

А. В. Чичерин

●
«О поэзии»

В начале 1957 г. я впервые познакомился с Борисом Михайловичем Эйхенбаумом. Семидесятилетний учёный поразил меня струнной подтянутостью, остротой взгляда, свежестью духа. Я был обрадован, видя его таким радостным и бодрым, сказал ему это. Глаза его засветились, ему это было приятно. В это время он только-только выходил из долгого, необоснованного полузабвения. Вскоре мне довелось услышать его речь, ясную, целеустремленную, приподнятую, исполненную страстной заинтересованности в теоретических проблемах литературы. Речь человека, который любит свое дело и живет им. Через три года после этого он умер.

А теперь передо мною книга Б. Эйхенбаума «О поэзии»¹, объединившая избранные его труды с 1921 до 1946 года. Сначала идут труды давних лет. И все-таки я постоянно узнаю того человека, который самым своим обликом так порадовал меня когда-то. Исследователь поэзии так же, как и поэт, живет в каждой написанной им строке. Предметности, точности исследования это не мешает нисколько.

Во вступительной статье Вл. Орлов начертал путь, пройденный ученым, не легкий и не без зигзагов, путь человека, который увлекался, ошибался, исправлял свои ошибки, упорно работал, это путь «не застывшей, не догматической, а пытливей, ищущей мысли» (стр. 20).

Первые революционные годы были временем особенно страстных исканий.

«Жизнь движется борением противоположностей. Отказ от прошлого, бунт против устойчивых традиций сам из себя порождает влечение — оглянуться назад и посмотреть, что из оставленного позади, брошенного и позабытого как ненужное, оказалось близким, необходимым, несмотря на пройденный путь. Всех тревожит вопрос — после всего пережитого в жизни и в искусстве, жив ли Пушкин?» (стр. 23). Так в речи Б. М. Эйхенбаума, произнесенной в Доме литераторов в 1921 году, ставилась общая проблема литературного наследства после революции применительно к такому примечательному случаю, как поэзия Пушкина.

Вместе с футуристами Эйхенбаум готов отвергнуть того Пушкина, «которым притупляют нас в школах (и будут притуплять!)» (стр. 24) во имя нового, истинного Пушкина, которого нужно еще изучить и открыть.

В этой свежей и вдохновенной речи все обращено к будущему. Теперь, когда мы с вами находимся в этом будущем, речь эту не стыдно читать: за полстолетия изучение стиха и прозы Пушкина ушло достаточно далеко. В этой речи говорится о роли Пушкина в создании прозы, о коренном отличии искусства прозы от искусства стиха. Но в то же время приводятся слова Сецковского, который уверял, что Пушкин переносит язык, дух, очарование стиха в свою прозу, стихи обнаруживаются в прозе поэта. Аргументируя в пользу Сецковского, Эйхенбаум разбивает отрывок из «Выстрела» на строки, в которых число слогов «колеблется от 6 до 14». Но ведь таким образом можно раскрошить текст любого прозаика, и Л. Толстого и Теккерера. А то, что весьма тонко и верно говорится здесь же о симметрии, о стройности, никакого

¹ Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., «Советский писатель», 1969. Далее цитаты даются с указанием в тексте страницы этого издания.

не имеет отношения к стихосложению и стиху. В прозе — своя симметрия и стройность.

Не только звуковая, но и синтаксическая структура «Медного всадника» и «Капитанской дочки» — совсем разные. Пушкин и в теории и на практике противопоставлял прозу стихам.

В Пушкине-прозаике сказывается поэт только в том смысле, что он чувствует слово, как мог это чувствовать автор «Евгения Онегина» и лирических стихов.

Поэтому, весьма верно показав, что все творчество Пушкина выросло на основе давних традиций, особенно на основе русской литературы XVIII века, что Жуковский был не только предшественником, но и пролагателем новых путей, Эйхенбаум неверно думает, что Пушкин «в прозе не имеет последователей» (стр. 32). Теперь-то мы видим, что в «Повестях Белкина», в «Капитанской дочке», особенно в черновиках незавершенных романов, — зародыши всего русского романа XIX века.

Очень интересна статья 1922 г. «Некрасов». Это острая и живая полемика с тургеневским пониманием поэзии, борьба за Некрасова-поэта, оригинального, смело ломающего старые традиции; на основе поэзии Некрасова автор ведет «борьбу за создание новой системы понятий и методов для историко-литературного анализа, борьбу за построение поэтики...» (стр. 35).

Конечно, после трудов К. И. Чуковского, особенно после его прекрасной книги «Мастерство Некрасова», после книги Б. О. Кормана «Лирика Некрасова», художественная сила этого поэта очевидна. Но в свое время статья Эйхенбаума прокладывала новые пути.

Рядом со статьей о Некрасове — статья 1923 г. «Анна Ахматова». Отмечается десятилетие со времени выхода «Вечера», первой книги ее стихов. Речь идет и о следующих книгах — «Четки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini». Автора статьи главным образом занимает эволюция поэтического стиля: «В последних книгах изменилось отношение к слову. Словесная перспектива сократилась, смысловое пространство сжалось, но заполнилось, стало насыщенным. Вместо безудержного потока слов, значение которых затемнялось и осложнялось многообразными магическими ассоциациями, мы видим осторожную, обдуманную мозаику. Речь стала скупой, но интенсивной» (стр. 87). Характерно освобождение от метафоры, ослабление роли глагола и прилагательного, усиление роли наречия, введение слов обыденных, житейских, разрушение прямых логических связей, — открытая борьба с поэтикой символизма.

В сборнике рядом поставлены две заметки о Маяковском — 1918 и 1940 годов. Первая из этих заметок «Трубный глас» была первоначально напечатана в журнальчике «Книжный угол». Не вяжется название статьи с названием журнала. Но название статьи вполне оправдано ее содержанием. Начата она так: «Кажется, теперь уже никого не испугаешь и не свергнешь в глубокий обморок, если скажешь просто: Владимир Маяковский — настоящий большой поэт» (стр. 293). Маяковский заражает своего критика своим крепким мужественным ритмом, и критик пишет. «Поистине — поэт нашего времени, наших дней, вышедший на улицу, вмешавшийся в толпу и оглушающий ее своим громовым голосом. Не поэт, а воин. Да, и воин и поэт» (стр. 295).

Вторая, тоже небольшая, статья о Маяковском весьма замечательна. В ней — живой след общения с поэтом и суждение о самом существовании того, как Маяковский «должен был изменить не только поэзию, но и самое представление о ней и о поэте» (стр. 302), как он стал создателем «новой поэтической личности, нового поэтического Я» (стр. 304), система «открытий» Маяковского и принцип открытий как главное требование поэзии.

В статье о Лермонтове показаны его открытия. Он прошел школу Байрона, особенное место занимала в его творческом развитии современная ему философия, особенно Шеллинг. Замечательна статья 1940 г. «Пять редакций «Маскарада», в которой решение текстологических проблем и проблем сценических органически связано с глубоким пониманием философского строя трагедии: «Маскарад» — трагедия, построенная на отрицании всякой «гармонии мира» (стр. 228).

К тому же времени относится и небольшая статья «Живой образ Лермонтова», помогающая понять истинный характер поэта, развеять всякого рода небылицы.

Совершенно особенное место в этой большой содержательной книге занимает «Мелодика русского лирического стиха» с примыкающей к ней статьей «О камерной декламации». Это, собственно, книга в книге.

«Мелодика русского лирического стиха» впервые появилась отдельно в 1922 г. в издательстве «Опояз», была одной из основ тогдашнего формализма, а вместе с тем и трудом, который уже намечал довольно решительный выход из узких его рамок. Может быть, это — лучшее, наиболее плодотворное в наследии этого научного течения, вообще-то больше шеголявшего своей юностью и задором, чем подлинным знанием дела.

В изучении русского стиха Б. М. Эйхенбаум предлагает перейти от вопросов звуковой инструментровки и ритма к изучению синтаксиса, этим ритмом насыщенного, образующего речевую интонацию лирического стиха. Сближая поэтику с лингвистикой, изучая язык поэзии, Эйхенбаум считает в то же время весьма важным «не спутывать границы»: «Я рассматриваю интонацию не как явление *языка*, а как явление поэтического *стиля*, и потому изучаю не фонетическую ее природу, а ее композиционную роль» (стр. 331).

Мелодикой стиха названа «система интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования... отдельные речевые интонации служат материалом для построения мелодических периодов» (стр. 333).

Рассматривая далее мелодику стиха Жуковского, Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Фета, автор не всегда находит емкие и точные обособления для каждого из этих поэтов.

О Жуковском сочувственно приведены слова Н. Полевого: «Его звуки — мелодия, тихое роптание ручейка, легкое веяние эфиром по струнам воздушной арфы» (стр. 250). И это наивно-метафорическое описание воспринимается как более выразительное и даже более отчетливое, чем тонкие и пространно детализированные описания автора книги.

Не чрезмерное ли значение придается вопросительной интонации? В очень кратком разделе, посвященном мелодике пушкинской лирики, снова обнаружение вопросительной интонации, столь характерной для лирики Жуковского. Но даже в стихотворении «Цветок» разве мелодическое и интонационное богатство исчерпывается вопросительной формой? («Где цвел? когда? какой весной?»). Разве до вопросов и независимо от них словосочетания «Цветок засохший, безуханный», «мечтою странной», «Иль одинокого гулянья» — разве каждое подобное словосочетание не определяет интонационно-мелодический строй стиха?

И в других случаях Эйхенбаум заметно обедняет понятия мелодики, интонационной жизни стиха, когда применяет его к конкретному анализу. Так, у Тютчева не без основания отмечены ораторская интонация и восклицание, которое сменяет вопросительную интонацию Жуковского. Приводится немало примеров: «Как тихо веет...», «Как увядающее мило...» и многое другое. Но ведь в каждом из таких стихотворений его восклицательная интонация — только оболочка для внутренних мелодий гораздо более существенных. «Как он любил родные ели... Как мелодически шумели...» В повторных «как» — вторжение в тему, а внутренние мелодии стиха в другом: «...любил родные ели», «Их мрак торжественно-угрюмый. И дикий, заунывный шум...» Невосклицательная сердцевина стиха мелодически существеннее ее восклицательной «оболочки». Видимо, в распознавании интонационной роли тютчевского эпитета, в эмоционально действенной окраске глагола — такие весьма существенные звенья мелодики стиха, которые от пристального взгляда исследователя увернулись.

В небольшой статье «О камерной декламации» автор противопоставляет актерскому чтению авторское чтение стихов и прозы. Актер гонится за внешними и за психологическими эффектами, пренебрегает жизнью слова, особенно стиха, разыгрывает ту или другую роль. Поэт и прозаик читают сдержаннее и проще, но ритм и мелодия художественного произведения звучат у них осознанно и сильно.

Впрочем, Эйхенбаум не упоминает Гоголя, Диккенса, Андрея Белого, М. Булгакова, которые, читая свои произведения, разыгрывали каждую роль, словно были на сцене.

Перед нами — ценная книга, и хорошо, что она издана. Правда, в некоторых случаях выскакивает здесь и там кажущийся теперь наивным формализм. Так, в начале книги, стечая на вопрос: «Что же такое проза Пушкина?», автор уж больно просто сводит каждую из пушкинских повестей к той или другой формальной схеме: «Выстрел» можно выпянуть в одну прямую линию...», «в «Метели» обнажена игра сюжетом. Вместо одной линии дается две параллельных...», «В «Гробовщике» — игра с фабулой при помощи ложного движения...» (стр. 31). Все это — курьезы. И дело не столько в молодости автора тех лет, когда он это писал, сколько в порывистой юности дерзаний того времени.

Пренебрегите щегольством такого рода, и многое тонкое и верное раскроется для вас в этой книге.

*Кафедра зарубежных литератур
Львовского университета*

●

М. М. Гиршман

Русская советская поэзия и стиховедение

В основе рецензируемого сборника статей¹ — материалы межвузовской конференции по проблемам поэзии и стиховедения, которая состоялась в Коломне в феврале 1968 года. Книгу открывают две работы, посвященные воссозданию образа В. И. Ленина в советской поэзии. Анализируя поэтическую Лениниану 1917—1921 гг., А. М. Стрельцов убедительно показывает, как «диапазон лирики, посвященной Ленину, расширялся от бурного пафоса до интонаций мягких, задушевных, нежно-трогательных» (стр. 10). К сожалению, беглость перечислительных характеристик отдельных стихотворений не позволяет автору достаточно глубоко раскрыть их поэтическое своеобразие, а без этого трудно говорить о художественном развитии в освоении ленинской темы. Несколько более внимательна к поэтической специфике произведений о В. И. Ленине К. С. Николаева, в поле исследования которой — Лениниана середины 20-х годов. Главное внимание обращается на индивидуальность поэтических решений в творчестве крупнейших поэтов того времени, которые говорят «о великом поразному». Однако и здесь анализ жанрового своеобразия и специфической системы выразительных средств порой заменяется «пересказом» употребляемых в стихотворении «художественных особенностей».

Такой же пересказ вместо анализа идейно-художественного смысла поэмы Д. Бедного «Главная улица» находим и в статье Б. С. Бесчеревных, которой, при верности общих соображений о становлении эпоса революции в советской литературе, ощутимо не хватает глубины и аналитической конкретности. Интересна по проблематике статья Д. Л. Резникова «Медный всадник» в творчестве П. Антокольского», однако и в ней перечисление относящегося к данной теме материала преобладает над его тщательным исследованием. К сожалению, этот недостаток присущ и некоторым другим работам. Но есть и иные примеры, скажем, статья Л. Н. Таганова, который с большой историко-литературной и теоретической основательностью раскрыл существенные особенности конфликта, жанра и композиции поэмы Н. Асеева «Маяковский начинается», и в результате характеристики, добытые автором, важны и в более широком плане изучения творческой эволюции Н. Асеева и развития советской поэзии 30-х годов. Аналогично в статье К. А. Шиловой конкретный и целеустремлен-

¹ Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969, 280 стр.