

Евгений Добренко

## Молодой Эйхенбаум и Молодой Толстой: Литература как оформление опыта жизни

The article analyses Boris Eikhenbaum's studies related to Mikhail Lermontov and Lev Tolstoy. It demonstrates that Eikhenbaum's works related to these authors contained many polemical touches with various critics of the 1920s who aspired to appropriate Russian realist mode of writing for the construction of a new type of artistic expression. It suggests that Eikhenbaum's interest in the literary devices found in the works of Tolstoy was inseparable from the scholar's concerns about the interaction between life experiences and literary processes in the light of Formalist theories.

В этой статье речь пойдет о двух ранних книгах Бориса Эйхенбаума, вышедших с промежутком в два года – *Молодой Толстой* (1922) и *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки* (1924). Между ними – в 1923 году Эйхенбаум выпускает книгу *Анна Ахматова. Опыт анализа*. Одновременно с книгой о Толстом, в 1922 году выходит одна из самых известных книг Эйхенбаума *Мелодика русского лирического стиха*, а одновременно с книгой о Лермонтове – в 1924 году он выпускает книгу *Сквозь литературу*. В отличие от книг о мелодике стиха и Ахматовой, посвященных русской поэзии и большей мере цеховых, книги о Лермонтове и молодом Толстом имеют программно-методологический характер. Единственное, что эти книги внешне объединяет, это то, что, в отличие от других работ Эйхенбаума, они не только не переиздавались, но и остались настоящими табу в советское время. Интересно, что эти книги, которые если не писались, то продумывались практически параллельно, хотя и кажутся совершенно несвязанными, на самом деле имели программный характер. Как представляется, для Эйхенбаума эти два имени становятся знаками двух разных (если не противоположных) моделей письма, если понимать под письмом оформление жизненного опыта автора. В сущности, в этих книгах Эйхенбаум отвечает на вопрос о том, что такое литература. Причем, делает это в обратном, так сказать, порядке, поскольку книга о молодом Толстом, из которой вырастут все последующие многочисленные книги Эйхенбаума о Толстом, станет свидетельством того, какую

модель литературы предпочитал сам исследователь, предшествовала книге о Лермонтове.

Задача воссоздания 'исторического Лермонтова' понималась Эйхенбаумом не как "простая проекции в прошлое", но как потребность "понять историческую актуальность события, определить его роль в развитии исторической энергии, которая, по существу своему, постоянна — не появляется и не исчезает, а потому и действует вне времени" (Эйхенбаум 1924: 8). Эта книга – образцовая формалистская история без имен. Ее персонажи – всегда эманация некоей имманентной динамики формы. В предисловии к книге Эйхенбаум формулирует эту мысль с предельной остротой:

Историческое изучение открывает динамику событий, законы которой действуют не только в пределах условно выбранной эпохи, но повсюду и всегда. В этом смысле, как это ни звучит парадоксально, история есть наука о постоянном, о неизменном, о неподвижном, хотя имеет дело с изменением, с движением. Наукой она может быть только в той мере, в какой ей удастся превратить реальное движение в чертеж... В истории ничего не повторяется, но именно потому, что ничего не исчезает, а лишь видоизменяется. Поэтому исторические аналогии не только возможны, но и необходимы, а изучение исторических событий вне исторической динамики, как индивидуальных, 'неповторимых', замкнутых в себе систем,

невозможно, потому что противоречит самой природе этих событий (Там же: 8-9).

То, что Эйхенбаум называет здесь постоянным, неизменным, неподвижным, зафиксированным в чертеже, есть форма. А художник ведом некоей силой к реализации ее потенциалов, имманентной логики ее развития:

Когда, вообще, в духовном организме народа наступает потребность в проявлении какой-либо специальной силы, тогда, для служения ей, неисповедимыми путями порождаются на свет люди с одним общим призванием... Поэтическому творчеству в новой у нас мерной речи суждено было стать в России на историческую чреду, — и вот, в урочный час, словно таинственной рукою, раскидываются по воздуху семена нужного таланта, и падут они, как придется, то на Молчановке в Москве, на голову сына гвардии капитан-поручика Пушкина, который уж так и родится с неестественною, по-видимому, склонностью к рифмам, хорям и ямбам, — то в Тамбовском селе Маре на голову какого-нибудь Баратынского, то в Брянском захолустье на Тютчева, которого отец и мать никогда и не пробовали услаждать своего сына звуками русской поэзии. Очевидно, что в этих, равно и в других им современных поэтах стихотворчество, бессознательно для них самих, было исполнением не только их личного, но и исторического призвания эпохи... (там же: 11).

Указав на то, что “появление Лермонтова ощущается им как факт закономерный, подготовленный прежним движением поэзии и исторически-требуемый”, и отнеся его к “блестящему созвездию поэтов”, Эйхенбаум помещает его, однако, в такие исторические (независимые от его воли) рамки, в которых реализоваться Лермонтов как поэт не в состоянии. Вернее, его

реализация оказывается поразительно ущербной. Согласно Эйхенбауму,

литературная эпоха, к которой принадлежал Лермонтов (30-е и 40-е годы), должна была решить борьбу стиха с прозой — борьбу, которая ясно определилась уже к середине 20-х годов. На основе тех принципов, которые образовали русскую поэзию начала XIX века и создали стих Пушкина, дальше идти было некуда. Предстояло найти новые эстетические нормы и выразительные средства для стиха, потому что на прежнем пути ничего кроме эпигонства явиться не могло. Наступал период снижения поэтического стиля, падения высоких лирических жанров, победы прозы над стихом, романа над поэмой. Поэзию надо было сделать более ‘содержательной’, программной, стих как таковой — менее заметным; надо было усилить эмоциональную и идейную мотивировку стихотворной речи, чтобы заново оправдать самое ее существование. Как всегда в истории, процесс этот развивается не в виде одной линии фактов, а в сложной форме сплетения и противопоставления различных традиций и методов, борьба которых и образует эпоху. Главенство одного метода или стиля является уже как результат этой борьбы — как победа, за которой неизменно следует падение (там же: 10).

Историческую миссию Лермонтова Эйхенбаум формулирует как историк, который задним числом находит в прошлом сплошную логику. То, что формулируется Эйхенбаумом проспективно, на самом деле, ретроспективно. Этот зов истории — не более, чем логизированный чертеж прошлого, проведенный как будто в будущее из пушкинской эпохи:

Создание новых художественных форм есть акт не изобретения, а открытия, потому что формы эти скрыто существуют в формах предшествующих периодов. Лермонтову предстояло открыть тот

поэтический стиль, который должен был явиться выходом из создавшегося после 20-х годов стихотворческого тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов Пушкинской эпохи. Он должен был пройти сквозь сложный период школьной работы, чтобы ориентироваться среди накопленного материала и выработанных методов и найти исторически-актуальный путь. Между Пушкинской эпохой и эпохой Некрасова — Фета должна была быть создана поэзия, которая, не отрываясь от традиций и достижений предыдущей эпохи, явилась бы вместе с тем чем-то отличным от господствовавшего в 20-х годах стиля. Для революции время еще не наступило, но необходимость реформы ощущалась уже совершенно ясно. Надо было суметь отбросить изжитое, а остальное, не потерявшее еще жизнеспособности, собрать воедино, не взирая на некоторые внутренние противоречия, обусловленные борьбой разных традиций. Надо было смешать жанры, наделить стих особой эмоциональной напряженностью, отяжелить его мыслью, придать поэзии характер красноречивой, патетической исповеди, хотя бы от этого и пострадала строгость стиля и композиции. Орнаментальная воздушность формы (“глуповатость”, по выражению Пушкина) выродилась у эпигонов в однообразный, механически-повторяющийся и потому уже не ощущаемый узор. (Там же: 12.)

Такова была задача, якобы, “сформулированная историей”. С ней Лермонтов не справился.

Да, он “ослабил те формальные проблемы, которые волновали поэтов старшего поколения... и сосредоточил свое внимание на [...] усилении выразительной энергии стиха, на придаче поэзии эмоционально-личностного характера, на развитии поэтического красноречия. Поэзия приняла форму лирического монолога, стих явился заново мотивированным — как выражение

душевной и умственной взволнованности, как естественное выразительное средство” (там же: 13). Но то, что Лермонтов сделал на этом пути, было, по сути дела, провалом.

Эйхенбаум приводит немало нелестных высказываний о нем, вплоть до приговора Вяземского:

Лермонтов имел великое дарование, но он не успел, а может быть и не умел вполне обозначить себя. Лермонтов держался до конца поэтических приемов, которыми Пушкин озаменовал себя при начале своем и которыми увлекал за собою толпу, всегда впечатлительную и всегда легкомысленную. Он не шел вперед. Лира его не звучала новыми струнами. Поэтический горизонт его не расширялся.... В созданиях Пушкина отражается живой и целый мир. В созданиях Лермонтова красуется пред вами мир театральный с своими кулисами и суфлером, который сидит в будке своей и подсказывает речь, благозвучно и увлекательно повторяемую мастерским художником (там же: 22).

По сути, анализ Эйхенбаума подтверждает этот вывод. Лермонтов оказывается талантливым эпигоном.

Обратившись к раннему творчеству поэта, Эйхенбаум использует тот же прием, что использовал до того в *Молодом Толстом*. Начав со стремления к “снижению высокой лирики, к торжеству стиха как эмоционального ‘средства выражения’ над стихом как самодовлеющей, орнаментальной формой” (там же: 18), Лермонтов закончил утверждением романтического шаблона. Уже в юношеских упражнениях его отличала редкая “наклонность к использованию готового материала”: “Он не просто подражает избранному ‘любимому’ поэту, как это обычно бывает в школьные годы, а берет с разных сторон готовые отрывки и образует из них новое произведение. Мы увидим, что позже он делает то же самое со своими собственными стихами, составляя новые из старых кусков. Создание материала заново его не интересует; отсюда — его ранняя тяга

к литературе” (там же: 27). Поэт заимствований, Лермонтов “берет все как материал... Заимствования эти настолько убедительны, что никакой ‘конгениальности’ для доказательности их силы не требуется” (там же: 34).

“Такая работа на чужом материале, – напоминает Эйхенбаум об имманентной воле истории, – характерна для писателей, замыкающих собой литературную эпоху. Добывание нового материала и первоначальная его разработка составляет удел ‘младших’ писателей — поэтому они в своей работе и не достигают особой формальной законченности” (там же: 44). То, что Эйхенбаум деликатно именуется здесь отсутствием “особой формальной законченности”, является сплошь и рядом бессмысленным нагромождением “поэтических штампов”. “Метод Лермонтова”, замечает Эйхенбаум, сводится к самому поверхностному заимствованию: “ему нужны сравнения и афоризмы, и он ищет их повсюду” (там же: 45). Как показывает Эйхенбаум, в ход идут не только Жуковский, Пушкин, Козлов, Марлинский, Полежаев, но массовая журнальная и альманашная поэзия. Но не только метафоры – сами “стиховые формулы, к которым постоянно тяготел Лермонтов, часто оказываются заимствованными” (там же: 59). Вывод Эйхенбаума: “Лермонтов не создает нового материала, а оперирует готовым. Русская критика считает такого рода художественный метод предосудительным” (там же: 60). Сам исследователь объясняет “такого рода художественный метод” волей истории, а точнее, условиями, которых приходилось реализовываться Лермонтову. Он объясняет его несамостоятельность тем, что “пользование готовым материалом так же законно, естественно и необходимо в этой (художественной. – Е.Д.) работе, как во всякой другой” (там же: 61).

Специфика лермонтовского случая в том, что путем заимствования он решал задачу создания суггестивной поэзии. “Для отягощения лирики смыслом, для создания ‘заметных стихов’ Лермонтову нужно иметь под руками большой запас эмоциональных формул, сравнений и проч. Он черпает этот материал из готовых литературных запасов,

оставаясь при этом если не ‘самобытным’, то во всяком случае самостоятельным поэтом, потому что самостоятелен и исторически-актуален его художественный метод” (там же: 61). Задача “превращения лирики в патетическую исповедь, заострения и напряжения личностного элемента, создания особого ‘я’, которое на весь мир смотрит с точки зрения своей судьбы и судьбу свою делает мировой проблемой” (там же: 61) – весь этот, говоря словами Вяземского, театральный мир с кулисами и суфлером, весь этот вербальный романтический антураж – предопределяет вторичность и переработку старого материала. Эйхенбаум вполне отдает в этом отчет:

В творчестве такого рода ‘эмоциональных’ (не по натуре, а по методу) художников, заботящихся не столько о стройности и оригинальности построения, сколько об экспрессивности, всегда наблюдается не только широкое пользование готовым материалом, но и систематическое повторение собственных, ранее заготовленных кусков, что придает их стилю несколько однообразный характер. Это кажущееся противоречие (ведь подлинная душевная эмоция должна каждый раз выражаться в новой форме, потому что заново переживается) разъясняется, если признать художественное творчество работой, а ‘эмоционализм’ — определенным стилистическим методом. Развитие этого метода естественно уводит в сторону от задач конструктивных, от разработки сюжетных деталей и нового материала — внимание сосредоточено на использовании и расположении раз навсегда сложившихся экспрессивных формул, ‘заметных стихов’. Такова природа самоповторений, которыми изобилует текст Лермонтова (там же: 62-63).

Связь метода с приемами становится очевидной. Романтический метод сводится не столько к оформлению опыта жизни, сколько к ‘эмоционализму’. В результате заимствование превращается в

универсальный прием. Причем, если, как замечает Эйхенбаум, подобные сходства обычно обнаруживаются в зрелом творчестве, “когда система художественных приемов (метод) приобретает уже совершенно устойчивый характер”, а юношеская, начальная работа остается в стороне, то у Лермонтова — “нечто совершенно иное. Его повторения представляют собой буквальные переносы отдельных кусков, как раз навсегда выработанных клише, так что иногда новая поэма оказывается в значительной степени сводной по отношению к предыдущим” (там же: 62). Способ, которым Лермонтов занимается этими переносами и монтажом кусков, нередко трудно отличим от плохого ремесленничества. Эйхенбаум обрушивает на читателя каскад примеров такого рода.

Вполне ожидаемый результат: “потускнение семантических оттенков в стиховом языке Лермонтова” (там же: 72). Едва ли не единственное, что ‘остраняет’ эти штампованные романтические построения – грубые художественные просчеты. Когда, например, одна и та же формула служит концовкой как при описании смерти угрюмого старика Орши, так и при описании прелестной княжны Тамары, лежащей в гробу. Этим примером Эйхенбаум иллюстрирует “мозаичность работы Лермонтова, отсутствие ‘органического единства’, внутренней обусловленности между такого рода формулами и предметным материалом. Рядом с потускнением семантических оттенков и связанной с этим контаминацией образов мы видим распад формы и жанра — разрыв между материалом сюжетным и материалом стилистическим. Так, одни и те же речи произносят — осужденный инквизицией испанский монах, Арсений в *Боярине Орше* и умирающий от тоски по воле *Мцыри*” (там же: 74).

Дело здесь не в небрежности. Речь идет о способе работы. Как показывает Эйхенбаум, главные лермонтовские повторения “представляют собой чисто-стилистические клише, не связанные с материалом одной определенной вещи и потому блуждающие по разным произведениям”. Лермонтов тщательно сохраняет эти элементы,

переноса их из одной вещи в другую и соединяя вместе. В результате:

Главная его работа направлена на сплачивание, на мотивированное соединение заготовленного материала — лирических формул, сравнений, риторических сентенций и т. д. Отсюда — расплывчатость, неопределенность жанров. Лирика неизбежно принимает характер растянутых медитаций с мелькающими в них патетическими формулами или теряет свою остроту и напоминает пережитые ‘песни’ или ‘романсы’ Жуковского, Козлова, Подолинского и т. д. Поэма превращается в лирическую исповедь, где повествовательная и особенно описательная часть играет второстепенную роль — роль условной декорации, которая может быть всегда изменена. Чем пышнее эта декорация (*Мцыри*, *Демон*), тем сильнее впечатление оперной бутафории, которая не может создать никакой иллюзии, потому что сами артисты, как бы колоритно и национально ни были они разодеты, ведут себя как настоящие оперные певцы — исполняют свои арии, как отдельные самостоятельные номера. (Там же: 74-75.)

Указывая на то, что “в языке *Демона* нет ни простоты, ни заостренной точности, какой блещут поэмы Пушкина, но есть тот блеск эмоциональной риторики, который должен был возникнуть на развалинах классической эпохи русского стиха” (там же: 97), Эйхенбаум как будто отделяет все это от личности самого Лермонтова – слепая историческая воля, которой подчинено было развитие русского стиха, неумолима влекла поэта к созданию суггестивной поэзии с тем, чтобы она реализовала себя позже в Некрасове. Но сам творческий процесс, описываемый Эйхенбаумом, может быть описан как процесс создания эпигонской поэзии или, попросту, рифмоплетства:

Лермонтов пишет формулами, которые как будто гипнотизируют его самого, — он уже не ощущает в них семантических оттенков и

деталей, они существуют для него как абстрактные речевые образования, как сплавы слов, а не как их ‘сопряжения’. Ему важен общий эмоциональный эффект; он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых или синтаксических деталях, а будет искать лишь впечатления от целого. Семантическая основа слов и словесных сочетаний начинает тускнеть — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная (звуковая и эмоциональная) их окраска. Этот сдвиг в самой природе поэтического языка — перемещение доминанты от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам, свойственным стиху напевному и декламационному — составляет главную особенность, силу и сущность лермонтовской поэтики. Именно здесь скрывается причина его тяготения к лирическим формулам и самого отношения к ним, как к раз навсегда выработанным клише. Отсюда же — и странность некоторых лермонтовских оборотов и сочетаний, мимо которых легко пройти — так силен эмоциональный гипноз его речи. Раз остановившись, мы часто недоумеваем.

По сути, вся книга Эйхенбаума – сплошной каталог таких примеров. Он, например, указывает на контаминацию выражений “лишний гость на пиру” и “ненужный член бытия” в одно — “ненужный член в пиру”. Или, на начальную формулу *Демона*, сложившуюся у Лермонтова с самого первого очерка и дошедшую неизменной до последнего, “Печальный Демон, дух изгнания”, которую Эйхенбаум считает типичной для языка Лермонтова. Из пушкинского “дух отрицания, дух сомненья” возникает по аналогии нечто уже не совсем понятное: “дух изгнания”. “Что это, – задается вопросом Эйхенбаум, – дух изгнанный или дух изгоняющий? Ни то, ни другое. Это — языковой сплав, в котором ударение стоит на слове “изгнания”, а целое представляет собой эмоциональную формулу” (Эйхенбаум 1924: 98). Но даже и этот перенос не был работой самого Лермонтова. И он, как показывает Эйхенбаум, был проложен Подолинским в поэме *Див и Пери*: его выражение “мрачный

дух уединенья” (“задумчив и печален”) стоит на границе между Пушкиным и Лермонтовым.

Несамостоятельными оказываются не только эпитеты, но даже их комбинаторика. Поскольку, как замечает Эйхенбаум, главная экспрессивная роль поручена здесь именно им, остальные слова звучат у Лермонтова слабо: “Если вынуть эпитеты, то получаются иногда сочетания слов, вызывающие недоумение: “с насмешкой сомнений”. В языке Пушкина такие сочетания, конечно, невозможны. Лермонтов оперирует целыми сплавами слов, наделяя одно из них главным эмоциональным ударением и не заботясь об остальных”.

И все же, дело, как представляется, не в некоей мировой воле формы. Просто задача Лермонтова в том, чтобы придать поэтической речи специфически-декламационный характер. Его задача находится за пределами оформления опыта жизни. Она, в сущности, находится по ту сторону от этого опыта. Громкая ораторская интонация (риторические конструкции, вопросы и восклицания), тембровые эффекты, типичные нажимы на эпитеты, на эмоциональные приложения и повторения – все это подробно рассматриваемые атрибуты лермонтовской речи – лишь продут установки на чисто словесное, лишенное всякой связи с реальностью, производство текстовых масс.

Стараясь сохранить сугубую объективность, простой констатацией грубых художественных провалов, Эйхенбаум показывает, что проблема здесь отнюдь не индивидуальная, но структурная. Романтический ‘эмоционализм’ Лермонтова – тупик, в котором умер золотой век, и выход из которого надо было ожидать на путях прозы. Дальше следовал Толстой и его новый реалистический метод.

Надо помнить, что Эйхенбаум работал в исключительно заряженной среде. Обсуждаемые здесь книги создавались на самом пике литературной борьбы 1920-х годов, в которой их автор принимал самое прямое участие и в которой различные литературные группировки отстаивали нередко радикальные и противоположные друг другу эстетические программы. Так, критика романтизма была вполне в духе

времени. Формалистам был куда ближе аналитический, 'трезвый', 'материальный' реализм. Так же, как в то время и напостовцам, а несколько позже рапповцам. И те и другие имели претензии к романтизму сугубо политические. Для напостовцев он был неприемлем как проявление политической фронды со стороны твердокаменных революционеро-романтиков Кузницы, отказавшихся принять 'отступление' эпохи нэпа и продолжавших грезить о мировой Коммуне. Для рапповцев опора на реализм означала, прежде всего, возврат к конвенциональному искусству, а романтизм связывался с политической самодеятельностью и 'невыдержанностью', эстетической недоступностью для массового потребителя. Критика лермонтовского романтического 'эмоционализма' легла, таким образом, на подготовленную почву. Требовалась конвенциональная проза "красных Львов Толстых". Толстой же в интерпретации Эйхенбаума и был тем, кто последовательно разрушал лермонтовскую романтическую эстетику. Молодой Толстой – это, прежде всего, автор автобиографических произведений. Но если марксистская критика объясняла центристскость автобиографических произведений XIX века эгоцентризмом 'буржуазного романа', то формалисты, напротив, видели здесь "отрицание романтических шаблонов, как в области стиля, так и в области жанра" (Эйхенбаум 1922: 58). В отличие от марксистской критики, формалисты, впрочем, подошли к объяснению самой жанровой природы как биографии, так и автобиографии. Так, Эйхенбаум отказывался видеть в дневниках Толстого некую "действительную картину душевной жизни" и призывал "не верить ни одному слову дневника и не поддаваться соблазну психологического толкования", поскольку здесь следует "заранее ожидать вмешательства творческой и, тем самым, искажающей непосредственную душевную жизнь работы над своим 'я'" (там же: 12). Самое ведение дневника, в котором Толстой "пытался заковать в правила свою душевную жизнь" (там же: 17), Эйхенбаум рассматривает как едва ли не

педагогический эксперимент над собой. Логицированность, схематизация, регламентация, суровость и педантизм Толстого рассматривались Эйхенбаумом не столько как проявления духовной жизни, сколько как выработка стиля: "Толстого интересует не этическое содержание всех этих правил и определений, а самая форма, самый метод" (там же: 23), "явно безразличие Толстого к материалу этих расчленений, схем и рубрик – он увлечен самым процессом упорядочения" (там же: 24) и т.д.

Словом, здесь нет ничего, кроме самообучения и развития техники самонаблюдения и самоанализа. Важно отметить, что при этом Толстой вовсе не стремится к точному "отражению жизни". Напротив, "искажение своей душевной жизни – постоянный его метод" (там же: 27). Он ищет новых способов оформления не реальных и преходящих собственных переживаний, не биографической личности, но именно опыта жизни через обобщения, генерализацию и самоконструирование, выстраивая себя как Другого. Именно здесь ярче всего проявляет себя "творческое сознание, действующее со строгой методичностью, и искажающее или стилизующее реальную душевную жизнь" (там же: 28). Ранний период его творчества характеризуется работой над выработкой методологии самонаблюдения, выработки взгляда со стороны на самого себя.

Сопоставляя дневники Толстого с различными вариантами его *Детства*, Эйхенбаум показал, что писатель решал, прежде всего, "проблемы описания, а не повествования, проблемы стиля, а не композиции, не жанра" (там же: 58). Наиболее существенной для всего последующего творчества Толстого была выработка оптики, которую Эйхенбаум называет "генерализацией", при которой автор – "не рассказчик, так или иначе связывающий себя со своими героями, а посторонний, зоркий наблюдатель и даже экспериментатор... он смотрит и рассуждает" (там же: 59).

Эйхенбаум приходит к выводу о том, что идея автобиографического "романа" возникла у Толстого "не из желания изобразить психологическое развитие

определенной личности с ее типически-индивидуальными особенностями, а из потребности в 'генерализации', в отвлеченной программе" (там же: 72). Работа над автобиографией стала той "площадкой", на которой Толстой нащупал искомый синтез "генерализации" ("общих идей") и "мелочности" ("диалектики души"). И это не случайно, поскольку речь идет о прямой установке на оформление опыта жизни в противовес романтическому 'эмоционализму'.

Неудивительно поэтому, что в это время круг интересов Толстого связан не с немецкими романтиками, которые были популярны в России 1820-40-х годов, но с Руссо и Стерном, которые были духовными вождями эпохи Карамзина и Жуковского (Эйхенбаум 1922: 17). Через голову предшественников Толстой, согласно Эйхенбауму, апеллирует к XVIII веку – он связан "с традиций дедов, а не отцов" (там же: 37). Да и среди современников его занимает Диккенс, утвердивший традицию английского семейного романа, и Стендаль, произведший во французской литературе тот же переворот, что Толстой в русской.

Толстой остро ощущает кризис канонизированных форм, исчерпанных в предыдущий период. Поиск своего пути в искусстве нашел выражение в "борьбе с метафорическим стилем романтиков" (там же: 35). Согласно Эйхенбауму, весь путь раннего Толстого был поиском "новых средств для освобождения себя от шаблонов романтической поэтики" (там же: 51). Толстой – антитеза Лермонтову во всем. Он, замечает Эйхенбаум, "не эпигон, не последователь" (там же: 38). Эйхенбаум вскрывает "тождество метода, который применяется Толстым к самоанализу и к изображению душевной жизни в художественных произведениях" (там же: 50). Причем, речь идет только о методе, о способе оформления опыта жизни через генерализацию. Но где бы ни говорил Толстой от первого лица, это никогда не 'отражение' его внутреннего мира. Так, *Исповедь*, по определению Эйхенбаума, – "метод искажения и генерализации, а вовсе не действительная душевная жизнь Толстого" (там же: 56). В этом – самая суть толстовского реализма. Он не отражает, но

оформляет, перерабатывая, искажая и обобщая (генерализируя) опыт жизни.

За 'доминантой' толстовского метода – "нарушением психологических пропорций, установкой на 'мелочность'" (там же: 77) – стоит установка на обобщение. Оно невозможно без самонаблюдения, задача которого, в свою очередь, состоит в выработке метода. Неудивительно поэтому, что "герой интересует его не как образ, а как абстрактное понятие, воплощающее в себе генерализацию" (там же: 86). В результате автобиографическая личность Толстого "комбинируется непосредственно из самонаблюдения, из дневников – это не 'тип', даже не личность, а носитель генерализации, восприятием которого Толстой мотивирует мелочность описаний" (там же: 60). Персонаж превращается в медиум для описания. Оно же в свою очередь служит основой для генерализаций. Мысль о 'текучести человека' (иначе сформулированная как изображение 'диалектики души') была, в интерпретации Эйхенбаума лишь мотивацией художественного приема, направленного против типизирующего канона. В этом отсутствии интереса к герою Эйхенбаум видит причину крушения многих замыслов Толстого – "форма романа, построенного на 'герое', на центральном лице, изображение душевной жизни которого должно составлять сущность произведения, была чужда Толстому" (там же: 90).

Автобиография как чистое оформление опыта жизни, утерянное в романтизме, казалось бы, должна получить в реализме Толстого второе дыхание. Но этого, как можно видеть, не происходит. Она остается только полигоном для нового метода. Метод этот – реализм. Последний не имеет ничего общего с отражением, настаивает Эйхенбаум:

Реализм – понятие относительное, само по себе ничего не определяющее... 'Реализм' есть лишь условный и постоянно повторяющийся девиз, которым новая литературная школа борется против изжитых и ставших шаблонными и потому слишком условными приемов старой школы. Сам по себе он ничего



положительного не означает, потому что содержание его определяется не сравнением с жизнью, а сравнением с иной системой художественных приемов... Произведение искусства создается и воспринимается (поскольку восприятие остается в плоскости искусства) не на фоне жизни “какова она есть на самом деле”, а на фоне других, привычных методов художественного изображения (там же: 99).

И все же – изображения жизни (пусть и сколь угодно фантастическое и абстрактное). Все же эта система художественных приемов есть система приемов оформления опыта жизни (пусть и сколь угодно далекого от конвенциональной похожести и жизни “какова она есть на самом деле”).

Разумеется, в работе Толстого Эйхенбаум продолжает усматривать все ту же властную волю формы. В его поисках он видит “явление не душевное, не личное. Толстой переживает на себе ломку, которой подвергается все искусство, вся культура этой эпохи” (там же: 85). Эйхенбаум набрасывает следующий эскиз истории русской прозы. Развитие повествовательной прозы было делом 1830-х годов. Эпоха Толстого и Достоевского – это кризис повествовательной прозы. Достоевский развивает диалог, сводя описание и повествование до минимума, а Толстой развивает мелочность в описаниях, соединенную с генерализацией. Неудивительно, что после них русских роман останавливается в своем развитии, и на смену ему являются анекдоты Чехова. Тургенев заканчивает собой период повествовательной прозы, возобновленный после Карамзина Нарезным, Марлинским, Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым. После них повествовательная проза отходит на второй план и порождает младшую линию прозы, которая спасается от тургеневского языка в народных диалогах и сказе (Вельтман, Даль, Мельников-Печерский, Лесков, а позже у Ремизова, Кузмина, Замятина). Толстой знаменует собой кризис художественной прозы (там же: 121).

О чем Эйхенбаум не пишет, так это о развитии символистской прозы (Белый, Брюсов, Мережковский). Затем наступает эпоха 1920-х годов, когда развитие получает линия преодоления толстовского канона. Соцреализм пытается перескочить через все развитие назад к Толстому, но избавиться от послетолстовского опыта не в состоянии. Однако сам Толстой был, по точному определению Эйхенбаума, “канонизатором кризиса – обличительные, разрушительные силы скрыты в каждом его приеме. Толстой не зачинатель, а завершитель” (там же: 130). Занятно, что таким же завершителем был и Лермонтов. Только он, в интерпретации Эйхенбаума, был завершитель-эпигон, а Толстой – завершитель-революционер. Ирония состоит в том, что именно в нем видит соцреализм зачинателя.

Рапповцы (а их теории во многом легли в основание соцреалистической эстетики), “учась у классики”, стремились сохранить и героя, и толстовский метод. Они исходили из понимания реализма как фиксации “непосредственных впечатлений”, что к реализму Толстого не имело отношения. Из толстовского психологизма (мелочности) они создали теорию “живого человека”. Соцреалистическая теория заменила рапповские теории апелляцией к “ленинской теории отражения”, надстроив над всем этим “революционный романтизм”, страстным поборником которого был Горький.

Подобно тому, как у Толстого остранился и пародируется романтический шаблон (описания, сюжета, персонажей и т.д.), в соцреализме остранился и пародируется сам Толстой. Разница состоит лишь в том, что Толстой это делал сознательно, а соцреалисты – нет, полагая себя продолжателями “классической традиции”, забыв при этом, что между ней и ими лежал модернизм. Это была чистая эстетическая утопия – строительство новой эстетической программы через скачок назад. Единственное, что осталось в соцреализме от модернизма – это та свобода, с которой он обращался с традицией, та свобода, с которой он сплавлял нужную ему традицию в небывалом варварском сплаве.

Сюжет этот особенно интересен в проекции на более поздний советский опыт работы по

оформлению опыта жизни, которая, как утверждает Катерина Кларк, вся была сосредоточена на индивидуальной биографии.

Итак, в 1922 году Эйхенбаум сформулировал так сказать позитивную программу. В 1924 году – негативную. Итог был подведен спустя еще два года в книге Григория Винокура 1927 года *Биография и культура*. В биографических жанрах Винокур видел не только нарративную форму, но и форму, в которой оформляется опыт жизни: “Исторический факт (событие и т.п.), для того, чтобы стать фактом биографическим, должен в той или иной форме быть *пережит* данной личностью [...] становясь предметом переживания, исторический факт получает биографический смысл” (Винокур 1927: 37). Сфера переживаний совпадает со “сферой духовного опыта”, а “это и в самом деле есть та сфера личной жизни, где мы получаем право говорить о личной жизни как творчестве. Личное здесь – словно художник, который лепит и чеканит в форме переживаний свою жизнь из матерьяла окружающей действительности. Пережить что-либо – значит сделать соответствующее явление событием своей личной жизни” (Винокур 1927: 39).

Для бившейся между идеологической заданностью и пост-революционной данностью нарождающейся советской литературы мысль эта звучала как предупреждение. Для соцреализма она звучит как прямое отрицание творческой природы этого ‘творческого метода’. В соцреалистических нарративах (будь то роман или фильм) персонажи ничего не переживают. Они сами должны стать предметом переживаний (условно говоря, лермонтовизоваться). Они сами – ‘исторический факт’, его производное и функция; они – медиум, через который этот ‘факт’ себя манифестирует. Будучи бессубъектными (т.е. не личностями, но – функциями), они не имеют биографий и духовного опыта. Однако, для того, чтобы превратиться в ‘факты духовного опыта’ читателя и зрителя, они должны для начала эмансипироваться. Иначе говоря, задача состоит не в том, чтобы сделать соцреалистического персонажа личностью,

но в том, чтобы он донес до зрителя идеологическое сообщение. Его функция не оформительская, но сугубо суггестивная.

В немиметическом искусстве соцреализма, где ‘факт’ есть продукт скрытых манипуляций, отсутствуют условия для их ‘переживания’ как опыта жизни, для превращения истории в ‘духовный опыт’ личности. Биография здесь не может состояться как форма исторического нарратива. История этой квази-личности не сворачивается в нарратив. Скорее наоборот, биографический нарратив, построенный по всем правилам советского идеологического фантазма, порождает некий вербальный и визуальный манекен, который на скорую руку обряжается в некие жизнеподобные бытовые или исторические костюмы, наделяется персональными чертами вымышленных героев или реальных исторических персонажей, и играет их роль, сведенную к идеологической функции. Сама по себе ‘историческая личность’ и ее жизнь лишены здесь ‘биографического смысла’, поскольку являются лишь нарративным ‘воплощением’ трансцендентных демиургических сил.

Для полноценной репрезентации она нуждается в инсценировании, в сюжете. Здесь биография выполняет функцию фундамента (подобно историческому материализму, который призван лишь обосновать неизбежность и верность советского строя), а личность персонифицирует Историю, которая без индивидуальной биографии не может состояться в сюжетном нарративе. Потребитель этих текстов замыкает этот круг, будучи не столько читателем или зрителем, сколько надсмотрщиком за виртуальным персонажем. В музее восковых фигур соцреализма реципиент – единственное живое действующее лицо в цепи идеологических актантов, которое находится на границе конструируемых Истории и Современности. Тем самым он не дает историческому персонажу (а с ним и самой Истории) окончательно соскользнуть в современность (‘опрокинуться в политику’). Он не дает персонажу современности (а с ним и самой повседневности) соскользнуть в Историю (т.е. стать чистой функцией исторического

материализма, воплощающей трансцендентные демиургические силы). Он, как пограничник, удерживает их в мерцающем пространстве политического воображаемого и легитимирующих дискурсов. Так он становится соучастником современности.

Формализм традиционно связывается с интересом его адептов к вопросам формы. Об этом, собственно, и велись споры на протяжении последнего столетия. Самим формалистам было навязано как название их собственного метода, так и его интерпретация (хотя Эйхенбаум и другие предпочитали название морфологический, в отличие от психологического, социологического и др.) Я бы хотел обратить внимание на дериват слова форма – *оформление*. Если что и есть в формализме формального, то связано оно именно с *оформлением* как процессом, а не с *формой* как с чем-то статичным. Из работ формалистов следует, что определяющим в искусстве является форма в той мере, в какой искусство понимается как способ *оформления* опыта жизни. В противовес миметической теории искусства (и соответственно, выросшей на ее основе методологии) они создали *оформляющую* философию искусства и соответствующую ей методологию. За ремесленно-прикладным характером этой теории следует видеть то, что вытекает из ее анализа. Это не просто работа автора над приемами. Эти приемы не что иное, как приемы *оформления* в искусстве опыта жизни. Поэтому эту теорию вернее было бы назвать не формальной (в противовес ‘содержательной’), но *оформляющей* (в противовес ‘отражающей’).

В этой проекции становятся ясны причины методологического кризиса, начавшегося с введением соцреализма. Советский опыт не подлежит *оформлению*. Попытки такого *оформления* стали признаком опасного диссидентства. Ясно, что для подобного искусства ‘формальный’ метод, апеллировавший к реальности, стал неприемлем. Этим же объясняется неспособность описать поэтику соцреализма, уникальность которой в том, что она не связана с *оформлением* опыта. Ссылки на низкое качество

соцреалистического письма не могут быть признаны объяснением. Это небывалое искусство, не только не связанное с опытом, но направленное на его десемантизацию, дереализацию, деарткуляцию и нейтрализацию.

Как мы видели, в обоих случаях – Лермонтова и Толстого – образцовый ‘формальный’ анализ оборачивается анализом динамики и функций художественных приемов по оформлению опыта жизни (как в положительном, так и в отрицательном смысле). Можно поэтому сказать, что, то, что определяется Эйхенбаумом как ‘форма’, есть на самом деле, *оформление* опыта жизни в искусстве. Модели этого оформления отливаются в жанры, а модусы – в литературные школы, стилевые направления, эстетические программы (на языке тех лет, ‘художественные методы’). Словом, в чертеж. Все это и есть предмет поэтики. Следовательно, форма (будь то жанр или целое направление) не есть нечто сугубо ремесленно-прикладное, но прямо связано с *оформляемым* опытом жизни – и с тем, как он *оформляется*, в каких условиях (социальных, институциональных, идеологических), в соответствии с какой оптикой, в каких формах, согласно каким моделям и традициям. ‘Форма’ (поэтика) есть, таким образом, система эстетических принципов, модусов и приемов в их прикладном – функциональном измерении. Подобно тому, как, согласно Эйхенбауму, индивидуальность автора не важна для истории, также и приемы сами по себе, вне их функционального объяснения, лишены исторического содержания. Иначе говоря, форма’ (поэтика) сугубо функциональна и потому содержательна, эстетически, идеологически, политически наполнена и сугубо исторична. Говорить, таким образом, следует не столько об имманентной художественной воле истории, которая якобы ведет художников в заданном направлении, неотвратимо и властно, сколько об исторических условиях, наличном стилевом и жанровом репертуаре, сложившихся традициях, которые в данный момент истории предлагают те или иные опции творческой реализации.

## Библиография

Винокур 1927: Г. Винокур, *Биография и культура*, ГАХН, Москва, 1927.

Эйхенбаум 1922: Б. Эйхенбаум, *Молодой Толстой*, Издательство З.И. Гржебина, Петербург; Берлин, 1922.

Эйхенбаум 1924: Б. Эйхенбаум, *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*, Госиздат, Москва, 1924.