



В. ХОДАСЕВИЧ

Памяти Гоголя

Сумма приемов изобразительных еще не составляет стиля. Сумма приемов языковых — тоже. Не составляют его и обе эти суммы, друг с другом соединенные по способу арифметического сложения. Но в сочетании более сложном, по характеру близком к соединениям химическим, они уже образуют стиль. Стиль, следовательно, можно определить как результат взаимодействия приемов изобразительных с приемами языковыми. Потому так трудно и шатко всякое исследование стиля. Мы сознаем неотложную важность таких исследований и торопимся к ним приступить, не имея достаточно установленных и разработанных методов. Самая разработка этих методов находится еще в зачаточном состоянии.

Кое-что мы, однако, уже умеем различать и оценивать, хотя надо сознаться, что интуиция здесь играет слишком большую роль. С другой стороны, несомненно, что в оценке эстетических явлений вовсе без интуиции обойтись нельзя. Дело все в том, чтобы и самой интуиции поставить пределы, определив ее законные права и отмежевав области, ей неподсудные.

Как бы то ни было, мы можем априорно разделить приемы на хорошие и дурные, правые и ложные. Обилие ложных приемов создает ложное, упадочное искусство, в известном пределе перестающее быть искусством вообще. Приемы правые многообразны. Не изменяя своей сущности, они различествуют в своей внутренней структуре. Такие различия могут быть огромны: законность тех или иных приемов от этого не утрачивается. Отсюда можно бы вывести эстетическую теорему: все законные приемы равноценны. Нет лучших или худших приемов — есть лишь лучшее или худшее

их применение. Отсюда в свою очередь: равноценны все стили. Качество художника определяется не приверженностью тому или другому стилю, а лишь умением данный стиль применять.

Стили меняются, но смена стилей сама по себе не ведет ни к возвышению, ни к упадку искусства. На этом и основывается то не раз высказанное положение, что в искусстве прогресса нет. Для людей разных эпох и воззрений Софокл может быть ближе или дальше, чем Достоевский, но от Софокла до Достоевского нет ни упадка, ни возвышения, как его нет от скульптуры Древнего Египта до Микель-Анджело. Удельный вес гения постоянен. Гении разнятся окраской, а не величиной. Во времени изменяется лишь окраска, не влияющая на рост мастера.

Отсутствием прогресса не отменяется в искусстве эволюция, которая есть не что иное, как эволюция стилей. Она совершается по кривой, которую вычислить невозможно: вычислить ее — значило бы открыть законы истории вообще. Тем не менее исторический опыт (который в истории искусства не совсем тот, что в общей истории) позволяет синтетически определить эту кривую как приближающуюся к спирали. По-видимому, эволюция искусства имеет тенденцию совершаться по окружности, в центре которой находятся общеисторические события. Но эти события, сами по себе, движутся по некоторой кривой, отчего эволюция искусства принимает очертания спирали, накрученной на ось общей истории.

Эволюция литературы, как всякого другого искусства, есть эволюция стилей, то есть приемов. Что же такое прием? Какова цель его? Прием есть средство и способ превращения действительности, нас окружающей, в действительность литературную. Иначе — средство и способ преобразования действительности. Характер приема, естественно, определяется тем углом, под которым происходит такое преобразование, которое, несколько огрубляя и упрощая дело, можно назвать преломлением. Такой угол зависит, в свою очередь, от мироощущения и мировоззрения художника. Поэтому прием, не составляя сущности мировоззрения художника, в то же время есть несомненный и достоверный показатель такого мировоззрения. Искусство осуществляется не ради приема (как думали формалисты), но через него и в нем самом. Это не умаляет ни важности приема, ни необходимости его исследовать, ибо в конечном результате исследование приема есть исследование о мировоззрении художника. Прием выражает и изобличает художника, как лицо выражает и изобличает человека.

Прием не есть цель и не есть импульс творчества. Но поскольку творчество осуществляется не иначе как через него и даже именно в нем самом, он становится уже не только формой, в которой отливается содержание, но и самим содержанием. Поэтому мастер далеко не свободен в выборе приемов. В какой степени это делается сознательно или бессознательно и что называть в творчестве сознательностью или бессознательностью — вопросы особые. Оставим их в стороне. Так ли, иначе ли, — из всех возможных приемов мастер выбирает лишь те, которые соответствуют его заданию: представить действительность в том или ином преломлении. То или иное преломление, как сказано, определяется мировоззрением художника. В это мировоззрение, разумеется, прежде всего входит то или иное понимание цели искусства вообще и данного, индивидуального искусства в частности.

Так мы приходим к выводу, что выбор стиля зависит от творческого импульса. Импульсы в каждом отдельном случае различны. Строго говоря, их столько же, сколько художников. Поэтому и индивидуальных художественных манер — столь же неисчислимое множество. Однако, подобно лицам, манеры эти, так же как импульсы творчества, не совпадая друг с другом вполне, порою имеют схожие или даже тождественные черты. Эти сходства и тождества ведут к столь же частичным сходствам и тождествам стилистическим. В результате — художественных индивидуумов больше, чем стилей. Этим и объясняется то, что индивидуальные стили художников, как шарики разбившейся ртути, сливаются в общий стиль художественной эпохи: тут мы имеем дело с влиянием исторических условий на образование мировоззрений, а через мировоззрения — на выбор приемов. Само собой разумеется, что частичные совпадения мировоззрений у художников разных эпох проявляются и в частичных совпадениях стилистических.

Чем замечательнее писатель, тем настоятельнее необходимость исследовать его стиль, чтобы понять не только его литературные приемы, но и человеческую, и философскую сущность. Таких исследований у нас поразительно мало. Они требуют кропотливого труда и не встречают сочувствия не только в среде профанов, но подчас и у писателей, и у критиков. Между тем дают они важные результаты — соответствующие, конечно, дарованиям исследователей. В частности, самое глубокое и значительное, что до сих пор было сказано о Гоголе, принадлежит Мережковскому в его книге «Гоголь и черт». Мережковский с первого взгляда чужд всех «су-

хих материй», всякого «формального педантизма», всякой «статистики». Но, по-видимому, не вполне отдавая себе отчет в своем методе, он нередко прибегает именно к таким способам, как прослеживание одного мотива. Это — уже зачатки *стилистического* исследования, и если уже именно они приводят Мережковского к столь значительным результатам, то можно быть уверенным, что результаты были бы еще поразительней, если бы он, с присущей ему зоркостью, более последовательно и трудолюбиво шел по пути стилистических изысканий. К несчастью, они требуют много времени и работы и выражаются в виде более или менее объемистых томов. Таким объемистым томом, как раз о Гоголе, завершилась и литературная деятельность Андрея Белого. Уже после его смерти вышла книга его о стиле Гоголя — результат наблюдений и размышлений, накопившихся в течение почти 30 лет. Я еще не успел ознакомиться с этой книгой, но уверен заранее, что в ней должен находиться целый ряд истинных «открытий».

Что же можно сказать о замечательном писателе — на протяжении очередного газетного фельетона? Велик риск — высказаться о Гоголе с налета: тут не трудно и «размахнуться Хлестаковым». Вот, однако, несколько соображений, в основе которых лежат *стилистические* наблюдения, впрочем — разновременные и отрывочные: специально Гоголем мне заниматься не приходилось.

Художественное произведение есть выраженное отношение к миру (тут лежат его религиозные корни). Однако различны методы художнических суждений о мире. Одни художники наблюдают, созерцают мир если и не вполне объективно (что противоречило бы существу искусства), то все же стремясь к объективности, а главное — не связывая прямо и непосредственно своей личной участи с результатами своих наблюдений. Конечно, на известной глубине связь такая и у них прощупывается неизбежно: трагедия художника и у них связана с трагедией человека, но лишь автоматически и скорее против их воли, нежели согласно с ней. Далеко не все художники эту связь сознают вообще и не все почитают ее благой, правой. Далеко не все склонны видеть в ней главный смысл своего земного поприща.

Поэты XVIII столетия, от которых пошла вся последующая русская литература, над этой связью не задумывались. Для величайшего из них, Державина, она вовсе не существовала. Отсюда его принципиальный квинетизм, взрывающийся его темпераментом поминутно, но против сознательной воли его. Хотел же он быть наблюдателем, созерцателем, остающимся в стороне от наблюдаемого,

как бы стоящим выше и с высоты своей живописующим должное, в противоположение существу. Гоголь говорит о нем, что «постоянным предметом его мыслей, более всего его занимавшим, было — начертать образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками». Этот воображаемый образ влиял на жизненные поступки Державина, но связать свою судьбу с участием этого образа Державин не намеревался — по крайней мере, сознательно. Тем же путем шли Карамзин и Жуковский, из которых каждый в корне изменил тематику предыдущей словесности, не отказавшись от ее воззрений на отношение человека к художнику в себе самом. И тот и другой стремились остаться сторонними наблюдателями мира: один — сквозь призму чувства (можно сказать — сентимента), другой — сквозь призму воображения и веры.

Решительный перелом произведен Пушкиным, который первый явился последовательным индивидуалистом в русской литературе, как и первым романтиком. Он первый связал неразрывно трагедию своей человеческой личности с личностью художника, поставив свою судьбу в зависимость от поэтических переживаний. Это его привело к своеобразной биографии: к первой русской биографии, в которой жизнь органически и сознательно слита с творчеством. Не случайно было то, что он очутился первым русским писателем-профессионалом в полном смысле слова, не случайно и то, что в истории его гибели обстоятельства житейские не только механически, но как бы и химически, внутренне слиты с поэтическими. Он первый прожил жизнь как поэт, и только как поэт, и за то погиб.

Гоголь есть сочетание начала державинского с началом пушкинским. Державинское созерцание мира, «оценивание», как он выражается, было Гоголю чрезвычайно близко. Потому так и восхищается он Державиным, говоря, что перед певцом «Водопада»¹ «пигмеи другие поэты», что словам Державина внимаешь порой, как если бы исходили они «из уст самой Церкви». Сторонним изобразителем мира, веселым, насмешливым, чуть-чуть ядовитым, Гоголь и явился в первых своих вещах, вызвавших не только знаменитое «фырканье наборщиков», но и беззаботный смех самого Пушкина. Смех в «Ревизоре» уже был горек. В «Мертвых душах» он стал таков, что тот же Пушкин воскликнул: «Боже, как грустна наша Россия!»

Роковым для Гоголя было, однако, не то, что от насмешливых наблюдений пришел он к страшным, что смех беззлобный стал смехом сквозь слезы. Трагедия Гоголя в том, что державинская кон-

цепция с пушкинской в нем постепенно слились, и тогда *весь смысл его собственной жизни очутился в зависимости от результата наблюдений*. Когда-то он весело наблюдал, как черт вносит в мир путаницу, и утешался воображаемым зрелищем кузнеца Вакулы, *шутя* ловящего черта за хвост. С течением времени необходимость поймать, обличить, закрестить беса, живущего в нем самом и во всей России, стала для него единственным жизненно-литературным подвигом, не совершив которого жить стало для него немислимо.

Глубокий индивидуалист Пушкин под конец жизни мечтал о единой «тайной» свободе: об одиноком творчестве, о том, чтобы стать поэтом, который, как царь, «живет один». С той же силой, с тем же неистовым упорством Гоголь хотел вырваться из одиночества художника и к своему подвигу приобщить всю Россию. Я, я, я — вот главное из последних слов Пушкина. Мы, мы, мы — вот непрестанное местоимение, которое на все лады склоняет Гоголь, потому что не может и не хочет жить, если его личный опыт и его личное дело не станут опытом и делом всей России. Замечательно: индивидуалиста Пушкина — убивают. Гоголь, стремящийся выйти из рамок одиночества, кончает медленным самоубийством.

Еще в 1835 году Белинский писал: «Мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине, ибо Гоголь более поэт социальный».

Тут, конечно, неверно понято социальное значение Пушкина. Не угадал Белинский и того пути, по которому, к великой его досаде, впоследствии пойдет социальное действие Гоголя, — но самая «социальность» Гоголя Белинским угадана очень пронизательно и очень рано. Впоследствии Гоголь высоко чтит ее в себе самом и восхищался ею в других. Лирическим талантом он называл такой, которому «повелено быть передовой возбуждающей силой общества во всех его благородных и высших стремлениях». Есть указания на то, что Достоевский не любил Гоголя² и был склонен его осмеивать. Однако в сознательной, последовательной «социальности» своего творчества он, в сущности, более следует именно нелюбимому Гоголю, нежели любимому своему Пушкину. Пожалуй, приблизительно то же самое можно сказать и обо всей русской литературе.

