало единое пространство русской гуманитарной культуры.

Именно в Арзамасе впервые в России было канонизировано представление об интерпретаторе литературного процесса как об его полномочном участнике, о законодателе литературных вкусов как о полноценном художнике. На этот счет была даже создана целая теория, опорной точкой для которой послужило творчество Карамзина. Литературная критика, публицистика, исторические сочинения, письма его были осмыслены как подлинная художественная проза.

¹ Перельмутер В. «Звезда разрозненной плеяды!..»: Жизнь поэта Вяземского, прочитанная в его стихах и прозе, а также в записках и письмах его современников и друзей. М., 1993, с. 41.

Все, что делал Карамзин, было отмечено тончайшим вкусом, все, что выходило из-под его пера, принадлежало искусству. Поэтому безукоризненным художником Карамзин являлся не только, когда писал *Бегную Лизу*, но и когда выступал как критик, публицист, историк. Такова в общих чертах концепция, которая была выдвинута сторонниками и последователями Карамзина, видевшими свою миссию в защите его авторитета как высочайшего и неприкосновенного от посягательств бесцеремонной литературно-журналистской братии.

Концепция эта во многом определила платформу Арзамаса, ведь он возник как круговая оборона, возведенная вокруг карамзинских взглядов на искусство. Однако еще прежде, когда защита Карамзина не была пока организационно оформлена, стала уже просачиваться идея, что и как ученый он был настоящим художником, что он был художником во всех проявлениях своего духа. Причем адепты Карамзина видели в этом не просто уникальную особенность его как культурно-эстетического феномена, а непреложный закон, исполнение которого гарантирует эффективность и полноту литературного процесса. В частности, Д. Н. Блудов, будущий арзамасский теоретик, выступая в 1807 году в защиту Карамзина и Дмитриева от нападок Каченовского, подводил именно такую концептуальную базу под то положение, что примат художественности связывает, определяет буквально все наследие Карамзина:

«Проповедник хорошего вкуса и слога должен сам быть примером. Скажем более: талант необходимо нужен критику, как для того, чтоб приобрести доверенность читателей, которые худо верят тому, кто худо объясняется, так и для того, чтоб все его суждения были справедливы и основательны. Можно знать правила Грамматики, Риторики, Пиитики и быть неисправным судьей в Литературе; ибо прелесть выражений и совершенство слога часто зависят от тонкостей, для которых нельзя придумать правил, но которые известны людям с изящным чувством и, следственно, с талантом»¹.

¹ Неизданная статья графа Д. Н. Блудова по поводу критики Каченовского на сочинения И. И. Дмитриева // Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, с. 268—269.

В Арзамасе коллизия ИНТЕРПРЕТАТОР ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА КАК ПОЛНОПРАВНЫЙ ХУДОЖНИК была не только подробно декларирована, но и практически реализована. Весь арзамасский быт был пронизан ощущением того, что для подлинного понимания литературы и внутренних механизмов литературного процесса нужно в той или иной степени быть творцом. Но был тут еще один поворот проблемы.

Интерпретатор и тем более законодатель литературного процесса (т. е. историк литературы и критик; в Арзамасе эти функции существовали в органичном единстве) не просто должен был обладать творческой жилкой, но еще и должен был обладать способностью легко и естественно переходить из одной сферы в другую. Точно так же и в 20-е годы нашего столетия для Виктора Шкловского были непонятны «люди, которые хотят перестроить чужое творчество, не умея даже разжевать примус, чтобы сварить клейстер для склейки хроники»¹.

Характерным дополнением к этому признанию является следующая мемуарная зарисовка, сделанная Л. Я. Гинзбург:

«Шкловский утверждал, что каждый литературовед должен уметь написать роман (хотя бы и плохой), иначе он непрофессионал, белоручка... Подобным литераторством проникнута была атмосфера Института, где стихи сочиняли все — преподаватели и студенты. Естественным казался ход от литературы к литературоведению и из литературоведения в литературу»².

Это все отнюдь не голые декларации, ибо они непосредственно были увязаны с практикой ОПОЯЗа.

Прогнозируя теоретические построения, Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум вторгались в современный литературный процесс, ощущая себя его творцами. Определяя путь Шкловского в науке и искусстве, А. П. Чудаков подметил то, что, на самом деле, характеризует жизнь всего опоязовского триумvirата и никак не является «чертой мышления» одного Шкловского:

¹ Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990, с. 20.

² Гинзбург Л.Я. Вспоминая Институт Истории Искусств, с. 281.

«Шкловский ощущал себя одновременно и участником литературного процесса, и неким автором будущей истории литературы, который пишет ее, находясь в настоящем времени. Современная литература у Шкловского никогда не рассматривается сама по себе, но всегда становится в исторический ряд. Это черта его мышления»¹.

То, что люди на заре XX века, думавшие о построении истории литературы как науки, в то же время были яркими личностями, оригинальными писателями, темпераментными, беспощадными полемистами и пародистами, — это в высшей степени симптоматично. Это воскрешает — отнюдь не повторяя! — дух Арзамаса, когда писатели были одновременно еще исследователями и теоретиками. Не делая акцент на совпадениях, тут можно говорить о несомненном наличии ситуативно-функциональной близости, проявляющейся в самом отношении к литературе, всегда постигаемой изнутри. Таким и должен быть подлинный *академизм*.

ОПОЯЗ ДО ОПОЯЗА. АРЗАМАС ДО АРЗАМАСА

Цветение ОПОЯЗа было ярким и интенсивным, оно сопровождалось благоуханием необыкновенно острым, сильным, необычным. Но все это продолжалось очень недолго: едва распустившись, яркий цветок увял, склонился долу. Но остались корни, сохранившие в себе аромат цветка. Цветок как бы перешел в подземное существование. А если бы он не увял, а стал бы изнутри гнить, то погибли бы и корни. И вот что еще интересно.

До бурного своего цветения, когда он, собственно, и привлек к себе внимание, цветок уже жил и благоухание его и тогда уже заключало в себе неповторимый аромат. Все дело в том, что он пронизывал, наполнял корни и не выходил до поры до времени наружу, оставаясь как бы внутри подземного ствола. Без этого внутреннего созревания, не очень-то заметного постороннему глазу, не было бы и бурного цветения.

¹ Чудаков А. П. Два первых десятилетия // В кн.: Шкловский В. Б. Гамбургский счет, с. 21.

Подземный, внешне не оформившийся, но при этом уже вполне определившийся ОПОЯЗ возник, как можно предположить, в конце 1913 года, т.е. перед войной, а первые шаги стал делать в 1914—1916 годах, т.е. во время войны.

23 декабря 1913 года Виктор Шкловский прочел в артистическом кабаре «Бродячая собака» вызвавший целую бурю доклад *Место футуризма в истории языка*. На его основе была написана и издана в первой половине 1914 года брошюра *Воскрешение слова*. Это, собственно, и было закладыванием фундамента ОПОЯЗа. И практически сразу вслед за этим стала складываться, нарастать как снежный ком некая коммуникативно-эстетическая структура, предполагающая особый тип научно-лично-творческих связей. Шкловский в неизданных главах *Третьей фабрики* вспоминал:

«Я выпустил, издав в типографии в доме, где я жил, мне тут верили, на 16 рублей свою первую книжку «Воскрешение слова»... С книжкой в 32 страницы Цицеро я явился к Бодуэну де Куртене... Он сказал мне, что сам не понимает этого вопроса и направил меня к своему ученику Льву Якубинскому... День, когда мы встретились с Львом Петровичем, был хорошим днем. Мы говорили друг с другом по теории час-два в день, Лев Петрович объяснил мне разницу между поэтическими и прозаическими функциями языка... Стало нас двое»¹.

С учеником Бодуэна Л. П. Якубинским Тынянов познакомился 8 февраля 1914 года. Потом, как свидетельствует Шкловский в тех же неизданных главах *Третьей фабрики*, появился на горизонте еще один будущий опоязовец: **«...пришел Евгений Поливанов... Нас стало трое. Уже была война»².**

Это произошло между 1914—1916 годами. Общие идеи уже бродили, но прообраз сообщества друзей-реформаторов еще не возник. Но вот происходит событие, необыкновенно важное для начальной, так сказать, ферментирующей стадии ОПОЯЗа: **«В странный и смутный 16 год Брик присоединился к нашей работе. Нас стало четверо»³.**

¹ Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990, с. 487.

² Там же, с. 487.

³ Там же.

В августе 1917 года с О. М. Бриком часто общается Б. М. Эйхенбаум и обсуждает с ним вопрос о своем вступлении в ОПОЯЗ. Но довольно скоро, как отмечают М. Чудакова и Е. Тоддес, «наиболее актуальной фигурой станет для Эйхенбаума (и останется навсегда¹) уже не О. Брик, а Шкловский»².

И лед тронулся. Стала оформляться первоначальная, внешне еще не выделенная структура ОПОЯЗа. Стал создаваться опоязовский триумвират. При этом война и революции не были пустым, малозначащим фоном — недаром Шкловский подчеркивает их присутствие, говоря о зарождении братства ученых-новаторов. Видимо, катастрофичность времени налагала определенный отпечаток на складывавшуюся коммуникативно-эстетическую систему, сплачивая круг будущих опоязовцев, делая ядро общества неразрушимым.

Арзамасское братство тоже стало завязываться перед самой войной — в 1810—1811 гг. Думается, что тут имеет место не совпадение, а некая культурно-историческая обусловленность. То, что предвоенная безоблачность и радужность вдруг сменились ощущением громадности надвинувшейся катастрофы, — это необыкновенно обострило потребность внутренней интеллектуально-духовной связи.

Существование Арзамаса до Арзамаса, явственно членищееся на два этапа: **перед войной** и **во время войны**, — может быть, стадия и не очень рельефно проявляющаяся, но совершенно неизбежная и исключительно важная. Значение этой стадии в том, что происходит внутренняя мобилизация наиболее энергичных и дерзких сил поколения, что формируется своего рода авангардная структура. Предназначение ее — совершить быстрый и решительный прорыв, а затем структура отбрасывается Историей, ибо авангардная группа миссию свою уже выполнила. Арзамасцы поняли это потом, уже оказавшись заброшенными среди чуждых им поколений, а тогда, перед войной 1812 года, они смотрели легко и чувствовали себя победителями, не предполагая, что победа будет мгновенной, а жизнь во вражеском стане пожизненной.

¹ Навсегда, несмотря на разногласия и временные охлаждения. См., например, свидетельство Л. Я. Гинзбург: «В ОПОЯЗе самыми близкими (для Б. М. Эйхенбаума. — Е.К.) были Тынянов и Шкловский (и остались до самого конца)» (Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом, с. 353).

² Чудакова М., Тоддес Е. Наследие и путь Б. Эйхенбаума // Эйхенбаум Б. М. О литературе, с. 16.

Арзамас до Арзамаса, как и ОПОЯЗ до ОПОЯЗА, — это, при всех различиях между ними, естественно возникший тип связей, основа отношений, основа культурного поведения, поведения в культуре, которое будет пронесено потом через целые ряды чужих поколений.

НОВАТОРЫ—АРХАИСТЫ, АРХАИСТЫ—НОВАТОРЫ

Итак, Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум видели в своем союзе нечто подобное арзамасскому братству, а в своей борьбе с академической наукой — некий аналог Арзамаса. Но при этом их интересовали не частные сближения, а нечто общее — через сопоставление ОПОЯЗа с Арзамасом они хотели открыть законы литературной борьбы. И обнаружив в процессе этого поиска, что низ и верх постоянно меняются¹, Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум стали ощущать себя не только арзамасцами, но и архаистами, и вот почему.

Пришедшие в литературу с миссией новаторов очень часто, едва приступив к исполнению своей миссии, делаются архаистами и не всегда сразу даже замечают это. А если им указать на происшедшую перемену, то возражают с абсолютной искренностью, что они те же, что призванию своему ни на йоту не изменили. Да, не изменили, но время изменилось, а они остались в том, *прежнем*, которое и востребовало их у жизни.

Арзамасцы буквально едва успели войти в свою роль, как оказались архаистами. С начала 20-х годов XIX столетия именно новый призыв архаистов, связанный с мощным подъемом декабристского движения, выдвинул подлинных новаторов, оказавшихся в эпицентре литературно-общественной борьбы (Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер). Причем, если прежде наступательную позицию занимали арзамасцы, то теперь энергию нападения аккумулировали в себе младоархаисты.

Такую резкую смену репутаций (то, что новаторы арзамасцы сами вдруг становятся архаистами) впервые раскрыл Тынянов в исследовании *Архаисты и Пушкин*. Объяснил он и то, почему Пушкин, бывший правоверным арзамасцем, вдруг в

¹ И. Эренбург вспоминал: «Тынянов говорил, что время поэтических школ миновало, что архаист может быть новатором, а новатор архаистом» (Эренбург И. Книжки-события // Воспоминания о Ю. Тынянове, с. 303).

1818 году — год арзамасского кризиса! — решительно сближается с архаистами и направляется на выучку к Катенину. Произошло это потому, что Пушкин почувствовал исчерпанность карамзинизма, почувствовал, что миссия Арзамаса, который возводился как крепостная стена вокруг Карамзина и связанных с ним эстетических принципов, завершена. Казалось бы, совсем недавно так талантливо и дерзко ниспровергались «Беседа» и Российская Академия, и вот сами ниспровергатели оказались в задних рядах, где-то не периферии.

Весной 1928 года Тынянов (через несколько месяцев — в конце года — он попробует совместно с Романом Jakobсоном последнюю попытку возродить ОПОЯЗ) пишет о кризисе Арзамаса, и это будет явным обдумыванием собственной роли в истории:

«Карамзинисты выходят внешне победителями, но с 1818 г. дело принимает другой оборот: течение оказывается исчерпанным в его теоретических основах»¹.

Далее Тынянов пытается определить причину кризиса Арзамаса, а через него и ОПОЯЗа. Он показывает, что именно из-за необыкновенной стремительности, бурности и громадной силы интенсивности своего развития Арзамас (=ОПОЯЗ) так быстро исчерпал себя, хотя сами представители этих объединений рассчитывали на долгое будущее, что возникла необходимость перехода к чему-то совершенно иному:

«Арзамас», пародически загримированный в балладу, проделал большую разрушительную работу: самое шутовство общества похоронило обязательность литературных масок, из которых оно выросло, и поставило вопрос либо о прорыве литературы в общественность (речь Орлова — «Рейна», 1818), либо о новом поэтическом рупоре, о новом поэте»².

¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 125.

² Там же, с. 129.

Напряженное внимание Тынянова к распаду Арзамаса имело отнюдь не чисто исторический интерес. Более того, прежде всего исследователь думал о поведении ОПОЯЗа, о том, как сохраниться, устоять духу ОПОЯЗа. Он понимал, что необходимо быть предельно собранным, что никак нельзя прозевать момент перехода из новаторов в архаисты, что нужно готовиться к этому неизбежному моменту. Консервация ОПОЯЗа была чрезвычайно опасна, ибо была чревата его внутренним распадом. Но очевидно было и то, что опасен и отказ от своей позиции и перепрыгивание на другие, более современные, но внутренне чуждые позиции, что также грозило распадом. Таким образом, речь шла о выработке стратегии честного и продуманного — без напрасных потерь — ухода из центра культурной борьбы в подполье, такого ухода, который давал бы возможность сохранить ОПОЯЗ не как общество (это было невозможно), а как интеллектуально-духовное братство.

Постигая относительность новаторства, его временность, Тынянов одновременно уяснял и временность архаистов и, значит, неизбежность перехода последних в ранг новаторов. Принимая перемены, чувствуя перемены, но ни в коей мере не отказываясь от себя (ведь это бесполезно, бессмысленно и губительно), нужно просто ощущать, как ты из новатора вдруг становишься архаистом, и наоборот. Нужно знать свое место в истории, не пригибаться ниже и не прыгать выше. Нет, это не приспособленчество. Просто надо жить, прислушиваясь к подземным гулам времени, к движению времени.

Такова теоретическая и одновременно глубоко личная основа тыняновской работы *Архаисты и Пушкин*. Внешне она строится как историко-литературное исследование, начиненное притом огромнейшим массивом фактов, но со временем все более очевидной становится его мощнейшая внутренняя концептуальность.

Строго говоря, *Архаисты* прежде всего посвящены законам литературной борьбы, самому процессу движения литературы. Продемонстрировано это было через то, как новаторы арзамасцы, не меняя своей позиции, стали архаистами, а архаисты, в начале столетия осознававшие себя как лагерь невежд и мракобесов, с начала 20-х годов стали выставлять эстетически смелых и политически радикально мыслящих литературно-общественных деятелей.

В трагедии арзамасцев Тынянов увидел осуществление закона, действию которого подлежал и ОПОЯЗ. Закон этот, считал Тынянов, нельзя игнорировать, но нельзя и представлять

его как не подлежащий обжалованию смертный приговор. Закон этот нужно реально осмыслить и понять, чтобы потом можно было, пусть не очень счастливо, но честно, не теряя самоуважения и не подымаясь на слепой бунт, жить в чужих, враждебных эпохах, жить, ни в коей мере не утрачивая СВЕТ своего поколения, сохраняя и неся его до конца.

ОПОЯЗ ПОСЛЕ ОПОЯЗА. АРЗАМАС ПОСЛЕ АРЗАМАСА

I

Возрождение ОПОЯЗа, о котором в конце 20-х годов мечтал Тынянов, общаясь в Праге с Романом Якобсоном, не осуществилось. Более того, так и не была никогда реализована центральная опоязовская идея создания совместной концептуальной истории литературы. Помимо внешнего давления, теоретический столбняк, напавший на Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума, имел свои внутренние причины, будучи связан с их историческим самоощущением. Они вдруг поняли, что оказались в чужой эпохе, что время, отпущенное их поколению для сокрушения прогнивших культурных стропил и для возведения новых, уже ушло.

ОПОЯЗ бурлил буквально несколько лет (1917—1921). Потом — остывшая лава. Оживлять ее — дело безнадежное и бессмысленное, и это триумвират ТЫНЯНОВ—ШКЛОВСКИЙ—ЭЙХЕНБАУМ очень точно ощущал; Виктор Шкловский, в частности, признавался:

«Мысли ясны. Я все могу, но не хочется...

Мир не переделан нами. Голос наш стал слишком громок для горла. Больно говорить...

Целую всех наших мертвых. Будем жить...»¹

Видимо, поэтому все-таки и не стали возрождать ОПОЯЗ, но при этом остались опоязовцами, что тоже в полной мере было ими осознано. Как бы разбежались, но одновременно остались вместе. Из весны попали в ледниковый период и пришли к выводу, что нужно не тратить энергию на уверения во

¹ Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским, с. 211.

взаимной любви и на отстаивание общих принципов своей связи, а просто тихо отогревать друг друга. Так, они, организационно разобщенные, остались вместе, остались, спасая дух ОПОЯЗа.

Арзамасу был отпущен еще более короткий срок (1815—1818). Были проекты по его продолжению и по изданию арзамасского журнала — все это не осуществилось. Но остались арзамасцы, и исторически это важнее и плодотворнее, чем если бы было просто реанимировано общество, жизненный цикл которого уже закончился. Весна начала века уже со второй половины александровского царствования стала переходить в ледниковый период. В полной мере осознавая, что самой Историей их отбросило куда-то в сторону от столбовой дороги, арзамасцы прежде всего должны были спасти не форму своего союза, а суть его, его общекультурный смысл. Нужно было не восстанавливать шутовские обряды, а просто оставаться арзамасцами, уступая другим поколениям пальму первенства, отказываясь от лидерства, но не отказываясь при этом от себя, образуя вокруг себя особую ауру, особый воздух духовной свободы.

То, что ОПОЯЗ и Арзамас думали было возродить, а потом передумали, есть проявление того, как с переменой общественного климата постепенно был выбран новый путь исторического поведения. Выбор этого пути был нацелен на то, чтобы во враждебной обстановке спасти самое главное для себя — внутренне сохранить кристаллизовавшуюся структуру социально-культурных коммуникаций.

II

Жизнь опоязовского триумvirата после ОПОЯЗа была не очень-то на виду, но протекала она при этом напряженно и сложно. Можно сказать, что полного совпадения мнений между ними не было почти никогда, но зато едва ли не всегда было идеальное научно-личное взаимопонимание. Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум ощущали себя втроем как целостный микромир, как осажденную и не сдающуюся крепость.

Сообщая Эйхенбауму о смерти Тынянова, Шкловский признавался: **«Кончена жизнь друга. Нас с тобой двое»**¹. Иными

¹ Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским, с. 210.

словами, Шкловский подчеркивает, что остальное человечество существует отдельно, само по себе, а они втроем находятся как бы в особом измерении, их как бы трое в мире, а со смертью Тынянова осталось двое. Через три года, возвращаясь к идее опоязовского тройственного единства, Шкловский писал:

«Те, кто ходят вокруг меня, часто кажутся пустыми пальто. Приходят и остаются на вешалке»¹.

Свидетельства эти необыкновенно показательны. В них очерчивается некое особое культурно-психологическое пространство, строящееся из пересечения глубинных внутренних связей, отграниченное от всего набора существующих поколений.

Даже меж собой и учениками своими Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум ощущали резкую роковую черту. Так, 31 марта 1929 года Тынянов писал Шкловскому:

«Ты знаешь, как я тебя люблю, мне очень трудно представить мою жизнь без тебя. А новых друзей в нашем возрасте уже не приобретают, только соседей в поезде. Степановым я вовсе не так уж доволен. Это поколение худосочное, мы оказались плохим питательным материалом, а они плохими едоками»².

Опоязовское братство выросло на почве одного совершенно определенного поколения. Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум рассматривали это братство как воплотившуюся культурную миссию этого поколения. ОПОЯЗ — это совпадение поколения с движением Истории.

С ясным осознанием исторической необходимости того прорыва, который был совершен ОПОЯЗом буквально в течение нескольких лет, Шкловский писал в *Сентиментальном путешествии*:

«Мы работали с 1917 по 1922-й, создали научную школу и вкатили камень в гору»³.

Было еще много надежд и заманчивых, смелых идей. И вдруг вокруг все стало застывать, окостеневать. Почувствовав это, друзья поняли, что они оказались в другом времени и это

¹ Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским, 199—200.

² Там же, с. 211.

³ Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990, с. 154.

время уже не их. Нужно было выбирать линию поведения, личный тип взаимоотношений с эпохой, с чужой эпохой. Тынянов с горькой иронией предложил:

**Если ты не согласен с эпохой —
Охай.**

Впрочем, никто из них охать не стал, а просто выбрал свой путь ухода в подполье.

Самый красивый и неожиданный путь ухода оказался у Тынянова — через славу, которую принесли романы и, кстати, романы о том, как эпоха ломает личности, а если они не поддаются, то расплющивает их.

Эйхенбаум изменил призванию теоретика и стал всю оставшуюся жизнь писать биографию Льва Толстого, что приводило Шкловского и Тынянова в тихое бешенство, а еще спокойно, медленно, но мощно начал создавать текстологию как науку.

Шкловский покался, но остался самим собой, ибо органически не был способен ни к каким принципиальным переменам. При этом все трое продолжали чувствовать себя опоязовцами, и связывал-то их до конца, при всех расхождениях, именно опоязовский закал. Причем аналогия с Арзамасом для них была предельно живой и естественной.

Арзамас, после нескольких лет веселого, активного, жизнерадостного, максимально насыщенного бытия, вдруг растворился, исчез. Более того, александровская эпоха надежд, вскормившая Арзамас, стала структурно меняться, превращаясь в нечто совершенно иное, глухое и мрачное. С самого начала николаевского времени происшедшие перемены приобрели пугающе неотвратимый характер. Спасение было в одном — сохранение *арзамасского духа*, как микроклимата пропавшей, сгинувшей эпохи. Арзамасский дух и связал круг писателей, который впоследствии стали называть пушкинским.

Вначале было решено сплотиться в ударный отряд, в боевую когорту, и идти против всей эпохи. С гордостью приняв брошенную им кличку «литературных аристократов», арзамасцы и литераторы, культурно и лично им близкие, решили как бы повернуть вспять ход истории, захотели вернуть атмосферу надежд и игры, отшвырнув, рассеяв атмосферу страха и молчания. Кстати, ведь нечто подобное произошло и в 1928 году (об этом эпизоде уже шла выше речь), когда Тынянов, попав в вольную Прагу, решил возродить ОПОЯЗ. Однако совместные с Якобсоном тезисы *Проблемы изучения литературы и языка*

оказались последней теоретической работой Тынянова. Полный уход Тынянова в историческую прозу, в традиционные историко-литературные исследования (о Грибоедове и Кюхельбекере) означал окончательное распыление ОПОЯЗа как социально-культурной коммуникативной системы. Это был вынужденный, но мудрый шаг. Недаром Шкловский и Эйхенбаум считали Тынянова великим дипломатом.

Демонтаж развернутой коммуникативной структуры как инородного тела в рамках эпохи не был тотальным, просто он переносил эту структуру в личный быт, что спасало опоязовцев не просто как личностей или как ученых, а именно как опоязовцев.

Гибель Пушкина рассеяла, разобщила «литературных аристократов», воинственно замахнувшихся на «торговое направление», т.е. на всю эпоху. Пока был он, битва с эпохой не могла остановиться. Страшный, трагический уход Пушкина давал возможность остальным разбежаться и спрятаться. Группировка распалась, но остались арзамасцы, носители особого духа, особого и не очень понятного другим поколениям типа взаимоотношений.

Для Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума это было более чем близко. В своей судьбе они видели отражение трагичной, но высокой и благородной миссии арзамасцев.

НА СЛОМЕ ЭПОХ

Опоязовцы, выяснив, что они вдруг оказались в другой эпохе, вспомнили о судьбе пушкинского поколения («околения», как говорил Тынянов¹), отнюдь не претендуя при этом на роли Пушкина, Вяземского, Жуковского, Александра Тургенева. Просто они думали о судьбе своего поколения и пытались понять ее. Им было важно определить, как одна эпоха наплывает на другую и поглощает ее, и есть ли в этом какая-либо закономерность. Именно поиск такой закономерности и привел к попытке взглянуть на себя через пушкинское время.

Конечно, круг Тынянова всегда был ориентирован на это вре-

¹ Письмо Б. М. Эйхенбауму от 2 янв. 1941 г.: «Пока ты работаешь — наше поколение (resp. — околение тож) в порядке» (Литературное обозрение, 1984, № 10, с. 111).

мя. Сам Тынянов любил вспоминать разговоры людей пушкинского круга, любил читать стихи их интонациями, их голосами:

«Рассказывал увлеченно, в стиле эпохи и даже тоньше: то в стиле Пушкина, то Грибоедова, то Кюхельбекера. Замечательно «изображал» их. Все были похожи на Юрия Николаевича, и все были разные. И весьма достоверные. Читая их стихи, утверждал, что они должны были читать именно так, и был убедителен»¹.

Близкий друг Тынянова, поэт и пушкинист Георгий Маслов **«жил почти реально в Петербурге 20-х годов»²**. А вот характерная зарисовка, сделанная К. Фединым:

«Он (Тынянов. — Е.К.) даже в личной своей манере стал похож на людей первой четверти прошлого века, как мы их себе представляем, — афористической речью, усмешкой, то нежным вниманием к человеку, то резким эпиграммным отзывом»³.

Все это так, однако только почувствовав себя людьми двадцатых годов, которые вдруг оказались НЕ В СВОЕМ ВРЕМЕНИ, опоязовцы в полной мере осознали трагедию арзамасцев, трагедию пушкинского поколения. Только тогда и была со всей остротой и актуальностью оценена внутренняя близость далеких как будто друг от друга эпох, точнее функциональное совпадение двух катастрофических сломов, когда одна эпоха погребает под собою и буквально раздавливает другую.

Тынянов писал в предисловии к *Смерти Вазир-Мухтара*:

«И были пустоты. За пустотами мало кто разглядел, что кровь отлила от порхающих, как шпага ломких, отцов, что кровь века переменялась⁴...

¹ Андроников И. Л. Возле Тынянова // Воспоминания о Юрии Тынянове. М., 1983, с. 189—190.

² Тынянов Ю. Н. Георгий Маслов. — В кн.: Струве Г. К истории русской поэзии 1910-х — начала 1920-х годов. 1979, Berkeley, с. 109.

³ Юрий Тынянов: Писатель и ученый, с. 189.

⁴ Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара. Сюжет «Горя от ума». М., 1981, с. 4.

Они узнавали друг друга потом в толпе тридцатых годов, люди двадцатых, — у них был такой «масонский знак», взгляд такой и в особенности усмешка, которой другие не понимали ¹...

Людам двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их» ².

Это, конечно, о тех, кто пережил восстание декабристов, о поколении, «растратившем своих поэтов» (Грибоедов: 1829; Дельвиг: 1831; Пушкин: 1837; Лермонтов: 1841), но одновременно это и о другом поколении, «растратившем своих поэтов» — Блок (1921), Хлебников (1922), Есенин (1925), Маяковский (1930). Говоря о пушкинском поколении, Тынянов одновременно имел в виду и свое поколение, как бы объединив две судьбы в одну, через прошлое постигая современность.

Случайны ли были эти два ряда смертей? Для Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума то были акты исторического возмездия, результат того, что иссяк воздух, создававший микроклимат внутри эпохи.

Осмысливая гибель Блока и Гумилева, Эйхенбаум писал:

«Каждому поколению отведен свой участок времени... Вдруг (и всегда с жуткой внезапностью) наступает момент, когда видит оно, что уже стало следствием. Что оно уже в цепях Истории, с которой так дерзко и беспечно заигрывало... Миг сознания и возмездия... К такому мигу сознания подошло сейчас поколение людей, которым 35—40 лет» ³.

Шкловский определял себя в 1931 году как представителя поколения, «наполовину уже срубленного» ⁴, а срублены-то были поэты: *властители*, оказавшиеся *жертвами*. Но особенно значителен вывод, который сделал Роман Jakobson, напрямую соединивший 20—30-е годы XIX и XX столетий:

¹ Там же, с. 5.

² Там же.

³ Тыняновский сборник: Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986, с. 104.

⁴ Шкловский В. Б. Гамбургский счет, с. 427.

«...Нашему поколению уже предопределен тягостный подвиг беспесенного строительства. И если бы даже вскоре зазвучали новые песни, это будут песни иного поколения, означенные иною кривою времени. Да и непохоже на то, чтоб зазвучали. Кажется, история русской поэзии нашего века еще раз сплагатирует историю XIX: «Близилась роковые сороковые годы». Годы тягучей поэтической летаргии»¹.

Насколько реально такое сопоставление? Мы убеждены, что абсолютно реально. 20—30-е годы XIX—XX веков не повторяют, конечно, а объясняют друг друга, и тянутся друг к другу. В концептуальной истории русской литературы их место рядом, и вот почему.

Начало XIX столетия было ознаменовано наполеоновскими войнами, во многом определившими атмосферу эпохи. Героическая победа над могучим врагом создала вокруг образа России высокий романтический ореол. Можно сказать, что винные шарики пронизали всю кровеносную систему того времени. Вяземский отметил:

«Головы военной молодежи ошатели и в волнении. Это волнение — хмель от шампанского, выпитого на месте в 1814 году»².

Из этого самочувствия вырос декабризм, и из него же выросла (и без него была бы просто невозможна) свободная, веселая и одновременно глубоко принципиальная деятельность Арзамаса.

Опьянение надежд, вера в перемены окрасили и начало XX столетия. Революция 1905 года создала совершенно особую эмоциональную настроенность. Правда, поражение ее привело к мрачной полосе разочарований и реакции (вспомним первые неудачные антинаполеоновские кампании, завершившиеся Тильзитским миром 1807 года), но затем война и революция породили полосу исключительных надежд. Она-то и явилась громадным питательным резервуаром для поколения Ты-

¹ Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // *Selected Writings*, V, P. — N.Y., 1979, p. 380.

² Цит. по изд.: Перельмутер В. «Звезда разрозненной плеяды!..», с. 40.

нянова, Шкловского, Эйхенбаума. Само время как будто наполняло их неукротимой энергией, давало тот бешеный напор, который смел академическое литературоведение предреволюционных лет и сделал филологию живым, предельно органичным процессом. Глубоко символично, что вернувшийся с фронтов мировой войны Шкловский в 1917-м «открыл» ОПОЯЗ.

Такова начальная фаза XIX и XX столетий. Суть ее в том, что сотрясения первых десятилетий необычайно активизируют и даже революционизируют сферу эстетических и общественно-политических движений. В результате структурируются новые и во многом очень перспективные формы социально-культурных коммуникаций.

В начале третьего десятилетия (1825; 1925)¹ рассвет уходит, растворяется в проступающей отовсюду мгле. Наступает стадия оцепенения, оледенения, оказывающаяся страшнейшим испытанием для тех, кто был овеян ветрами революции² (несомненно, 1812 год в судьбе русской культуры и русской истории оказался подлинно революционным фактором).

Третья, и усеченная во многом, фаза — оттепель (1855; 1955) ознаменована в первом витке своем (потом все это затухает) реформами Александра II и хрущевским XX съездом. Она дает лишь видимость свободы, что совершенно несоизмеримо с характером первой фазы.

Оттепель довольно быстро (1866; 1965) переходит в гниение — четвертая фаза, а затем наступает распад — пятая и последняя фаза. Переход фазы гниения в фазу распада явно обозначен гибелью Высоцкого (1980), поэта и пророка безвременья. Он вышел из фазы оттепели, которая и дала ему свободное дыханье.

В отличие от других детей оттепели, Высоцкий не «стал наступать на горло собственной песне», поэтому он и смог стать Поэтом эпохи гниения, смог сохранить чистоту голоса, смог не идти на компромиссы, когда другие, оставаясь в стране; этого делать не могли. Быть смелым и свободным с того берега — это легко, а вот Высоцкий смог остаться свободным в России, что было равнозначно подвигу. И вот что еще несомненно: ушел он исторически вовремя, ибо после 1980 года то,

¹ Даты, понятное дело, более или менее условны; их вполне можно сдвинуть на год-два вперед или назад. Главное обозначить примерный рубеж эпохи, завершающей движение того или иного поколения.

² См. Гагюку А. Н. Толстого.

что Высоцкий делал, преодолевая страшное давление времени, теперь стало доступно едва ли не для всякого.

В XIX столетии таким рубежным сигналом явились смерть Достоевского (после каторги и ссылки он вернулся в оттепель, тогда-то и начал определяться подлинный Достоевский) и убийство Александра II (1881), творца оттепели, вынужденного ее постепенно сузить, тщательно дозировать, а потом и просто свести на нет, открыв дорогу процессу гниения и застоя.

Фаза распада и завершает жизненный цикл XIX и XX столетий.

Я далек от проведения каких-либо прямых аналогий. На самом деле, сейчас важно лишь показать возможность построения истории русской литературы не по векам, как это всегда делается, а по типам поколений. Когда-то о чем-то подобном мечтал Эйхенбаум:

«Написать книгу, но не об одном, а о многих — не в психологическом и не в естественно-историческом плане (как у Оствальда), а в историко-бытовом. Сплести жизнестроение человека (творчество — поступок) с эпохой, с историей. Написать что-то вроде: проблема жизни у людей начала XIX века, 30-х и 40-х годов, 50—60-х, 70—80-х и 90—900-х. Взять пять поколений, чтобы там были и Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Достоевский, проч. Книга о людях, строивших культуру и свою жизнь (там же, например, Герцен). Тут дело окажется не только в «классиках» и в «романтиках», а в типе эпох, в возрастных отношениях и пр.»¹.

Вернемся теперь в 20-е годы. В первые два десятилетия века рождается поколение, быстро, активно и весело работающее, но скоро попадающее в чужую, мрачную и жестокую эпоху. Этот закон внутренне вывели для себя, сопоставляя свое время с пушкинским, Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум. Особо они об этом не распространялись (только, пожалуй, у Шкловского «проскакивали» признания в *Третьей фабрике*), упоминали глухо (прежде всего то было достояние их личного, а не чисто исследовательского опыта) и часто завуалированно, но вывод был сделан, как об этом свидетельствует их переписи

¹ Тыняновский сборник: Вторые тыняновские чтения, с. 111—112.

ска, дневники и ряд косвенных данных — выразительные, характерные штрихи и детали, зафиксированные кругом современников.

СУДЬБА ДВУХ ПОКОЛЕНИЙ

I

Итак, ОПОЯЗ — это заря века, это новая и одновременно подлинная наука, ибо теперь накопление литературных фактов было не самоцелью. Оно по-прежнему считалось необходимым и неизбежным, но было осознано как возможность для открытия законов литературного развития. Самая эта установка была не просто плодотворна, — она была поистине революционна, как и начало столетия. Как и сами опоязовцы чувствовали себя порождением революции. Впоследствии Шкловский признавался в письме к Александру Фадееву:

«Я утверждаю, что мы, формалисты, и, в частности, формалист Шкловский — за революцию. Мы с ней соотносены, соотносены тем, что она нас потребовала, она переключила нашу функцию»¹.

Опоязовцы чувствовали, что полностью совпадают с бешеным ритмом своего бурного времени. Причем, сокрушая вконец прогнившее здание академического литературоведения и закладывая прочный фундамент нового, они рассматривали этот процесс как неизбежный конфликт поколений. Чрезвычайно показательную в этом смысле запись Борис Эйхенбаум сделал в своем дневнике 20 июля 1918 года:

«Был в редакции «Вестника Европы» — говорил с Н. А. Котляревским о рукописях Лермонтова для комиссариатского издания. Доказывал ему, что текст Абрамовича негоден. Он пробовал не соглашаться, но я ему показал примеры. Что это за беспомощное поколение! Он много образованнее и тоньше других, но так и чувствуешь духовную лень и равнодушие»².

¹ Шкловский В. Б. Гамбургский счет, с. 420—421.

² Эйхенбаум Б. М. Дневник 1917—1918 гг. // De Visu, 1993, N 1, с. 15.

Совершенно очевидно, что академическое литературоведение для опоязовцев было самым несомненным покойником. Просто его представители, целиком принадлежащие XIX столетию (за исключением Бодуэна де Куртене, тонко прислушавшегося к новым научным и художественным брожениям), «зажились» и физически оказались в XX, не имея, однако, к последнему почти никакого отношения. Академическое литературоведение было из прошлого ненаучного века. По аналогии стоит вспомнить, что когда Николай I спросил у морского министра А. С. Меншикова о том, почему вдруг стало умирать столько высших военных чинов, тот отвечал, что умерли они давно, а теперь их только хоронят.

ОПОЯЗ начал с отпевания покойника, давно умершего, но имеющего призрачную видимость существования. В Арзамасе на этом были построены все его пародийные ритуалы: каждый новый член общества должен быть совершить обряд отпевания над формально живым, но исторически давно мертвым «беседчиком». Причем данные ритуалы в основе своей имели целую философию конфликта поколений.

Мир «Беседы любителей русского слова» и Российской Академии был мир фактически ушедший, целиком связанный с XVIII столетием, но каким-то образом оказавшийся в XIX. Об этом аналитически точно было сказано С. С. Уваровым в рецензии на *Опыты* Батюшкова (М. И. Гиллельсон определил ее как «литературный манифест новой школы»¹):

«В политике, как и в литературе, нет сходства между соседними поколениями. Эта истина особенно ощутима у тех народов, которые и не остановились еще в своем развитии, и не идут назад. Беспредельное развитие мысли постоянно приводит к новым результатам, и это развитие становится иногда столь стремительным, что тридцатилетние и шестидесятилетние, кажется, говорят на разных языках, кажется, не являются даже соотечественниками. Эти внезапные переходы, не имеющие ничего общего с ВЕЧНЫМ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕМ, становятся все более явными в нашей литературе. Если должно называть ШКОЛОЙ некоторое

¹ Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974, с. 100.

количество писателей, исходящих из одних и тех же доктрин, возросших на одних и тех же учениях, стремящихся к одной и той же цели, хотя и разными средствами, и убежденных в необходимости объединиться во имя общих принципов, если, повторяю, это является необходимым условием для создания ШКОЛЫ, то нельзя не признать, что в русской литературе их по крайней мере две... В литературе, как и в политике, все хорошо в свое время, и старая школа (если допустимо объединить под одним названием князя Кантемира и Ломоносова) представлена многими именами, уже давно заслужившими бессмертие. С воцарением Александра I в России началась новая эпоха; новая эра открылась и в литературе...»¹

«Пир победителей» (в XIX — Арзамас, в XX — ОПОЯЗ) был необыкновенно бурен, ярк, но при этом даже не краток, а мгновенен. Совершив свою революционную работу, которая юным бунтарям казалась самым началом их деятельности, Арзамас и ОПОЯЗ вдруг как бы повисли в воздухе. Век резко изменил течение. Их ритм, остававшийся прежним, перестал совпадать с его новым ритмом. Недавние полновластные победители оказались жертвами. В этом трагизм исторической судьбы Арзамаса и ОПОЯЗа.

II

Реформаторы, блистательно и дерзко «отпевавшие» недавно академиков, сами оказались в положении живых покойников после того, как эпоху будто продырявили гвоздем и из нее был выпущен практически весь реформаторский дух.

Вернемся к истокам, к «пиру победителей», к тому времени, когда арзамасцы чувствовали, что *погребая Бесегу*, они как бы катят само Колесо Истории.

Первые заседания Арзамаса прошли без Вяземского (его не было в Петербурге). В письме от 26 ноября 1815 года Д. В. Дашков сообщил другу и заочно принятому сочлену о новозаведенном ритуале:

¹ Цит. по изд.: Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство, с. 97—98.

«Из великодушия и чистейшей любви к ближним (хотя ближнии сии часто бывают чересчур глупы) мы положили, чтобы каждый новопринимаемый член выбирал для первой речи своей одного из живых покойников *Беседы* или *Академии* заимообразно и напрокат и говорил бы ему похвальную надгробную речь»¹.

Для отпевания он избирает, берет напрокат куратора Московского университета, поэта и переводчика П. И. Голенищева-Кутузова. Причем, завершая речь свою, Вяземский объясняет, что Кутузов (Картузов — именно под этим именем он заклеил его в своих убийственных эпиграммах) — покойник, ибо все плоды трудов его мертворожденны, что они не нужны, что они культурно бессмысленны:

«О Картузове должно говорить в Москве, там все исполнено его славою: о нем вещает и прах Университета, и пыль, покрывающая томы его стихотворений, валяющихся на полках книжных лавок...»².

А в 1840 году Вяземский пишет стихотворение *Смерть жатву жизни косит, косит*, в котором с предельной честностью осмысляет все свое поколение и прежде всего круг арзамасцев как **живых покойников**:

Сыны другого поколения,
Мы в новом — прошлогодний цвет:
Живых нам чужды впечатленья,
А нашим — в них сочувствий нет.

Они, что любим, разлюбили,
Страстям их — нас не волновать!
Их не было там, где мы были,
Где будут — нам уж не бывать!

Наш мир — им храм опустошенный,
Им баснословье — наша быль,
И то, что пепел нам священный,
Для них одна немая пыль.

Так мы развалинам подобны,
И на распутии живых
Стоим как памятник надгробный³
Среди обителей людских

¹ Арзамас, кн. I, с. 314.

² Там же, с. 329.

³ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986, с. 271.

Однако, признавая поколение свое выпавшим из водоворота жизни, Вяземский вместе с тем решительно отказывается быть неподвижным фоном пейзажа эпохи, отказывается быть историческим невидимкой, быть ничем. Им избирается и эстетически пронизывается целостная система поведения, имеющая целью сохранить, спасти (и не для себя только, а для всей русской культуры) арзамасское начало.

«Для чего же спасать, когда все это противоречит ходу времени и, значит, обречено на скорое исчезновение?» — спрашивает себя Вяземский и сам же отвечает, причем в полном соответствии с той арзамасской концепцией конфликта поколений, которая была сформулирована в цитированной выше рецензии С. С. Уварова на *Опыты* Батюшкова.

Тон только взят несколько иной, ведь Уваров тогда выступал как представитель поколения-победителя. Теперь же все переменилось: победитель оказался жертвой. И Вяземский предостерегает тех, кто отшвыривает за ненадобностью людей двадцатых годов, говоря, что не стоит так уж торжествовать победителю, что и он рано или поздно окажется жертвой, что в XX веке он, возможно, будет предан забвению и тогда опять вернутся к арзамасцам:

«Как мы многое отвергли из того, что перешло к нам от дедов, так и 20-й век, который уже не за горами, вероятно, отвергнет многое, чем мы ныне так щеголяем и гордимся. Нынешние, страстные нововводители будут в глазах внуков наших запоздалые старообрядцы»¹.

Понятное дело, ни о каком ОПОЯЗе Вяземский знать ничего не мог. Но чувствуя, что между ним и современностью — глухая стена, он рассчитывал, выстраивая линию своего поведения, спасая в себе арзамасство, что когда-нибудь появится поколение, которое по своей историко-культурной функции совпадет с арзамасцами. Таким образом, Вяземский фактически предсказал ОПОЯЗ, не имея никакого представления об его конкретной программе.

Опоязовский триумvirат, проходя, продираясь сквозь чуждые ему эпохи, тоже, в свою очередь, думал о выработке ли-

¹ Цит. по изд.: Перельмутер В. «Звезда разрозненной плеяды!..», с. 264.

нии своего исторического поведения, о возведении оборонных укреплений, которые должны были защитить от набегающих орд, говорящих на каких-то непонятных языках, представляющих принципиально другое социально-культурное измерение. Опоязовцы, ощущая образовавшиеся вокруг них пустоты, верили во встречу со **своим** (по миссии и по духу) поколением.

ПОКОЛЕНИЯ И ЭПОХИ

I

Судьба двух функционально совпавших поколений определилась в процессе соотнесения типа поколения с типом эпохи. Эпоха была предельно статичной (фаза окостенения), а поколение повышено динамичным.

Сочетание динамичного поколения, порождаемого началом столетия, со статичной эпохой — немислимость и одновременно реальность такого сочетания — приводит к социально-культурному одиночеству, к тому, что поколение как бы оказывается окруженным со всех сторон глубоким непроходимым рвом.

Вступление в фазу оттепели может привести к возникновению определенных иллюзий, но не может дать гармонии, ибо оттепель, появившаяся после эпохи окостенения, создает строго дозированный динамизм, динамизм в рамках. Естественно, подлинно динамичное поколение это удовлетворить не может. Так что социально-культурное одиночество сохраняется и в период оттепели.

Динамизм начала века — совершенно особый динамизм, структурно отличающийся от динамизма середины 50-х — начала 60-х годов. И тот и другой развертываются в течение довольно непродолжительного времени по сравнению с фазой окостенения, но функциональная наполненность каждого из них весьма специфична.

Главное отличие заключается в том, что в первом случае динамизм во многом спонтанен и самопроизволен, он закладывает и формирует новые формы коммуникативных связей, культурно необыкновенно перспективные. Самый воздух эпохи («дней Александровых прекрасное начало») был как бы пронизан бодрой, веселой верой в глобальные перемены, что определило и характер динамизма эпохи.

Во втором случае динамизм регулируется. Более того, он

призван не столько закладывать базисные социально-культурные структуры, сколько латать прорехи, заделывать дыры, образовавшиеся в предыдущую эпоху (окостенения). Другое дело, что такое регулирование не всегда проходит удачно. Некоторым явлениям удается вырваться из-под контроля. И они-то как раз и составляют наиболее здоровые элементы в эпохах гниения и распада (четвертая и пятая фазы), до конца неся на себе печать оттепели, но зачастую печать не совсем чистую, имеющую на себе следы и гниения и распада.

Необыкновенно существенно то, что оттепель была разрешена, была спланирована наверху и потом спущена вниз. Да, многие к ней уже были внутренне готовы и ждали официального сигнала, но, увы, по сигналу и закончили, сразу или почти сразу остановившись с концом оттепели, перейдя на старые рубежи. Только немногие — как Высоцкий — решились нырнуть за «флажки».

В ходе же перехода от первого ко второму десятилетию века (15 — 21 гг.) господствовала естественная окрыленность, вызванная органичным совпадением с ритмом времени. С фронтов войн и революций молодежь вернулась **другой** и начала весело творить новые социально-культурные формы, пока ветер перемен не унесся вдруг куда-то в неизвестном направлении.

Жить в этом состоянии безветрия, когда нет никакого дуновения, когда ничто не колышется и вообще не движется, стало невыносимо. Началась катастрофа живого, резвого поколения, вдруг оказавшегося как бы в смиренной рубашке и постепенно осознавшего, что в таком предельно неестественном состоянии ему теперь придется жить всегда.

После фазы окостенения полет, подобный тому, что был в начале века, стал уже невозможен. Зато у людей середины 50-х — начала 60-х годов выработалась своего рода защищенность. Они знали, чем могут заканчиваться перемены, и внутренне были готовы ко всему.

В первые же десятилетия века грустный исторический опыт казался очень далеким и как бы отрезанным от настоящего, казался прочно преодоленным. Вера же в необратимость перемен пусть была, может быть, детской, наивной, но безоглядной, не замутненной рефлексией и скепсисом, не отравленной страхом. Катастрофа пришла неожиданно, но потом была осознана как историческое возмездие поколению, которое слишком легкомысленно поверило в безоговорочность своей победы над прошлым и вообще над временем.

В 50—60-е годы, заново учась свободно ходить и отказываясь при этом от подпорок, одновременно оглядывались назад — катастрофа все время казалась реальной: так что нужно было «ловить момент», но одновременно не забывать о возможном откате назад. Иными словами, нельзя было быть слишком смелым.

Один только Солженицын, который, как и Лев Толстой, являлся внутренне человеком 20-х годов, волею судьбы получившим возможность реализации только начиная с 50—60-х годов, отгородился от современности, забаррикадировался и вызвал эпоху на смертный бой; воинствующий архаист и моралист, осколок прежних времен, он начал учить новые поколения, как им жить и *обустраиваться*.

Солженицын и Толстой, в отличие от современников своих, не оглядывались со страхом на прошлое (фаза окостенения), ибо они сами были прошлым, точнее даже пра-прошлым (фаза рассвета), оказавшимся в настоящем, и судили они настоящее из прошлого. Судьба их — это судьба осколков планеты, заброшенных в другую солнечную систему.

Смелость и дерзость их — это смелость одиночек, заброшенных в чужое время, но не отказавшихся от меты своего времени. Только Толстой смог уйти, даже сбежать, а Солженицын самонадеянно решил, что можно и не уходить, что можно и встретиться с чужими поколениями и даже повести их за собой.

Лев Толстой бежал в никуда из Ясной Поляны, своей крепости, поняв, что и его последний оплот занят внутренне чуждыми ему силами. Солженицын, создав свою ЯСНУЮ ПОЛЯНУ в штате Вермонт, преисполнившись уверенности, решил затем перенести выстроенную на американской земле ЯСНУЮ ПОЛЯНУ в Россию, решил неприступный остров перекинуть на материк. Ему вдруг недостаточным показалось быть воинствующим архаистом, слишком мизерным по значению и результатам стало для него отстаивание своего особого мира, отъединенного от современности, живущего среди новоявленных эпох по своему внутреннему измерению.

Солженицын решил архаику мановением своей воли превратить в общую реальность. Он изменил своей исторической судьбе пленника времени: миссия его в том, что он стойко держит оборону, создает неприступную крепость одного времени в другом, но не пытается управлять чужим временем и тем более стать его прямым властителем; он судья, пророк, но не победитель.

Толстой помнил о навязанной ему Историей роли, о том, что он владелец острова, окруженного враждебно бушующим морем, что он должен сохранить себя среди глубоко чуждых ему поколений. Солженицыну в какой-то момент захотелось повелевать еще и материком, захотелось быть не просто судьей, но и победителем. А их роль историко-функционально была едина. Просто в первом случае она завершилась высокой трагедией, а во втором — фарсом. Впрочем, фарс еще не закончился. Он продолжается, но траектория его уже вполне определена.

Однако при всем различии финалов, как и при всем различии дарований, остается объективная общность роли — роли уникальной личности, сохраняющей, пронсящей дух 20-х годов, дух рассвета столетия через оттепель (имитацию рассвета), гниение и распад до нового века.

В отличие от Толстого и Солженицына, люди оттепели помнили не столько о рассвете столетия, сколько о том, что за ним последовало, во многом сообразуя свои литературные поступки с неизбежной катастрофой.

Дети революции не ориентировались на катастрофу, не ожидали ее. Их взгляд был безоблачным, поэтому им намного сложнее было спасать себя, зато отпущенный им миг творческой свободы был подлинен и абсолютен. Они работали без оглядки, они творили не только предельно интенсивно, даже бешено, не щадя себя, но еще и предельно непосредственно. Они верили в то, что что-то можно изменить.

II

Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум осознавали себя как людей 20-х годов, т. е. они пришли к выводу, что всегда будут и останутся людьми 20-х годов. Исходя из этого, они и строили свою дальнейшую судьбу. У каждого из них она была своя, но одновременно и общая.

Шкловский стал летописцем поколения (от *Сентиментального путешествия* к *Жили-были* и *Тетиве* — разделы о Тынянове и Эйхенбауме). Эйхенбаум запечатлел быт поколения в своем эпистолярно-дневниковом наследии, огромном по общекультурной значимости и совершенно незамеченном для уяснения того, что же на самом деле собой представлял пронесенный сквозь десятилетия союз опоязовцев. Тынянов показал свое поколение через людей пушкинского времени. Собственно, романы Тынянова можно считать художественной философией поколения.

Пушкин, Кюхля, Смерть Вазир-Мухтара (написаны они были в обратном порядке — точнее сначала был создан *Кюхля*, затем *Смерть Вазир-Мухтара*, а затем *Пушкин*; как известно, Тынянов заканчивал свой путь началом эпохи, однако взятые вместе романы выстраиваются в ряд, в котором лицейский быт, война 1812 года, Арзамас образуют отправную точку движения) — это судьбы трех ярчайших представителей поколения, но одновременно это еще и путь поколения.

Пушкин — это рассвет, процесс формирования, подготовка, кристаллизация характеров и идей поколения, сквозь ясность и светлость которых явно так или иначе проступает трагизм будущей судьбы.

Кюхля — это неотвратимое движение к катастрофе, это пожирание одного времени другим, жестоким и коварным.

Смерть Вазир-Мухтара — это катастрофа и после нее, это судьба поколения в следующей, враждебной эпохе.

По схожей модели построена и *Третья фабрика* Шкловского: первая фабрика — школа (вхождение в культуру и в эпоху); вторая фабрика — ОПОЯЗ; третья фабрика — после ОПОЯЗа. Книга пронизана болью и ужасом. Это рычание истязаемого временем человека: как жить в чужой эпохе, в обстановке нарушения естественных социально-культурных связей?!!

Тынянов, внешне отстраняясь от эмоций, загоняя их вглубь, не желая их открыто проявлять, оглядывается на путь своего поколения в историко-культурной перспективе.

Он никого не сравнивает ни с Пушкиным, ни с Кюхельбекером, ни с Грибоедовым. Он просто на себя и своих друзей смотрит через них. Входит в пушкинское время, чтобы лучше понять себя и свое поколение. Осваивая творческий и индивидуально-личный опыт Пушкина, Кюхельбекера, Грибоедова, пытается понять, как жить и остаться самим собой, и не раствориться и не распасться в чужом времени?!

Современный Тынянову критик так, например, определял центральную идею *Смерти Вазир-Мухтара*:

«Два поколения людей, разделенных неудачей декабрьского восстания, страшная судьба человека, который не ушел вовремя со сцены и теперь вынужден приспособляться и принаравливаться к детям, вынужден превращаться бог весть зачем»¹;

и далее:

¹ Цырлин Л. Тынянов — беллетрист. — В кн.: Каверин В. Новиков Вл. Новое зрение. М., 1988, с. 252.

«Все персонажи вовлечены в круг все той же проблемы измены поколению»¹.

Действительно, проблема измены поколению проходит через весь роман; более того, она структурно организует текст. И вот что еще важно: *Смерть Вазир-Мухтара* строится на соотношении поколения и эпохи, точнее двух эпох — **своей** и **чужой**. И судьба поколения непосредственно вырастает из этого соотношения, является его результатом.

Трагедия в том, что динамичное поколение попало в статичную («мертвую») эпоху. Всякие действия в пределах последней представителей динамичного поколения обнаруживают их чужеродность и ведут к гибели, к полному истреблению: время выбрасывает их.

Борис Эйхенбаум пытался характер и судьбу своего поколения осмыслить не только в собственных письмах и дневниках, но еще и в многотомной работе о Льве Толстом. Она давала возможность взглянуть на людей 20-х годов не через катастрофическую эпоху, последовавшую непосредственно за ними, а через намного более поздние.

Толстой позволил Эйхенбауму прикоснуться ко временам оттепели и гниения. Более того, через Толстого можно было показать, как быть человеку 20-х годов в этих столь отдаленных от него эпохах.

Не случайно, обсуждая с Эйхенбаумом стержневые проблемы толстовской биографии, Шкловский писал ему:

«Лев Николаевич — человек двадцатых годов, осуществленный в формах семидесятых»².

Если роман о Грибоедове говорил о невозможности преодолеть давление времени, о невозможности уйти от своей эпохи и закрепиться в другой, то жизнь Толстого давала более светлую перспективу. Конечно, многое тут определяет авторская установка. Взгляд Тынянова был грустен: он погибал физически и духовно — с одной стороны, рассеянный склероз, а с другой, уход из теории, отказ от главного дела жизни, от построения систематической, концептуальной истории русской литературы. Эйхенбаум мечтал о спасении, надеясь через книги о Толстом вернуть себе научную весну.

¹ Там же, с. 253.

² Вопросы литературы, 1984, № 12, с. 189.

Эйхенбаум показал Толстого как воинствующего архаиста (как личность необыкновенно крупную, но еще и очень хитрую), который, запершись в Ясной Поляне, «ушел» от враждебной современности, построил крепость, противостоявшую чужим эпохам.

Опыт Толстого давал шанс, и Эйхенбаум не мог этим не воспользоваться, решая, как быть своему собственному поколению, что одновременно имело и практическое, и принципиально теоретическое значение. Прямо, кажется, Эйхенбаум не заявлял, но его работы о Толстом строятся на соотношении типа поколения с типами эпох, сквозь которые писатель проходил, спокойно, решительно и точно раздвигая решетки, перекрытия, ловушки.

Толстой был тем, кто преодолел давление времени, чем он необыкновенно привлекал Эйхенбаума — человека 20-х годов, заброшенного в 30-е, 40-е, 50-е годы. И отсчет велся именно с зари 20-х годов — зари века, уникальной и неповторимой.

Так, обращаясь к русскому литературному процессу прошлого столетия, опоязовцы, отказываясь от отстраненно академического подхода, думали о судьбе своего поколения, пытались выявить реальные закономерности социально-творческого развития. История литературы Тынянову, Шкловскому, Эйхенбауму нужна была для того, чтобы понять, как жить дальше. Убежден, что это единственно правильный подход.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКА

I

Все существующие истории литературы строятся инерционно — по условным схемам. Схемы эти когда-то были придуманы, о чем потом забыли и стали верить в них как в реальность, игрушки стали представляться живыми существами. Причем, едва ли не всякий раз берется схема, которая, по замыслу автора, должна объяснить все и вместить в себя все.

В принципе в основе любой такой схемы, при всех частных различиях, лежит Марксова модель общественно-экономических формаций, последовательно сменяющих друг друга. Как известно, модель эта представляет собой переработку той идеи Гегеля (Ленин потом эффектно сказал, что Маркс поставил ее

с головы на ноги), что в ходе своего развертывания Дух проходит ряд стадий, каждая из которых есть именно ступень его самореализации.

Маркс применил подход Гегеля ко всей сфере социально-политической истории, что привело к тотальной схематизации, а заодно и искажению реального исторического процесса. Дальше — больше. Марксовский вариант гегелевской идеи стали приспособлять ко всей истории литературы. На очень долгое время методологические основы истории литературы как особой дисциплины стал определять Гегель, полученный из вторых рук. Гегель, преобразованный Марксом, Гегель, из сферы чистой идеи опущенный на землю и приспособленный к социально-политической истории, был механически введен в историю литературы, как ее обязательный фундамент.

Маркса теперь нещадно ругают или хотя бы игнорируют (в России, во всяком случае), но с апробированным им методом фазового построения истории, методом сведения всей истории человечества к нескольким супергигантским блокам на деле не могут расстаться. Как только эти путы будут разорваны окончательно, в области филологии настанет пора для по-настоящему свободного научного поиска. Но до сих пор зависимость литературоведения от Гегелева-Марксова подхода остается.

С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров, П. Гринцер, А. Михайлов, в полной мере осознавая ущербность стадийного принципа построения истории литературы, внесли в него такую коррективу:

«Между типами художественного сознания не существует признанных и очевидных границ. Можно — и это вполне оправданно — говорить о типах художественного сознания эпох Древности, Средневековья, Возрождения и т.д., классицизма, романтизма, реализма и т.д.; в пределах одной эпохи типы художественного сознания могут перекрещиваться (например, барокко и классицизм, романтизм и реализм) либо, напротив, еще более дробно дифференцироваться в различных направлениях»¹.

¹ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 3—4.

Но это была полумера, или, точнее, косметический ремонт стадияльного принципа. Исследователи не отказались от классицизма, романтизма, реализма как стадий литературного развития, а просто упаковали их, ввели в еще более глобальные конструкции.

С. Аверинцевым, М. Андреевым, М. Гаспаровым, П. Гринцером и А. Михайловым были выделены три фазы литературного развития: 1) мифопоэтическое художественное сознание; 2) традиционалистское художественное сознание, куда, в частности, были подключены классицизм и барокко; 3) индивидуально-творческое художественное сознание (романтизм и реализм)¹.

В результате набившие оскомину направления были убраны с переднего плана, но остались в глубине сцены. Таким образом, осталось нетронутым представление о движении литературы как единой и необратимой линии, что фактически сводит на нет идею об одновременном сосуществовании разных стадий, промелькнувшую в коллективном исследовании *Категории поэтики в смене литературных эпох*. Видимо, тут необходимы более решительные шаги. В противном случае, сила инерции все время будет уводить назад — в тупик стадияльного подхода.

Чем же все-таки так плох принцип стадияльного построения истории литературы? Да, прежде всего нереалистичностью своей. Этот принцип ведь игнорирует довольно частую на самом деле ситуацию, когда различные стадии перепутываются, совмещаются, вклиниваются друг в друга.

Стадияльный принцип предполагает некое однолинейное и необратимое развитие, а это есть чистейшая фантазия. Сколько раз происходило и происходит движение в сторону и движение назад. Об этом необыкновенно выразительно и точно написал великий теоретик литературы Осип Мандельштам:

Он сказал: довольно полнозвучья, —
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил².

Литературный процесс всегда представляет собой переплетение самых разнообразных и даже как бы не совпадающих друг с другом тенденций, причем тенденций вполне стадияль-

¹ Там же, с. 3—38.

² Мандельштам О. Э. Ламарк // Соч. в 2-х т. М., 1990, т. 1, с. 186.

ных. Именно при условии такого тесно переплетенного состояния и можно признавать наличие литературных стадий, но никак не в виде одной вытянутой цепи, каждое звено которой строго фиксировано. Но есть, конечно, и стадии изначально выдуманные, например, реализм.

Всякое художественное произведение реалистично в той мере, в какой отражает реальность мира автора, и одновременно оно условно. Так что тексты, относимые к любой из стадий, реалистичны и в то же время нереалистичны, хотя, конечно, в разной степени. Особой же реалистической стадии литературного развития не было и нет. Вообще назвать писателя реалистом — значит, унифицировать его, обезличить и забыть о самой природе художественного творчества, которое на самом деле всегда есть ЛОЖЬ. Это очень тонко и остроумно выразил Ю. М. Лотман, начавший свою работу *О «реализме» Гоголя* («реализм» в названии взят в кавычки — деталь в высшей степени симптоматичная и показательная) словами:

«Гоголь был лгун. Вершиной романтического искусства считалось стремление открыть перед читателем душу и сказать «правду». Вершиной гоголевского искусства было скрыть себя, выдумать вместо себя другого человека и от его лица разыгрывать романтический водевиль ложной искренности... Есть своеобразный курьез в том, что писатель, ставший знаменем правдивого изображения жизни в русской литературе, и в творчестве, и в быту любил врать»¹.

Реализм — чистейшая фикция². Особенно это хорошо видно на примере Пушкина, и вот почему. То, что, например, принято называть реализмом Пушкина, есть на самом деле классицизм, но только преобразованный за счет включения в него элементов романтического мироощущения, классицизм, но только освобожденный от жесткой жанровой иерархичности.

Реализм Пушкину был приписан впоследствии, когда покойник ничего уже не мог возразить, и теперь все настолько свыклись с тем, что Пушкин — реалист, что какой-либо иной подход

¹ Лотман Ю. М. *О «реализме» Гоголя* // Кафедра русской литературы Тартуского университета: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение, II. Тарту, 1996, с. 11.

² См.: Tschizevskij. *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, II, Realismus. Мюнхен, 1967, s. 9—10.

стал представляться просто невозможным. И даже смелые попытки преодоления насквозь искусственной схемы, как правило, заканчиваются возвращением к ней. Так, например, Л. Я. Гинзбург в статье *Пушкин и проблема реализма* заострила внимание на классицистической основе поэтики Пушкина и на той классицистической закваске, которую получил он как личность:

«Пушкин по существу своему был художником неромантического склада, к тому же воспитанным на рационалистических традициях XVIII века»¹.

Однако и Л. Я. Гинзбург не решилась оставить инерционный путь: просто теперь к традиционной схеме добавилось еще одно звено — Пушкин перешел не прямо от романтизма к реализму, а от классицизма к романтизму и уже потом к реализму:

«Для поэта, воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был невозможен. Допускать это — значит упрощать процесс идеологической и литературной эволюции Пушкина и его современников. Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному, от условного к реальному оказалась романтическая ирония...»²

Теория перехода Пушкина от романтизма к реализму осталась непреодоленной, но рано или поздно она все-таки должна быть преодолена, ибо теория эта сконструирована от начала до конца.

Мало того, что Пушкин не был реалистом: чутко реагируя на определяющее для классицизма требование правдоподобия, он создал необыкновенно динамичную и гибкую систему, добившись внутри ее уникальной свободы внутренних переходов, которые в классицизме были невозможны.

Снять иерархизм внутренних перегородок помог романтизм. Но, строго говоря, Пушкин не был и чистым романтиком, ведь в его поэтике романтические тенденции неизменно возникали на явно классицистической основе. Но особенно опасно

¹ Гинзбург Л. Я. Пушкин и проблема реализма // О старом и новом. Л., 1982, с. 100.

² Гинзбург Л.Я. Пушкин и проблема реализма, с. 103.

даже не это забвение классицистической основы у Пушкина, а самая схема, когда что-то хорошее (романтизм, превосходящий односторонний и рационалистический классицизм) заменяется еще лучшим (реализмом)¹.

Эта эффектная Гегелева-Марксова модель движения от хорошего к лучшему, от низших форм к высшим абсолютно не исторична. Но она до сих пор отравляет жизнь историко-литературной науки, что особенно ярко видно на примере общепризнанной концепции перехода Пушкина от романтизма к реализму (как писал Г. А. Гуковский, «движение Пушкина через романтизм к построению — впервые с такой полнотой и законченностью в истории мировой литературы — реалистического метода искусства»²). Концепция эта ведь касается не только Пушкина, но всей русской литературы, ибо Пушкин давно уже признан создателем реалистического метода:

«Именно Пушкиным была впервые открыта для нашей литературы новая задача, создано реалистическое направление»³.

Творчество Пушкина как бы цементирует по общепринятой схеме особую реалистическую стадию литературного развития. Увы, жизнь в плену абстракций продолжается.

Только Ю. Н. Тынянов в очерке *Пушкин, вошедшем в Архаисты и новаторы*, прочерчивая путь поэта, ни разу даже не обмолвился ни о реализме, ни тем более о переходе поэта с романтической на реалистическую позицию. Более того, определяя логику пушкинского пути, исследователь вообще отка-

¹ Кажется, тут уместно вспомнить, что в ходе обсуждения книги Г. А. Гуковского *Пушкин и русские романтики* в Пушкинской комиссии Б. М. Эйхенбаум заметил: «Получается... что классицизм плохое искусство» (Эйхенбаум Б. М. О литературе, с. 537). Слова эти — точно рассчитанный удар по стадийной концепции пушкинского пути, как движению от плохого к лучшему, а от лучшего к хорошему, причем, удар не только по работе Гуковского, но и по самой марксистской теории; ср. с наблюдением современного историка И. Н. Ионова: «Положение о стадийности истории вышло на первый план в ущерб представлению об индивидуальности исторических форм. Эта линия была доведена до абсурда в «Кратком курсе истории ВКП(б)», где проводилась идея об абсолютном превосходстве высшей формации над низшей» (Формации или цивилизации? (Материалы «круглого стола») // Вопросы философии, 1989, № 10, с. 49).

² Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 6.

³ Бонди С. М. Рождение реализма в творчестве Пушкина // Бонди С. М. О Пушкине. М., 1978, с. 18.

зался от ИЗМОВ — классицизма, романтизма и реализма, отказался от стадийного принципа построения пушкинской биографии (движение от романтизма к реализму, движение от романтизма к реализму через классицизм).

Принцип этот впоследствии получил классическое оформление в книгах Г. А. Гуковского *Пушкин и русские романтики* и *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, которые писались в 40-е годы, но принцип, видимо, стал разрабатываться гораздо ранее, т.е. во второй половине 20-х годов, когда Тыняновым собирался сборник итоговых статей *Архаисты и новаторы*.

ОПОЯЗ заканчивался. Тынянов подводил некую черту. Гуковский, начинавший под крылышком Эйхенбаума, стал конструировать систему, которая должна была появиться как бы на месте формализма и быть последовательно марксистской¹. Стадийный принцип построения пушкинской биографии — это был удар по распадавшемуся формализму. Но все дело в том, что ошибки ОПОЯЗа оказались в научном отношении гораздо перспективней стройной и эффективной концепции, выстроенной Гуковским.

Если Тынянов игнорировал концепцию перехода Пушкина от романтизма к реализму, убедительно показывая, что можно вполне обходиться и без нее, действуя так, как будто этой концепции не было вовсе, то Роман Якобсон в заметке *Пушкин в свете реализма* декларировал, что у Пушкина не происходило такого перехода, ибо он никогда не был реалистом:

¹ См. запись Л. Я. Гинзбург 1925—1926 гг.: «Гуковский в свое время разругался с Тыняновым, сегодня на заседании со Шкловским.

Речь идет о каком-то приеме у Толстого.

Шкловский: Вы очень смело говорите...

Гуковский: Да, не менее смело, чем вы.

Шкловский: Вот видите, мы оба очень смелы, а Толстой был значительно менее смел, чем мы с вами.

Гуковский: И хорошо делал... Меня несколько удивляет тот метод приемов, который применяется сегодня.

Шкловский: Это наш метод! Мы его применяем десять лет и применяли тогда, когда вы еще не занимались такими вещами.

Гуковский (вежливо): Это еще не значит, что этот метод хорош.

Шкловский: Вы должны его понять, если хотите работать с нами, — понять, как последователь Бориса Михайловича.

Гуковский (еще вежливее): Я не последователь Бориса Михайловича». (Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Л., 1989, с. 14).

«Считается, что Пушкин — родоначальник современного реализма, и догма реализма сегодняшнего едва ли приложима к Пушкину. Ведь не учитывается то обстоятельство, что Пушкин упорно отрекался от реализма»¹.

Пушкиноведение «не заметило» этого достаточно жестко сформулированного вывода, и это понятно: слишком уж он был справедлив и обоснован. Но фактически не был учтен и опыт Тынянова, который, в отличие от Якобсона, не декларировал, а просто показал, как можно обходиться без схемы ДВИЖЕНИЕ ПУШКИНА ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ.

Тынянов мыслил конкретно-исторически, отворачиваясь, как правило, от общих схем, в которых любой писатель, самый что ни на есть неповторимый, может потеряться и раствориться. Поэтому модель пушкинского пути, которая была предложена его коллегой по Институту Истории Искусств Г. А. Гуковским, была совершенно неприемлема для автора *Архаистов и новаторов*, да и для всего опоязовского триумvirата. И вот что нужно тут еще иметь в виду.

Для Тынянова—Шкловского—Эйхенбаума Гуковский, видимо, принадлежал к иному, чуть более позднему поколению. Себя они ощущали разрушителями, а Гуковский для них был во многом догматик: на нем уже лежал знак советского академизма. Случай с Гуковским для опоязовского триумvirата имел принципиальное значение.

Полным ходом шла идеологизация литературоведения. То, что у автора *Пушкина и русских романтиков* получалось органично, тонко, блестяще, у официозных критиков и исследователей выглядело, как грубое, прямолинейное перенесение на историю литературы Марксова взгляда на исторический процесс, как на поэтапную смену формаций.

Тынянов никак не мог принять стадийный принцип построения пушкинской биографии, который разрабатывал Г. А. Гуковский (принцип этот, кстати, и сейчас еще жив), насильственно подчиняя жизнь Пушкина законам марксистски переосмысленной гегелевской диалектики:

«...Классицизм — это этап на пути к романтизму, а романтизм — это этап на пути к реализму; и далее:

¹ Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987, с. 232.

классицизм опосредствованно — это звено цепи, ведущей к реализму. Но в то же время романтизм — это отрицание классицизма, а реализм — это отрицание романтизма, причем вовсе не синтез, а новое отрицание, выросшее из противоречий романтизма и отменившее их...»¹

В *Архаистах и Пушкине* (центральной, стержневой части книги *Архаисты и новаторы*) Тынянов, подходя к литературной борьбе 20-х годов прошлого столетия, демонстративно не стал рассматривать ее через призму борьбы романтизма с классицизмом, ибо этот традиционный для филологической критики ракурс подменял реальность литературного процесса надуманной схемой:

«Литературная борьба 20-х годов обычно представляется борьбой романтизма и классицизма. Понятия эти в русской литературе 20-х годов значительно осложнены тем, что были привнесены извне и только прилагались к определенным литературным явлениям. Отсюда разноголосица и неоднозначность терминов; под «романтизмом» разумели иногда немецкое или английское влияние вообще, шедшее на смену французскому, причем «романтическими» были имена Шиллера, Гете и даже Лессинга. Поэтому и большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак не укладывавшиеся в них многообразные явления»².

Все остальные исследователи находились и находятся во власти всепожирающего чудовища, созданного филологическим воображением, чудовища, именуемого ДВИЖЕНИЕ ОТ РОМАНТИЗМА, УТВЕРДИВШЕГОСЯ В БОРЬБЕ С КЛАССИЦИЗМОМ, К РЕАЛИЗМУ. Предлагаемые новации, как правило, не отменяют схему, а просто варьируют ее. Скажем, Сергей Фомичев в работе *Поэзия Пушкина. Творческая эволюция* намечает такую классификацию: 1. Раннее творчество. 1813 —

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 15.

² Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Пушкин и его современники. М., 1969, с. 23—24.

1820. 2. Романтизм. 1820—1823. 3. Становление реализма. 1823—1828. 4. Болдинский реализм. 1828—1833. 5. Документальный реализм. 1834—1837¹. Все та же старая песня! Ввод терминов «болдинский реализм» и «документальный реализм» совершенно ничего не меняет в набившей оскомину схеме, которую в свое время лихо отшвырнул Тынянов.

Был, правда, еще один прецедент, но, судя, по всему, он появился в общем инерционном контексте. Ю. М. Лотман в биографии Пушкина (1981 г.) фактически игнорировал схему ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ. Но впоследствии, в главе о Пушкине, написанной Лотманом для *Истории всемирной литературы* (1989 г.), эта схема, подчищенная, освобожденная от крайностей, сияет во всей красе.

Вычерчивая периодизацию пушкинского пути, ученый так и не решился освободиться от этого фантома, от этого обожаемого реализма, не преодолел инерцию, в соответствии с которой движение от романтизма к реализму представлялось абсолютно неизбежным и запрограммированным:

«...Наиболее полным выражением реализма болдинского периода явились «Маленькие трагедии». В этом отношении они подводят итог всему творческому развитию поэта с момента разрыва его с романтизмом»².

Фактически Лотман подправляет концепцию своего учителя Г. А. Гуковского, делает ее более правдоподобной и жизненной, пытается «снять» ее схематический характер, дает гораздо более широкий взгляд на суть пушкинского реализма, но оставляет в полной неприкосновенности самую суть концепции, в которой путь Пушкина сводится к движению от романтизма к реализму:

«...Современники, а за ними и ряд исследователей говорили о «протеизме» таланта Пушкина. Г. А. Гуковский увидел в этом черту пушкинского реализма, основанного, по его мнению, на детерминировании характеров окружающей их средой. Исходя из этой концепции, исследователь вскрыл в «Малень-

¹ Фомичев С. А. *Поэзия Пушкина. Творческая эволюция.* Л., 1986, с. 21—293.

² *История всемирной литературы в IX томах.* М., 1989, т. VI, с. 331.

ких трагедиях» исторические конфликты между характерами людей различных эпох (рыцарский и денежный век в «Скупом рыцаре», классицизм и романтизм в «Моцарте и Сальери», Ренессанс и средние века в «Каменном госте», Ренессанс и пуританизм в «Пире во время чумы»). Хотя подобная интерпретация наиболее глубока из всего сказанного об этих пьесах и во многом справедлива, она невольно заставляет считать, что всю моральную ответственность за творимое зло Пушкин переносит на среду... Зависимость от внешней среды — это лишь обязательный низший уровень человеческой личности, борьба со средой за духовную свободу и отказ принимать ее бесчеловечность за норму — удел высокой личности. Поэтому, например, ограничение характера пушкинского Моцарта историческими рамками романтизма выглядит натяжкой. Но если ядро цикла («Моцарт и Сальери» и «Каменный гость») дает столкновение жизни, бьющей через край, с жизнью окаменевшей и превратившейся в смерть, то обрамление построено несколько иначе. В «Скупом рыцаре» и Барон и Альбер — люди определенных эпох, Барон не лишен адского величия, Альбер — рыцарских добродетелей, но оба они растворены каждый в своей эпохе, и оба жестоки, как их среда»¹.

Все-таки подвиг Тынянова остается одиноким, но многообещающим, пророческим — он еще обретет вторую жизнь. Пока же только Тынянов сумел начисто забыть о реализме как некоей вершинной стадии литературного развития, придумав свой собственный конкретный поворот в осмыслении русского литературного процесса конца XVIII — первых десятилетий XIX вв.

Тынянов показал, что оперирование понятиями классицизма, романтизма и реализма не столько разъясняет, сколько затемняет понимание реального литературного процесса:

«...Как бы то ни было, в этой разноголосице исследователь совершенно бессилён разобраться, подходя к ней с ключом «романтизма» и «классицизма». Ключ же «архаистического направления» позволя-

¹ История всемирной литературы, т. VI, с. 331—332.

ет уяснить многое непонятное ранее в Катенине. Между тем и сами литературные деятели 20-х годов иногда тщательно гнались за неуловимыми понятиями классицизма и романтизма... и эти понятия оказывались разными в разных литературных пластах... Поэтому уже современники с трудом разбирались в противоречивых позициях «классиков» и «романтиков», и подходить к ним с ключом тех или иных *определений* классицизма и романтизма не приходится»¹.

Тынянов не стал ниспровергать классицизм, романтизм, реализм, а просто попробовал рассказать о Пушкине и его современниках, как бы не видя этой громоздкой конструкции, возведенной на песке. В самом деле, нет смысла ее ругать. Надо просто ее забыть. Причем дело тут не в реализме как таковом, а в самом подходе.

Точно так же, как и реализм, фиктивен модернизм, выдвигаемый как основная альтернатива реализму. Модернизма как особой стадии литературного развития нет. А уж новомодные концепции постмодернизма в целом представляют собой рабское копирование схемы КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ, которая, в свою очередь, возникла из Марксова представления о двуступенчатом построении последней общественной формации (коммунистической), делящейся на социалистический и собственно коммунистический этапы.

Фактически в исследовательском и читательском воображении история литературы последних двух столетий строится на том, что одна глобальная система сменяется другой. Собственно, если в советском литературоведении постулировалось представление о романтизме как о подножии, а о реализме как о вершине (при этом социалистический реализм выступал как самый пик, как самая крайняя точка вершины), то теперь ретивые теоретики показывают реализм как подножие, а вершиной оказывается модернизм, пиком которого оказывается постмодернизм.

Иначе говоря, постмодернизм выступает как аналог социалистического реализма. Это означает, что теория постмодернизма, складывающаяся на наших глазах, по методологии своей имеет самое прямое отношение к марксистскому литературоведению, с той лишь только разницей, что теперь реали-

¹ Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин, с. 52—53.

стическая фаза из хорошей и даже завершающей переведена в рабочую и подготавливающую, а модернизм из плохой фазы переведен в хорошую и даже вершинную, посажен на царское место — король умер, да здравствует король. Впрочем, реализм не умер: его просто нет, как и не было; как и модернизма нет и не было в качестве особой стадии литературного развития. В царстве теней продолжается упорная игра в жизнь.

Так вот, если отбросить традиционные, но фиктивные стадии (вроде реализма и модернизма), то можно сказать, что литературный процесс всегда представляет собой (различие только в пропорциях, интенсивности и темпах) переплетение классической, романтической и барочной стадий. Конечно, и в таком случае происходит сведение уникальных художественных миров к общему знаменателю (так что есть ли вообще смысл в теории стадильности?!), но все-таки такое понимание хотя бы не игнорирует реальность литературного процесса, его гибкость, текучесть, разнообразие и изменчивость.

Маркс придумал красивую теорию, которая легко и гладко все объясняет, но в жизни все происходит сложнее и интересней. Разные формации сосуществуют одновременно и часто как бы одна в другой. На самом деле не происходит поэтапной смены формаций, не происходит логически стройного движения по восходящей линии, от низших форм к высшим. И низшие и высшие формы существуют одновременно и рядом; само появление высших форм отнюдь не означает исчезновения низших. Точно так же и в истории искусства.

Высоцкий изящно, но точно и абсолютно обоснованно вступил в спор с концепцией стадильного развития, спев как-то на юбилее Олега Ефремова:

Ученые, конечно, не наврали ¹,
Но ведь страна искусств — страна чудес:
Развитье там идет не по спирали,
А вкривь и вкось, вразрез — наперерез ²

Человек, находящийся внутри искусства, творящий его, почувствовал очень точно самый ход творческого процесса, принцип его развертывания. А вот историки искусства, и в частности, историки литературы, предпочитают оперировать удобной,

¹ Наврали, наврали! Владимир Семенович поделикатничал.

² Не нашел этот текст в сборниках Высоцкого; поэтому вынужден цитировать по фонограмме.

но от начала и до конца головной, придуманной Марксовой моделью, почему-то не могут от нее оторваться.

Помимо замечательной формулы Высоцкого, которая еще должна быть освоена и осмыслена теоретиками, литературоведам поучительнейший урок преподнес Осип Мандельштам. Он, как известно, прошел через искус марксистской теории и преодолел его, а, преодолев, очень убедительно показал, как не надо писать историю литературы, показал, что слишком опасно увлекаться идеей однолинейного поступательного развития:

«Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как бы выполнить свое желанное дело, или же получается, что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит. Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества»¹.

Это несправедливо, но, увы, в то же время естественно, что историки литературы не стали обращаться к песне Высоцкого, написанной к юбилею Олега Ефремова, за разрешением своих методологических затруднений. В песнях не принято искать ключи к построению истории литературы, к уяснению законов литературного развития, хотя я убежден, что то, как Высоцкий понимал движение, развертывание искусства, заслуживает самого пристального изучения. Да, Высоцкий не оставил трактатов, но он в песнях достаточно ясно и точно выразил свою модель истории литературы и, главное, показал, как ее нельзя строить. А вот Мандельштам оставил соответствующий трактат, но и к нему не захотели прислушаться.

Работа Мандельштама *О природе слова*, фрагмент из которой был только что приведен, по сути осталась неосмысленной. Во всяком случае ни в одной из вышедших с той поры ис-

¹ Мандельштам О. О природе слова // Соч. в 2-х т. М., 1990, т. 2, с. 174.

торий литературы не был учтен теоретический опыт Мандельштама.

В целом складывается такая ситуация, когда для исследователей традиционные схемы заслоняют живую реальность. Историки литературы, как правило, отнюдь не ориентированы на то, чтобы изнутри чувствовать движение литературы. Они не ориентированы на то, чтобы прислушиваться к прозрениям, и порой совершенно поразительным, которые были сделаны самими писателями. Конечно, не следует этим прозрениям полностью доверять и целиком принимать их на веру, но вот учитывать их, как мне кажется, просто необходимо.

Тот или иной писатель (в нашем случае Высоцкий и Мандельштам), довольно часто отталкиваясь от собственной творческой системы координат, создает конструкцию своей истории литературы. И вот ею пренебрегать никак нельзя. Да, это не вся, не универсальная история литературы. Но писатель зачастую ухватывает целый пучок линий литературного развития, объясняющих его собственное появление на горизонте отечественной и мировой словесности, а это уже не мало. Но, увы, историки литературы почему-то предпочитают иметь дело с давно обсосанными общими схемами, основанными на игнорировании реального литературного процесса.

Открытая писательская субъективность в истории литературы, увы, пока что не преодолевается, а заменяется субъективностью гораздо более опасной и вредной, ведь она закамуфлирована, имеет вид строгой объективности. Причем, если писатель исходит из своего творческого опыта, из своих эстетических предпочтений, т.е. из чего-то совершенно реального (пусть он его потом и заостряет, преувеличивает его значение), то историк литературы оперирует готовыми схемами. Иными словами, его субъективность, с одной стороны, скрытная, а с другой — тотальная.

До сих пор продолжает господствовать принцип стадияльного укладывания всего многообразия литературных фактов.

Я с огромной надеждой взялся одолевать *Психодиахронологию* Игоря Смирнова¹. Казалось, наконец-то появилась первая концептуальная история литературы.

В самом деле, выбрав свою особую точку отсчета (психотипы или точнее — психические комплексы: кастрационный, эди-

¹ Смирнов И. П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / Новое литературное обозрение: Научное приложение, вып. 1. М., 1994, с. 8—351.

пальный, истерический и т.д.), исследователь, отталкиваясь от нее, «прокручивает» всю историю русской литературы за два последних столетия — от Пушкина и Гоголя до Сорокина и Лимонова. Но, увы, концептуальная история русской литературы в данном случае все-таки не состоялась, и все из-за той же проклятой инерции.

Начал автор *Психодиахронологии* отлично, подход был придуман оригинальный, ломающий традиционные стереотипы построения истории литературы. Но осуществлено было все по старинке, в полном противоречии с новаторской концепцией.

Все дело в том, что за основу Смирновым был взят давно уже ставший школьным и коренящийся в марксистской теории прогресса фазовый принцип, когда одна система порождает другую; просто теперь романтизм был уравнен с кастрационным комплексом, реализм — с эдипальным и т.д. Фактически добавились странные, неожиданные для традиционного литературоведения термины, но суть при этом совершенно не изменилась.

Каждой эпохе, по Смирнову, соответствует определенный психотип, определяющий тот или иной этап в становлении человеческой личности. Например, кастрационный комплекс выпадает как психотип, свойственный эпохе романтизма:

«...В истории европейской культуры есть период, когда кастрационный комплекс проявил себя не просто в отдельных текстах, но во всей культурной жизни. Мы считаем, что культура конца XVIII — первых трех десятилетий XIX вв., условно называемая романтизмом, была создана личностями, фиксированными на кастрационном страхе»¹.

Следующей вехой роста становится эдипов комплекс:

«Эдипальной европейская культура сделалась в 1840—80-х гг., в эпоху так называемого реализма»².

Эдипальный психотип перерастает в психотип истерика:

«Онтогенез (переход от истерического детства к эдипальному) реверсируется в филогенезе (в смене эдипального реализма истерическим символизмом)»³.

¹ Смирнов И.П. Психодиахронологика, с. 21.

² Там же, с. 95.

³ Там же, с. 171.

Символизм почему-то сменяется тоталитарной системой¹ — истерический психотип перерастает в мазохистский; точнее между ними вклинивается авангард (по Смирнову, «садоавангард»), как мостик между символизмом и соцреализмом. Истерия переходит в садизм, из которого уже и вырастает мазохизм:

«Если внешняя диахрония (смена романтизма реализмом, реализма — символизмом и т.д.) обращает последовательность психического созревания отдельной личности, то ВНУТРЕННЯЯ диахрония, свойственная большим культурно-историческим эпохам, представляет собой ПРЯМОЕ отражение онтогенеза, как это уже было продемонстрировано на примере символизма, проделавшего путь от истерического взгляда на мир к обсессивному, и как это будет еще подтверждено на примере постсимволизма, где мазохизм заменил собой садизм»².

Затем наступает синтетическая стадия, соединяющая нарциссизм, шизоидность и шизонарциссизм — постмодернизм. Эта стадия, по Смирнову, есть возвращение к началу, но уже на глубинном и очень обогащенном уровне, как — добавлю от себя — коммунистическая формация по схеме Маркса и Энгельса есть возвращение, однако на принципиально новом витке к первобытно-общинной формации:

«Эпоха постмодернизма пришла на смену садистской и мазохистской культурам исторического авангарда... Как требует выявленный в этой книге принцип обратности филогенеза относительно онтогенеза, психическую особость постмодернизма следует искать в его фиксированности на самой ранней, досадистской, стадии детского движения к полноценной субъектности»³.

¹ Символизм — литературная школа; тоталитаризм — тип государственного устройства. Поэтому символизм никак не может перерасти в тоталитаризм. Строя историю литературы, необходимо хотя бы выработать единый подход. Ставить в один ряд историко-литературные и социально-политические понятия в работе, претендующей на научность, — недопустимо.

² Смирнов И.П. Психодиахронологика, с. 234—235.

³ Там же, с. 317.

Как видим, в *Психодиахронологии* история литературы за чем-то сводится к основным фазам в развитии ребенка. Это странно, конечно, но еще не беда. А беда то, что исследователь, строя наисовременнейшую теорию, конструирует пятичленную конструкцию (кастрационный, эдипальный, истеричный, мазохистский и симбиотический — нарциссизм, шизоидность, шизонарциссизм — психотипы), которая фактически выступает аналогом пяти Марксовых формаций.

Фрейдистская терминология, обильно используемая Смирновым, по сути ничего не меняет. Просто у Маркса все базируется на стадиях общественно-экономического развития, а автор *Психодиахронологии* за основу берет пять стадий биологического развития человеческого организма, оставляя в полной неприкосновенности оставшийся после Гегеля и Маркса стадийный принцип.

И еще один пример. Появившаяся совсем недавно на русском языке история СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА¹ — яркая, свежая, талантливая книга, но фактически и она была пущена все по той же инерционной линии: в начале каждого раздела идет общий очерк направления, за которым следуют монографические этюды. Новизна стиля и изложения, нарушающая каноны академического издания, очевидна, но общая структура построения ориентирована на достаточно традиционную модель. Остался принцип построения истории литературы по генералам, просто генералы были выбраны новые, те, которые прежде по официальной табели о рангах зачастую числились в рядовых или даже в штрафниках. И фактически так и осталась непреодоленной инерция того подхода, когда все литературные явления рассматриваются по хронологически сменяющим друг друга направлениям.

Еще Жирмунский, не решаясь на формальный разрыв отношений, фактически стремился нейтрализовать, пустить под откос инерцию такого подхода, интерпретируя понятия **классического** и **романтического** как типы художественного мышления, и не более того². А Эйхенбаум на склоне лет решительно признавался:

¹ История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995.

² Жирмунский В. М. О поэзии классической и романтической // Жирмунский В. М. Теория литературы: Поэтика: Стилистика. Л., 1977, с. 134—137.

«Окончательно понял, что реализм и романтизм — это постоянные СООТНОСИТЕЛЬНЫЕ полюсы искусства, так что одно существует и получает настоящий смысл только на фоне другого»¹.

Голоса Жирмунского и Эйхенбаума так и не были услышаны. В литературные направления, сами понятия которых возникли как рабочие гипотезы, как экспериментальные формы эстетико-мировоззренческого самоописания, предложенные зачастую авторами и затем догматически принятые на вооружение исследователями, продолжали и продолжают верить как в едва ли не абсолютную действительность. В результате множество живых, реальных линий литературного развития подминается, комкается, насильственно втискивается в понятия классицизма, романтизма, реализма, модернизма, постмодернизма. Иначе говоря, происходит чудовищное смещение пропорций. Литературный процесс грубейшим образом примитивизируется, представляясь как реализация нескольких общих генеральных линий.

Фактически происходила и происходит подчистка, выравнивание литературного процесса, что приводит к созданию фальсифицированного представления о нем. Это понял еще Тынянов. В *Архаистах и новаторах* он на конкретном материале показал литературные направления как некие условные обозначения:

«Литературная борьба 20-х годов обычно представляется борьбой романтизма и классицизма. Понятия эти в русской литературе 20-х годов значительно осложнены тем, что были принесены извне и только прилагались к определенным литературным явлениям. Отсюда разноголосица и неоднозначность терминов; под романтизмом разумели иногда немецкое или английское влияние вообще, шедшее на смену французскому, причем романтическими были имена Шиллера, Гете и даже Лессинга. Поэтому и большинство попыток определить романтизм и классицизм было суждением не о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак не укладывавшиеся в них многообразные явления»².

¹ Эйхенбаум Б. М. О литературе, с. 538.

² Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Ардис, 1985 (reprint), с. 88.

Тынянов обнажил условность понятий *классицизма* и *романтизма*, показав младоархаистов 10-х — 20-х годов XIX столетия как подлинных новаторов.¹ Этот перспективнейший по экспериментальной глубине и силе опыт так и не был в полной мере освоен, оставшись одиночным выстрелом, за которым, кажется, и эха не последовало.

И все-таки инерционный подход к истории литературы, сводящий все к нескольким глобальным сменяющим друг друга направлениям, должен быть преодолен.

Нет, я не призываю к полной отмене направлений. Просто надо вернуть их на собственное, законно им принадлежащее место, осознав классицизм, романтизм, реализм и т.д. как рабочие модели, как инструменты анализа, и не более того.

На необходимость решительного и кардинального пересмотра традиционной концепции литературных направлений, которые якобы последовательно сменяют друг друга, еще в 1958 году обратил внимание Б. М. Эйхенбаум в *Ответе на анкету к IV международному съезду славистов*:

«Научное обсуждение вопросов о романтизме и реализме... требует коренного пересмотра традиционной и совершенно обветшалой системы историко-литературных понятий, доставшихся нам от старой немецкой философии и давно утративших свое прежнее содержание. Где у Пушкина, Гоголя или Мицкевича «переход от романтизма к реализму»? Это знают только авторы школьных учебников. На материале славянских литератур еще яснее, чем на

Виктор Эрлих в своей классической работе *Русский формализм: история и теория* подчеркнул, что именно Тынянов своими *Архаистами* и *новаторами* продемонстрировал, что понятия *КЛАССИЦИЗМ* и *РОМАНТИЗМ* не столько объясняют, сколько затемняют понимание русского литературного процесса конца XVIII — первых десятилетий XIX веков: «Эстетической основой пушкинской лирики является классицизм, — писал Якобсон, — но это классицизм, насыщенный романтизмом...» Тынянов в своих трудах, посвященных Пушкину и его эпохе, пошел еще дальше: он ставит под вопрос правомерность самой дихотомии «романтизм — классицизм» применительно к литературному развитию России. Тынянов не отрицает воздействия этих направлений в западноевропейском искусстве на русскую литературу. Однако, по его мнению, противоборство классицизма и романтизма отнюдь не было основной проблемой пушкинской эпохи. Элементы «классицизма» и «романтизма» перемешались в русском искусстве столь причудливым образом, что граница между ними оказалась куда более размытой, чем, скажем, во Франции» (Эрлих В. *Русский формализм: история и теория*. СПб., 1996, с. 263).

материале литератур немецкой или французской, видно несоответствие этих понятий и схем реальному процессу возникновения и воздействия художественных произведений»¹.

Впрочем, идея абсолютной необходимости пересмотра этой историко-литературной схемы (от классицизма через романтизм к реализму) владела Б. М. Эйхенбаумом довольно давно.

Так, например в работе *Теория «формального метода»* (1925 г.) он уже со всей определенностью формулировал:

«...Исчезли даже прежние попытки строить историю русской литературы в целом, которые свидетельствовали о намерении привести в систему большой исторический материал. Однако традиции таких построений (вроде «Истории русской литературы» А. Н. Пыпина) сохраняли свой научный авторитет, тем более сильный, что следующее поколение уже не решалось братья за такие обширные темы. Между тем в построениях этих главную роль играли такие общие и никому не ясные понятия, как «реализм» или «романтизм» (причем считалось, что реализм лучше романтизма). Эволюция понималась как постепенное совершенствование, как прогресс (от романтизма — к реализму), преемственность — как мирная передача наследства от отца к сыну, а литературы как таковой вообще не было — ее заменял материал, взятый из истории общественных движений, из биографий и пр.»².

Фактически Б. М. Эйхенбаум к отказу от таких понятий, как РОМАНТИЗМ и РЕАЛИЗМ, шел на протяжении десятилетий. Таким образом, *Ответ на анкету к IV международному съезду славистов* — итоговый документ, завещанная исследователем программа научного поиска, точнее указание, как нельзя и куда не надо идти.

С той поры, однако, почти ничего не изменилось. Только

¹ Эйхенбаум Б. М. Ответ на анкету к IV международному съезду славистов // О художественной литературе. М., 1987, с. 458.

² Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» // О литературе. М., 1987, с. 402.

Ю. М. Лотман в своей последней книге, пришедшей к читателю лишь через три года после его смерти, развернул и уточнил мысль Б. М. Эйхенбаума:

«Особое внимание в словах Б.М.Эйхенбаума должно привлечь напоминание о философских истоках той терминологии, которой историки литературы так беспечно пользуются. Немецкая идеалистическая философия классического периода выработала понятие о том, что каждому историческому периоду присущи господствующие формы духа, которые находят свое адекватное выражение во всех сферах жизни, в том числе и в искусстве. Так родилось представление о том, что история искусства организуется последовательно сменяющимися друг друга всеохватывающими формами духовной жизни типа «классицизма» и «романтизма». Как в дальнейшем эклектически ни приспособлялись литературоведческая и искусствоведческая терминология к новым идеям и новому фактическому материалу, первородная связь с романтической философией неизменно выступала, как кровь на руках леди Макбет. Следовательно, такие слова, как «классицизм» и «романтизм», не могут служить инструментом научного описания...»¹.

Развернув мысль Б. М. Эйхенбаума, Ю. М. Лотман в *Очерках по истории русской культуры XVIII — начала XIX века*, завершивших его путь в науке, на примере классицизма указал, что приписывание писателя к тому или иному направлению **«выпрямляет» тексты XVIII в., придавая им однозначность**². Хочется добавить, что не только выпрямляет и примитивизирует, но зачастую и искажает представление о литературном процессе, о его реальных пропорциях, масштабах и темпах.

Вообще самый факт «литературной прописки» — ход глубоко ложный. Да, он облегчает восприятие литературы, но ведь при этом происходит подмена литературной действительности схемой, абстракцией, происходит механическое, насиль-

¹ Лотман Ю. М. *Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века* // Из истории русской культуры, т. IV. М., 1996, с. 126—127

² Там же, с. 132.

ственное включение неповторимых художественных миров в рамки огромной обезличивающей конструкции.

Ю. М. Лотман в *Очерках* продемонстрировал, что русская литература XVIII столетия отнюдь не покрывается понятием КЛАССИЦИЗМ, придуманным в XIX в. романтиками:

«В русской литературе XVIII в. соседствуют многие художественно-эстетические миры, и, с точки зрения каждого из них, сама литература, ее границы, задачи и достижения выглядят по-разному. Но весь этот пестрый художественный мир не стоит на месте — он движется во времени и столь стремительно, что на протяжении жизни одного поколения художественная карта литературы коренным образом меняется. Вопреки мнению, которое пустили в ход романтики, литературу XVIII в. менее всего можно обвинить в неподвижности и однообразии»¹.

До Лотмана к пониманию того, что представление о едином русском классицизме есть фикция, подошел И. Голенищев-Кутузов, и сделал он это еще в 1964 году:

«Теоретические воззрения XVIII века не являются единой системой, и, только не боясь упрощительства, можно говорить о всепоглощающем «классицизме» века Просвещения. В действительности мы наблюдаем, как появляются, сосуществуют, сменяются различнейшие философские и эстетические системы. В самом «классицизме» (который в чистом виде существует только в поэтике Буало и в некоторых наших учебниках) боролось несколько эстетических направлений, разрушая его как единую систему. Мы полагаем, что историкам литературы весьма полезно обратиться не только к французским и немецким поэтикам классицизма, но также к воззрениям итальянской Аркадии. В теоретических построениях итальянских классицистов рецепты степенного Буало уживались с барочными вкусами, не до конца преодоленными. «Пас-

¹ Лотман Ю. М. *Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века*, с. 131—132.

тухи» Аркадии не отказались ни от Кьябреро, ни от Тассо, развенчанных французами. Быть может, тогда в несколько ином свете предстанет нам и русский «классицизм» XVIII века, зачинателями которого были Кантемир, увлекавшийся театром итальянского барокко, и Тредиаковский, который адаптировал претенциозную «Езду на остров любви» Поля Тальмана»¹.

Но Ю. М. Лотман не просто открыл в русской литературе XVIII века много литератур. Он открыл в русской литературе XVIII века совмещение нескольких стадий развития, а это уже возвещало грядущую методологическую революцию. Нужно только теперь постараться не утопить намеченный Ю. М. Лотманом под финал прорыв в воде традиционных общих построений, в инерционной тяге теоретиков к глобальным системам.

Фактически Ю. М. Лотман на материале XVIII века развернул целую программу построения истории литературы как науки:

«Представление о русской культуре XVIII века как о последовательной стадийной смене стилевых (в широком смысле) эпох нельзя назвать неверным, но оно значительно обедняет реальную картину, насильственно втискивая ее в привычные схемы, выработанные на ином культурном материале. При этом снимается напряженность, конфликтность внутри выделяемых исследователями стадий. А именно в этой напряженности заключается и специфика русского XVIII века, и источник исключительной быстроты литературного развития. Стили не только сменяют друг друга, но и параллельно сосуществуют, развиваясь одновременно, отталкиваясь, влияя один на другой...»²

Сформулированный в последней работе Ю. М. Лотмана (я рассматриваю *Очерки*, наряду со статьей *О русской литературе классического периода. Вводные замечания*, как научное за-

¹ Голенищев-Кутузов И. Барокко, классицизм, романтизм // Вопросы литературы, 1964, № 7, с. 106.

² Лотман Ю. М. *Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века*, с. 146.

вещание исследователя) отказ от стадийного построения истории литературы крайне важен. Теперь дело ЗА МАЛЫМ: надо, чтобы отказ этот был совершен не только через заявления и декларации, но и на деле, в самой литературоведческой практике.

Пока живые линии развития будут подменяться грандиозными и в силу этого расплывчатыми условными схемами, возведенными в ранг неких божественных первосущностей, история литературы будет только отдаляться от своего давно уже назревшего научного периода.

II

Преодолению подлежит не только во многом искусственно сконструированная грандиозность направлений, захватывающих множество отдельных и подчас трудно соединимых друг с другом явлений, но и характер взаимной связи направлений. Последние принято выстраивать, а с ними фактически и весь литературный процесс, в одну единственную линию: классицизм — романтизм — реализм — социалистический реализм — модернизм — постмодернизм. Такой тоталитарно-мифологизирующий путь, возможно, и не должен быть целиком отброшен, но только он в любом случае не должен представляться как единственно возможный.

Хронологический (линейный) принцип развертывания литературных явлений должен быть дополнен пространственным, когда явления располагаются не в жесткой временной последовательности, а в пространстве, т.е. гораздо более свободно, когда связи между звеньями обладают пониженной степенью фиксированности, когда не так важно, кто за кем, когда важна не внешняя, а концептуальная связь явлений, когда учитель может быть понят через ученика, а не только ученик через учителя.

Расположение литературных явлений в пространстве ставит проблему их взаимной связи в особую плоскость, ведь при этом существенно ослабляется иерархичность и схематизм построения традиционной истории литературы, когда одно направление порождает другое, являющееся ступенью более высокого порядка.

В общефилософском плане необходимость и даже неизбежность применения пространственного принципа была в свое время обоснована А. Бергсоном:

«Итак, что за последовательность мы имеем в виду, когда говорим о ПОРЯДКЕ последовательности в длительности и об обратимости этого порядка? Чистую ли последовательность, без всякой примеси протяженности.., или последовательность, развернутую в пространстве, позволяющую зараз обнимать несколько разрозненных и рядоположенных элементов? Ответ не возбуждает сомнений: чтобы установить ПОРЯДОК между элементами, необходимо их сначала различить, затем сравнить занимаемые ими места; мы, следовательно, воспринимаем их множественными, одновременными и различными; одним словом, мы их рядопологаем. Поэтому, устанавливая в последовательности порядок, мы превращаем последовательность в одновременность и проецируем ее в пространстве»¹.

Но в истории литературы все еще единолично царствует принцип схематически-линейного развертывания, игнорирующего внутреннюю связь явлений и исходящего почти исключительно из внешней их (хронологической) близости. Более того, никак не удается избавиться от эволюционной лестницы, от того расхожего представления, что литературное развитие, по аналогии с социально-экономическим развитием, есть эволюция систем.

Не беремся оценивать закономерности, управляющие движением обществ, но в области истории литературы движение еще не есть улучшение, а всякое последующее звено не есть порождение хронологически предшествующего ему явления. На самом деле все сложнее, богаче, интересней и отнюдь не так прямолинейно. Однако эффект логически четкой, но явно придуманной, надуманной схемы, заменяющей живую реальность творчества, по-прежнему продолжает действовать, мешая видеть литературный процесс таким, каков он есть, не разделенным на направления. Собственно, делить-то на направления как раз можно, но только нельзя забывать, что все это условно, что все это было введено в рабочий порядок, а не как некая окончательная истина, как абсолютная реальность.

Хочется, конечно, сломать схему, мешающую взглянуть на литературный процесс непредвзято, навязывающую понимание

¹ Бергсон А. Время и свобода воли. М., 1910, с. 88—89.

его только через глобальные конструкции реализма-соцреализма-модернизма-постмодернизма и т.д. Однако ломать совсем не обязательно. Вполне достаточно было бы задвинуть схему по-дальше или закинуть на чердак — пусть пылится до лучших времен, до того момента, когда подзабудут о поре ее безраздельного господства, что даст возможность воспользоваться схемой в рабочем порядке, ни в коем случае не подводя под нее весь наличный литературный материал.

Но, увы, от направлений, кажется, не собираются отказываться, ведь они так удобны, ибо красиво заменяют неисчерпаемое богатство литературного процесса чем-то одним, вполне обозримым, разделенным на составные части, на логически убедительную поэтапную смену. В результате возникает иллюзия эволюции, а ее на самом деле и нет, нет поэтапной смены систем-направлений, что блистательно продемонстрировал Тынянов в статье *О литературной эволюции*, показав, что происходят сдвиги, скачки, смещения, но только не последовательная смена низших форм высшими.

Фактически статья эта была совсем не о литературной эволюции. Статья была борьбой с традиционным представлением о литературной эволюции, с представлением о том, что происходит движение и закономерная смена систем, как бы наследующих друг другу.

Еще один мощный удар по традиционной схеме Тынянов нанес своей статьей о Хлебникове. В ней он остроумно доказал, что в историко-литературном плане на самом деле не важно, кто за кем, что отношения линейной зависимости тут не подходят, что фактически и последующее звено может определять и уточнять предшествующее:

«Обычно представление, что учитель prepares приятие учеников. На самом же деле совершается обратное: Тютчева подготовил для восприятия и приятия Фет и символисты. То, что казалось у Тютчева смелым, но не нужным в эпоху Пушкина, казалось безграмотностью Тургеневу, — Тургенев исправлял Тютчева, поэтическая периферия выравнивала центр. Только символисты восстановили истинное значение метрических «безграмотностей» Тютчева... Проходит много лет подземной, спрятанной работы ферментирующего начала, пока на поверхность может оно выйти уже не как «начало», а как «явление». Голос Хлебникова в современной

поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя»¹.

Это наблюдение громадной методологической важности, брошенное как бы вскользь в работе, по духу своему отнюдь не теоретической, посвященной практике литературного процесса 20-х годов этого столетия, кажется, остается гласом вопиющего в пустыне.

Движение литературы до сих пор продолжает представляться как идущее снизу вверх, как осуществление некоей изначально заданной суммы идей. Литературное направление есть этап этого движения. Более того, направление есть тот резервуар, в который можно сбросить явления, культурно-психологически друг с другом могущие и не совпадать, лишь бы они соотносились по некоторым условно избранным параметрам.

Тынянов выводит Хлебникова за пределы футуризма, за пределы какого бы то ни было направления и еще обосновывает это:

«Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме, и не обязательно говорить о зауми. Потому что до сих пор, поступая так, говорили не о Хлебникове, но об «и Хлебникове»: «Футуризм и Хлебников», «Хлебников и заумь». Редко говорят: «Хлебников и Маяковский» (но говорили) и часто говорят: «Хлебников и Крученых». Это оказывается ложным. Во-первых, и футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления...»²

Даже в стане соратников этот шаг был воспринят с неодобрением. Только, кажется, Роман Jakobson дерзновенно двигался в сходном направлении:

«Хлебникова называют футуристом. Стихи его печатаются в футуристических сборниках. Футуризм есть новое движение в европейском искусстве. Я не дам здесь более точного определения этого термина. Оно может быть дано лишь индуктивно, пу-

¹ Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы, с. 582—583.

² Там же, с. 581.

тем анализа ряда сложных художественных явлений. Всякая априорная формулировка грешит догматичностью, создает искусственное преждевременное деление на футуризм долинный, псевдофутуризм и т. п. Я не хочу повторять методологическую ошибку современников романтизма, из которых одни относят к нему, по словам Пушкина, все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности...»¹

Близкий же к Тынянову Шкловский — главный «заводила» ОПОЯЗа — в данном случае занял явно инерционную позицию. Он подчеркивал, что отделение Хлебникова от футуризма тождественно стремлению Андрея Белого отмежевать самого Шкловского от ОПОЯЗа². Тынянов смирился с критикой Шкловского — он не признал ее, но и опровергать не пытался:

«Может быть, я и не прав в нашем споре о Хлебникове... Не нужно было выводить его из течения, и это можно было сделать, не приводя его к знаменателю Маяковского»³.

Так был похоронен дерзкий и одновременно необыкновенно продуктивный эксперимент Тынянова, попытавшегося рассмотреть одного из главных авторитетов футуризма вне футуристических догм — на фоне всей русской литературы. И тогда вдруг стало очевидным, что Хлебников особенно близок романтизму 20-х годов прошлого столетия и особенно Пушкину.

То, что Тынянов вывел Хлебникова за пределы футуризма, я расцениваю как протест против ПРИВЯЗЫВАНИЯ художественного мира писателя и самой личности писателя к какому-либо определенному направлению. Творческая индивидуальность никогда не сводима к одному направлению. Пребывание автора в пределах классицизма, романтизма, модернизма всегда в той или иной степени условно. Но обычно эта условность забывается. Ярлык приклеивается (как, например, к Хлебникову — ярлык футуриста) намертво — можно даже сказать, что это

¹ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Работы по поэтике. М., 1987, с. 274.

² Шкловский В. Под разделительным знаком // Новый леф, 1928, № 11, с. 45.

³ Воспоминания о Тынянове. М., 1983, с. 28.

клеймо, — что сильно искажает представление о реальном протекании литературного процесса.

Направление — это мясорубка, ибо оно перемалывает в себе живые, реальные и разные тенденции литературного развития. Фактически происходит отрицание самой природы творческого акта, в основе которого заложено личностное начало. Направление — это не хранилище фактов, а склад, точнее сарай, в котором без разбору свалено все то, что произрастает в окрестном хозяйстве.

III

Существующие истории русской литературы, при всех отличиях, тем не менее фактически являются одной историей литературы, но не потому, что описывают одну литературу. Все еще необыкновенно актуально наблюдение Гервинуса, которое он сделал в 1833 году в рецензии на несколько вышедших к тому времени историй литературы:

«У этих книг, возможно, есть заслуги, но с исторической точки зрения их почти что нет. Они хронологически прослеживают различные виды поэзии, они хронологически выстраивают друг за другом писателей, подобно тем, кто делает это с названиями книг, а затем, как уж получится, характеризуют писателей и литературу. Но это не история; и это едва ли каркас истории»¹.

¹ Gervinus Georg Gottfried. Schriften zur Literatur. Berlin, 1962, p. 4. Ханс Роберт Яусс, приведя это высказывание, а также ряд других, подобного типа, пришел к выводу, что история литературы есть всего лишь провокация. В частности, он заявил: «История литературы пользуется сегодня чаще всего дурной славой, причем вполне заслуженно. Последние полтора столетия истории этой почтенной дисциплины свидетельствуют о неуклонной деградации» (Ханс Роберт Яусс. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение, 1995, № 12, с. 39). То, что истории литературы как науки пока не было, это совершенно бесспорно. Только при этом не следует относить историю литературы целиком к прошлому, — она еще может и даже должна появиться. История литературы — это не провокация литературоведения, а невыявленная, нереализованная реальность, реальность, на которую надели колодки искусственных схем и тем самым не дали ей развиваться. Это, конечно, значительно задержало рост истории литературы как науки, но не убило ее. Как только произойдет освобождение от абстрактных схем, уродующих организм, начнется нормальное развитие.

Так же было непосредственно перед опоязовцами. Так остается и сейчас. А. П. Чудаков, отвечая на вопрос *Анкеты к 100-летию со дня рождения Ю. Н. Тынянова* (В каком состоянии находится поставленная формалистами проблема построения теоретически обоснованной истории литературы?), заметил:

«В том же самом, в каком находилась в начале 1928 г., когда Тынянов писал Шкловскому: «Созрели для своей «истории литературы», которую напишем и которая мало будет похожа на Овсяннико-Куликовского и Грузинского», — все вышедшие с тех пор одно-, трех-, четырех- и десятомники были похожи на труд под редакцией названных и друг на друга»¹.

Существующие истории литературы фактически являются одной историей литературы, ибо материал в них распределяется не концептуально, а формально, хронологически — по смежным друг друга направлениям. Иначе говоря, до сих пор по трафарету изготавливаются вывески (классицизм, романтизм и т.д.), отличающиеся лишь более или менее существенными оттенками цветовой гаммы.

Отсутствие специфических углов зрения делает книги по истории литературы в научном отношении совершенно сырыми. Об этом в свое время остроумно и одновременно абсолютно точно написал Р. Якобсон:

«...До сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо»².

Собственно, попытка построения концептуальной истории литературы на сколько-нибудь реальной основе фактически никогда не предпринималась. Мне известно только одно исключение: это — книга статей Юрия Тынянова *Архаисты и новаторы*.

¹ Седьмые тыняновские чтения. Материалы для обсуждения, с. 60.

² Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Работы по поэтике. М., 1987, с. 275.

Видимо, сам он ее не воспринимал как историю (одну из) русской литературы, но она естественно и органично сложилась в таковую. Смогло же случиться это потому, что у Тынянова был свой особый взгляд на русский литературный процесс XIX—XX столетий. Острый луч мысли исследователя выхватил из этого процесса одну линию. В чем-то это, вероятно, было стимулировано работой в венгеровском семинарии (в него Тынянов пришел с интересом к А. С. Грибоедову, реализовавшимся гораздо позже, а доклад делал о шуточной оде А. С. Пушкина, обращенной к Д. И. Хвостову), оформилось затем в курсе об архаических течениях в русской лирике, читавшемся им в Институте Истории Искусств.

Так или иначе, но объективно абсолютно оправданная сфокусированность подхода превратила сборник итоговых статей в концептуальную историю русской литературы¹. Это — увы, исключительное явление русской филологической мысли, хотя, по логике вещей, вслед за *Архаистами и новаторами* должны были появиться новые концепции, за которыми должны были последовать другие истории литературы, высвечивающие какие-то иные линии в ее развитии. Однако ничего подобного не произошло. Оказывается, самое трудное для литературоведа заключается в умении обрести свой собственный взгляд на историю литературы.

Сами опоязовцы все пытались открыть универсальные законы литературного развития, а затем через них и объяснять историю. Были сделаны безусловные теоретические находки, но в целом это не получилось и не могло получиться.

Законы — не над историей литературы. Они не представляют собой уголовный кодекс, который требуется беспрекос-

¹ Это буквально в первом же отклике на книгу отметил Виктор Шкловский (письмо Тынянову от 4 марта 1929 г.). Суть его эмоционально-взволнованной оценки сводится к тому, что статьи, объединенные вместе, вдруг стали, даже помимо авторского замысла, обретать какое-то новое качество, стали образовывать глубинное структурное единство: «*Архаисты* — очень хорошая книга, еще не вполне раскрытая даже автором. Литература вне-временна, т.е. она не рояльна, а органна — звук продолжается. И есть, таким образом, одновременность причин и следствия, т.е. люди сменяются, но продолжают носиться. Дон-Кихот одновременен Тургеневу. Об эволюции здесь говорить трудно, так как нет признаков улучшения, вернее, нужно говорить о передвижении системы или о движении внутри пейзажа. Изменяются не вещи, а угол зрения» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 568). Несомненно, что статьи, составившие текст книги, сцементировала устойчивая тяга Тынянова к архаистам, к архаической линии в литературе, но еще и (может быть, это даже в первую очередь; Шкловский, судя по приведенному фрагменту, думал именно так) тыняновская способность видеть не только внешние, поверхностные, но и внутренние, сущностные связи литературных явлений.

ловно исполнять, — иначе последует наказание, более или менее суровое.

История литературы — **живая**, она вырастает из скрещивания самых разнообразнейших тенденций, которые, на самом деле, невозможно унифицировать и свести к общему знаменателю. Поэтому в каком-то смысле естественно, что планировавшаяся опоязовским триумvirатом история русской литературы так и не появилась, зато была создана незапланированная, но при этом глубоко концептуальная история русской литературы: архаисты как новаторы от Ломоносова до Хлебникова.

Вообще практика формалистов зачастую представляет не меньший, а может быть, даже и больший теоретический интерес, чем их декларативные попытки определить универсальные законы литературного развития. Эйхенбаум в *Молодом Толстом* вывел феномен Льва Толстого из философии XVIII столетия, из западно-европейского сентиментализма. Это полностью подтверждается фактами и, главное, это необыкновенно продуктивно теоретически.

Тынянов в *Архаистах и новаторах* вывел Хлебникова, с его исключительной тягой к вопросам языка, из поэтических тенденций середины XVIII столетия, из опыта Ломоносова, а Маяковского он ставил в один ряд с Державиным. Можно соглашаться или не соглашаться с этими аналогиями, но то, что делали Эйхенбаум и Тынянов, было дерзко, поучительно и перспективно.

Хронология оказывалась несущественной. Вдруг получалось, что за нее не стоит уж так цепляться, ибо она не столько объясняет, сколько уводит от сути дела. Выявление внутренних связей важнее и нужнее, хотя, естественно, и сложнее.

Выстраивая «самобытные литературные генеалогии»¹, опоязовский триумvirат был озабочен не тем, чтобы эффектно продемонстрировать, кто на кого похож. Во главу угла тут ставилось выявление в разных эпохах, подчас достаточно друг от друга удаленных, неких общих функций. В результате стадийно-линейное развертывание оказывалось поверхностным,

¹ См. наблюдение Виктора Эрлиха: «...Тяга Маяковского к «крупным» поэтическим формам — оде, сатире, — в которые он стремился заключить свою пылкую риторику, возвращает его помимо воли вспять, в эпоху русского классицизма, в особенности к творчеству Державина, тоже любившего смешивать возвышенное красноречие с шуткой. Подобная неожиданная параллель между певцом Октябрьской революции и царедворцем Екатерины весьма типична для самобытных литературных генеалогий, которые выработывали формалисты» (Эрлих В. Русский формализм: история и теория, с. 266).

примитивным и даже просто неверным, учитывающим лишь внешние показатели.

То, что в интерпретации Тынянова Маяковский как одописец оказывался в самой непосредственной близости с Державиным, меня не очень убеждает, но само отнесение певца революции и екатерининского вельможи к одному ряду, — это грандиозный теоретический рывок, который можно только приветствовать. Причем Маяковский и Державин у Тынянова совсем не похожи, но их объединяет общность культурной функции. Самый вывод феномена Маяковского из оды XVIII столетия абсолютно оправдан и, главное, необыкновенно ценен методологически.

Опыт *Архаистов и новаторов* блистательно продемонстрировал, что возможна какая угодно, самая неожиданная история литературы, но при этом она должна строиться на учитывании реальных тенденций литературного развития, — как одних из необозримого множества имеющихся в наличии. Только нужно не заикливаться на хронологии (как нельзя и отказываться от нее вовсе) и не зависеть особенно от во многом искусственно возведенных барьеров из направлений.

Кто после Гоголя? Да, нет, не «привязанная» к нему Белинским натуральная школа, а, конечно же, Михаил Булгаков. Гоголь и Булгаков в истории литературы стоят рядышком, и никакие временные рамки не способны их развести, если смотреть не формально, а проблемно. Но дело не в сопоставлениях как таковых, не в отыскивании общих черт у писателей, принадлежащих разным эпохам. Главное — необходимо «ущупать» ту или иную внутреннюю линию литературного развития и не доказывать при этом, что она единственная.

Итак, приемлема и даже необходима любая система отсчета — лишь бы она была! — но не придуманная, не сфантазированная, а выловленная, выхваченная из самого литературного процесса.

Примерившись, проведя предварительную разведку и определив затем свой угол зрения, необходимо через него взглянуть на всю русскую литературу. Вся она при этом в фокус попасть не сможет, но зато будет освещен один из ее слоев, что на самом деле крайне важно.

Так, например, Юрий Лотман в одной из самых последних своих статей — о повести Е. А. Баратынского *Перстень* — взял образ Дон-Кихота и, сделав его своей системой отсчета, «прокрутил», провел русскую литературу XIX столетия через одну определенную тенденцию¹.

Лотман Ю. М. Повесть Баратынского о русском Дон-Кихоте // Классицизм и модернизм. Тарту, 1994, с. 15—26.

Это принципиально, это имеет серьезнейшее методологическое значение, ибо означает не отказ, а уход от тартуского структурно-семиотического направления, это указание на необходимость совершенно нового витка исследовательской работы, это обращение к истории литературы как таковой, от чего Лотман в печатных изысканиях прежде почему-то как-то уклонялся, это возвращение собственно к истории литературы на уровне, обогащенном и углубленном культурологическим подходом.

Когда-то Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум, обнаружив, что академическое литературоведение погрязло в изучении идейности литературы (в этом смысле очень показателен был С. А. Венгеров), стали во главу угла ставить эстетическую специфику, рассматривая литературу именно как литературу. Возникшая отсюда проблема внутритекстовых отношений была впоследствии отшлифована Лотманом до полного и безупречного блеска, хотя честь самой постановки проблемы принадлежит именно ОПОЯЗу. С другой стороны, Лотман развернул и методологически очень точно продумал подход, который формалисты попытались наметить, меняя свою первоначальную концепцию, но так и не смогли реализовать.

Строя историю литературы как замкнутый имманентный ряд, как эволюцию форм, опоязовский триумвират постепенно пришел к выводу о недостаточности такого подхода. Стало ясно, что имманентный ряд необходимо усложнить другими рядами, что при безусловном наличии законов литературного развития, действуют они не в пустоте, а в соприкосновении с законами других систем. Проблема была осознана, но не была решена.

Лотман и его школа поставили эту культурологическую рамку. Теперь вне ее, кажется, уже невозможно строить историю литературы¹. Но при этом во многом отступила на задний план сама история литературы. Культурологическая рамка стала заглатывать и растворять в себе историю литературы. Рамка стала замещать всю картину.

¹ Очень показательны, что в книге Ю. М. Лотмана *Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века*, во многих отношениях итоговой, собственно историко-литературная часть работы (вторая глава) носит название: *Литература в контексте русской культуры XVIII века*. Показательно и то, что Ю. М. Лотман в письме к издателю всю книгу определил по этому среднему (в книге — три главы), точнее стержневому звену: „В соответствии с Вашей просьбой и нашей договоренностью посылаю Вам экземпляр книги *Литература в контексте русской культуры XVIII века*“ (Из истории русской культуры. М., 1996, т. IV, с. 10).

Самая специфика литературы, которую открыли и на которой намертво стояли формалисты, когда движение переживало самый боевой свой период (вспомним замечательную формулу Б. М. Эйхенбаума: «Нам следовало тогда назвать себя не формалистами, а специфистами»¹), стала размываться и отступать, стала все более нивелироваться. Конечно, при этом обретена удивительная широта горизонта. Но успокаиваться на этом нельзя. Понесенные потери так или иначе надо компенсировать. По-своему эти потери были неизбежны — иначе было не надстроить культурологическую рамку. Но теперь, когда обретена широта горизонта, пора возвращаться к истории литературы как таковой. Данное положение можно определить еще и так.

Выявлены законы внутри текстов и законы, работающие как бы над текстами, вводящие их в общую систему или даже системы социально-эстетических коммуникаций. Но на современном научном этапе не уяснены законы, определяющие движение литературы, совершенно не осмыслены тенденции, в соответствии с которыми происходит смыкание далеких друг от друга текстов в некие общие круги. Мы почти ничего не знаем о глубинных связях, пронизывающих самое тело литературы.

Таким образом, внутритекстовые отношения (первичный уровень) и культурологическая рамка (сверхуровень) освоены, но неvspаханым полем осталась история литературы как таковая. Мы думаем, что именно это обстоятельство определило характер построения одной из последних работ Лотмана (о Баратынском), в которой раздвинута указанная в заглавии тема и фактически очерчена одна совершенно определенная линия в истории русской литературы XIX столетия.

¹ Гинзбург Л. Я. Проблема поведения : Б. М. Эйхенбаум // Человек за письменным столом. Л., 1989, с. 352. Б. М. Эйхенбаум раскрыл эту формулу в *Теории «формального метода»*: «Принцип спецификации и конкретизации литературной науки явился основным для организации формального метода. Все усилия направились на то, чтобы прекратить прежнее положение, при котором, по словам А. Веселовского, литература была *res nullius* (ничейная земля. — Е.К.). Именно это и сделало позицию формалистов столь непримиримой по отношению к другим „методам“ и столь неприемлемой для эклектиков. Отрицая эти „другие“ методы, формалисты на самом деле отрицали и отрицают не методы, а беспринципное смешение разных наук и разных научных проблем. Основное их утверждение состояло и состоит в том, что предметом литературной науки как таковой должно быть исследование специфических особенностей литературного материала, отличающих его от всякого другого, хотя бы материал этот своими вторичными, косвенными чертами давал повод и право пользоваться им как подсобным и в других науках» (Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987, с. 379—380).

В другой поздней своей статье (*О русской литературе классического периода. Вводные замечания*¹) Лотман берет культурологическую концепцию дуальных и тернарных моделей, разработанную им в прежних своих работах, и кладет ее в основу построения истории русской литературы: одни писатели оказываются творящими в рамках бинарной системы, для которой характерны катастрофические взрывы, отсутствие взаимных переходов (Гоголь, Лермонтов, Достоевский), другие — в рамках тернарной, предполагающей поэтапность движения, плавность и естественность переходов (Пушкин, Толстой, Чехов).

И вот что еще крайне интересно. С одной стороны, Лотман оспаривает традиционное построение истории литературы по направлениям:

«Выделяются периоды романтизма и реализма в их различных, частных проявлениях. Вместе с тем, нельзя не заметить, что русская литература между Пушкиным и Чеховым представляет собой бесспорное единство...»²

Но в то же время он предлагает рассматривать историю русской литературы по трем глобальным периодам: от Ломоносова до Карамзина, от Пушкина до Чехова, от Блока до наших дней — это своего рода аналог концепции временных узлов, которую выдвинул в свое время В. Н. Топоров³. Причем, в статье Лотмана, помимо этих двух не очень стыкующихся друг с другом точек зрения, есть еще и третья, уже совершенно несовместимая с ними, и она-то как раз и представляется мне особенно продуктивной.

Лотман бросил замечание, которое явилось миной, подведенной под традиционное стадильно-хронологическое построение литературы:

«Взрывные и эволюционные моменты располагаются в истории НЕ ТОЛЬКО (разрядка моя. — Е.К.) в хронологической последовательности, НО И МОГУТ совмещаться во времени»⁴.

¹ Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Труды по знаковым системам, 25. Тарту, 1992, с.79—91.

² Там же.

³ См.: Топоров В. Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII — XX вв. Таллинн, 1983, с. 7—9.

⁴ Там же, с. 80.

Сказано очень осторожно, с оговорками, но внутренне очень решительно: это — модель кардинального переворота.

Само механическое перенесение культурологической теории бинарной и тернарной систем на литературу мне представляется некорректным. У истории литературы как науки своя специфика. Растворять ее в общекультурологическом подходе, кажется, не очень целесообразно. Надстраивать культурологическую рамку можно и надо, но только не игнорируя внутренние законы литературного развития. Но при этом общий пафос статьи Лотмана необыкновенно перспективен и революционен.

В ней практически отменен хронологический принцип построения истории русской литературы. Пусть неудачно (это неудача едва ли не впервые производимого эксперимента, который в принципе абсолютно оправдан и даже необходим), но наконец-то производится внятно мотивируемый отбор материала, определяется система отсчета, из которой может вырасти концептуальная история русской литературы. Так что этот лотмановский проект, при всех своих серьезных недочетах, определяемых во многом его черновым, предварительным характером, чреват будущим: он открывает громадную научную перспективу.

Лотман в статье *О русской литературе классического периода. Вводные замечания* продемонстрировал не столько то, как надо строить историю литературы, сколько то, что ее надо строить, надо делать наукой, ибо пока она является чем угодно, но только не наукой. Это требование, с одной стороны, глубоко насущное и сверхактуальное, а с другой стороны, оно достаточно давнее — просто к нему упорно не желают прислушиваться.

Напомню горестные выводы, к которым в свое время пришел М. О. Гершензон в одной своей, увы, прочно забытой работе. Не имея возможности привести ее здесь целиком, вынужден ограничиться цитацией нескольких особенно выразительных фрагментов:

«У нас из десяти человек, пишущих книги или журнальные статьи на историко-литературные темы, едва ли один имеет правильное представление об основных принципах истории литературы, да едва ли имеет и какое-нибудь представление о них. Самая мысль о том, что такие принципы существуют, — у нас почти новинка»¹;

¹ Гершензон М. О. Послесловие // Лансон Г. Метод в истории литературы / Пер. с фр. и послесловие М. Гершензона. М., 1911, с. 50.

Несмотря на замечательные труды Тихонравова, Потевни, Александра Веселовского, у нас еще нет истории литературы. Она есть там, где по крайней мере основные понятия прочно установились на всей ее территории, начиная с диссертаций и кончая учебниками и журнальными статьями; у нас, за немногими исключениями, этим не может похвалиться даже университетская наука, а вне ее — в учебной и популярной литературе — царит уже совершенный хаос. Коротко говоря, история литературы еще не выделилась у нас в особенную отрасль знания, не завела своего хозяйства, а живет еще в родительской семье, как один из видов принужденного писания о чем вздумается и как вздумается;¹

У нас нет ни истории литературы, ни истории духовной культуры, а есть только противонаучная смесь той и другой»² и т.д.

Обвинения, выдвинутые в 1911 году М. О. Гершензоном, увы, остаются в полной силе. Вот, например, заключение, которое было сделано не так давно Вяч. Вс. Ивановым:

«...Многое было сделано, хотя бы в теоретическом плане, в Пражском лингвистическом кружке. Но еще нет ни одной истории литературы (хотя бы для одного периода, века и т. п.), целиком построенной на формальных и/или структурных принципах»³.

Е. В. Душечкина высказалась в том же ключе, но более развернуто и аргументированно:

«Поставленная формалистами проблема построения теоретически обоснованной истории литературы до сих пор, как кажется, совсем не решена. Не-

¹ Гершензон М.О. Послесловие, с. 50—51.

² Там же, с. 62.

³ Седьмые тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. М., 1994, с. 7. (Препринт).

смотря на то, что отдельные периоды и явления истории русской литературы были представлены весьма корректно, в общем история русской литературы (кроме древнего ее периода, где есть свои проблемы и своя специфика) до сих пор не написана. Имеющиеся в наличии сводные истории литературы, как правило, не имеют единой основы написания литературных фактов и представляют собой более или менее квалифицированно написанные очерки о творчестве отдельных авторов. Между тем создание такой истории является, на мой взгляд, задачей первостепенной важности»¹.

Нужно делать историю литературы наукой. Нужно строить ее не механически, не идя по инерции за материалом, а нащупывая определенные линии литературного развития, каждая из которых сама отбирает, вводит в свое русло близкие и нужные ей явления.

Пусть будет много историй литературы, историй, основанных не на случайном соседстве, а на внутренней близости, историй, в которых открыто присутствует угол зрения автора. Да, субъективизм подхода опасен, но сколько его было под внешним академизмом! Да, субъективизм опасен, но отсутствие личности исследователя отрицает самую возможность построения концептуальной истории литературы.

Историй литературы должно быть много. Это коренится в самой основе научного творчества. Тут более чем уместно привести замечательное по своей откровенности наблюдение Карла Юнга:

«Что бы мы ни рассматривали и как бы ни рассматривали, все равно глядим мы только собственными глазами. Именно поэтому наука делается не одним человеком, но многими. Каждый отдельный человек вносит только свой вклад, и только в этом смысле я осмеливаюсь говорить о своем способе смотреть на вещи»².

¹ Там же, с. 4.

² Юнг К. Проблемы души нашего времени. М., 1994, с. 99—100.

Историй литературы должно быть много. Это вытекает из самого характера литературного развития. Напомню формулу, которая в свое время была брошена вскользь Ю. Н. Тыняновым:

«Литература идет многими путями одновременно — и одновременно завязываются многие узлы»¹.

Только что я попытался предложить один из возможных путей построения истории русской литературы (не по векам, а по типам поколений). Он не отменяет другие пути, а, наоборот, их предполагает. Более того, только рядом с ними он и обретет полный смысл. Одинокое существование делает его обреченным и, главное, неоправданным, ведь литературное развитие включает в себя не одну, а громадный спектр переплетающихся друг с другом тенденций. Лишь появление целой россыпи концептуальных историй литературы поможет приблизить нас к уяснению механизмов, определяющих литературный процесс — вечный и юный, единый и бесконечно разнообразный.

¹ Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня // Поэтика: История литературы: Кино. М., 1977, с. 166.

СОДЕРЖАНИЕ

ОПОЯЗ И АРЗАМАС: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ	7
ЛИТЕРАТОРЫ	19
ОПОЯЗ ДО ОПОЯЗА. АРЗАМАС ДО АРЗАМАСА	.26
НОВАТОРЫ-АРХАИСТЫ, АРХАИСТЫ-НОВАТОРЫ	.29
ОПОЯЗ ПОСЛЕ ОПОЯЗА. АРЗАМАС ПОСЛЕ АРЗАМАСА	.32
НА СЛОМЕ ЭПОХ	36
СУДЬБА ДВУХ ПОКОЛЕНИЙ	.42
ПОКОЛЕНИЯ И ЭПОХИ	.47
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКА53

Курганов Е.

ОПОЯЗ и Арзамас. — СПб.: «Журнал Звезда», 1998. — 96 с.

Ефим Курганов — доктор философии, научный сотрудник Хельсинкского университета, автор книг «Литературный анекдот пушкинской эпохи» (Хельсинки, 1995), «Анекдот как жанр» (СПб., 1997).

ISBN 5-7439-0039-6

ББК 84.Р7

ЛР № 062572 от 29 апреля 1993 г.

Издательство журнала «Звезда»

191028 Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 20

Подписано в печать 28. 03. 98. Формат 60×90 1/16

Печать офсетная. Усл. печ. л., 6. Бумага офсетная. Тираж 1000 экз.

Заказ 79

Отпечатано в типографии ООО «ИПК» Бионт»

Санкт-Петербург. В.О. Средний пр. 86.