

ЛИДИЯ
ГИНЗБУРГ

ОЛИРИКЕ

Л И Д И Я Г И Н З Б У Р Г • О Л И Р И К Е

ЛИДИЯ
ГИНЗБУРГ

ОЛИРИКЕ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,
ДОПОЛНЕННОЕ



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1974

Первое издание книги известного советского литературоведа Л. Я. Гинзбург «О лирике» (1964) нашло широкое признание в читательских кругах и получило высокую оценку в советской и зарубежной печати.

В теоретическом исследовании Л. Я. Гинзбург на широком историческом материале русской лирики от пушкинской эпохи до начала XX века рассматриваются актуальные и коренные проблемы лирической поэзии: своеобразие лирического жанра, методы выражения авторского сознания, специфика поэтического слова, лирические стили, соотношение в них поэтической традиции и поэтических открытий и т. д.

Второе издание книги автором расширено и дополнено.

Книга «О лирике» окажет большую помощь писателям и критикам, она необходима специалистам-литературоведам и преподавателям-словесникам, она интересна всем, любящим поэзию.

ВВЕДЕНИЕ

В этой книге я не пытаюсь ставить вопрос о том, что такое лирика вообще; вопрос, который может решаться — в плане чистой теории или исторической поэтики — лишь на многовековом сравнительном материале. Задача здесь другая — рассмотреть в их исторической перспективе ряд проблем, живых для нашей литературной современности. На протяжении векового периода истории русской лирической поэзии (от начала девятнадцатого века по десятые годы двадцатого) я останавливаюсь на тех узловых, переломных моментах, когда именно лирика привлекала внимание читателя и имела решающее значение в русском литературном процессе.

В каждой из глав преобладает некая проблема или группа проблем, и в этой связи лирика Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Блока и других поэтов рассматривается не монографически, но в определенных теоретических аспектах.

В первой главе («Школа гармонической точности») речь идет о методе воспитавшей Пушкина русской поэтической школы начала XIX века. Отличительная ее черта — предельная ответственность поэта за поэтическое слово, в силу которой должен быть осознан и взвешен малейший его смысловой оттенок. Первая глава —

отправная точка для понимания последующих поисков и открытий, достижений и неудач русской лирики.

Далее (глава «Поэзия мысли») на материале русской романтической лирики 1820—1830-х годов поставлен вопрос о специфике поэтической мысли и способах ее выражения. Причем поучительны для нас в этом плане не только великие достижения (Баратынский, Тютчев), но и неудачи: например, попытки поэтов-любомудров создать новую, философскую лирику.

Одна из основных проблем этой книги — проблема воплощения в лирике авторского сознания, всегда обобщающего черты общественного сознания эпохи. Многообразные формы выражения в лирике личности поэта нередко подводятся у нас под унифицированную категорию лирического героя; тогда как лирический герой — только одна из возможностей, и она не должна заслонять все другие. В центре главы, посвященной этим вопросам, — лирика Лермонтова, того русского поэта XIX века, которым с наибольшей силой выражена идея протестующей личности.

Проблемы воплощения авторской личности возникают и в связи с лирикой Пушкина (глава «Поэзия действительности»). Но основная тема этой главы — специфика реалистического мышления в лирике (поздний Пушкин); именно *специфика*, поскольку механическое перенесение с прозы на лирику признаков реализма — несостоятельно.

Все эти темы, предварительно здесь упомянутые, сопровождает еще одна — взаимодействие традиции, наследия прошлого с утверждением нового, вечное взаимодействие, которым живет эстетический акт. Эта тема, проходящая через всю книгу, особенно подробно развернута на материале лирики Блока. Существенна она и для разговора о творчестве поэтов, сложившихся в десятых годах XX века. Лирика XX века довела до предела некоторые изначальные свойства поэзии — ее многозначность, ее ассоциативные возможности. В последних главах книги («Вещный мир», «Поэтика ассоциаций») я предлагаю анализ этих явлений.

Для нас уже неприемлемо некогда бытовавшее понимание лирики как непосредственного выражения чувств данной единичной личности. Подобное непосредственное выражение было бы не только неинтересно (если бы речь действительно шла об *одной* личности), но и невозможно,

поскольку искусство — это опыт одного, в котором многие должны найти и понять себя.

Наряду с концепцией «непосредственного выражения» издавна существовали и совсем другие определения лирики. При всем их многообразии, противоречивости, все они исходили обычно из признания особого *положения* субъекта, авторской личности в системе лирики, — что никоим образом не тождественно теориям прямых душевных излияний.

Автор по-разному и в разной мере бывает включен в структуру своего произведения. В научной прозе он остается за текстом. Для художественной прозы или эпоса типичнее всего скрытое включение автора (рассказчик автору не равнозначен); его оценки, его отношение читатель воспринимает непрерывно, но в опосредствованной *второй действительностью* форме. Открытое включение автора дает лирическую прозу или прозу размышлений, и в стихотворном эпосе — лирические отступления. Разумеется, существуют промежуточные формы, я говорю здесь о типических.

Специфика лирики в том, что человек присутствует в ней не только как автор, не только как объект изображения, но и как его субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента. При этом прямой разговор от имени лирического я нимало не обязателен. Авторский монолог — это лишь предельная лирическая форма. Лирика знает разные степени удаления от монологического типа, разные способы предметной и повествовательной зашифровки авторского сознания — от масок лирического героя до всевозможных «объективных» сюжетов, персонажей, вещей, зашифровывающих лирическую личность именно с тем, чтобы она сквозь них просвечивала.

В лирике активен субъект, но субъект лирики не обязательно индивидуален. О чем свидетельствуют, например, абстрактные и стандартные авторские образы классической жанровой системы. Эстетическая мысль не раз уже приходила к пониманию лирики как поэтической переработки личностью разнородного жизненного опыта, переработки, при которой личность эта, с ее раздумьями, чувствами, с ее отношением к совершающемуся, всегда присутствует и всегда ощутима (в отличие от эпического автора). Гегелевская трактовка пограничных с эпосом

форм (героические песни, романсы, баллады) проясняет его понимание «лирической субъективности»: «Форма целого в этих жанрах, с одной стороны, — *повествовательная*. . . С другой стороны — основной тон остается вполне лирическим, ибо суть составляет не внесубъективное описание и обрисовка реальных событий, а, наоборот, манера постижения и восприятия субъекта. . .»¹

Особое положение личности в лирике общепризнано (хотя понимают его по-разному). Но у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей. Притом изображение душевных процессов в лирике отрывочно, а изображение человека более или менее суммарно. И лирика вовсе не располагает теми средствами истолкования единичного характера, какими располагает психологическая проза, отчасти и стихотворный эпос нового времени. Обо всем этом дальше пойдет речь. Замечу пока, что если лирика создает характер, то не столько «частный», единичный, сколько эпохальный, исторический;² тот типовой образ современника, который вырабатывают большие движения культуры.

Лирическая поэзия — далеко не всегда прямой разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка. Поэтическое слово непрерывно оценивает все, к чему прикасается, — это слово с проявленной ценностью. Оценочным началом проникнуты и столь живучие в лирике эстетические категории — высокого и низкого, поэтического и прозаического. Классическая система жанров (в том числе лирических — ода, элегия, сатира) исходила из таких эмоционально-оценочных установок, как восторг, печаль, негодование. По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии.

¹ Гегель. Лекции по эстетике, кн. III. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 294.

² Об этом см. в моей книге «О психологической прозе». Л., 1971; в частности «Введение».

Более сложный случай — «демоническая» тема, порой порождавшая попытки вывести лирику за пределы добра и зла или объявить зло предметом лирического восхищения. Внимание тем самым оказывалось все же прикованным к вопросам добра и зла, хотя и в причудливом их смещении. Для байронического демонизма — зло есть трагическая реакция свободолюбивого духа на миропорядок, исключая истинное добро. Но Байрон не имел в виду осудить добро в лице бога и в лице Люцифера возвеличить зло. Добро у него на стороне Люцифера, с его состраданием к несчастному человечеству. Люциферу противостоит бог — тиран и безумец, беспрестанно творящий, чтобы беспрестанно разрушать. Позднее Бодлер повторил, в сущности, эту коллизию в своих «Литаниях сатане», в «Авеле и Каине». Теофиль Готье в статье, предпосланной «Цветам зла», несколько тенденциозно, но не без основания подчеркивал моралистичность бодлеровского изображения сатанических начал жизни. В поэзии Лотреамона, Жюль Лафорга и других «проклятых поэтов» все то же — не отрицание добра и зла, но их перемещение, нередко (как и у Бодлера) с резкой социальной мотивировкой. В дальнейшем декадентство все больше склонялось к «иммориализму», но оно никогда не могло уйти от структурной для него категории *зла* — то есть категории этической. Из развалин традиционных нравственных ценностей тотчас же прорастали новые, порой произвольные и парадоксальные, но свидетельствовавшие о невозможности отторгнуть лирику от этики.

Для мира лирической личности, с ее ценностями и идеалами, смысловой сгусток лирического слова является своего рода микрокосмом. Жизненная ценность обретает в нем знак, также переживаемый как безусловно ценный. И это ценностное тождество несет в себе особое качество *поэтичности* слова.

Давно уже всем известно, что поэтичность — не обязательно «язык богов», что высоко поэтическими могут быть слова повседневные, разговорные, даже грубые. В русской лирике это показали Державин, Пушкин, Некрасов, Маяковский, многие другие поэты. Столь же очевидно, что любые введенные в стих слова — в том числе даже очень красивые — остаются чужеродным для поэзии материалом, если не возник особый строй речи, не совершилось то внутреннее преобразование, которое делает слово

орудием поэтической мысли, отторгая его от его прозаического двойника.

Преобразование слова совершается в поэтическом *контексте*. В литературе нашего времени, посвященной этим вопросам, постоянно указывается на значение поэтического контекста как эстетического единства, на порождаемую им принципиальную многозначность художественного слова (невозможную в речи научной и просто коммуникативной). Художественный контекст имеет самые разные объемы, в том числе далеко выходящие за пределы одного произведения. И целым литературным направлениям, и отдельным поэтическим системам присущи разные типы контекста. Контекст — ключ к прочтению слова; он сужает слово, выдвигая, динамизируя одни его признаки за счет других, и одновременно расширяет слово, наращивая на него пласты ассоциаций.

Синхронность смысловых планов, совмещение представлений (неравномерной отчетливости) — основа метафоры; но поэтическое может быть лишено всякой метафоричности, всякой вообще иносказательности, и все же эстетическое единство контекста придает ему многопланный, расширенный смысл, реализует потенциальные возможности значений и вызывает к жизни неожиданные признаки. Так осуществляется художественное познание вещей в их неповторимых аспектах, недоступных логическому анализу или описанию.

Контекст — это структура, а стихотворение протекает во времени. Его значения наращиваются, семантика раскрывается постепенно. И дело здесь не в первом чтении (настоящие стихи вообще не предназначены для однократного чтения). Полный контекст, завершенная структура стихотворения не снимает постепенность движения; она его останавливает, сохраняет в себе этап за этапом. И каждый этап переосмысляет все предыдущее. Контекст стихотворения — суммированное движение, изменчивость, сведенная воедино.

В первой половине 1920-х годов советские исследователи — В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов — выступили с работами, в которых проблема контекста изучалась в связи со спецификой стихового слова, в его качественном отличии от прозаического. Соотношение между стиховой семантикой и единством ритмико-синтаксического ряда Тынянов рассматри-

вает в книге «Проблема стихотворного языка» (1924). Виноградов термином *символ* (в отличие от *лексемы*) обозначал вообще слово, пребывающее в поэтическом контексте. Он писал: «...Характерная особенность символа — это обусловленность его значения *всей* композицией *данного* «эстетического объекта». ¹

Это одно из многих применений слова *символ*, которое употребляется и в смысле знака вообще — означающего, соотнесенного с означаемым (слово как таковое уже является символом), и в применении к особой поэтике, образной системе, основанной на словах двупланных и означающих *другое*, высшее или глубинное (так у символистов). Согласно В. В. Виноградову термин *символ* означает всякое поэтическое слово, семантически всегда определенное своим контекстом. В этой трактовке символичность оказывается одним из признаков поэтической речи наряду с многозначностью, повышенной ассоциативностью и т. д. Все эти качества поэтического слова порождены его структурной зависимостью от целостного «эстетического объекта», с его тесными, часто противоречивыми смысловыми связями.

Стиховой строй в высшей степени динамизирует художественное слово (из чего вовсе не следует, что стиховая форма может превратить в поэзию любое сочетание слов). Свойства же стихового слова с предельной интенсивностью, в чистом виде выражены в лирике.

Лирическое слово — концентрат поэтичности. Оно должно обладать несравненной силой воздействия. Эта сила длительно подготавливается, иногда наращивается многовековыми навыками восприятия поэзии. Вне традиции не бывает искусства, но нет другого вида словесного искусства, в котором традиция была бы столь мощной, упорной, труднопреодолимой, как в лирике. ²

¹ В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой. Л., 1925, стр. 16. К этой точке зрения близок, например, современный американский исследователь Н. Фрай. Он понимает под символом «любую единицу литературной структуры, которая может быть выделена с целью критического рассмотрения» (Northrop Frye. Anatomy of Criticism. Princeton. New Jersey. 1965, p. 71).

² В статье «О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды)» Б. А. Ларин выдвинул три момента в качестве решающих для восприятия лирики: традиционность словоупотребления, контекст и *ожидание новизны* (сб. «Русская речь». Л., 1927, стр. 43, 51).

В прозе, даже в стихотворном эпосе фабульное движение, персонажи, обстановка — все это разворачивает, объясняет тему. В лирике поэтическая мысль, сложный внутренний опыт должны быть переданы сгущенными поэтическими формулировками, устанавливающими с читателем молниеносный и безошибочный контакт. Иначе лирика не станет искусством как двусторонним социальным актом творчества и восприятия. Лирике в особенности нужен понимающий читатель. Этот вопрос не следует смешивать с вопросом о культурной подготовке читателя, об его интеллектуальной изощренности. Так, например, устная крестьянская поэзия всегда имела понимающего слушателя, в высшей степени способного расшифровывать систему ее иносказаний.

Для того чтобы совершалось поэтическое преображение вещей, возникающие ассоциации должны обладать своего рода обязательностью. А. Н. Веселовский в своей «Исторической поэтике» уделяет много внимания общезначимости читательских ассоциаций, обусловленной традиционностью поэтического языка. В предисловии к опубликованной им неизданной главе из «Исторической поэтики» В. М. Жирмунский отметил, что Веселовский, исходя из фольклора и средневековой литературы, «чрезвычайно переоценивает роль... поэтических «формул».¹

Теория доминирующей традиционности, распространяемая на литературу в целом (даже на роман XIX века), является преувеличенной и спорной. Но она, без сомнения, важна для многовековой истории стихотворного языка, особенно языка лирики. «... Поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию; и мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся соединять с словом вообще ряд известных представлений об объекте... Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах. Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития,

¹ «Русская литература», 1959, № 2, стр. 179.

опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации». ¹

Веками существовал специально поэтический язык; язык, для которого решающее значение имели отстоявшиеся формулы, корнями уходящие в культовое мышление, в народное творчество, исторически развивающиеся и передающиеся от поэтической системы к поэтической системе.

Иные из этих формул с древнейших времен и до наших дней не покидают в лирике свое место носителей испытанных эмоций. К опорным традиционному поэтическим словам прибегали все системы, все школы, даже самые «антипоэтические» и разрушительные. Они расставляли их как вехи, чтобы напомнить о своей лирической природе и насытить лиризмом свой дисгармонический стих.

Традиционные формулы эмоциональны, но если бы действенность лирики определяли в основном вызываемые ею эмоции — требование своеобразия и новизны не имело бы смысла. Эмоция может возобновляться неизбежно. Требование новизны возникает именно потому, что лирика, как и всякое искусство, есть специфическая форма познания, тем самым соотношения известного с неизвестным. Преобразуется семантика слова, перестраиваются его признаки, рождаются новые ассоциации, и действительность познается в каком-то неповторимом своем повороте, недоступном для прозаической речи.

О том, как должно поэту балансировать между узнаваемым и неожиданным (достигая притом мгновенного воздействия на читателя), писал Державин: «Новость или необыкновенность чувств и выражений заключается в том, что когда поэт неслышанными прежде на его языке изречениями, подобиями, чувствами или картинками поражает и восхищает слушателей, излагая мысли свои в прямом или переносном смысле так, чтобы они по сходству с употребительными, известными картинками, или самою природою, по тем или другим качествам, невзирая на свою новизну, тотчас ясны становились и пленяли разум». ²

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 376.

² Г. Р. Державин. Рассуждение о лирической поэзии или об оде (1811). Сочинения, т. VII. СПб., 1872, стр. 547.

Лирика утверждает новое через изменение общезначимого. Вот почему теоретически острым является вопрос — какими путями, какими средствами писательская индивидуальность проявляется в традиционном материале и каким образом новый, сырой материал приобщается к поэтичности, как образуется, по выражению Веселовского, новый «нервный узел», проводник поэтических ассоциаций.

Веселовский в своих выводах исходил преимущественно из средневековой литературы с ее фольклорными связями и стихийной традиционностью. С эпохи Возрождения начинается сознательная выработка канона, ориентированного на нормы античной эстетики, по-своему истолкованные. Этот длительный процесс окончательное свое завершение получил во французском классицизме XVII века. В поэзии Возрождения и барокко борются противоречивые элементы. Традиция очень сильна и уже теоретически поддержана догмой подражания прекрасным образцам. Но традиция еще неорганизована и пока не в силах полностью подчинить себе поэтическую практику. Лексическую неравномерность, непредвидимость словосочетаний, порой алогизм — все эти черты встречаем у Ронсара и поэтов Плеяды, у Гюнтера, у Ломоносова, — особенно у раннего Ломоносова, еще связанного с немецким барокко.

Французский классицизм был кульминацией литературного мышления канонами. Он довел до предела безошибочную действенность поэтической формы, мгновенно узнаваемой читателем. Свою разработанную жанрово-стилистическую иерархию классицизм строил на точной иерархии ценностей религиозных, государственных, этических. По мере разложения этой системы, по мере роста новых социальных идей эстетический канон классицизма из плодотворного становится мертвящим. Начинается процесс его распада (деканонизации), столь же длительный и затрудненный, как и процесс его образования.

В течение двух веков европейская поэзия освобождалась от правил, сформулированных в «Поэтическом искусстве» Буало, в борьбе с этими нормами, в частичных отклонениях и уступках черпая особые эстетические эффекты. Многие вольности, дискутировавшиеся еще в конце восемнадцатого века, окончательное практическое осуществление получили только в двадцатом.

Казалось бы, отвергнуты в принципе запреты, и в поэзии — все дозволено! В действительности же каждое новшество брали с бою, потому что каждое новшество угрожало утратой общезначимой поэтичности или распадом стиха. Неудивительно, что до верлибра дошли только в XX веке — ведь отмена цезуры после второй или третьей стопы воспринималась еще в 1820-х годах как метрическая революция.

Романтизм все же покончил с теорией подражания прекрасным образцам, и новизна стала осознанным эстетическим требованием. Крайнего своего предела оно достигло в поэзии конца XIX — начала XX века. Что не помешало этой поэзии (символизму особенно) создать свою разработанную систему повторяющихся поэтических формул. С концом догматического мышления в искусстве, с отходом от чистой традиции поэтичность перестает быть чем-то само собой разумеющимся. Отныне потребуется всякий раз ее социальное и эстетическое оправдание.

Рационалистическая поэтика оперировала словами, поэтическая значимость которых устанавливалась заранее, за пределами данного произведения, в заданной системе стилей. Романтизм широко пользовался традиционным языком поэзии, но для него это уже не норма, а материал, вступающий в новые смысловые сочетания. Поэзия XIX века чем дальше, тем больше раскрывалась словам, не принадлежащим к поэтическому словарю, эстетически не предрешенным носителям явлений бесконечно многообразной действительности. Поэтичность слова не обеспечивалась теперь навыками, иногда вековыми, не приходила готовой из отстоявшейся стилистической системы; ее порождал контекст. Поэт стоял теперь перед трудной задачей превращения «дикого» слова в новый «нервный узел» мгновенно возникающих и безошибочно действенных лирических ассоциаций. Поэтическое преобразование обыденного слова неизменно сопровождает реалистический опыт в лирике (в России это поздний Пушкин, поздний Лермонтов, Некрасов). Высокое, трагическое, прекрасное не дано уже нормативно, но определяется исторически. Всякий раз оно должно быть увидено и утверждено художником.

Для этого слово прежде всего должно получить заряд общезначимых жизненных ценностей. В лирике это особенно непосредственно осуществляется через образ

человека — авторский и отождествляемый с ним образ современника. Если рационалистическая поэтика включала этот образ (в разных его аспектах) в систему жанров, то в позднейшей лирике образ человека — источник и мерило поэтического — не предпосылается, но *образуется*. Но лирический поэт может создать его потому только, что обобщенный прообраз современника уже существует в общественном сознании, уже узнается читателем. Так поколение 1830-х годов узнавало демонического героя Лермонтова, поколение 1860-х — некрасовского интеллигента-разночинца.

К вопросам, о которых шла речь в этом вступлении и пойдет еще речь в дальнейшем, я выбираю подход, при котором теоретически значимые факты рассматриваются в конкретных исторических процессах. Внимание исследователя может быть сосредоточено на разных уровнях литературного объекта. Но смысловой уровень — это уровень исторический. Ведь, изучая знаки художественной системы, мы прежде всего должны понять то значение, какое они имели для своего творца, то есть понять те культурные, исторические связи, в которых действовал художник. И тогда историческое исследование может совместиться со структурным.

Нельзя изучать, скажем, структуру стихов Батюшкова, не учитывая особое стилистическое значение слов — *слезы, розы, урны, кипарисы* и т. п. в культурном сознании Батюшкова и его современников, то есть не понимая смысла этих стихов. Нельзя оперировать стихами Блока, не обращаясь к историческому смыслу его символики. Впрочем, практически это никто и не делает. В самых *закрытых* анализах — исторические значения подразумеваются.

Ю. Н. Тынянов был теоретиком, никогда не забывавшим о том, что теория литературы работает на историческом материале. Уже в самых ранних своих трудах он выдвинул существенную мысль о *неизбежной* историчности восприятия произведения литературы. В статье «Литературный факт» (1924) он утверждал, что, «обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи». В статье «О литературной эволюции» (1927) Тынянов добавил, что эта абстракт-

ция «по отношению к современным произведениям... сплошь и рядом применяется и удается в критике, потому что соотнесенность современного произведения с современной литературой — заранее предустановленный и только замалчиваемый факт».

Итак, в искусстве нет восприятия внеисторического, но историзм может быть непроясненным, неосознанным или «замалчиваемым» в силу определенной исследовательской установки. Читатель же всегда делает поправку на историю. Любой читатель Пушкина или зритель шекспировской трагедии, даже самый неподготовленный, при самых смутных исторических представлениях, — знает все же, что воспринимаемое им совершается в другую эпоху, живущую по другим социальным законам. И что слова тут *другие*. Услышав неизвестное нам стихотворение, мы прежде всего стремимся узнать его дату и автора, — это необходимо для предварительной *исторической ориентации* восприятия. В упомянутой уже статье «О лирике, как разновидности художественной речи» Б. А. Ларин показал, как беспомощно восприятие текста вне его традиции, как недоступен истолкованию «анонимный, недатированный, заведомо не современный стихотворный фрагмент...»¹

Историческая ориентация читателя не равна еще полноте понимания текста. Произведение живет, напряженно живет при разном охвате возбуждаемых им ассоциаций, заложенных в нем значений, поэтических и реальных. Неполный охват изменяет читательское восприятие, но вовсе не отменяет его эстетическую активность, возможность переживания специфической ценности художественного объекта.

Притом не все реальные значения нужны. Бытовые реалии, биографические импульсы могут включаться в художественный ряд, а могут быть эстетически безразличны. Они не переходят тогда поэтический порог; и знание их иногда даже мешает нужному восприятию.

Историческая ориентация восприятия — величина, конечно, переменная. Не должен ли последовательный историзм привести к утрате самого произведения, растворившегося в несходных восприятиях разных эпох, разных социальных групп и литературных направлений, наконец,

¹ «Русская речь», № 1. Л., 1927, стр. 52.

разных читателей? Литературоведение, казалось бы, непрерывно обращается к фактам психологическим — к художественному познанию, к возбуждению эмоций, к ассоциациям. Произведение искусства практически существует в бесчисленных восприятиях, и нет двух человек, у которых оно вызвало бы полностью совпадающие представления. Между тем очевидно, что ни теория, ни история литературы не могут основываться на учете субъективных психологических реакций. Изучение их, в том числе экспериментальное, само по себе может быть интересной задачей, но нельзя ее смешивать с изучением литературы.

История имеет дело с сознанием, но прежде всего с *общим* сознанием, — включая сознание эстетическое.¹ Оно предполагает всеобщность (ограниченную, понятно, временем, социальной средой) многоплановых значений, ассоциаций поэтического слова. Историческая общезначимость, обязательность противостоит случайности субъективных реакций; именно она позволяет нам проецировать ассоциативные ходы в само произведение — объект эстетического переживания и исследовательского анализа. Сквозь изменчивую судьбу произведения (первоначальное его значение, которое исследователь раскрывает читателю, его дальнейшие преломления, вплоть до преломления, современного исследователю и читателю) мы познаем эту объективно нам данную структуру в ее теоретических закономерностях.

¹ В своей «Психологии искусства» Л. Выготский призывал изучать «безличную» (то есть общую) эстетическую реакцию (Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1965, стр. 33—35).

ШКОЛА ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТОЧНОСТИ

В первой трети XIX века задачи, стоявшие перед русской литературой, — и задачу выражения новых гражданских идей, и задачу раскрытия душевной жизни — в значительной мере решала еще поэзия; начиная с сороковых годов эта роль надолго перейдет к прозе.

Русская лирика 1810—1830-х годов свидетельствует о том, какой силы, какого высокого совершенства может достичь словесное искусство, всецело основанное на традиции, но и о том, как насущна и неизбежна потребность освобождения от канонов ради новых художественных постижений мира. Для русской лирики это пора противоречий, переломов и споров, имеющих первостепенное теоретическое значение. Уход от поэтики сознательно-традиционной с ее постоянными жанровыми контекстами означал обновление темы, авторского образа, поэтического языка. Вся совокупность этих изменений восходит к изменившемуся пониманию человека и его соотношений с действительностью. Это процесс глубоко национальный, и в то же время он вмещается в мировые категории перехода от рационалистического мировоззрения к романтизму, в России достигшему полного своего развития почти одновременно с началом реалистических поисков. 1825 год — год восстания и крушения декабристов — стал

рубежом между двумя основными периодами этого тридцатилетия.

Десятые и первая половина двадцатых годов в России — период подготовки дворянской революции. Декабристская атмосфера определяла не только политическую, но и культурную, в первую очередь литературную, жизнь эпохи и определяла ее еще до того, как сложились первые тайные общества. Вольнолюбивые настроения охватили самые широкие круги образованной дворянской молодежи, — настолько широкие, что едва ли можно назвать какого-либо деятеля молодой литературы, не затронутого в той или иной мере этими веяниями.

Русские вольнодумцы 10—20-х годов — просветители, наследники традиций русских просветителей XVIII века, Радищева прежде всего, и просветителей французских — Монтескье, Вольтера, Дидро. Просветители всегда были рационалистами; они безоговорочно верили в могущество человеческого разума и разумное переустройство общественной жизни, в то, что идеи, мнения сами по себе управляют судьбами общества.

Понятно в этой связи их тяготение к классицизму с его рационалистической эстетикой. Сочетание классических традиций и вкусов с иными, современными веяниями определило художественное своеобразие эпохи. В 1800—1810-х годах для мировосприятия, для эстетического сознания «образованного дворянства» характерно слияние рассудочности с чувствительностью, позднего просветительства с сентиментализмом.¹ Чувствительный человек — в то же время «естественный человек». Тем самым его реакции на действительность — при всей эмоциональности — мыслятся как рациональные. Он хочет возможности свободного проявления своих естественных чувств. В этой борьбе за утверждение личности не было ничего противоречащего разумному началу.²

¹ Литературный стиль, возникший на основе скрещения рационализма с чувствительностью, Б. В. Томашевский сопоставил со стилем ампира в архитектуре, живописи, прикладных искусствах. В России пропагандисты этого направления — А. Н. Оленин и его кружок, к которому в 1800-х годах близок был Батюшков (см. в кн.: К. Батюшков. Стихотворения. «Библиотека поэта». Л., 1936, стр. 28—29).

² О сосуществовании и связи просветительства и сентиментализма еще в XVIII веке см.: М. Л. Троицкая. Немецкая сатира эпохи просвещения. Л., 1962, стр. 66—71.

Позднее, на рубеже 20-х годов, в русское культурное сознание начинают настойчиво проникать элементы западного романтизма — байронического в первую очередь. Но наслаиваются эти новые и очень сильные впечатления все на ту же просветительскую основу. Романтический идеализм как философское направление, иррационалистические теории искусства, острый индивидуализм — все это стало актуальным уже после декабрьской катастрофы. В этом смысле русский романтизм, как и мировой романтизм, — явление послереволюционное; в России он так же детище политических неудач и разочарований. Все же между сентиментализмом и романтизмом нет резкой границы. Это звенья исторического процесса, связанные преемственностью и промежуточными формациями.

В русской лирике 1810—1820-х годов выделяются две основные линии — гражданственная и интимная, элегическая, поскольку элегия была ведущим жанром интимной лирики. Оба основных течения нередко противопоставляли себя друг другу, боролись друг с другом, но в конечном счете оба они выражали важнейшее для эпохи содержание: растущее самосознание личности.

О «целости направления» этого периода тонко говорит Огарев в своем предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия»: «Целость направления, так изящно проявлявшегося у Пушкина, и имела то громадное влияние на современные умы и современную литературу, которое разом вызывало в людях, и, как всегда, особенно в юношах, потребность гражданской свободы в жизни и изящности формы в слове». Далее, сравнивая Пушкина с Рылеевым, Огарев утверждает, что поэтическая деятельность Рылеева «подчинена политической, все впечатления жизни подчинены одному сильнейшему впечатлению; какие бы ни брались аккорды, они вечно звучат на одном основном тоне. То, что у Пушкина выражалось в целости направления, — то у Рылеева составляло исключительность направления. В этом была сила его влияния и его односторонность... Рылеев имел равносильное, если не большее, влияние на политическое движение современников вообще, но Пушкин имел несравненно большее, почти исключительное влияние собственно на литературный круг и на общественное

участие в литературе. Его многообразное содержание заставляло звучать не одну политическую струну и, следовательно, вызывало последователей во всем, что составляет поэзию для человека; но целостность вольнолюбивого направления сохранилась у всех, так что оно звучало даже в «Чернеце» Козлова». ¹

Разница не только количественная существовала, понятно, между людьми, готовившими военный переворот, и периферией декабризма, сочувствовавшей, выжидавшей. И все же «целостность направления» охватила необычайно широкий круг, от корифеев поэзии 10-х годов до молодых поэтов (Александр Шишков, Василий Туманский, Василий Григорьев, О. Сомов и другие), многообразными узлами связанных с декабристским движением.

Вольнолюбивые ассоциации рождались в дружеских посланиях, в интимной лирике, утверждавшей ценность человека, в стихах, посвященных дружбе, дружеским пирам, гусарской удали. Они выражают сознание человека, освобождающегося от идейной власти церкви и монархии. И человек этот уже не прочь покончить с самодержавием практически.

Миропонимание новой личности — она стала формироваться уже в начале века — сложно. В нем сочетались вера в могущество разума, политическое вольнодумство, просветительский деизм и просветительский скепсис; наконец, эпикурейская стихия XVIII века — радостное утверждение прекрасного чувственного мира, культ наслаждения, но и резиньяция перед скоротечностью, непрочностью наслаждения, перед смертью и тщетой чувственных радостей. В этот мир настойчиво вторгается элегическая меланхолия (в поэзии французского классицизма до конца XVIII века элегия не имела значения), а на рубеже 20-х годов в него начинают проникать элементы английского (байронического), несколько позднее — немецкого романтизма.

Рационалистическая расчлененность сознания позволяла отдельным элементам этого комплекса распределяться по разным поэтическим жанрам. Жанровое понимание литературы — это детище классицизма XVII—

¹ Н. П. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения, т. I. М., 1952, стр. 431, 436, 438—439.

XVIII век — в какой-то мере еще живо в первых десятилетиях XIX века. Каждый жанр был установленной разумом формой художественного выражения той или иной жизненной сферы; ¹ элегия строила мир внутреннего человека, анакреонтика утверждала преходящие земные радости. Дружеское послание было проникнуто и элегическими, и анакреонтическими мотивами, которые сплетались в нем с вольнолюбивыми мечтами, с вольтерьянской скептической насмешкой. Сатира, эпиграмма служили просветительской борьбе с неразумным миром политической и литературной косности. Ода, вернее — лирика одического склада, определилась в качестве основного рода торжественной гражданской поэзии. Один и тот же поэт мог одновременно писать проникнутые разочарованием элегии и боевые политические стихи. Любовь и вольнолюбие — это разные сферы, их поэтическое выражение допускало разное отношение к жизни.

Возможно ли было при подобной системе стилистическое единство? Да, — ибо жанровая система одновременно предполагала и многостильность и единство неких общих эстетических предпосылок — таких, как рационалистическое отношение к слову, требование логических связей.

Русской литературе нужно было пройти через период стилистического упорядочения и очищения, выработки гибкого и точного языка, способного выразить все усложняющийся мир нового человека. И выразить его как мир прекрасный.

В цитированном уже предисловии к «Русской потаенной литературе...» Огарев писал: «...В литературе сводятся: общие европейские понятия гражданской свободы, первые заявления народных нужд — и исключительное выработывание изящного языка и изящной формы в поэзии».²

¹ В незавершенной статье 1825 года «О поэзии классической и романтической» Пушкин писал, что романтическая поэзия — это те «роды стихотворения», «которые не были известны древним, и те, в конх прежние формы изменились или заменены другими». Эта мысль глубокая. Пушкин понимал, что жанр, с его формальными признаками, — это точка зрения. Что новые «роды стихотворения» появились с появлением людей нового исторического склада.

² Н. П. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения, т. I, стр. 424.

Для «выработывания изящного языка» душевной жизни много сделали карамзинисты. Они боролись с остатками классической догмы, поддерживаемой литературными «староверами». Но в то же время сами карамзинисты — «классики» по своей исторической функции, по роли, которую им пришлось играть в литературе 1810-х годов, куда они внесли дух систематизации и организованности, нормы «хорошего вкуса» и логическую дисциплину. Для решения этих задач им и понадобилась — разумеется, в смягченном виде — стройная стилистическая иерархия классицизма¹ (это противоречие и породило терминологическую путаницу дискуссий 1810—1820-х годов о классицизме и романтизме). На практике карамзинисты культивируют средний слог, самый гармонический, и в лирике — самый принципиальный из «средних» жанров, элегию.

Постепенно жанровая система ослабевает. Ломоносов разработал учение о трех стилях («высоком, посредственном и низком») в их соотношении с несколькими строго определенными жанрами (эпическая поэма, ода, элегия, сатира и т. д.). Теперь уже речь шла не о чистых, классических жанрах, но о том, что избранная тема предполагала определенный жанрово-стилистический строй. В литературе инерция рационалистических представлений действительна не только для десятых, но и для двадцатых годов. Борьба сторонников гражданской поэзии (литераторы декабристского круга) с поэзией узко лирической, «унылой», была борьбой политической, за которой стояла историческая судьба поколения, но и она вылилась в спор о преимуществах элегии или оды; точнее, стихотворения одического типа, с возвышенной гражданской или исторической темой и обязательным высоким слогом.

С началом XIX века поэтика жанров сменяется, в сущности, поэтикой *устойчивых стилей*. При всей устойчи-

¹ Б. В. Томашевский показал, как арзамасцы, в том числе начинающий Пушкин, проецировали борьбу Буало и его приверженцев с доклассической поэзией, с поэтическими методами XVI — начала XVII века на русские литературные отношения 1810-х годов, на «борьбу карамзинизма с шишковизмом» («Пушкин и французская литература». В кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 107).

восте стили становятся теперь гораздо более дробными, дифференцированными, гибкими, чем в XVIII веке. Наряду с элегическим развиваются и другие стили интимной лирики — например, романсный. В гражданской поэзии 1810—1820-х годов образуются особые декабристские стили — национально-исторический (Катенин в этом стиле использует элементы русского фольклора), «библейский» (с политическим, злободневным применением библейской тематики и фразеологии), восточный; Н. Гнедич разрабатывает русский «гомеровский» стиль, воспринятый как народный, демократический.

Суть этой системы в том, что предрешенными в общих чертах оказывались основные, соотнесенные между собой элементы произведения; его лексика, семантические связи. И это потому, что предрешенным был всякий раз самый тип авторского сознания, с системой его ценностей, следовательно, и авторский образ.¹ Слово здесь своего рода стилистический эталон. Оно входит в контекст отдельного стихотворения, уже приобретя свою экспрессивность, свои поэтические ореолы в контексте устойчивого стиля. Оно несет с собой его идеологическую атмосферу, являясь проводником определенного строя представлений, переживаний.

Для подобного словоупотребления решающим является не данный, индивидуальный контекст, но за контекстом лежащий поэтический словарь, не метафорическое изменение, перенесение, скрещение значений, но стилистическая окраска. Поэтическое слово живет своей стилистической окраской; и при этом не так уж существенно, употреблено оно в прямом или в переносном значении.

Стили охотно определяли именами признанных

¹ Характеризуя поэтический язык М. Муравьева, типического представителя русского сентиментализма, Г. А. Гуковский писал: «...Сама психологическая среда, сфера эмоций, выражаемая этим словарем, субъективна, но не индивидуальна... У Муравьева, стремящегося передать свое переживание, а не внешний мир, самое я — «общесловечно», устойчиво в своих функциях, не отличается от других я» (Г. А. Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938, стр. 284). Исследователь считал, что и у романтиков еще существует противоречие между индивидуалистическими устремлениями и повторяемостью образа романтического героя (см.: Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, стр. 6 и др.).

поэтов.¹ Причем их поэтические системы иногда переосмыслились соответственно новым целям. Державин становится патроном декабристской вольнолюбивой оды, Батюшков — «унылой» элегии; Жуковский дает средства для выражения новых, нередко чуждых ему романтических идей.

В. А. Гофман, применительно к гражданской поэзии 1810—1820-х годов, предложил термин *слова-сигналы*.² Сквозь декабристскую поэзию проходили слова — *вольность, закон, гражданин, тиран, самовластье, цепи, кинжал* и т. п., безошибочно вызывавшие в сознании читателя ряды вольнолюбивых, тираноборческих представлений. Истоки этого словоупотребления В. Гофман справедливо усматривает в политической фразеологии Великой французской революции; в литературном же плане он, а в особенности Г. А. Гуковский связали его с романтизмом. С последним трудно согласиться. Условные слова с прикрепленным к ним кругом значений возникли именно в системе устойчивого словаря поэтических формул, переходящих от поэта к поэту, как бы не являющихся достоянием личного творческого опыта. Принципы эти восходят к нормативному эстетическому мышлению, провозгласившему подражание и воспроизведение общеобязательных образцов законом всякого искусства, то есть восходят к традиции классицизма, которая легла в основу стиля Просвещения и даже стиля французской революции.

Одни и те же опорные слова могли принадлежать системам идеологически противоположным. Так слова *лавр, закон, слава, меч* можно было встретить не только в вольнолюбивой оде, но и в оде, прославляющей монархию. В ее контексте они означали другое, но принцип словоупотребления аналогичен.

Слова-формулы не были исключительной принадлежностью гражданской поэзии. Это вообще принцип устойчивых стилей, то есть стилей, предполагавших постоян-

¹ О «персональных» стилях русской поэзии первых десятилетий XIX века см.: В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. М., 1941, гл. VI.

² В. Гофман. *Литературное дело Рылеева*. — В кн.: К. Рылеев. *Полное собрание стихотворений*. «Библиотека поэта». Л., 1934. — Проблема политической фразеологии русской гражданской драматургии и поэзии 1810—1820-х годов широко разработана в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики» (М., 1965).

ную и неразрывную связь между темой (тоже постоянной) и поэтической фразеологией. Так, элегический стиль 1810—1820-х годов — это, конечно, не классицизм XVII или даже XVIII века; он гораздо сложнее, эмоциональнее, ассоциативнее. И все же в основе его лежит все тот же рационалистический принцип. *Слезы, мечты, кипарисы, урны, младость, радость* — все это тоже своего рода стилистические «сигналы». Они относительно однозначны (насколько может быть однозначным поэтическое слово), и они ведут за собой ряды предрешенных ассоциаций, определяемых в первую очередь не данным контекстом, но заданным поэту и читателю контекстом стиля.¹

Элегическое направление с наибольшей последовательностью и совершенством выразило тенденции лирики начала века, раскрывавшей и утверждавшей душевную жизнь освобождающейся личности. Для гражданской, политической поэзии 10—20-х годов область высших достижений — не лирика. В декабристских кругах наиболее серьезное значение придавали драматургии («Горе от ума», «Армяне» Кюхельбекера) и опытам в эпическом и полуэпическом роде: баллады и эпические стихи Катенина, думы и поэмы Рылеева. В поэзии собственно лирической поэты этого направления были менее самостоятельны. Борясь с карамзинизмом, они обращались к одической стилизации, к архаистическим экспериментам и библейским аллюзиям. Впоследствии Пушкин, Лермонтов, Некрасов указали русской гражданской лирике совсем иные пути.

В отзыве 1830 года на поэму Ф. Глинки «Карелия» Пушкин писал о «гармонической точности» — отличитель-

¹ В статье «Опыт философской лирики» (1929) мною был поставлен вопрос о *поэтизмах* (устойчивых формулах) элегической поэзии 1810—1820-х годов («Поэтика», № 5, Л.).

В 1941 году в статье «Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина» Г. О. Винокур предложил классификацию повторяющихся формул русского поэтического языка первых десятилетий XIX века. Г. Винокур пишет: «Славянизм ли данное слово или нет, это безразлично, — важно, чтобы его можно было нагрузить соответствующими экспрессивными обертонами. С этой точки зрения, такие слова, как, с одной стороны, *ланиты, чело, перси*, а с другой, такие, например, слова, как *розы, мирты, лилеи*, с третьей, такие слова, как *роща, ручей, домик* и т. п., — все это слова *одного и того же стилистического качества*, хотя бы первые были славянизмами, вторые — европеизмами, а третьи — русизмами» (сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 502).

ной черте школы, основанной Жуковским и Батюшковым. Школа «гармонической точности» — самое верное из возможных определений русской элегической школы. Здесь точность — еще не та предметная точность, величайшим мастером которой стал Пушкин в своей зрелой поэзии; это точность лексическая, требование абсолютной стилистической уместности каждого слова.

Говоря о школе, «основанной Жуковским и Батюшковым», Пушкин кроме двух этих поэтов, очевидно, имел в виду Вяземского, Баратынского, Дельвига, себя самого в ранний период своего творчества. Ни один из этих поэтов, разумеется, целиком не укладывается в «гармонические» нормы. Не укладывается в них прежде всего и сам Жуковский, поэт сложный и многоплановый.¹ Речь здесь идет не о поэтических индивидуальностях в целом. Речь идет об установках, о тенденциях, от которых практика могла так или иначе отклоняться.

Пушкин любил пробовать себя в схватке с ограничениями. Для него стеснительная традиция — это вроде мрамора и гранита, которые надо одолеть, созидая. «Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? — утверждал Пушкин. — Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» («Письмо к издателю «Московского вестника», 1828). Отвергая эффекты, Пушкин искал эффект преодоления ограничений и рождавшуюся в этой победе

¹ Жуковский в нашем литературоведении трактовался по-разному. А. Н. Веселовский в своей книге о Жуковском назвал его творчество «поэзией чувства» и «сердечного воображения». Веселовский всецело связывал Жуковского с английским и немецким сентиментализмом, с поэзией «Бури и натиска» и настаивал на неорганическом, поверхностном характере его романтических связей. Позднейшие исследователи творчества Жуковского — Ц. С. Вольпе, Г. А. Гуковский — оспаривали эту точку зрения, трактуя Жуковского как романтика. Концепция Веселовского представляется мне наиболее убедительной. Жуковский-лирик был воспитан школой Карамзина, Жуковский — великий переводчик приобщал русскую литературу главным образом к предромантической литературе Запада. В тот момент, когда в России начались горячие толки и споры о романтизме, когда эта проблематика стала актуальной (начало 20-х годов), Жуковский в основном уже завершал свое поприще лирического поэта. Трехтомное собрание его стихотворений 1824 года воспринималось современниками как итоговое.

пллюзорную легкость. У эпигонов легкость стала подлинной — легкостью пустоты.

Стиль русской элегической школы — характернейший образец устойчивого, замкнутого стиля, непроницаемого для сырого, эстетически не обработанного бытового слова. Все элементы этой до совершенства разработанной системы подчинены одной цели — они должны выразить прекрасный мир тонко чувствующей души. Перед читателем непрерывной чередой проходят словесные эталоны внутренних ценностей этого человека.

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой. . . Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Здесь почти совсем отсутствуют тропы (за исключением языковых), переносные значения, все то, что называется «поэтическими образами». Но это не значит, что стихотворение «На холмах Грузии. . .» написано *обыкновенными* словами (позднее, в 30-х годах Пушкин широко откроет свою лирику именно «будничным» словам). При всей своей высокой простоте оно еще соткано из «избранных» — по выражению Пушкина — слов, каждое из них отмечено лирической традицией и несет в себе выработанные ею значения.

Элегическая поэтика — *поэтика узнавания*. И традиционность, принципиальная повторяемость являются одним из сильнейших ее поэтических средств. Романтический стиль, например, может изобиловать штампами и банальностями, но расцениваются они как недостаток. Другое дело штампы принципиальные и изначальные; они не образуются от долгого употребления, но как бы рождаются вместе с данной стилистической системой. В основе русского элегического стиля лежали и всевозможные трансформации «вечных» поэтических символов, и образная система французской «легкой» поэзии и элегической лирики XVIII века, глубоко ассимилированная, переработанная русской поэтической культурой. Узкому кругу тогдашних читателей французские прототипы русских элегических формул были хорошо знакомы.

Устойчивые формулы проникают в русскую поэзию очень рано. Французская легкая поэзия XVII—XVIII веков подсказала их уже молодому Тредиаковскому.¹ Но на этом примере как раз и видно, насколько лирический слог нуждался в упорядочении.

Покинь, Купидо, стрелы:
Уже мы все не целы,
Но сладко уязвлены
Любовною стрелою
Твоею золотою,
Все любви покорены...
...Соизволь опочинуть
И сайдак свой покинуть:
Мы любви сами ищем.
Ту ища, не устали,
А сласть ес познали,
Вскачь и пеши к той рыщем.

«Прошение любви»

У Тредиаковского чересполосица «сладостных» поэтических формул и корявых оборотов неустановившегося языка. В процессе становления русской элегической и песенной лирики формулы сладостного языка все настойчивее вытесняют неочищенный словесный материал.

Сравним, например, два переложения оды Анакреона «Любовь»:²

Он, как скоро лишь нагрелся,
«Дай отведать, — говорит мне, —
Не вредилась ли водою
Тетива моего лука».
Натянув же, той язвил мя
Как оса прямо средь сердца,
Потом захохотав сильно,
Вскакал. «Не тужи, хозяин, —
Сказал, — лук мой есть невреден,
Да ты будешь болеть сердцем».

Кантемир. 1730-е годы

Он лишь только обогрелся:
«Ну, посмотрим-ка, — сказал, —
В чем испортилась в погоду
Тетива моя?» — и лук
Вдруг напряг, стрелой ударил
Прямо в сердце он меня;

¹ О песнях Тредиаковского и воздействии на него французской поэзии см.: И. З. Серман. Русский классицизм. Л., 1973, гл. V.

² В 1748 году эту оду Анакреона перевел также Ломоносов.

Сам, вскочив, с улыбкой молвил:
«Веселись, хозяин мой!
Лук еще мой не испорчен,
Сердце он пронзил твое».

Львов. 1794

В принципе сладостный слог не терпел посторонних примесей. Все более полный охват элегической и песенной лирики специально поэтической фразеологией, постепенная гармонизация языка была делом ряда поэтов конца XVIII века — Львова, Капниста, Нелединского-Мелецкого, Муравьева, подготовлявших выступление Карамзина и его последователей. Привычное поэтическое слово, с его относительной однозначностью, в дальнейшем способствовало той лексической точности, которую культивировала элегическая школа.

Для рационалистического стиля характерны однопланная аллегория, метонимия, которая не уводит от предмета, перифраза, которая не замещает предмет, но только облакает его условной фразеологией. Характерно и слово, сохранившее свое первичное значение, но живущее не этим значением, а интенсивной стилистической окраской. Вместе с тем рационалистическая поэтика широко пользовалась метафорами, — не обязательно языковыми, но обязательно традиционными. Традиционная метафора может быть вовсе не языковой, а, напротив того, сугубо книжной, литературной.

Для рационалистической поэтики принципиальная повторяемость не менее важна, чем то или иное строение поэтического тропа. Привычность приглушает метафору, тем самым формально метафорическая структура может быть не метафорична по своей стилистической функции. Поскольку стилистическая функция метафоры — динамизм, неожиданность. Даже чистый классицизм (французский классицизм XVII века) не отвергал метафорическое изменение значений; он только подчинял его жестким нормам.

Русская поэзия 1800—1810-х годов также предъявила к метафоре свои требования: признаки, соотносящие первичное значение с переносным, должны были быть, по возможности, близкими, а также основными для узувального употребления слова. Это обеспечивало поэтическую логику, возможность незатрудненной расшифровки лежащего в основе метафоры сравнения. Ясная логическая

связь должна была существовать и между реалиями прямого значения. Эстетическая мысль эпохи строго осуждала неточность реалий, притом требуя, чтобы в метафоре прямое значение поглощалось переносным. Первичное значение, конечно, продолжало просвечивать сквозь переносное (в этом двуединстве сущность всякой метафоры), но сохранялось оно в развеществленном виде. Неумолимо преследовалась реализация метафоры — оживление первоначальных предметных представлений.¹

Вяземский, например, несмотря на свою склонность к нарушению карамзинистских норм, сохранил до конца некоторые пуристические навыки. Вот его позднейшие записи о Ломоносове:

«Пучина преклонила волны» — странно, но вместе с тем смело и поэтически».

Но там же:

«Когда заря багряным оком
Румянец умножает роз.

Багряное око — никуда не годится. Оно вовсе не поэтически означает воспаление в глазу и прямо относится до глазного врача».²

В том же духе и другое замечание в «Записной книжке» Вяземского:

«Ломоносов сказал: «Заря багряною рукою!»

Это хорошо; только напоминает прачку, которая в декабре месяце моет белье в реке».³

Розовоперстая заря не смутила бы Вяземского, хотя это метафорическое образование более сложное, — зато имеющее за собой прочную традицию.

Багряная рука, багряное око — словосочетания неприличные; в них недостаточно затемнен первичный смысл, что привело к реализации метафоры, — с рационалистической точки зрения всегда комической и абсурдной.

В 1820 году возникла журнальная полемика вокруг

¹ Проблема рационалистического понимания образности, в частности выразившегося в полемике Сумарокова и его последователей с Ломоносовым, поставлена была Ю. Н. Тыняновым в статье «Ода как ораторский жанр» («Архаисты и новаторы». Л., 1929) и Г. А. Гукоским в ряде его работ, посвященных русской литературе XVIII века.

² П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб., 1883, стр. 43, 46.

³ Там же, т. X. СПб., 1886, стр. 187.

«Руслана и Людмилы», характерная для эстетического мышления эпохи. Воейков — арзамасец и человек близкий к Жуковскому — выступил против молодого Пушкина как бы с позиций литературных староверов — «классиков», а в сущности, с той предметно-логической точки зрения, которую отнюдь не отвергали карамзинисты. Воейков возражал, например, против стиха:

Все утро сладко продремав.¹

Выступивший в защиту Пушкина против Воейкова Алексей Перовский (под псевдонимом П. К—в) писал: «Почему же нельзя сладко дремать? Правда, вы тотчас найдете: вы скажете, что если допустить выражение *сладко дремать*, то можно будет написать *кисло дремать*...»² Перовский, таким образом, возражает здесь против игнорирования (разумеется, с полемической целью) стилистической природы слова.

Не следует, однако, рассматривать полемику Воейкова как борьбу с любым метафорическим изменением значений. В той же статье Воейков пишет: «Дикий пламень» — скоро мы станем писать: *ручной пламень, ласковый, вежливый пламень*...» Но ведь Воейков несомненно не возражал бы против формулы — *пламень страсти, любовный пламень*, как он не возражал бы и против языковой метафоры *сладко спать*. Следовательно, мы опять оказались перед проблемой привычных и непривычных, изобретаемых поэтом словосочетаний.

Вот послание Воейкова 1810-х годов к Е. А. Протасовой:

Пространство, время, смерть исчезли в сладкий час!
Мы испытания минувшие забыли.
Биение сердец приветствовало нас,
И слезы лишь одни в восторге говорили!

.....

И быстро по цветам сей месяц пробежал
В неизмеримую пучину лет и веков!
И своенравный рок стезю мне указал
Из мира ангелов в мир низкий человек...

Этот текст, типичный для школы Жуковского, эпигоном которой был и Воейков, — насквозь иносказателен и даже метафоричен. Есть в нем метафоры достаточно затейли-

¹ «Сын отечества», 1820, № 37, стр. 151.

² Там же, № 42, стр. 84.

вые, например в последних четырех стихах. Но лексика их *узнаваема*, их семантика — разворачивание тех или иных устойчивых формул. И Воейков не опасается замечаний насчет того, что месяц не бегаёт по цветам и что слезы, которые могут говорить, могут болтать,¹ и т. п.

Воейков возражал против сочетания *сладко дремать*, но сам в приведенном стихотворении употребляет метафорическую формулу *сладкий час*. Строится она по типу еще ломоносовских словосочетаний: *сладкий век, сладкий восторг, сладкое блаженство*.²

Эпитет всюду здесь отнесен к абстрактному слову и поэтому сам приобретает абстрактно-оценочный смысл, полностью поглощающий его первичное «вкусное» значение. Но дремота (в отличие от сна — уже абстрагированного в поэтическом языке) — некое конкретное физическое состояние. Эта конкретность и мешает сладкому (в словосочетании *сладко дремать*) стать чистой оценочной абстракцией; смутно брезжут какие-то предметные признаки. Отсюда возможность оборота *кисло дремать* (в пародийной реплике Перовского). Противопоставить *сладкому часу кислый час* никому не пришло бы в голову.

Любопытно, что подобные нормы существовали не только для Воейкова, но и для Жуковского. В 1815 году Жуковский писал Вяземскому: «*Дремать в златых мечтах никак нельзя! Златые мечты прекрасны, когда говоришь просто о мечтах и хочешь им дать отвлеченный образ, но как скоро говоришь о мечтах в отношении к тому, кто их имеет, то златые совсем не годятся: не оправдывай себя моим примером; я сказал в «Кассандре»: в сновидениях златых*³ — это такая же точно ошибка, какая у тебя!»⁴

¹ В своей статье Воейков, между прочим, утверждал, что выражение «шемой мрак» позволяет сказать также: «болтающий мрак... спорящий мрак, мрак, делающий неблагопристойные вопросы и не краснея на них отвечающий...»

² Об употреблении Ломоносовым эпитетов *сладкий* и *златой* см.: И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. М.—Л., 1966, стр. 182—187.

³ Благ своих не постигает
В сновидениях златых
И бессмертья не желает
За один с Пелидом миг.

⁴ В. А. Жуковский. Собрание сочинений, т. IV. М.—Л., 1960, стр. 563.

У Вяземского в окончательной редакции:

Забывшись, наяву один дремать в мечтах...

Очевидно, раньше было:

Забывшись, наяву дремать в золотых мечтах...

Вяземский согласился с тонким замечанием Жуковского.

В традиционных словосочетаниях этого рода выступали либо «живописующие» признаки эпитета в применении к некоей (относительной) конкретности: *золотой перст денницы, золотых зыбей* (Ломоносов); либо выступали признаки отвлеченно оценочные (золотой — как прекрасный, великолепный, радостный): *золотой век, золотые дни, весна золотая*. Жуковский, так же как Воейков, боится смешения этих рядов. Сочетание *золотой* или *сладкий* с психологическими или физическими состояниями оживляет в эпитете предметные признаки, угрожая хотя бы частичной реализацией метафоры.

В только что процитированном письме к Вяземскому речь идет об его стихотворении «Вечер на Волге», по поводу которого Жуковский тогда же обратился к Вяземскому со стихотворным посланием. Это послание — образец критики с позиций школы «гармонической точности». Причем в послании выражено мнение арзамасского «ареопага» (А. Тургенев, Блудов, Дашков).

*Благоухает дров
Трепещущая сень. Богиня утверждает
(Я повторяю то поэту не во гнев),
Что худо делает, когда благоухает
Твоя трепещущая сень!*

По-видимому, благоухать может листва, но не сень, то есть здесь Жуковский протестует против неточности реалий. Непосредственно за этим следует грамматическая поправка:

*Переступившее ж последнюю ступень
На небе пламенном вечернее светило —
В прекраснейших стихах ее переступило,
Да жаль, что в точности посбилося на пути;
Нельзя ль ему опять на небеса взойти,
Чтоб с них по правилам грамматики спуститься,
Чтоб было ясно все на небе и в стихах?*

Далее возражение против неточного словоупотребления:

Кто в облачной дали конец тебе прозрит?
Богиня говорит,
И справедливо, хоть и строго:
Прозреть, предвидеть — все равно!
Прозреть нам можно то одно,
Что не сбылось еще, чему лишь можно сбыться;
Итак, сие словцо не может пригодиться
К концу реки! Он есть давно, хотя и скрыт.
Ты вместо вялого словечка *различит*
Великолепное *прозрит* вклеил не к месту
И безобразную с ним сочетал невесту. . .

Далее:

Огромные суда в медлительном паренье —
Запрещено, мой друг, и нечем пособить,
Указом критики судам твоим парить:
Им предоставлено смиренное *теченье*.

Это возражение против многоступенчатой метафоричности: суда парят потому, что паруса их подобны крыльям огромных птиц. О метафоричности идет речь и в следующих строках послания Жуковского:

Воспрянувших дубрав! — *развесистых дубрав,*
Или проснувшихся! Слова такой же меры.
А лучше! В этом вкус богини нашей прав!
Воспрянувших, мой друг, понятно, да не ясно.

С логической точки зрения *воспрянувшие дубравы* и *проснувшиеся дубравы* в равной мере искажают реалию путем метафорического одушевления природы. Но формула *проснувшиеся дубравы* удобно включается в привычный ряд мотивов, связанных с пробуждением весны, — между тем как *воспрянувшие дубравы* возбуждают сложные, переплетающиеся ассоциации с пробуждением и одновременно с внешним видом деревьев. Словесный образ, заново создаваемый поэтом, семантически неустойчив, потому что он рождается из контекста и только в нем может быть осмыслен. Что такое «проснувшиеся дубравы» — понятно само по себе, вне данного стихотворения, но этого уже нельзя сказать о «воспрянувших дубравах».

Подобные разборы постоянно встречаются в переписке арзамасцев. В дискуссии по поводу «Руслана и Людмилы» и противники, и защитники поэмы равно пользуются мериллом логики, точности, хорошего вкуса. Спор идет не о самих принципах, но о границах их примене-

ния, о возможности их совмещения с новым поэтическим опытом.

Еще в 1828 году Пушкин, отвечая на журнальную критику «Евгения Онегина», вынужден был оспаривать устарелый и мелочный рационализм: «Младой и свежий поцелуй» вместо поцелуй молодых и свежих уст, — очень простая метафора...

«Теплотою камин чуть *дышет*» — опять простая метафора.

«Кибитка удалая» — опять метафора...

Если наши чопорные критики сомневаются, можно ли позволить нам употребление риторических фигуров и тропов... что же они скажут о поэтической дерзости Кальдерона, Шекспира или нашего Державина?»

Пушкин боролся против полемически недобросовестного или невежественного применения принципов логической критики, но сами по себе эти принципы близки его эстетическому сознанию. Тому свидетельство известное его письмо к Вяземскому (1825) по поводу стихотворения «Нарвский водопад»:

«...*Сердитый* влаги властелин...

... Можно ли, например, сказать о молнии *властительница небесного огня*? Водопад сам состоит из влаги, как молния сама — огонь».

На это Вяземский отвечает: «Называя водопад *властилином влаги*, я его лицетворю, забывая этимологию его, и говорю о том незримом *moteur*,¹ побудителе водяной суматохи». Вяземский оправдывается здесь, не выходя за пределы принципов рационалистической поэтики, которая в метафоре избегала столкновения противоречивых признаков, если они не были стертыми, неощутимыми. Он аргументирует здесь именно неощутимостью внутренней формы слова: водопад — падающая вода; он «забывает этимологию».

Далее Пушкин анализирует строфы, которые в первоначальной редакции читаются:

Под грозным знаменем свободы
Несешь залогом бытия
Зародыш вечной непогоды
И вечнобьющего огня!

.....

¹ Двигателе (франц.).

Как ты, внезапно разгорится,
Как ты, растет она в борьбе,
Терзает лоно, где родится,
И поглощается в себе.

Пушкин пишет: «Вся строфа сбивчива. Зародыш непогоды в водопаде: темно. Вечнобьющий *огонь* — тройная метафора... «Как ты, внезапно разгорится»... Ты сказал об водопаде *огненным* метафорически, то есть *блистающей, как огонь*, а здесь уж переносишь к жару страсти сей самый водопадный пламень...»

Вяземский отвечает: «Вбей себе в голову, что этот весь водопад не что иное, как человек, взбитый внезапной страстью. С этой точки зрения, кажется, все части соглашаются, и все выражения получают ипе аггièге-репсée,¹ которая отзывается везде... Я все еще сидел на природе, но вдруг меня прорвало, и я залез в душу». Вяземский оправдывается тем, что водопад — это человек. Для Пушкина же, хотя он и понял, конечно, психологические аналогии Вяземского, водопад — это также и водопад.

В письме от 13 сентября 1825 года Пушкин завершил эпистолярный спор о водопаде упреком: «Ты признаешься, что в своем водопаде ты более писал о страстном человеке, чем о воде. Отселе и неточность некоторых выражений». Символическое применение образа, по мнению Пушкина, не могло служить оправданием его предметно-логической неточности. От условных стилей 10-х годов Пушкин шел не к повышенной метафорической образности, но к «нагому» слову своей поздней лирики.

Как соотносились условные поэтические стили с действительностью? Вот существеннейший вопрос для их понимания и исторической оценки. Речь прежде всего идет о подлинной поэзии, а всякая подлинная поэзия имеет отношение к действительности и является ее специфическим познанием и претворением. Но способы этого претворения многообразны.

В русской лирике первой четверти XIX века любой опыт, пришедший из действительности, тяготел к идеальному обобщению. Оно заглушало в слове его предметное

¹ Заднюю мысль (франц.).

содержание, так что конкретные по своей словарной природе слова (все те же *кинжалы, цепи* или *розы, слезы, звезды, урны* и проч.) по стилистической своей функции уподоблялись абстрактным.

Иногда совершалась борьба между органическим стремлением к конкретности и мощной инерцией стиля (в особенности это относится к молодому Пушкину); но борьба конкретного материала с «идеальной» его обработкой связана не только с особенностями творческих индивидуальностей, а также со спецификой жанров.

Разным жанрам присуща разная степень предметности. Самым абстрагирующим из них была элегия (до переворота, совершенного в 20-х годах Пушкиным и Баратынским), ибо каждое явление, вступавшее в элегию, вступало в область чистых ценностей и безусловной красоты. «Низшие» жанры — сатира, басня, напротив того, сравнительно широко пользовались бытовым, эмпирическим словом.

Особый теоретический интерес с этой точки зрения представляет промежуточный жанр дружеского послания. Послание в принципе нарушало классическое единство эмоционального тона и гармоническую однородность слога. Мифологические атрибуты и прочие поэтические условности сочетаются в нем с некоторыми признаками повседневной обстановки. Шуточный тон дружеских посланий открывал дорогу бытовому слову, расширяя возможности лирической поэзии. При этом важно, что, несмотря на бытовой и шуточный элемент, дружеские послания вовсе не попадали в разряд «комических жанров». Лиризм, раздумье, грусть находили в них доступ.

Не следует, однако, преувеличивать значение предметного начала дружеских посланий. Это явление совсем другого порядка, чем мощная эмпирическая конкретность державинской «Жизни званской. . .»

В которой к госпоже, для похвалы гостей,
Приносят разные полотна, сукна, ткани,
Узоры, образцы салфеток, скатертей,
Ковров, и кружев, и вязани.

Где с скотен, пчельников и с птичников, прудов
То в масле, то в сотах зрю золото под ветвями,
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,
Сребро, трепещуще лещами.

В дружеском послании 1810-х годов инерция абстрагирующего стиля подавляла предметность (в меньшей мере, чем в элегии). Отбор бытовых «предметов», проникших в послание, был очень узок. В конечном счете это тоже устойчивые сигналы, стилистическую окраску которых определяли перевоплощения авторского образа. То это гусарские атрибуты лирики Дениса Давыдова, то утварь пиршественного стола, то обстановка «хижины» русского последователя Горация, ленивца и мудреца, предпочитающего сладостное уединение честолюбивым замыслам и светской суете.

В «Моих пенатах» Батюшкова смешались разные ряды сигналов, восходящих к разным поэтическим традициям, и Пушкин это порицает в известной своей записи на полях батюшковских «Опытов»: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни... *Норы и келии*, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двурунной балалайкой».

В одическом стиле, особенно в оде XVIII века, предметность, несомненно, интенсивнее. Политическая ода, отзывающаяся на объективные события государственной жизни, не могла наглухо замкнуться в пределах повторяющихся и варьирующихся поэтических формул. В оду неизбежно проникали элементы современного политического, военного, даже технического опыта. И все же это не отменяет исходный принцип словоупотребления. И в одическом стиле господствуют свои традиционные словесные формулы и образы; они организуют весь остальной словесный материал, прокладывая колею ассоциациям. Проникшие извне элементы теряют предметное значение, приобретают условно-иносказательное. Именно потому в период ослабления жанровой системы проявилась их сочетаемость с иносказаниями других стилей, казалось бы им враждебных.

Все же необходимо учитывать относительную предметность оды — и не только державинской. Проникновение, например, некоторых предметных элементов в позднюю лирику Батюшкова связано с тем, что в своих поздних

монументальных элегиях Батюшков в какой-то мере использовал одическую традицию: ¹

Все пусто... Кое-где на снеге труп чернеет,
И брошенных костров огонь, дымяся, тлеет,
И холодный, как мертвец,
Один среди дороги,
Сидит задумчивый беглец,
Недвижим, смутный взор вперив на мертвы ноги.

«Переход русских войск через Неман...»

Конкретность зрелого Пушкина — открытие нового принципа в искусстве, и она непохожа на предметность XVIII века. У Батюшкова это еще не так. Ведь уже в ранней оде Ломоносова «На прибытие... императрицы Елисаветы Петровны... в Санкт-Петербург, 1742 года по коронации» читаем:

Уже и морем и землю
Российско воинство течет,
И сильной крепостью своею
За лес и реки готфов жмет!
Огня ревущего удары
И свист от ядр летящих ярый
Сгущенный дымом воздух рвут, —
И тяжких гор сердца трясут.
Уже мрачится свет полдневный,
Повсюду вид и слух плачевный.

.....

Смешившись с прахом, кровь кипит,
Здесь шлем с головой, там труп лежит,
Там меч с рукой отбит валится,
Коль злора жестоко казнится!

Здесь много деталей, вполне реальных, начиная со стратегического значения леса и рек в стихе:

За лес и реки готфов жмет!

¹ В статье «Поэзия Константина Батюшкова» (К. Н. Батюшков. Стихотворения. «Библиотека поэта». Л., 1959) Г. П. Макогоненко показал трагедию поэта, который стремился овладеть новым, более конкретным методом изображения действительности, — и погиб, не свершив задуманного. Но Г. П. Макогоненко преувеличивает при этом достижения Батюшкова в овладении конкретностью.

Но таковы законы времени и стиля, что реальное поглощается отвлеченным, что конкретность без труда совмещается с мифологией и аллегорией.

В любовных элегиях Батюшкова, где нет одического «монументального» начала, нет и предметности.

Украсить жребий твой
Любви и дружества прочнейшими цветами,
Всем жертвовать тебе, гордиться лишь тобой,
Блаженством дней твоих и милыми очами;
Признательность твою и счастье находить
В речах, в улыбке, в каждом взоре;
Мир, славу, суеты протекшие и горе —
Все, все у ног твоих, как тяжкий сон, забыть!
Что в жизни без тебя? Что в ней без упования,
Без дружбы, без любви — без идолов моих?
И муза, сетуя без них,
Светильник гасит дарованья.

Творческие принципы Батюшкова особенно очевидны, если сравнить его элегии хотя бы со стихотворениями Фета, в которых лирическое и прекрасное так прочно скреплены с *вещью*, с единичной ситуацией.¹

Жду я, тревогой объят,
Жду тут на самом пути:
Этой тропой через сад
Ты обещалась прийти.

Плачась, комар пропоет,
Свалится плавно листок. . .
Слух, раскрываясь, растет,
Как полуночный цветок.

Словно струну оборвал
Жук, налетевши на ель,
Хрипло подругу позвал
Тут же у ног коростель.

Тихо под сенью лесной
Спят молодые кусты. . .
Ах, как пахнуло весной!
Это, наверное, ты!

¹ О конкретности Фета см. работы о нем Б. Я. Бухштаба, особенно статью в кн.: А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Л., 1959, стр. 54 и далее.

Совсем другое любовная лирика Батюшкова — совершенная система прекрасных формул. У Батюшкова была своя действительность: обобщенные этими формулами ценности душевной жизни человека.

По поводу школы «гармонической точности» пришлось много говорить о предрешенности, о повторяемости, возведенной в стилистический принцип. Но само собой разумеется, что большое искусство не может быть в буквальном смысле искусством повторений. Эстетический эффект узнавания должен был все время сопровождаться другим эстетическим воздействием — так сказать, противоположным.

Школа «гармонической точности» создала свой канон, который был важен и тем, что мог быть нарушен. Дифференциальные качества ощущаются тем острее, чем тверже нормы, которым они противоречат. Например, канон теории трех штилей надолго пережил свое официальное существование и в смягченной, подспудной форме дожил чуть ли не до XX века. То есть стилистическое смещение и смешение высокого и низкого продолжало быть эстетически ощутимым и тогда, когда догма трех штилей давно уже потеряла свою силу, и даже когда она была уже совершенно забыта.

Словесная система школы Жуковского — Батюшкова — раннего Пушкина была доведена до такой степени совершенства и устойчивости, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и преодолением этих формул. Есть периоды, когда, напротив того, всякая новизна безболезненно принимается и быстро отмирает.

В атмосфере гармонической точности выработалось слово, небывало чувствительное к самым легким прикосновениям художника. Элегическая школа отвергала сильные средства воздействия; поэтому так трудно постичь ее эстетические тайны.

Нет подруги нежной, нет прелестной Лилы!

Все осиротело!

Плачь, любовь и дружба, плачь, Гимен унылый!

Счастье улетело!

Дружба! ты всечасно радости цветами

Жизнь ее дарила;

Ты свою богиню с воплем и слезами
В землю положила.

Ты печальны тисы, кипарисны лозы
Насади вокруг урны!
Пусть приносит юность в дар чистейший слезы
И цветы лазурны!

«На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина»

Это стихотворение Батюшкова (1811) развертывает перед читателем непрерывную цепь освященных традицией слов в их гармонической сопряженности; именно в этом его поэтическая действенность.

Сложнее строится стихотворное обращение к Вяземскому («К другу») 1817 года:

Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни счастье?
Мы область призраков обманчивых прошли,
Мы пили чашу сладострастья.

Но где минутный шум веселья и пиров?
В вине потопленные чаши?
Где мудрость светская сияющих умов?
Где твой Фалерн и розы наши?

Где дом твой, счастья дом? . . . Он в буре бед исчез,
И место поросло крапивой.
Но я узнал его: я сердца дань принес
На прах его красноречивый.¹

.....
Как в воздухе перо кружится здесь и там,
Как в вихре тонкий прах летает,
Как судно без руля стремится по волнам
И вечно пристани не знает, —

Так ум мой посреди сомнений погибал.
Все жизни прелести затмились:
Мой гений в горести светильник погашал,
И музы светлые сокрылись.

Здесь особенно действенно соотношение синтаксического членения с ритмическим и строфическим. При традиционности лексики синтаксический чертеж разнообразен и сложен. Подряд нагнетаемая вопросительная интонация вдруг обрывается на середине стиха, симметрия

¹ Речь идет о московском доме П. Вяземского, сгоревшем в 1812 году. Дом, а вероятно, и крапива — вполне реальные. Но по законам условного стиля реальность поглощается здесь общим потоком поэтической символики.

ритмико-синтаксических отрезков сменяется перебойми. Строфа то распадается на две равные части, то строится по схеме 3+1, то синтаксически перебрасывается в следующую строфу:

И вечно пристани не знает, —

Так ум мой посреди сомнений погибал. . .

Очевидно, что в поэтике традиционных поэтических образов синтаксис должен был иметь особое, часто решающее значение. Именно на ритмико-синтаксический строй ложилась тогда задача извлечения из слов тонких дифференцирующих оттенков.¹

Но синтаксические средства в этой системе, конечно, не были единственными средствами открытия нового в традиционном. Не меньшее значение имели смысловые сдвиги, иногда осторожно нарушенное равновесие между эпитетом и его предметом. Величайшего динамизма достигают эти сдвиги в ранней лирике Пушкина.

Семнадцатилетний поэт писал:

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.

Казалось бы, в словосочетаниях *златые дни* и *златые ночи* — эпитет в равной мере имеет чисто оценочное (а не вещественное) значение. Златой — как прекрасный, великолепный и т. д. Формально это так, но стилистическая функция двух этих формул разная. *Златые дни* — словосочетание сугубо традиционное; в формуле же *златые ночи* традиционно поэтическими являются только сами по себе слова (златой, ночь), сопряжение же их непривычно. Вторая формула контрастна и аналогична первой; поэтому она оживляет в первой давно потухшее ве-

¹ Р. Якобсон в статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» в связи с пушкинским «Я вас любил. Любовь еще быть может. . .» отметил, что в поэзии «безобразной» «грамматическая фигура» становится доминантой и замещает тропы» (Roman Jakobson. Questions de poétique. Paris, 1973, p. 227). О разнообразии и изысканности синтаксиса Батюшкова см. в статье В. Топорова «Источник» Батюшкова в связи с «Le torrent» Парни» (Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969).

щественное значение. Смутно проступает представление о золотом, солнечном, светлом дне. Вторая формула остается оценочной. Между ними — неполное смысловое равновесие, остро ощутимое в поэтической системе абсолютной точности.

В 1818 году написано стихотворение «Жуковскому»:

Когда сменяются виденья
Перед тобой в волшебной мгле,
И быстрый холод вдохновенья
Власы подьмет на челе...¹

В общем контексте стихотворения и *холод*, и *вдохновенье* вполне укладываются в стилистику 10-х годов. Но традиция ассоциировала вдохновение не с холодом, а с жаром, пламенем. «Быстрый холод вдохновенья» — смысловой взрыв. Словосочетание это проникнуто уже какой-то почти физической конкретностью.

Большие поэты школы «гармонической точности» владели несравненным искусством нарушения ее канонов. Это та именно грань, которую не могли перейти последователи и подражатели. В высшей степени владел этим искусством Жуковский.²

Сопоставим несколько строк из «Славянки» Жуковского (1815) с фрагментом элегии Плетнева «К моей родине» (1820). Плетнев разрабатывал отчасти сходную тему, несомненно ориентируясь на Жуковского.

Там слышен на току согласный стук цепоз;
Там песня пастуха и шум от стад бегущих;
Там медленно, скрипя, тащится ряд возов,
Тяжелый груз снопов везущих.

Но солнце катится беззнойное с небес;
Окрест него закат спокойно пламенеет;
Завесой огненной подернут дальний лес;
Восток безоблачный синееет...

...То отраженный в них сияет мавзолой;
То холм муравчатый, увенчанный древами;

¹ В 1826 году Пушкин напечатал это стихотворение, как и стихотворение «Друзьям», в измененной редакции. Но цитируемые здесь строки и в том и в другом случае остались без изменения.

² О своеобразии и смелости поэтического языка Жуковского см.: И. М. Семенов. Поэты пушкинской поры. М., 1970, гл. «Жуковский».

То ива дряхлая, до свившихся корней
Склонившись гибкими ветвями,

Сенистую главу купает в их струях. . .

Жуковский

Забуду ли тебя, о *Теблежский* ручей,
Катящийся в берегах своих пологих
И призывающий к себе струей своей
В жары стада вдруг с двух полей отлогих,
Где чащи ольховы, по бархатным лугам
Прохладные свои раскинув тени,
Дают убежище от зною пастухам
И нежат их на лоне сладкой лени?
Когда, когда опять увидишь ты меня
На берегу своем, ручей родимый?
Когда журчание твое услышу я
И на пологие взгляну долины?
И буду ли когда еще внимать весной,
Как вдоль тебя, работу начиная,
В лугах скликаются косцы между собой,
Знакомую им песню запевая?

Плетнев

У Плетнева все налицо — и условная вещественность описательной поэзии, и гармонический слог. И как ровно, не зацепляя внимания, выстраиваются ряды этих строк. А читатель Жуковского все время в напряжении — от гибкого синтаксиса, от того, что перед ним возникает то державинское *скрыпя*, то противоречивые скрещения слов: *беззнойное солнце*, закат, который *спокойно пламенеет*, то предметный образ ивы, с ее свившимися корнями.

Большие поэты умели сочетать *узнаваемое* с неожиданным. Эпигонам это было не по силам.

В судьбах русской лирики, как и всей русской литературы, перелом наступил в 1825 году. В декабрьском разгроме окончила свое существование боевая поэзия дворянской революции. Но в последекабристскую пору сразу же обнаружился и непоправимый распад интимной лирики 10—20-х годов. Была разрушена «целость направления», о которой с такой пронизательностью писал Огарев. И оказалось, что без соседства гражданских мотивов сразу поблекли мотивы анакреонтические, эпикурейские. Нужна была сила Пушкина, чтобы выйти к новым высотам исторического и реалистического мышления. В большинстве же случаев «уцелевшие» ничем не могли возместить утрату питавшей их атмосферы. Речь

идет не только о политических идеях и настроениях, но обо всем комплексе гражданских, моральных, эстетических ценностей людей русской дворянской революции. Аморфность литературной позиции в той или иной мере обнаруживается постепенно у Вяземского, у Дельвига и Языкова. Кроме Пушкина, исключение — Баратынский. Именно потому, что поздний Баратынский мощно выразил уединенность души, чьи связи со всеобщим трагически оборваны.

В середине 30-х годов Пушкин создает новую лирическую систему, но поздняя лирика Пушкина почти не появляется в печати. Баратынский и Тютчев проходят стороной. Зато альманахи и журналы наводнены бесчисленными подражателями, механически воспроизводящими Жуковского, раннего Пушкина, раннего Баратынского. Представим себе карамзинистский элегический слог в эпоху, когда расшатывалась та самая эстетика, которая его породила, то есть представим себе поэзию условную и абстрактную, притом не обоснованную уже целостным мировоззрением и потерявшую способность развиваться. Постепенно ослабевают суровые требования, предъявляемые к точности, к стилистической уместности каждого слова. Стили перестают быть непроницаемыми друг для друга. В то же время еще не поколеблено убеждение в том, что поэзия должна говорить на особом, ей лишь присущем языке. Так образуется новый, среднепоэтический язык, сплав устойчивых формул разного стилистического происхождения.

Неотъемлемая черта эпигонской поэзии конца 20-х и 30-х годов — эклектизм, всеядность. Характерная в этом отношении фигура — Андрей Подолинский. Его поэма «Див и Пери» появилась в 1827 году, имела шумный успех и сразу принесла начинающему автору известность. Поэма Подолинского отличается гладким, легким стихом, восточной экзотикой и вполне благонамеренной идеологией. «Демон» Лермонтова, по причинам цензурным, не только не увидел света при жизни автора, но впервые полностью был напечатан в России только в 1860 году. Зато цензура отнюдь не возражала против обнародования поэмы Подолинского, в которой изгнанная из рая Пери внушает падшему ангелу Диву:

Див, надейся и молись!
Грех искупишь ты молением.

В отличие от В. Туманского, Теплякова, которые были учениками больших мастеров, младшими представителями школы, Подолинский — типический эпигон, с легкостью смешивающий различные, нередко взаимоисключающие поэтические традиции.¹ У него можно встретить классическую элегию, и восточный стиль, и обезвреженный байронизм, и мотивы Жуковского, и навеянную Веневитиновым шеллингианскую трактовку философско-поэтических тем, и русские песни по образцу Дельвига.

Это явление принципиально иное, нежели использование разных стилей с разными поэтическими целями, характерное для школы 20-х годов и основанное на развитом стилистическом чувстве и точности словоупотребления. Разнобой позднейших подражателей порожден, напротив того, утратой строгой стилистической культуры, возрастающим равнодушием к лексическим оттенкам слова.

Засилье эпигонов — большой вопрос поэзии 30-х годов. Даже Сенковский, превративший свой журнал «Библиотеку для чтения» в оплот вульгарного романтизма 30-х годов, считал нужным вести в нем систематическую борьбу с «готовыми поэтическими приборами». Так, он писал, рецензируя стихи Е. Бернета: «...Он почти не повторяет тех чувств, тех слов, которые надоели, истерлись, сделались приторными и смешными в русских стихах, не оживает душою, не дышит жизнью молодою, не кипит страстями, не обвивается туманами дали, не знает неги сладострастия, и пр. и пр. Является, правда, и у него тишь, и тиши для души, и проскакивают готовые поэтические приборы, которые надобно выкинуть в окошко, как выкинуты рифмы человек — век, Ломоносов — Россов, Фебу — небу, муз — союз».²

Ответственность за поэзию «готовых приборов» возлагалась при этом на Жуковского и Батюшкова, даже на Пушкина и Баратынского. Самые разные и друг другу враждебные группировки последекабристской поры еди-

¹ Это отметила в статье о Подолинском Е. Н. Купреянова (И. Козлов, А. Подолинский. Стихотворения. «Библиотека поэта». Л., 1936, стр. 146—147).

² «Библиотека для чтения», 1837, т. XXIII, стр. 41.

родушны в одном — в отрицании элегической школы 1800—1820-х годов, как «школы безмыслия». Приговор исторически несправедливый — элегия Жуковского и Батюшкова раскрывала новые и важные стороны душевной жизни человека: следовательно, несла поэтическую мысль. Но эти открытия были пройденным этапом, и унылая элегия бесчисленных подражателей не могла уже ничего открыть, а могла только раздражать однообразием праздных ламентаций. Выход из тупика представлялся выходом в *поэзию мысли*.

ПОЭЗИЯ МЫСЛИ

Четырнадцатое декабря нанесло непоправимый удар просветительскому мировоззрению русского образованного дворянства, открыло дорогу последекабристскому романтизму с его индивидуализмом и с его исканием «абсолютов»; причем специфика русского романтизма этой поры в том, что он сразу же скрещивается с реалистическими открытиями Пушкина, несколько позднее — Гоголя.

Романтическое понимание личности, новое отношение к философии — как средоточию духовной жизни, все возрастающий историзм, который и в искусстве отрицал вечные нормы прекрасного, — все вело к поискам новых художественных методов. В русской лирике 1820—1830-х годов новые методы суммарно определяются понятием — *поэзия мысли*. Поэзию мысли отстаивали и декабристы, но иначе — еще в пределах просветительски-рационалистических представлений, отчасти традиций старой поэзии размышлений, дидактической, медитативной. Теперь же предстояло заново найти отношение между поэзией и философской мыслью, между поэтической мыслью и действительностью. Недаром в «Литературных мечтаниях» молодой Белинский с таким напряжением пытался переосмыслить литературу в свете вопросов духовного становления народа и личности.

Требование мысли возникает с разных сторон. Его выдвигают и романтики декабристской традиции, и «любомудры», и юный Белинский и его друзья, и даже представители низового, вульгарного романтизма — они тоже, по-своему, толковали о глубоком содержании искусства. Люди нового поколения хотели самобытно-национального выражения новой, им свойственной точки зрения. Разные группы по-разному трактовали искомое национальное содержание; и в этих несогласиях заострялось понимание поэзии мысли, как поэзии программной, представляющей определенное направление. Единодушное стремление к программности при несовпадении отдельных программ — приводило нередко к взаимным обвинениям в «безмыслии». Разные социальные позиции, разные мнения в какой-то мере объединял романтический интерес к личности. И от поэзии мысли ждали, чтобы она так или иначе соответствовала этому острому интересу.

Индивидуализация лирики разрушала канонические формы. Она предопределила все возрастающее значение индивидуального контекста (вместо контекстов устойчивых стилей); тем самым конкретизацию лирических ситуаций. Изменялись взаимосвязанные звенья поэтической системы: авторский образ, тема, лирический сюжет, словоупотребление.

Лирическое переживание или размышление отнесены теперь к личности (разумеется, обобщенной); изменилось тем самым и возросло значение лирического субъекта. Элегическое *я*, порожденное жанровой иерархией, вышло преобразенным из ее окончательного распада.

Молодые поэты отказываются от широкого диапазона, характерного для начала века, когда поэт писал поэмы и эпиграммы, элегии и сатиры. Веневитинов, например, еще пишет элегии, но он пишет только элегии. Элегический строй сохранен, но жанровая функция стихотворения отпала. Совсем уже бессодержателен у Веневитинова заголовок «Послание». Так, например, «Послание к Рожалину» — все та же неопределенно медитативная форма, лишенная признаков дружеских посланий: намеков, конкретностей, перебоев эмоционального тона. К тому же адресат выпадает в нем из сюжета, превращаясь лишь в объект посвящения.

Вырабатывается тип внежанрового лирического стихотворения. В этом плане существенным оказалось обра-

щение молодых романтиков к немецкой поэзии. Французская лирика очень долго, вплоть до романтического взрыва 20-х годов, сохраняла жанровые черты. Преобразования, которые внес в элегию Парни, с его сюжетной циклизацией и тонким исследованием чувства, не уничтожили элегию как таковую, напротив того, сделали ее ведущим жанром. Немецкая же поэзия очень рано освобождается от жанровых канонов. Уже оды Клопштока 1740-х годов ориентируются не на оду французского классицизма, но на античную лирику. Часто небольшие по объему, они посвящены разнообразным темам — от созерцания божества до воспевания вина и любви. Молодой Гете на песенной основе создает новую лирику чувства. Позднее молодой Шиллер разрабатывает внежанровую философскую лирику. Самый тип философского стихотворения Шиллера имел существенное значение в становлении русской поэзии мысли.

Кюхельбекер 20-х годов как теоретик и как практик высокой поэзии не мог оторваться от оды. Политическая лирика Федора Глинки восходит к традиции переложения псалмов. Философские поэты 20-х годов — Хомяков, Шевырев, Тютчев — в какой-то мере ориентируются на одический стиль, одическую интонацию, но пишут они вовсе не оды.

Жанровая система охватывала по-своему важнейшие области жизни человека — общественной и частной. Она претендовала на универсальность и именно потому на право ограничивать круг предметов изображения. Поэт не придумывает тему стихотворения, он ее выбирает. Элегический поэт творит не тему, а вариацию, и вариация может стать большим произведением искусства. Освобождение темы от распадающейся жанровой иерархии открыло дорогу всем достижениям и многим неудачам лирики XIX и XX веков. Тема теперь должна прийти непроторенными дорогами — из философского познания, из общественных событий и жизненного опыта. С этого времени выбор темы, самый замысел стихотворения становится уже ответственным творческим актом. Принадлежность к определенному литературному направлению в известной мере могла заменять жанровую предрешенность темы. Вне этого поэту еще труднее было найти свою тему, еще опаснее ее потерять.

Опыт художника присутствует, несомненно, в каждом творческом акте, но функции его в самом произведении различны. В отвлеченной и обобщенно идеальной классической системе личный опыт оставался за порогом лирики — как факт внеэстетический. Его поглощали традиционные темы и формы. Начиная с 1820-х годов в лирике намечаются другие устремления — тема погружена в некую конкретность, она предстает в «частном», единичном аспекте, но частный опыт должен был получить силу собщения, потенцию символических значений.¹ Эту конкретность не следует непременно отождествлять с предметностью; конкретна может быть историческая концепция, психологическая ситуация.

Лирика классического типа представляла собой обычно выражение мыслей и чувств лирического я. Ода, элегия, послание, даже сатира — это своего рода лирические монологи, в которых могут изображаться и объективные события, явления, предметы. Из новой лирики монолог, конечно, не исчезает, но с возрастанием конкретности возрастает значение опосредствованного лирического сюжета. Лирический субъект может быть зашифрован — пейзажем, предметом, другими персонажами, эпизодом, диалогом, сценой, размышлением, скрепленным с частным участком жизни. Автор присутствует, но он присутствует как лирическое отношение к вещам.

Великолепные пейзажи ранних элегий Жуковского даны как увиденные и пережитые автором:

Спешу к твоим брегам... свод неба тих и чист;
При свете солнечном прохлады повеваает;
Последний запах свой осыпавшийся лист
С осенней свежестью сливает.

Иду под рощею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих картина,
То вдруг, сквозь чащу древ, мелькает предо мной,
Как в дыме, светлая долина...

А вот пейзаж Тютчева:

Лениво дышит полдень мгlistый,
Лениво катится река;
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака.

¹ В этом отличие новой конкретности, скажем, от мощной эмпирической конкретности Державина.

И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет;
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет.

У Жуковского говорит лирическое я; в стихотворении Тютчева оно скрыто. И все же лирическая точка зрения Тютчева индивидуальнее, неповторимее.

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой —
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшись в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит. . .

Это сказано не о лютеранском богослужении, но о судьбах религии перед лицом атеистического сознания XIX века. Тема здесь, однако, погружена в исторически конкретную концепцию лютеранства. Следующий план — предметная реальность. Символический дом распадающейся веры увиден уже сквозь единичную вещь:

Сих голых стен, сей храмины пустой. . .

У Тютчева этот принцип не стал еще господствующим (для него важнее индивидуальные аспекты идей или состояний души), — конструктивное значение он приобретает в лирике зрелого Пушкина, позднего Лермонтова, Некрасова, по-своему у Фета; наконец, в русской лирике XX века, особенно начавшей складываться после распада символизма.

Но уже в 1820-х годах русской лирике предстояло решать труднейшую задачу: найти выражение для не преданных традицией концепций. И для мира исторической и вещественной конкретности, и для мира романтической личности нет уже языка, определенного твердыми эстетическими нормами, «самого лучшего» для поэтических мыслей любого времени.

Поэзия мысли должна была заговорить новым языком о новых предметах. На этом пути ее ждали многие трудности и срывы, порождаемые противоречиями романтического сознания. Это сознание индивидуалистическое и в то же время прикованное к сверхличным ценно-

стям. В зависимости от исторической ситуации брало верх то одно, то другое начало. Подобными противоречиями отмечено и романтическое искусство. Его, казалось бы, определяет стремление выразить индивидуальное, но романтизм с его абсолютами и идеалами, противостоящими «низкой» действительности, в искусстве не может уйти от «вечных» тем и традиционных представлений. Романтизм позволил поэту изобретать свои образы; он вновь расковал чреватую неожиданностями метафорическую стихию. А в то же время романтическая идеальность вела к власти испытанных поэтических символов. Все же в подлинной романтической поэзии традиционный образ — не предел работы художника, но лишь первооснова, в дальнейшем получающая неожиданное развитие. Семантическое преобразование полученного в наследство лексического материала — принцип этой поэзии. В романтическом стиле, как в романтическом мировоззрении, — «вечное» и индивидуальное борются между собой — с переменным успехом.

Характерное зрелище подобной борьбы являет собой творчество русских романтиков-любомудров, пытавшихся создать философскую лирику. И сейчас еще поучительна история их опытов и неудач. Свою теоретическую мысль они не смогли претворить в мысль поэтическую, тем самым найти новый метод поэзии мысли — как нашли его, каждый по-своему, Баратынский и Тютчев, Пушкин и Лермонтов.

Еще в ту пору, когда в среде образованной дворянской молодежи господствовали политические интересы и просветительское мировоззрение, на боковых путях развивается и другая система взглядов. «Общество любомудрия», кружок молодых московских приверженцев немецкой идеалистической философии (Владимир Одоевский, Веневитинов, Иван Киреевский, Рожалин, Кошелев, примыкали к ним Шевырев, Погодин, Титов, Мельгунов и другие); сложилось в 1823 году, то есть тогда именно, когда в России начинаются оживленные толки и споры о романтизме.

Любомудры — ранние представители того романтического идеализма, которому предстояло развиться в атмосфере отказа русского дворянства от организованной политической борьбы. Последекабристская эпоха поставила

на деятельности любомудров исторический акцент, превратила их направление в одно из магистральных.

Что касается первой половины 1820-х годов, то так велика была сила политических чаяний и надежд, такой властью обладали вольнолюбивые идеи над молодыми умами, что миновать их тогда было невозможно — даже поклонникам немецкой идеалистической философии. Почти все любомудры испытали воздействие декабристской атмосферы. Декабристские мотивы явственно слышались в таких произведениях Веневитинова, как «Смерть Байрона», «Песнь грека», «Новгород». К той же декабристской традиции прославления исконной русской вольности примыкает и «Новград» Хомякова. С середины 30-х годов вольнолюбие любомудров постепенно, но неуклонно убывает. А в 40-х годах Киреевские и Хомяков становятся идеологами славянофильства, Шевырев и Погодин — проповедниками «официальной народности».

В 1827 году бывшие участники кружка объединились вокруг журнала «Московский вестник». Этот журнал, задуманный Веневитиновым, в первые два года своего существования являясь органом романтически-идеалистической мысли, разрабатывал в то же время ряд вопросов — народность, историзм, возвышенная поэзия, — как бы доставшихся новому поколению в наследство от декабризма. Но ответы «Московского вестника» на эти вопросы оказываются принципиально иными.

Как прежде литераторы-декабристы, любомудры в конце 1820-х годов протестуют против «мелочного направления» литературы. «Несколько лет уже, — говорится в рецензии на «Опыты священной поэзии» Федора Глинки, — русская муза расхаживает по комнатам и рассказывает о домашних мелочах, не поднимаясь от земли к небу, истинному своему жилищу!»¹ Эти строки и многое другое в рецензии «Московского вестника» подобно утверждениям Кюхельбекера в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824). Критик, так же как Кюхельбекер, требует от поэзии «высоких предметов». Но для Кюхельбекера это предметы политические не в меньшей мере, чем философские; а, например, для Титова речь идет об

¹ «Московский вестник», 1827, № 4, стр. 330.

изображении «высокого назначения души, тленности и суеты настоящей жизни, упования на будущее, преимуществ наслаждений внутренних, духовных». ¹ Тема возвышенной поэзии — одна из решающих для «Московского вестника», и трактуется она в духе эстетического учения Шеллинга и немецких романтиков, как высшее познание и как область божественных откровений.

В 1826 году Веневитинов написал статью о состоянии просвещения в России («Несколько мыслей в план журнала»), которая явилась манифестом группы и декларацией задач затевавшегося тогда «Московского вестника»: «Истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения. У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство некоторым образом освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает от высокой цели усовершенствования». ²

Здесь сформулировано требование поэзии мысли и осуждение безыдейной поэзии, направленное, очевидно, не только против эпигонов, но и против корифеев господствующей поэтической школы. Притом эти строки являлись творческой программой, осуществить которую предстояло Веневитинову и его друзьям. Задуман был литературный переворот. Следовало найти принципы нового философско-поэтического стиля. Такова задача, стоявшая в 20-х годах перед тремя поэтами — Веневитиновым, Шевыревым, Хомяковым, — выдвинутыми группой «Московского вестника». Ни один из них не обладал дарованием, достаточно сильным для ее решения.

Но дело не только в этом. Суть дела в самой философской позиции любомудров. Вместо современной романтической личности (в русской лирике ее создаст молодой Лермонтов) они могли предложить лишь образ поэта — вневременный и существующий в мире, как бы отрешенном от исторических и социальных изменений.

¹ «Московский вестник», 1827, № 2, стр. 129.

² Д. В. Веневитинов. Полное собрание сочинений. М.—Л., 1934, стр. 218—219.

Отсюда власть уже отстоявшейся литературной традиции.

Огромное расстояние отделяет новую тему, теоретически освоенную, заявленную, от новой темы, действительно воплощенной искусством. Традиционные представления ассимилировали и даже подменяли новую концепцию. В поэзию Любомудров попадает именно то, что могло пойти по проложенной колее ассоциаций; прочее же осталось за пределами поэтического истолкования. Образу шеллингианского поэта проложил колею «вдохновенный поэт», знакомый еще сентиментализму, романтической любви — любовь элегическая. Из философской мысли улетучивается в таком случае ее специфика. Так в поэзии Любомудров натурфилософия Шеллинга с ее трактовкой природы как единого и одушевленно развивающегося организма нейтрализуется традиционной лирикой природы.

Юные поэты «Московского вестника» оказались во власти уже существующих стилистических традиций. Шевырев и ранний Хомяков, с их архаической лексикой, ораторской интонацией, метафоричностью и в то же время рассудочностью, близки к одическому стилю 1810—1820-х годов. Для Веневитинова преобладающей явилась традиция элегических медитаций, разрабатывавшаяся русскими поэтами от Жуковского и Батюшкова до Пушкина и Баратынского. Поэзия Веневитинова представляет собой теоретически интересный образец неувязки между новыми поэтическими замыслами и инерцией стиля, который могучие мастера русской лирики создали для выражения иного строя мыслей и чувств. Искушенный читатель 1820-х годов мгновенно узнавал словасигналы этого стиля, и они направляли его восприятие по колее привычных представлений.

—
О, будь мой верный талисман!
Храни меня от тяжких ран
И света и толпы ничтожной,
От едкой жажды славы ложной,
От обольстительной мечты
И от душевной пустоты.
В часы холодного сомненья
Надеждой сердце оживи,
И если в скорбях заточенья,
Вдали от ангела любви,
Оно замыслит преступленье, —

Ты дивной силой укроти
Порывы страсти безнадежной
И от груди моей мятежной
Свинец безумства отврати.

«К моему перстню»

Здесь налицо все формулы и условия элегической печали: толпа, не понимающая поэта, холодные сомненья и разочарование, тщета славы, безнадежная страсть. Притом поэтический словарь до крайности сгущен. Стиховая система складывается из слов и словосочетаний для нее выразительных (они-то и дают возможность узнавания системы) и слов семантически нейтральных, тем самым образующих пробелы между смысловыми единицами. Чувство равновесия, батюшковская гармония предохраняли поэтов старшего поколения от перегрузки стиха. Выступившие во второй половине 20-х годов преемники великой школы усвоили ее словесный строй и при этом утратили спасительный принцип словосочетания. В стихах Веневитинова уже нет воздуха:

Я чувствую, во мне горит
Святое пламя вдохновенья,
Но к темной цели дух парит...
Кто мне укажет путь спасенья?

Безобразные слова сведены здесь к минимуму, к формальным частицам. Три метафорических комплекса, без всяких пробелов, насаживаются друг на друга, внутренние друг с другом не соотносятся. Это отдельные формулы из запаса поэтической символики. Каждая из них может быть отделена от данного контекста и перенесена в другой образный ряд, служащий другой поэтической теме. И все же, несмотря на традиционную поэтическую символику, подготовленный читатель воспринимал поэзию Любомудров иначе, чем поэзию их предшественников.

Стихи Веневитинова давали возможность двойного чтения — момент существеннейший для понимания его литературной судьбы. Их можно было прочесть в элегическом ключе и в ключе шеллингианском — в зависимости от того, насколько читатель был в курсе занимавших поэта философских идей.

Открой глаза на всю природу, —
Мне тайный голос отвечал, —

Но дай им выбор и свободу,
Твой час еще не наступал:
Теперь гопись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай,
На каждый звук ее призывный
Отзывной песнью отвечай!
Когда ж минуты удивленья,
Как сон туманный, пролетят
И тайны вечного творенья
Ясней прочтет спокойный взгляд —
Смирится гордое желанье
Весь мир обнять в единый миг,
И звуки тихих струн твоих
Сольются в стройные созданья.

«Я чувствую, во мне горит...»

Тайный голос, туманный сон, тихие струны — все эти формулы с легкостью находят свое место в эгегическом словаре. С другой стороны, при наличии соответствующей установки этот же текст мог быть прочитан в духе натурфилософии и романтической магии природы. Для искушенного читателя тайный голос, тайны вечного творенья оказывались «сигналами» шеллингианской философии. Далее, однако, в том же стихотворении любознательные уступает напору традиционной лирической стихии:

Пою то радость, то печали,
То пыл страстей, то жар любви,
И беглым мыслям простодушно
Вверяюсь в пламени стихов.
Так соловей в тени дубров,
Восторгу краткому послушный,
Когда на доли ляжет тень,
Уныло вечер воспевает
И утром весело встречает
В румянном небе ясный день.

Тайны вечного творенья вытесняются *радостями, печалью, пылом страстей, жаром любви*. И все это увенчано лирическим соловьем.

В стихотворении «Жертвоприношение», обращаясь к жизни, Веневитинов говорит:

Ты можешь в сердце поселить
Минутный огонь, раздор мгновенный,
Ланиты бледностью облить
И осенить печалью младость,
Отнять покой, беспечность, радость,
Но не отымешь ты, поверь,

Любви, надежды, вдохновений!
Нет! Их спасет мой добрый гений,
И не мои они теперь.
Я посвящаю их отныне
Навек поэзии святой
И с страшной клятвой и с мольбой
Кладу на жертвенник богини.

Последние четыре стиха, несомненно, связаны были для Веневитинова с шеллингианским пониманием искусства как высшей духовной деятельности человека. Но *жертвенник богини* — словосочетание из мифологического словаря поэзии начала века — направляло ассоциации читателя отнюдь не по путям немецкой романтической философии. То же, разумеется, относится и к такой поэтической фразеологии, как *беспечность, радость, печаль, младость, любовь, надежда, вдохновение*. Притом *радость* самым классическим образом рифмуется с *младостью*. Над этими сочетаниями иронизировал еще в 1824 году Кюхельбекер.

Отдайте мне друзей моих,
Отдайте пламень их объятий,
Их тихий, но горячий взор,
Язык безмолвных рукожатий
И вдохновенный разговор.

В этих строках из «Послания к Рожалину» речь идет о философско-дружеском единении избранных умов. Но изображается это единение с помощью обычных элегических формул: *пламень объятий, горячий взор*; и даже *вдохновенный разговор* только посвященными мог быть воспринят как философский разговор в кругу Любомудров.

Философическое истолкование подобных стихов не было ни насильственным, ни случайным. Оно было групповым, и для его реализации требовалось наличие литературного направления. Понятие это вмещает явления разнородные. Литераторы встречаются за дружеским ужином (у арзамасцев ужин с обязательным гусем был даже включен в ритуал собраний) — это форма общения литературной школы. А вот, например, в пределах такого направления, как русский психологический роман, Толстой и Достоевский могли ни разу в жизни не встретиться друг с другом. Это крайние возможности, и между ними располагались разные промежуточные формы.

Понятие литературного направления неопределенно, но без него невозможно объединить историко-литературные факты. Его иногда подвергают сомнению, смешивая с прямым сходством (похожи друг на друга только эпигоны): каждая величина, в данный момент исследуемая, рассматривается как переменная и движущаяся, очередное исследование сдвигает еще одну точку, и постепенно все представители той или иной группировки оказываются разными. Так, поиски буквально понимаемого сходства приводят к тому, что историк литературы стоит перед рядом единичных и несводимых, а следовательно, и необъяснимых явлений. Не сходство систем, а осознанная общность исторических тенденций — вот предпосылка для образования литературной школы.

Школа предлагала установку — как нужно читать принадлежащего к ней писателя (и даже писателя, ею только освоенного). Но, разумеется, любомудры не могли бы по-своему прочитать Веневитинова и предложить это истолкование читателям, если бы речь шла о безразличном эпигонском материале, если бы он не внес некие принципиальные изменения в доставшееся ему лирическое наследство.

Прежде всего это постоянный и единый образ поэта, который выходил за пределы не только отдельных стихотворений, но и всей их совокупности. Это была попытка изменения общественной функции литературы. Авторский образ претендовал теперь на выражение связи между поэзией и высшими философскими интересами человека.

Тебе знаком ли сын богов,
Любимец муз и вдохновенья?
Узнал ли б меж земных сынов
Ты речь сего, его движенья? . .

Впрочем, даже шеллингианский поэт не обходится у Веневитинова без классической мифологии (боги, музы...).

Стихотворение, которое в отдельности могло бы быть воспринято как обычная элегия, в совокупности с другими звучало уже иначе. Новый образ поэта и был литературно-философским ключом к творчеству Веневитинова. Позднее романтическая лирика создаст лирического героя, наделенного единством личности и личной судьбы (Полежаев, Лермонтов), выражающей историческую

судьбу поколения. На более раннем этапе, у Жуковского в первую очередь, встречаем образ поэта, уже не прикрепленный к жанру, но в то же время еще лишенный лермонтовски резкой характеристики. Образ этот объемлет наиболее общие черты воплощенного им сознания. По этому же, в сущности, доиндивидуалистическому принципу строится и образ вдохновенного поэта, организующий лирику Веневитинова («Поэт», «Утешение», «Я чувствую, во мне горит. . .», «Поэт и друг»). Только поэт Веневитинова возникает не из «сердечного воображения», а из шеллингианского понимания поэзии как высшей формы познания и примирения противоположностей, гения — как высшей творящей силы. Этот поэт — персонификация определенной точки зрения на основные для романтического круга философско-поэтические проблемы (искусство, природа, любовь).

В лирике Веневитинова современники восприняли и нечто более личное — лирического героя, который проецировался в подразумеваемую жизнь своего творца. Но этот лирический герой возник главным образом посмертно — усилиями друзей и единомышленников поэта.

Читатели знакомились с творчеством Веневитинова по сборнику 1829 года. В статье, предпосланной сборнику, друзья его создали полубиографический-полулитературный образ прекрасного и вдохновенного юноши, погибшего на двадцать втором году жизни; это и образ нового романтического поэта. Статья как бы вырастает в состав сборника, подсказывая читателю определенное восприятие всего лирического цикла: «Самая жизнь его, еще не успев раскрыться в сфере обыкновенной деятельности, была не что иное, как сцепление пиитических чувств и впечатлений. . . другие страсти были ему неизвестны». В том же году статья о Веневитинове появилась в журнале Раича «Галатее»: «Веневитинов и в жизни был поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь, светская непритворная любезность. . . ручались в том, что он и жизнь свою образует как произведение изящное».¹ В том же духе высказался Иван Киреевский в «Обозре-

¹ «Галатее», 1829, ч. II, стр. 40—41.

нии русской словесности за 1829 год». ¹ Так создавался лирический герой Веневитинова. Потребовалась посмертная работа единомышленников, чтобы подготовить нужный им контекст поэзии Веневитинова.

В творчестве двух других поэтов-любомудров, Шевырева и Хомякова, образ поэта не подвергался дополнительному истолкованию; отсюда — абстрактный и только программный характер этого образа. Наибольшее число стихотворных высказываний любомудра о романтическом поэте принадлежит Хомякову — «Поэт», «Отзыв одной даме», «Вдохновение» («Тот, кто не плакал, не дерзнул...»), «Сон», «Два часа», «Разговор», «Вдохновение» («Лови минуту вдохновенья...»), «Жаворонок, орел и поэт» и другие. Именно Хомяков наиболее отчетливо выразил основы шеллингианской эстетики: искусство — это воплощение бесконечного в конечном; самая вселенная — художественное произведение бога. Поэт — носитель высшего познания и откровения, гений, творящий новые миры:

Он к небу взор возвел спокойный,
И богу гимн в душе возник;
И дал земле он голос стройный,
Творенью мертвому язык.

«Поэт»

Если шеллингианский поэт Веневитинова оказался пленником элегических формул, то у Хомякова — архаизмы, ораторская интонация, обилие метафор, облекающих отвлеченную мысль; все это признаки того умеренно одического стиля, к которому обращались поэты 1800—1820-х годов, берясь за высокую гражданскую или философскую тему. В сущности, это уже некий среднепоэтический язык, отмеченный отдельными знаками (лексическими и синтаксическими) возвышенного.

¹ И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1911, стр. 26—27. — В 1831 году журнал Надеждина отозвался на выход второй части сочинений Веневитинова: «Веневитинов обещал в себе... ту гармонию красоты и истины, которая одна составляет печать истинной поэзии. Подумаешь, что он списывал с самого себя прекрасный портрет Поэта, им нам завещанный...» («Телескоп», 1831, № 7, стр. 383). Тот же образ Веневитинова неизменно возникает в стихах, посвященных его памяти. См. их подборку в кн.: Д. В. Веневитинов. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта», Л., 1960, стр. 147—163.

Когда Сивиллы слух смятенный
Глаголы Фебовы внимал
И перед девой исступленной
Призрак грядущего мелькал, —
Чело сияло вдохновеньем,
Глаза сверкали, глас гремел,
И в прахе с трепетным волненьем
Пред ней народ благоговел.
Но утихал восторг мгновенный,
Смолкала жрица — и бледна
Перед толпою изумленной
На землю падала она.
Кто, видя впалые ланиты
И взор без блеска и лучей,
Узнал бы тайну силы скрытой
В пророчице грядущих дней?

«Отзыв одной даме»

Понятно, что подобными уже костенеющими формулами невозможно было выразить опыт нового романтического сознания, то есть невозможно было решить задачу, теоретически поставленную группой «Московского вестника».

Ни Веневитинова, ни Хомякова эти противоречия, по видимому, не тревожили. Едва ли они даже были ими осознаны. Зато Шевырев — третий из молодых поэтов группы «Московского вестника» — провозгласил необходимость нового языка для выражения в стихе новой философской мысли. Это и придает деятельности Шевырева, поэта и критика, теоретический интерес — при всех его практических неудачах.

Интересы молодого Шевырева, ученого, критика и поэта, не ограничены шеллингианской натурфилософией и эстетикой. Он захвачен тем увлечением проблемами истории, под знаком которого начиная с 1820-х годов складывается русская умственная жизнь. Притом до середины 30-х годов Шевырев еще далек от позднейших своих реакционных взглядов и разделяет вольнолюбивые настроения большей части любомудров.

Шевырев считал себя поэтом мысли. Философские, политические, исторические идеи действительно громко заявляют о себе в его стихах. Но удалось ли Шевыреву решить не решенную Веневитиновым задачу создания нового стиля философской лирики? Для Шевырева этот вопрос особенно важен, поскольку он как теоретик был убежден, что новая философская мысль не осуществится

в стихе без нового словоупотребления; и Шевырев упорно боролся с «гладким» элегическим стихом. К этой теме он неоднократно возвращается в своих критических статьях и в дружеских письмах. «Ох, уж эти мне гладкие стихи, — пишет он Алексею Веневитинову, — о которых только что и говорят наши утюжники! Да, их эмблема утюг, а не лира!»¹

Шевырев охотно подчеркивал жесткость, шероховатость собственных стихов, видя в этом залог их глубины и силы. За Шевыревым прочно установилась репутация не всегда удачливого, но смелого экспериментатора. На деле, однако, традиционные формы играют в его творчестве гораздо большую роль, чем это обычно считалось. Еще одно свидетельство стойкости стиховой инерции и трудности ее преодоления.

В поэзии Шевырева легко обнаружить знакомые стили 1820-х годов. Здесь и аллегории («Лилия и Роза», «Звуки»), и послания, и произведения, явно восходящие к балладе Жуковского или думам Рылеева (например, «Каин»). Подобные стихи очень далеки от той корявости и шероховатости, которую Шевырев проповедовал теоретически, усматривая в них верный признак силы. Но и в своих философических, «шиллеровских» опытах («Я есмь», «Сила духа», «Глагол природы», «Мысль», «Мудрость», «Сон», «Два духа») Шевырев, в сущности, не экспериментатор.

Падет в наш ум чуть видное зерно
И зреет в нем, питаясь жизни соком;
Но придет час — и вырастет оно
В создании иль подвиге высоком.
И разовьет красу своих рамен,
Как пышный кедр на высотах Ливана;
Не подточить его червям времен;
Не смыть корней волнами океана;
Не потрясти и бурям вековым
Его главы, увенчанной звездами,
И не стереть потопом дождевым
Его коры, исписанной летами. . .

«Мысль»

Стихотворение «Мысль» вполне укладывалось в существующую традицию. Библийские реминисценции,

¹ Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. III. СПб., 1890, стр. 76.

архаизмы и славянизмы, ораторская интонация, мысль программная и отвлеченная, воплощаемая непрерывной цепью словесных образов, метафорических и рассудочных, — все это характерные черты современного Шевыреву одического стиля. Затрудненный синтаксис, громоздкая метафоричность, смелость в сопряжении «далековатых идей» (по знаменитому определению Ломоносова) были законной принадлежностью высокого слога, и даже Буало в «Искусстве поэзии» разрешил оде причудливость мысли и «прекрасный беспорядок».

Шевырев же хотел непременно чувствовать себя разрушителем канона — это было бы практическим оправданием его теоретических позиций. И на периферии своего творчества он действительно производит опыты, открывая, например, свой стих самым резким прозаизмам, любому словесному сырью, не подвергнутому предварительной эстетической обработке. Так, в стихотворении 1829 года «В альбом»:

Служитель муз и ваш покорный,
Я тем ваш пол не оскорблю,
Коль сердце девушки сравню
С ее таинственной уборной.
Все в ней блистает чистотой,
И вкус, и беспорядок дружны;
Всегда заботливой рукой
Сметают пыль и сор ненужный;
Так выметае и вы
Из кабинета чувств душевных
Пыль впечатлений ежедневных
И мусор ветреной молвы. . .

Это стихотворение привело в негодование престарелого И. И. Дмитриева, который в частном письме заметил по поводу слова *мусор*: «Должно признаться, что это слово есть совершенное благоприобретение нынешних молодых поэтов. Я даже не слышал об нем до тех пор, пока на старости не купил дома». ¹

Нужно было построить новую художественную систему на основе нового понимания действительности (это сделал Пушкин) для того, чтобы «прозаизмы», то есть любые слова, проводники явлений бесконечно многообразного мира, — стали по-новому поэтическими словами. Вне глубокого смыслового преобразования прозаизмы, ме-

¹ «Старина и новизна», кн. 12. М., 1907, стр. 332.

ханически вторгшиеся в лирический текст, вольно или невольно производили комический эффект. Стихотворением «В альбом» Шевырев широко открывал дорогу демонстративной безвкусице Бенедиктова. Бенедиктовщину до Бенедиктова представляет собой и стихотворение Шевырева «Очи»:

Видал ли очи львицы гладной,
Когда идет она на брань
Или с весельем коготь хладный
Вонзает в трепетную лань? . .
Ты зрел гиену с лютым зевом,
Когда грызет она затвор?
Как раскален упорным гневом
Ее окровавленный взор!

.....
Моли всех ангелов вселенной,
Чтоб в жизни не встречать своей
Неправой мезтью раздраженной
Коварной женщины очей.

Здесь комическое впечатление создается несоизмеримостью сопоставляемого: нагромождение грандиозных и «ужасных» гипербол — и раздраженная женщина. В том же стихотворении пародийно звучит «химическая» метафора:

Из всех огней и всех отрав
Огня тех взоров не составишь
И лишь безумно обеславишь
Наук всеведущий устав.

Шевырев попирал таким образом законы «гладкого» стиха, но ясно, что новый стиль не мог возникнуть из подобных опытов. Шевырев сам к ним не относился всерьез и не пытался, подобно Бенедиктову, возвести их в систему.

В 1830—1831 годах Шевырев предпринял эксперимент другого рода — его он рассматривал как программный для поэзии мысли. Речь идет о переводе седьмой песни «Освобожденного Иерусалима» Тассо. Этот перевод Шевырева был напечатан в 1831 году в журнале «Телескоп» вместе с рассуждением «О возможности ввести италийскую октаву в русское стихосложение». В рассуждении речь шла о направленной против гладкости коренной реформе русской метрики. Перевод должен был служить практическим образцом реформированного стиха. Затея, разумеется, не удалась. Октавы Шевырева написаны

в основном пятистопным ямбом, а отдельные неямбические строки вообще выпадают из строя этих октав и в качестве ритмической единицы не воспринимаются. До нас дошли письма ближайших друзей Шевырева, М. Погодина и Алексея Веневитинова (брата поэта), в которых они именно в этом плане критикуют перевод Шевырева. Погодин призывает его, «поупражнявшись еще в переводе», добиться того, чтобы все стихи были «сходны между собою». ¹

Невзирая на замечания единомышленников, Шевырев в 1835 году вновь напечатал свой перевод в «Московском наблюдателе», присовокупив к нему теоретическое предисловие, в котором писал: «Усилие должно быть резко — даже до грубости, а без усилия не возможно ничто новое. . . Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музы не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов». ²

Перевод «Освобожденного Иерусалима» должен был реформировать не только русское стихосложение, но и стихотворный язык. Переворот этот Шевырев пытался совершить, непосредственно перенося в русский стих образы, словосочетания классической итальянской поэзии. На точности своего перевода Шевырев в предисловии всячески настаивает: «Что касается до близости моей копии, я могу за нее поручиться. . . Особенно трудно было мне передавать сражения Тасса со всеми тонкими подробностями описания. Я переносил их прежде в свое воображение — и через него в русские слова. У Тасса все очевидно: такова кисть юга. Списывать бой Танкреда с Рамбальдом и Аргантом русскою кистию мне было большим трудом и наслаждением».

Читатель, однако, никак не мог разделить это наслаждение:

Свистнула тетива — и, отрешившись,
Летит, жужжа, крылатая стрела:
Ударив там, где пряжки, соцепившись,
Стянули пояс, их поразвела

¹ Эти неопубликованные письма цитирует М. Аронсон в статье «Поэзия С. П. Шевырева» (С. П. Шевырев. Стихотворения. «Библиотека поэта». Л., 1939, стр. XXX).

² «Московский наблюдатель», 1835, № 3, стр. 7—8.

И, в латы вшед, и чуть окровавившись
Раздранной кожей, дале не пошла:
Того хранитель горний не позволил
И злой удар ослабнуть приневолил.

Получалась какофония — а между тем Шевырев был поэтом вполне профессиональным и даровитым. В экспериментальном переводе «Освобожденного Иерусалима» Шевырев попытался вырваться из русских стилистических традиций своего времени. Попытка окончилась стилистическим распадом. И в этом распаде и просторечие, и архаические обороты, напоминающие наиболее беспомощные образцы эпической поэзии русского классицизма, приобрели комическую окраску.

В том же 1831 году Шевырев написал автоэпиграмму — самоосуждение не без самолюбования:

Рифмач, стихом российским недовольный,
Затеял в нем лихой переворот:
Стал стих ломать он в дерзости крамольной,
Всем рифмам дал бесчиннейший развод.
Ямб и хорей пустил бродить по вольной,
И всех грехов какой же вышел плод:
*«Дождь с воплем, ветром, громом согласился,
И страшный мир гармонией оглушился!»*¹

«Без... переворота ни создать свое великое, ни переводить творения чужие, — писал Шевырев в упомянутом уже предисловии, — мне казалось и кажется до сих пор невозможным... От нового поколения должно ожидать такого переворота. Оно более изучает языки иностранные». Под «иностранными языками» здесь, очевидно, подразумеваются немецкий, итальянский, английский, так как старшее поколение поэтов трудно было упрекнуть в недостаточном изучении французского языка. Шевырев предложил обновить русский стихотворный язык прививкой непривычной иностранной образной системы; экспериментальной лабораторией должны были служить переводы. Воспроизведение итальянского или немецкого смыслового строя, полагал Шевырев, — этап на пути преодоления «гладкого» слога, возвращенного на образцах французской рационалистической поэтики.

¹ Две последние строки — заключительные стихи шевыревского перевода 7-й песни «Освобожденного Иерусалима».

Неудачи Шевырева связаны и с абстрактностью его эстетического мышления и с общими закономерностями, существенными для понимания многих противоречий историко-литературного процесса. Перед нами один из столь частых случаев разрыва между теоретическим намерением писателя и возможностями его выполнения. Дело в том, что усвоение различных элементов чужой культуры протекает в разном темпе. Идеи общего порядка, темы опережают стилистическую практику, которая развивается органически, изнутри наличного языкового материала, с трудом преодолевая его сопротивление. Вот почему порой высказывания писателя вопиют против форм, доставшихся по наследству, а его же практика их воспроизводит.

Впервые формируясь, русский стих, естественно, испытал воздействие уже разработанных европейских стиховых систем. Общеизвестно значение немецких образцов для стиховой реформы Ломоносова, значение французского классицизма и французской элегической поэзии для поэтов-карамзинистов. Но уже в начале XIX века молодая русская поэзия достигает высокого артистического совершенства.

Поэтическая культура переработала нужный ей иноязычный материал: в дальнейшем русская стихотворная речь могла развиваться уже только на основе мощной национальной традиции (что ни в какой мере не равносильно отторжению национальной культуры от мирового литературного движения). Об этой особенности поэзии писал Б. В. Томашевский: «Поэзия . . . народна по своему своему материалу. Поэзия в этом отношении гораздо национальнее прозы. . . В прозе словесная форма не является в такой степени ощутимой материальной сущностью искусства, как в поэзии. В поэзии же ощутима самая плоть слова, и она-то и служит материалом искусства».¹

Именно потому настоящий поэт может свободно и плодотворно заимствовать, если это ему понадобится, художественные элементы из других великих культур; распорядится он ими по-своему.

В поэзии невозможна прямая, непосредственная передача иноязычного словесного образа; возможно только

¹ Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, стр. 28.

его освоение национальной поэтической стихией. Причем это освоение — если оно подлинное, а не случайное и механическое — процесс трудный, ограниченный внутренними закономерностями поэтического мышления.

Поэзия Шиллера, например, стала одним из существенных начал русского романтизма. А в то же время немецкая философская метафора крайне туго прививается к русскому стихотворному языку.

«Ведь это замечательно, — писал в этой связи Шевырев, — что мы думаем по-немецки, а выражаемся по-французски». ¹ Это неверно. Некогда освоенные французские поэтические формы давно уже переработались и стали русскими средствами выражения. Именно русскими средствами пользовался ранний Жуковский, когда он не только переводил Шиллера на русский язык, но переводил его метафорическую систему на язык школы «гармонической точности». Но молодые романтики не хотели уже идти этим путем.

Переводы философской лирики Шиллера 20—30-х годов дают интересную картину борьбы за овладение образом.

Две опасности угрожают переводчику: с одной стороны, при стремлении к точности, опасность впасть в какофонию и безвкусицу; с другой стороны, опасность подменить шиллеровский образ привычными формами среднепоэтического стиля.

Соотношения эти особенно существенны потому, что перед сходной дилеммой стояли русские романтики и в своем самостоятельном творчестве.

Михаил Дмитриев, поэт, близкий к кругу «Московского вестника», перевел в 20-х годах знаменитую «Resignation», стихотворение столь популярное среди русских поклонников Шиллера:

Живого образа одно лишь начертанье,
Один бездушный труп времен,
Который тления в холодном обитаньи
Надежды соблюло душистое дыханье,
Нарек бессмертьем ты, безумством омрачен! ²

¹ «Взгляд на современную русскую литературу». «Москвитянин», 1842, № 3, стр. 159.

² Стихотворения Михаила Дмитриева, т. I. М., 1830, стр. 153.

Невнятица получилась вследствие попытки буквально воспроизвести ход поэтической мысли Шиллера:

Ein Lügenbild lebendiger Gestalten,
Die Mumie der Zeit,
Vom Balsamgeist der Hoffnung in den kalten
Behausungen des Grabes hingehalten,
Das nennt dein Fieberwahn Unsterblichkeit?

Вот и другие строки из «Resignation»:
о богах —

Des kranken Weltplans schlaue erdachte Retter
Die Menschenwitz der Menschen Nothdurft leiht?

о вечности —

Der Riesenschatten unser eignen Schrecken
Im hohlen Spiegel der Gewissensangst.

Что должно было получиться при сколько-нибудь точной передаче подобных словосочетаний? «Хитро придуманные спасители большого плана вселенной, которых человеческий ум предлагает взаимы человеческой нужде...», «Гигантская тень наших собственных страхов в вогнутом зеркале угрызений совести...». По-немецки получилась философия, по-русски — «безвкусица».

Но какими бы ни были переводы — вольными или точными, смелыми или осторожными, — все же не в них таилась возможность переворота, о котором мечтал Шевырев. А переворот в самом деле подготовлялся — в двух направлениях. Одно вело к поэзии *действительности*, к принципиально новому словоупотреблению зрелого Пушкина, другое — к философской лирике Тютчева, преобразившей традиционный лирический материал.

Тютчеву предшествует Баратынский. Баратынский всего на три года старше Тютчева. Но его активная поэтическая деятельность началась на более раннем этапе развития русской лирики.

И друзья, и враги в 20-х годах считали Баратынского «классиком» и «французом», упрекали его за то, что он отстает от романтического движения. В 1824 году Дель-

виг писал Пушкину: «Баратынский недавно познакомился с романтиками, а правила французской школы всосал с материнским молоком». ¹ С некоторыми рационалистическими навыками Баратынский действительно не мог расстаться до конца.

Самые ранние произведения Баратынского вполне укладываются в карамзинистские нормы — стилистические и жанровые. В его поэзии 20-х годов представлены медитация и унылая элегия, анакреонтика, дружеское послание, альбомные мелочи. Все вполне каноническое.

Как истинный представитель школы «гармонической точности» молодой Баратынский пишет дружеские послания разного типа, стилистически дифференцированные. Стиховой размер для этой дифференциации имел существеннейшее значение. Обращение 1819 года к Дельвигу — это шутовское хореическое послание. Наряду с этим послание того же времени к Креницыну, написанное разностопным ямбом и приближающееся к унылой элегии:

Товарищ радостей младых,
Которые для нас безвременно увяли,
Я свиделся с тобой! В объятиях твоих
Мис дни минувшие, как смутный сон, предстали! . .

Два послания к Гнедичу 1823 года типичны для посланий — с оттенком дидактическим, — написанных александрийским стихом. «Финляндия» (1820) напоминает монументальные элегии Батюшкова.

Идеологические истоки этой поэзии в сентиментализме и позднем Просвещении; непосредственная среда ее развития — декабристское вольнолюбие, сообщившее особый оттенок философии классического эпикуреизма.

Баратынский долго сохранял традиционные формы лирики. Вместе с тем очень рано, уже с начала 20-х годов, он совершает удивительные поэтические открытия.

¹ Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XIII. М.—Л., 1937, стр. 108. Характеристику литературного пути Баратынского см. в статьях и комментариях И. Н. Медведевой («Ранний Баратынский») и Е. Н. Купреяновой («Баратынский тридцатых годов») в кн.: Баратынский. Полное собрание стихотворений, т. I. Л., 1936. На русском языке вышла обширная монография норвежского исследователя Гейра Хетсо «Евгений Баратынский. Жизнь и творчество». Осло — Берген, 1973.

В своем самоопределении художника Баратынский выдвигал три момента: простоту, мысль («Все мысль да мысль. . .»), своеобразие («необщее выражение»). Декларация самобытности для Баратынского очень важна. Он сознательно стремился к освобождению от канонических форм своего времени, хотя не мог от них оторваться. Не отрываясь, он преображает их с такой смелостью, что поэзия Баратынского для нас до сих пор поэзия неожиданностей.

Среди элегий Баратынского 1820—1825-х годов, более или менее традиционных, особое положение занимают несколько стихотворений, внешне еще принадлежащих к тому же жанровому ряду, но уже принципиально новых, — «Разлука» (1820), «Разуверение» (1821), «Поцелуй» (1822), «Признание» (1823), «Оправдание» (1824).¹ По поводу этих произведений и им подобных в литературе о Баратынском уже говорилось о психологичности его элегий, о перевороте, который он, одновременно с Пушкиным, произвел в любовной лирике.² Это переворот скрытый, совершавшийся на большой глубине, без разрушения тематических и стилистических признаков жанра. В этих стихотворениях речь идет о разлуке и охлаждении, о крушении иллюзий или тщете попыток оживить угасающее чувство. Это все еще элегия, но элегия аналитическая. «Ум тонкий, так сказать, до микроскопической проницательности», — сказал о Баратынском Киреевский.³

В этой книге мне уже пришлось и придется еще говорить в дальнейшем о том, что психологизм в лирике — это не построение характера (лирике недоступное), а утончающаяся фиксация элементов душевной жизни, отдельных состояний или состояний, складывающихся в извилистый психический процесс.⁴

¹ Датировать эти произведения приходится по данным появления в печати.

² См. упомянутые уже статьи о Баратынском; а также статью И. Л. Альми «Элегии Е. А. Баратынского 1819—1824 годов» (Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 219. Л., 1961).

³ И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1911, стр. 87.

⁴ В своих замечательных эпиграммах Баратынский постоянно переступал обычные пределы этого жанра. Наряду с размышлением, обобщением в его эпиграммы проникает психологизм. Напомню хотя бы эпиграмму: «Сердечным нежным языком Я искал ее сначала. . .»

Так, «Признание» — не моментальный разрез элегического состояния души, но история чувства, прослеженного в его перипетиях, как в предельно сокращенном аналитическом романе (в 20-х годах XIX века образцом такого романа был «Адольф» Бенжамена Константа).

Прочтя «Признание», напечатанное в «Полярной звезде», Пушкин в январе 1824 года писал Александру Бестужеву: «*Признание* — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий. . .» Пушкина, очевидно, поразило скрупулезное исследование обычной элегической ситуации. Есть связь между «Признанием» и пушкинской элегией 1826 года «Под небом голубым страны своей родной. . .».

У Баратынского:

Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой и прежние мечтанья:
Безжизненны мои воспоминанья. . .

У Пушкина:

Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть
И равнодушно ей внимал я.

И даже пушкинскому «для бедной легковерной тени» предшествует у Баратынского —

Уж ты жила неверной тенью в ней.

Элегии Баратынского, особенно некоторые из них, методологически наиболее принципиальные, были дальнейшим и своеобразным развитием предпосылок школы «гармонической точности». Гармоническая точность поэтики устойчивых стилей была прежде всего лексической точностью; в каждом данном случае требовалось найти слово самой подходящей стилистической тональности. Малейший диссонанс нестерпимо резал слух. Изображаемые же состояния души оставались еще суммарными. Баратынский 20-х годов говорит пока языком классической элегии, но на другой глубине. Его точность граничит уже с точностью заново увиденных психологических реалий. Стих освобождается от эмоциональных синтаксических фигур — синтаксис Баратынского вообще не эмоциональный, но анализирующий и формулирующий.

Условный поэтический язык освобождается от всего украшающего, от всякого в сторону уводящего эффекта, даже от сколько-нибудь осязаемых тропов. В лучших из ранних элегий Баратынского незначительна роль эпитета — и это во времена обязательного элегического эпитета, столь тщательно разработанного Батюшковым:

Подруга *нежных* муз, посланница небес,
Источник *сладких* дум и сердцу *милых* слез,
Где ты скрываешься, мечта, моя богиня?
Где тот *счастливый* край, та *мирная* пустыня,
К которым ты стремишь *таинственный* полет?

«Мечта»

В знаменитом же «Разуверении» Баратынского («Не искушай меня без нужды. . .»), уже в 1821 году появившемся в печати, почти нет определений; немногие, в нем встречающиеся, — это логические определения, новыми признаками изменяющие содержание понятия: *изменившие свидения, заботливый друг*.

Слова свободны от осязаемых метафор, от обязательных эпитетов. Остается прозрачное, обнаженное смысловое движение — как бы прямое название вещей. Но молодой поэт не вырвался еще за пределы своего времени. У него вещи, еще не впервые увиденные, не свободно пришедшие из действительности (так будет позднее у Пушкина). В ранних элегиях Баратынского еще круг традиционных вещей, и называет он их традиционными поэтическими словами, но слова эти доведены до предельной сущности. Душевный опыт, сжатый в «вечных» формах традиционной символики, из которой удалено все, кроме самого существенного, — вот *простота*, как ее понимал Баратынский 20-х годов. Усугубляли простоту свободные сочетания поэтических слов с отдельными словами совсем разговорными — *без нужды, заботливый*.

Сей поцелуй, дарованный тобой,
Преследует мое *воображение*:
И в шуме дня и в тишине ночной
Я чувствую его *напечатленье*!
Случайным сном забудусь ли порой —
Мне снишься ты, мне снится *наслажденье*!
Блаженствую, обманутый мечтой,
Но в тот же миг встречаю *пробужденье*, —

Обман исчез, один я, и со мной
Одна любовь, одно *изнеможенье*.¹

Сквозной рифмовкой здесь связаны пять слов, обозначающих некую душевную способность, состояние или процесс. Каждое из них вполне приемлемо для замкнутого элегического словаря, но звучат они здесь иначе. Динамика пятикратной рифмы, синтаксическая и морфологическая однородность выделяют их, изолируют. Свободные от метафорических связей, от эпитетов, эти слова приобретают особую смысловую обнаженность. Привычное становится заметным, условное — реальным. Усиленное замыкающей рифмой слово *изнеможенье* — уже не элегический «сигнал», но точное обозначение душевного и даже физического состояния.

Баратынский неоднократно наделяет подобными функциями существительные того же морфологического типа:

Я все имел, лишился вдруг всего;
Лишь начал сон. . . Исчезло сповиденье!
Одно теперь унылое *смущенье*
Осталось мне от счастья моего.

«Разлука»

Я сплю, мне сладко *усыпленье*;
Забудь бывалые мечты:
В душе моей одно *волнение*,
А не любовь пробудишь ты.

В эту пору Баратынский еще не отказался от формул, но он пробудил их к новой жизни. Для его ранней лирики специфично именно сочетание смысловой обнаженности с оценочной и эмоциональной силой традиционного.

Со второй половины 20-х годов для Баратынского начинается смутный, переходный период. Подобно другим своим сверстникам, людям, формировавшимся в 10-х годах, он потерял «целость направления», вольнолюбивый контекст, придававший особое звучание и анакреонтике, и эпиграмме, даже элегической медитации. Во второй половине 20-х годов написаны такие важные вещи, как

¹ Привожу стихотворение «Поцелуй», впоследствии переделанное, в редакции 1822 года. О психологизме этого стихотворения пишет П. Громов во вступительной статье к кн.: Каролина Павлова. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». М.—Л., 1964, стр. 17—18.

«Смерть», «Последняя смерть», — и все же Баратынский еще не открыл определяющую тему, новую большую тему своей лирики, еще не нашел новый авторский образ взамен «финляндского изгнанника» ранних посланий и элегий. Нужна была сила Пушкина для того, чтобы сразу решить подобные задачи. Баратынскому решение далось ценой тяжелых неудач.

Критика и читающая публика не приняли попытку создать романтическую поэму независимым от Пушкина путем. Сборник стихотворений, подготовлявшийся еще в 1824 году, вышел в 1827-м и был воспринят, несмотря на успех, как запоздалый. В собрании 1835 года Баратынский пытался приблизить свое прежнее творчество к романтическим требованиям. Он отбрасывает жанровые рубрики, группируя стихи скорее по эмоциональному тону, дает сплошную нумерацию, без заглавий. Но для стихов Баратынского эта форма романтической исповеди оказалась насильственной.¹ Достичь в сборнике 1835 года абсолютного лирического единства не удалось.

На рубеже 30-х годов Баратынский сближается с Иваном Киреевским и его друзьями. Однако приобщение Баратынского к шеллингианской философии было, по видимому, довольно поверхностным. Слишком органична для него традиция просветительского рационализма. Притом Баратынский не мог прочесть по-немецки даже собственную поэму в переводе Каролины Павловой;² тем менее мог он читать философские трактаты. Следовательно, немецкую философию Баратынский знал только по рассказам друзей и, может быть, по работам ее французского популяризатора Кузена.

В разгаре своей дружбы с Киреевским Баратынский подчеркивал различие их миропониманий: «Ты принадлежишь новому поколению, которое жаждет волнений, я — старому, которое молило бога от них избавить. Ты назовешь счастьем пламенную деятельность; меня она пугает, и я охотнее вижу счастье в покое. Каждый из нас

¹ О неудавшемся построении сборников 1827 и 1835 годов см. в комментариях Е. Купряевой и И. Медведевой (Баратынский. Полное собрание стихотворений, т. I, стр. 342—354).

² В 1832 году Баратынский пишет Киреевскому: «Поблагодари за меня милую Каролину за перевод «Переселения душ». Никогда мне не бывало так досадно, что я не знаю по-немецки» (Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951, стр. 517).

почерпнул сии мнения в своем веке. Но это не только мнения, это — чувства. Органы наши образовались соответственно понятиям, которыми питался наш ум. Ежели бы теоретически каждый из нас принял систему другого, мы всё бы не переменялись существенно. Потребности наших душ остались бы те же». ¹

Иван Киреевский был на шесть лет моложе Баратынского, но как деятели они действительно принадлежали к разным историческим формациям — декабристской и последекабристской. Утверждая, что его поколение боится деятельности и видит «счастье в покое», Баратынский, очевидно, подразумевает судьбу этого поколения русского «образованного дворянства» после 14 декабря.

Московские шеллингианцы 30-х годов, отвергнув стремления политические, в то же время стремились к положительному решению нравственных и философских вопросов. Баратынский же с горечью признает недоступность порывов «европейских энтузиастов» (речь идет о Гюго и Барбье); но, вместо того чтобы искать утешение в религии и философском идеализме, он объявляет *эгоизм* — единственным божеством человека, утратившего свои общественные связи (разумеется, эгоизм не следует здесь понимать в упрощенном, бытовом смысле). «Что для них (европейских энтузиастов. — Л. Г.) действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм — наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покамест наше назначение». ² Для шеллингианцев противостояние поэта и общества — норма, для Баратынского — это духовная катастрофа.

Романтическая проблема судьбы поэта или протест против «меркантильного века» сближали Баратынского с Любомудрами (и с Гоголем). Но подлинную тему своей поздней лирики Баратынский нашел не в общении с шеллингианцами, но именно тогда, когда он с ними уже расходился. Эта тема — трагическое самосознание человека, изолированного, отторгнутого от общих ценностей.

¹ Письмо 1833 года (Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма, стр. 523—524).

² Письмо 1832 года (там же, стр. 519—520).

В этом социальный смысл проблематики позднего Баратынского, ее историческая конкретность — поскольку за нею стояла судьба сломленного поколения. Д. Мирский писал о «Сумерках» — последнем сборнике Баратынского: «Обида на... современников и понимание того, что в их отношении к нему виноваты не они, а его собственное бессилие дать им то, что им нужно, — два спорящих между собой мотива этой лирики. Но тема каждого стихотворения всегда какой-нибудь аспект отношений поэта к современникам и возникающее из этого одиночество».¹

Баратынский тридцатых годов, так же как Баратынский двадцатых, но по-другому, — ищет «необщего выражения». Этот второй период, собственно, и сделал Баратынского признанным (иногда и непризнанным) поэтом мысли.

Наряду с поэзией мысли программной, тематической, существует другая. Программы нет. Есть миропонимание, выраженное интеллектуально. Заряженная им мысль не центростремительна, а центробежна. Она образует многие призмы, преломляющие мир. Таков Баратынский, и этому соответствует семантический строй его стихов. Его образы возникают из целостного контекста. Но в то же время чрезвычайно активна самодовлеющая жизнь этих смыслоемких словесных структур.

Если ранний Баратынский принимал и одновременно нарушал элегические формы, то теперь он тяготеет к слогу высоких раздумий, к метафорической традиции, ломоносовской, особенно державинской. Но и теперь он, принимая, — изменяет.

В Баратынском слишком глубоко затаился «классик», для того чтобы поэтическая идея могла прийти к нему, как она, например, приходила к Фету, — через единичное событие, впечатление. Баратынский пишет о жизни, смерти, одиночестве («Осень»), об уходе в природу («На посеяв леса»), о призвании поэта и вдохновении («Рифма»). Это — «вечные» темы (они только сбросили теперь свою жанровую оболочку), те самые, о которых Баратынский сказал:

Всё тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова... 7

¹ Баратынский. Полное собрание стихотворений, т. I, стр. XXVIII.

Но теперь это вечные темы в резко индивидуальной трактовке. У Баратынского нет еще частных аспектов вещей, но есть концепции общего, иногда столь самобытные, что связь с традицией прослеживается уже с трудом.

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная. Бойтся в ней она
Раскованной мечты видений своевольных.
Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы, —
Видений дня боимся мы,
Людских сует, забот юдольных.

Ощупай возмущенный мрак —
Исчезнет, с пустотой сольется
Тебя пугающий призрак,
И заблуждёнью чувств твой ужас улыбнется.

О сын фантазии! ты благодатных фей
Счастливый баловень, и там, в заочном мире,
Веселый семьянин, привычный гость на пире
Неосязаемых властей!
Мужайся, не слабей душою
Перед заботою земною:
Ей исполинский вид дает твоя мечта;
Коснися облака нетрепетной рукою —
Исчезнет; а за ним опять перед тобою
Обители духов откроются врата.

Это стихотворение о толпе и поэте, о мире мечты и мире действительности — «вечные» антитезы; но эта схема лишь брезжит сквозь дерзновенные смысловые сочетания. Он «мыслит по-своему» — сказал о Баратынском Пушкин. Эта поэтическая мысль строит у Баратынского не только лирический сюжет, но и отдельный словесный образ: «Ощупай возмущенный мрак... И заблуждёнью чувств твой ужас улыбнется... Веселый семьянин, привычный гость на пире Неосязаемых властей!» Каждый подобный образ — индивидуальная смысловая структура, через которую вещь познается в каком-то еще небывалом ее повороте. Отказ от поэтики *узнавания*, неповторимость «нечаянного» лирического слова — необходимое условие этого всепроникающего и дробящегося поэтического познания.

В главе, посвященной Баратынскому, И. М. Семенко, полемизируя со мной, показала связь словоупотребления Баратынского с опытом его предшественников, традиционные корни его словосочетаний, даже самых *странных* (в частности, тех, которые мною здесь только что приве-

дены).¹ Это верно и должно быть учтено. Но учтены должны быть и глубокие изменения функции слова. Баратынский — поэт 1830-х годов и один из учителей русских поэтов конца XIX — начала XX века. Поздний Баратынский — поэт индивидуальных контекстов и совмещенных противоречий. Однопланное стало у него многозначным, условное — символическим. Так преобразалось наследие предшественников.

Сборник «Сумерки», создававшийся в основном во второй половине 30-х годов, не отличается полным единством метода. Есть в нем по-прежнему вещи традиционные или тяготеющие к традиционным формам. Важно не количественное преобладание, а найденный принцип, прорывы Баратынского в новый смысловой строй.

В 30-х годах, наряду с простотой, в стихах Баратынского возникает сугубая сложность, семантическая и синтаксическая.² Притом и простота и сложность у Баратынского проистекают из одного источника, из стремления адекватно передать интеллектуальное. Вершина этих опытов — великое стихотворение «Осень»; последние его строфы дописывались в те дни, когда Баратынский узнал о гибели Пушкина.

Что такое «Осень»? «Вечная» элегическая жалоба на увядание, одиночество, опустошенность, крушение надежд. Но в своем движении эта тема раскалывается на ряд отдельных, своей жизнью живущих смысловых образований; каждое из них — индивидуальный аспект некоего душевного события, познаваемого поэтом.

Зови ж теперь на праздник честный мир!
Спеши, хозяин тороватый!
Проси, сажай гостей своих за пир
Затейливый, замысловатый!
Что лакомству пророчит он утех!
Каким разнообразьем брашен
Блится он! . . . Но вкус один во всех
И, как могила, людям страшен;
Садись один и тризну соверши
По радостям земным твоей души!

¹ См.: И. М. Семенко. Поэты пушкинской поры. М., 1970, стр. 282—284. В главе о Баратынском И. Семенко соотносит стиль позднего Баратынского с его трагическим миропониманием, со стремлением к разрушению «гармонического образа мира».

² О понимании Баратынским соотношения между простым и «необыкновенным» см.: И. Тойбин. Поэма Баратынского «Эда». — «Русская литература», 1963, № 2, стр. 120—121.

Строфа представляет собой многопланную и единую метафорическую структуру. Один из символов, входящих в ее состав, связывает ее с ранней медитацией Баратынского «Истина»:

Светильник твой — светильник погребальный
Всех радостей земных!
Твой мир, увы! могилы мир печальный
И страшен для живых.

Здесь это одна из привычных поэтических формул, развертывающих тему. Вслед за образом *мира-могилы* на тематический стержень нанизываются другие традиционные образы: *дорога жизни, светило, обитель ночи...*

Прости! Иль нет: когда мое светило
Во звездной вышине
Начнет бледнеть и все, что сердцу мило,
Забуть придется мне,

Явись тогда! Раскрой тогда мне очи,
Мой разум просвети,
Чтоб, жизнь презрев, я мог в обитель ночи
Безропотно сойти.

В «Осени» образы не нанизываются; скорее они разветвляются или пускают ростки. Соподчиненные одной теме, они существуют и сами по себе; но существуют именно в данном контексте. Этим они отличаются от традиционных формул рационалистической поэтики, обретающих свое значение в общем контексте стиля.

В «Осени» строфа — единица лирического сюжета, строящая единый символический ряд (осень в природе — осень жизни человека). Но почти каждая строфа обладает и своим замкнутым метафорическим сюжетом, объемля, в свою очередь, более дробные поэтические символы. По большей части в строфе господствует один символ, управляющий ее смысловым движением: *тризна, океан, звезда, зима...*

Пускай, приняв неправильный полет
И вспять стези не обретая,
Звезда небес в бездонность утечет;
Пусть заменит ее другая;
Не явствует земле ущерб одной,
Не поражает ухо мира

Падения ее далекий вой,
Равно как в высотах эфира
Ее сестры новорожденный свет
И небесам восторженный привет!

Баратынский широко пользуется архаизмами, славянизмами. Но, в отличие от Шевырева, от Хомякова, для него лексическая окраска второстепенна по сравнению с глубокими смысловыми смещениями. *Вой падения* не очеловечивает гибнущую звезду (это было бы прямолинейно); многозначная семантика Баратынского позволяет звезде быть и звездой и неким существом, отчаянно страдающим. *Ухо мира* отдаленно предсказывает метафору Маяковского:

Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.

Увядание тела и души — тоже вечная элегическая тема. Но никто никогда не решал ее так, как это сделал Баратынский в стихотворении «На что вы, дни! . . .»:

На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свой не заменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

Несдаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

И, тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под ваяньем возвратных свиданий
Ты дремлешь; а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер каплет,
Венец пустого дня!

Душа и тело катастрофически расчленены. Тело здесь — своеобразный персонаж, обладающий собственным бытием и потому особенно страшный своей бездумностью. Как персонифицировать бессмысленную оболочку откипевшей души? Баратынский нашел способ чрезвычайной смелости. Тело воплощено местоимением среднего рода, выделенным, акцентированным своим положением

в рифме и в строфическом переносе, который требует паузы большой протяженности —

...а оно
Бесмысленно глядит, как утро встанет...

В мировой литературе это, вероятно, — единственный в своем роде аспект душевного опустошения.

«На что вы, дни!..» — одно из тех стихотворений Баратынского, в которых он уже приближается к неизведанным в поэзии психологическим глубинам. На этом пути возникают произведения совсем вне традиционные, целиком коренящиеся в интересах современной мысли. В их числе, например, стихотворный разговор об аналитическом методе в литературе, столь занимавшем Баратынского (современники даже сопоставляли его с Бальзаком¹).

Благословен святое возвестивший!
Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный изгиб
Сердец людских пред нами обнаживший.
Две области — сияния и тьмы —
Исследовать равно стремимся мы.
Плод яблони со древа упадет:
Закон небес постигнул человек!
Так в дикий смысл порока посвящает
Нас иногда один его намек.

Для этого стихотворения вечные темы не служат уже и отдаленным импульсом.

Преыдущая эпоха передала Баратынского 30-м годам в качестве признанного поэта мысли. Так воспринимали Баратынского Пушкин, Вяземский, Дельвиг, Плетнев.

Баратынский слишком силен, чтобы рационалистическая традиция могла стать неодолимой преградой для его творческих усилий (как, скажем, у Веневитинова), — скорее это узда, добровольно на себя наложенная. Свою тревогу и горечь Баратынский выразил не байронической исповедью, но строгим языком поэтических размышлений. Но в 30-х годах младшие современники Баратынского — в том числе и начинающий Белинский — от поэзии мысли

¹ Этому сопоставлению внимание было уделено в книге «Literarische Bilder aus Russland. Herausgegeben von H. Koenig. Stuttgart und Tübingen, 1837, S 159. Составляя эту книгу, автор пользовался указаниями бывшего лобомудра Н. Мельгунова.

хотели другого: прежде **всего** романтического единства личности. В ранних работах Белинского это выливается в настоятельное требование единства мысли и чувства.

Высказывания Белинского о Баратынском проясняют многое в истории постановки проблемы поэзии мысли. Белинский упоминал Баратынского неоднократно, в разной связи. Самое существенное значение имеют два его отзыва — на сборник 1835 года и на «Сумерки». Отзывы эти относятся к разным периодам развития Белинского.

В 1835 году Белинский еще разделяет романтические идеи, господствовавшие в кружке Станкевича. Станкевич сочетал шеллингианское понимание искусства как высшей формы познания с учением о примате чувства, в немецком романтизме разработанное в первую очередь Шлейермахером и Новалисом. «Если жизнь есть разум, — писал Станкевич в 1833 году, — если жизнь есть воля, то она есть чувство по преимуществу. Вся она держится чувством — в неделимых, начавших сознавать себя отдельно, чувство это обнаруживается любовью... Любовь!.. для меня с этим словом разгадана тайна жизни. Жизнь есть любовь».¹

Идеи кружка своеобразно преломились уже в самых ранних выступлениях Белинского. Как всегда, у Белинского идеи приобретают практическую целеустремленность. С помощью положений романтической философии он стремится определенным образом направлять русский литературный процесс. Взаимосвязанность мысли и чувства — постоянный эстетический критерий молодого Белинского; с этим критерием в руках он ведет упорную борьбу с рационализмом, с дидактикой, риторикой, с эстетическим формализмом и остатками жанрового мышления в литературе. Для Белинского все это — запоздалый «классицизм», притаившийся XVIII век.

Сборник Баратынского 1835 года Белинский воспринимает именно в этой связи: «Основной и главный элемент их (стихов Баратынского. — Л. Г.) составляет ум, изредка задумчиво рассуждающий о высоких человеческих предметах, почти всегда слегка скользящий по ним, но всего чаще рассыпающийся каламбурами и блещущий

¹ Н. В. Станкевич. Стихотворения. — Трагедия. — Проза. М., 1890, стр. 153.

остротами... Ни одно из них не западет вам в душу, не взволнует ее могущею мыслию, могущим чувством...»¹

У Баратынского есть *ум*, но нет *мысли*. Для людей пушкинского поколения, с их просветительским пониманием ума, подобное противопоставление невозможно. Оно восходит к философскому различению разума и рассудка. Причем романтическая философия усматривала в разуме, как нерасчлененном, интуитивном постижении вещей, основание эстетической деятельности.²

В 1835 году Белинский вел еще романтическую войну с «умом» восемнадцатого века. Через семь лет все изменилось. Белинский борется теперь с романтическим идеализмом — в других и в себе.³ Его излюбленные критерии — социальность, действительность, способность искусства отвечать на вопросы времени. В 1842 году Белинский осуждает Баратынского за то, что сближало его с Шевыревым и группой «Московского наблюдателя», — за социальный пессимизм, за презрение к техническому и общественному прогрессу «меркантильного века». Отзыв 1842 года зрелее первого уже потому, что Белинский признал в нем Баратынского поэтом мысли;⁴ но теперь он

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I. М., 1953, стр. 325.

² Шеллинг писал: «Произведения искусства являются тем, что называют *идеями* в противоположность понятиям, и как раз по этой причине сила воображения... оказывается не рассудком, но разумом...» (Ф. - В. - И. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, стр. 298).

³ Об этом см. мою статью «Белинский в борьбе с романтическим идеализмом» («Литературное наследство», т. 55. М., 1948).

⁴ В литературе о Баратынском неоднократно приводилось и все еще приводится высказывание Чернышевского о том, что Баратынского «губило отсутствие мысли». Цитировано оно и в моей статье 1929 года «Опыт философской лирики». Пользуюсь случаем рассеять сейчас это укоренившееся недоразумение. В «Очерках гоголевского периода русской литературы» Чернышевский, полемизируя с оценками Шевырева, между прочим, писал: «Много других замечательных суждений о г. Каменском, г. Вельтмане, Кольцове (песни которого далеко хуже русских песен Дельвига), Баратынском (которого губило отсутствие мысли), г. Павлове (который выдвинул все ящики в бюро женского сердца и которого г. Шевырев долго предпочитал Гоголю), Языкове, г. Хомякове, г. Майкове и вообще почти о каждом из русских писателей могли бы мы привести из критических статей г. Шевырева...» (Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. III. М., 1947, стр. 112). Контекст не оставляет сомнений в том, что мы имеем здесь дело не с мнением Чернышевского, а с ироническим, полемическим пересказом мнений Шевырева.

считает, что это не та мысль, которая нужна современному человеку. «...Какие дивные стихи! — пишет Белинский по поводу «Последнего поэта». — Что, если бы они выразили собою истинное содержание! О, тогда это стихотворение казалось бы произведением огромного таланта!»¹

В 20—30-х годах требование единства личности в романтических кругах было всеобщим, но выражалось оно по-разному. В отличие от Белинского, с его поисками «могучего чувства», для Любомудров существеннее всего программно-философское единство образа поэта. Между тем не только меланхолический «финляндский изгнанник» ранних стихов Баратынского, но даже скорбный автор «Сумерек» воспринимались современниками в традиционном элегическом ряду.

Несмотря на дружеское сближение с Баратынским, бывшие Любомудры, в сущности, равнодушны к его поэзии. Первое развернутое выступление «Московского вестника» было прямо враждебным. В отзыве на сборник Баратынского 1827 года Шевырев писал: «...Желание блистать словами в нем слишком заметно, и потому его можно скорее назвать поэтом выражения, нежели мысли и чувства».² В этом отзыве Шевырева кое-что близко к позднейшим суждениям Белинского о Баратынском.

В 1837 году Шевырев высоко оценил стихотворение «Осень». Он утверждает теперь, что каждое произведение Баратынского «тяжко глубокою мыслию, отвечающею на важные вопросы века... поэзия Баратынского переходит из мира прекрасной формы в мир глубокой мысли...»³ Это, однако, единичный отклик. Во всяком случае, не было попыток сделать философскую поэзию Баратынского знаменем направления. «Московский наблюдатель» встретил молчанием сборник 1835 года, «Москвитянин» не отозвался ни на «Сумерки», ни на смерть Баратынского в 1844 году (отчасти это объясняется личными столкновениями).

Еще в «Обзрении русской словесности за 1829 год» И. Киреевский защищал Баратынского от обвинений

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI. М., 1955, стр. 469.

² «Московский вестник», 1828, № 1, стр. 71.

³ «Московский наблюдатель», 1837, ч. XII, стр. 319—320.

в принадлежности к устарелому «французскому направлению». Но Киреевский видит в Баратынском не столько поэта мысли, сколько поэта действительности, который, «обняв всю жизнь поэтическим взором, льет равный свет вдохновения на все ее минуты и самое обыкновенное возводит в поэзию». Характерно одно из замечаний Киреевского: «... В «Бальном вечере» Баратынского нет средоточия для чувства и (если можно о поэзии говорить языком механики) в нем нет одной *составной силы*, в которой бы соединились и уравнились все душевные движения». В том же «Обозрении» Киреевский утверждал, что поэзию Веневитинова поймет только тот, «кто в этих разорванных отрывках найдет следы общего им происхождения, единство одушевлявшего их существа». ¹

Составная сила, единство одушевляющего существа — эти качества, решающие для требований романтической эстетики, Киреевский отрицает в поэзии Баратынского 20-х годов. Едва ли он мог их найти и в позднейшей лирике Баратынского. Стихи, вошедшие в «Сумерки», в высшей степени интеллектуальны, поэтическая их мысль проявлена в самом строении лирического сюжета; но нет в них ни связной философской программы, ни персонифицированного лирического героя.

Через много лет Иван Аксаков, человек, воспитанный в том же кругу идей, писал: «... у Баратынского чувство всегда мыслит и рассуждает. Там же, где мысль является отдельно как мысль, она, именно по недостатку цельности чувства, по недостатку жара в творческом горниле поэта, редко сплавляется в цельный поэтический образ». ²

Поэтический метод Баратынского не удовлетворил ни всеобщее романтическое требование единства личности, ни противоречивые программные требования, которые его современники предъявляли к поэзии мысли. Так же как Пушкин, Баратынский отозвался на занимавшую все умы романтическую проблематику — поэта, творческого

¹ И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1911, стр. 29, 30, 26.

² И. С. Аксаков. Биография Ф. И. Тютчева. М., 1886, стр. 107. Подобное понимание поэзии Баратынского присуще и Тургеневу, который в 1854 году писал С. Т. Аксакову: «Ума, вкуса и пронцательности у него (Баратынского. — Л. Г.) было много, может быть слишком много — каждое слово его носит след не только резца — подпилка; стих его никогда не стремится, даже не льется» (И. С. Тургенев. Письма, т. II. М. — Л., 1961, стр. 222).

вдохновения, гения и «толпы»; и, подобно Пушкину (хотя иначе), он решал эти вопросы по-своему, минуя лирического героя романтиков.

Недаром из всех современников Баратынского самым пронизательным и самым неизменным его ценителем был Пушкин.

В 1846 году Валериан Майков вспомнил о стихотворениях Тютчева, десятилетием раньше напечатанных в пушкинском «Современнике» — «Там они и умерли... Странные дела делаются у нас в литературе». ¹ Но эти «странные дела» могут быть объяснены теми поисками романтического героя в лирике, о которых шла уже речь в связи с Баратынским. Литературная судьба позднего Баратынского во многом подобна судьбе Тютчева.

Начиная с 40-х годов и далее отсутствие реакции на стихи Тютчева объяснимо без труда. В 1840—1870-х годах русская литература не в поэзии решала важнейшие свои проблемы, или уж нужна была поэзия с общественной проблематикой некрасовского накала. Но глухое молчание окружало Тютчева и в 30-х годах. А ведь в 30-х годах существовала еще деятельная группа русских приверженцев романтической философии, к тому же располагавшая печатным органом — журналом «Московский наблюдатель». Баратынского этот круг признал мыслящим поэтом, но отнюдь не считал его поэзию существенным, принципиальным фактом своей духовной жизни. Еще удивительнее, на первый взгляд, та незаинтересованность, с которой любомудры отнеслись к творчеству Тютчева, поэта действительно близкого к ним по философским истокам своего творчества. В студенческую пору (1819—1821) Тютчев из всех любомудров общался только с Погодиным, своим однокашником по Московскому университету. В 1822 году он на долгие годы уехал за границу. Лишь в 1829—1830 годах в Мюнхене произошло сближение Тютчева сначала с Петром Киреевским, потом и с его братом Иваном. ² Этим и объясняется, очевидно, то обстоятельство, что в статье «Обозрение русской сло-

¹ В. Майков. Критические опыты. СПб., 1891, стр. 135.

² См.: К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, стр. 69, 81.

весности за 1829 год» И. Киреевский обратил внимание на поэзию Тютчева как на явление, родственное его группе: «Между поэтами немецкой школы отличаются имена Шевырева, Хомякова и Тютчева». ¹ В той же статье, рядом с этим беглым замечанием, восторженная характеристика Веневитинова как поэта «глубокого, самобытного, которого каждое чувство освещено мыслью, каждая мысль согрета сердцем».

Когда Киреевский писал «Обозрение» 1829 года, Веневитинов уже завершил свое поприще, Тютчев же был представлен в печати сравнительно ранними стихами (среди них, впрочем, — «Весенняя гроза», «Летний вечер», «Видение»). Во всей своей силе Тютчев предстал перед русскими читателями через семь лет, когда двадцать четыре его стихотворения (из них восемнадцать впервые) были опубликованы в пушкинском «Современнике». Публикация эта произвела впечатление только в узколитературном кругу.

В связи с неосуществившимся намерением издать стихи Тютчева также отдельной книжкой Шевырев в ноябре 1836 года писал другу Тютчева И. Гагарину: «Это будет прекрасное собрание: Тютчев имеет особенный характер в своих разбросанных отрывках». ² Это, конечно, одобрительный отзыв, и все же далекий от восторга, с которым за год перед тем Шевырев встретил сборник Бенедиктова. Во всяком случае Шевырев не считал нужным выступить по поводу Тютчева в «Московском наблюдателе», где он возглавлял тогда критический отдел.

В еще меньшей степени, нежели Баратынский, Тютчев мог удовлетворить романтическую потребность своих сверстников в воплощенном единстве авторского образа.

Тютчевские принципы выражения авторского сознания обусловлены самыми основами его миропонимания. В нашей литературе о Тютчеве — в работах Д. Д. Благого, В. В. Гиппиуса, Б. Я. Бухштаба, Н. Я. Берковского — раскрыты его исходные философско-поэтические идеи. Романтический пантеизм, одухотворение природы («мировая душа»), полярность космоса и хаоса, дня и ночи,

¹ И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 25.

² «Литературное наследство», т. 58. М., 1952, стр. 132.

стихия бессознательного и «ночная сторона» души — подобные темы интенсивно живут в поэзии Тютчева, но они не исчерпывают эту поэзию, национальную по своей проблематике, исторически актуальную, проникнутую напряженным чувством современности. Одной из самых важных и самых мучительных была для Тютчева проблема личности. Тютчев психологически погружен в стихию индивидуализма, и одновременно он силится ее подавить то слиянием с «мировой душой», то обращением к дисциплине государства и церкви.¹

Блуждания Тютчева на этих путях не были уединенными и случайными. Он включился в антииндивидуалистическое движение, возникшее в недрах самого романтизма и разрушавшее его изнутри.

Гипертрофированная личность, ценность которой определяется высшими, абсолютными ценностями или скорбью об их утрате или их недоступности (байронический вариант), — вот соотношение, чреватое кризисами и неразрешимыми противоречиями. Об исходном противоречии романтического сознания писал Герцен в 1842 году в статье «Дилетанты-романтики»: «Романтизм беспрестанно плакал о тесноте груди человеческой и никогда не мог отрешиться от своих чувств, от своего сердца; он беспрестанно приносил себя в жертву — и требовал бесконечного вознаграждения за свою жертву, романтизм обоготворял субъективность — предавая ее анафеме, и эта самая борьба мнимо примиренных начал придавала ему порывистый и мощно-увлекательный характер его».²

Уже в первом десятилетии XIX века немецкий романтизм отступил перед теми философскими и политическими выводами, которые могло сделать из своей эмансипации отпущенное на свободу я. Абсолют, к которому эта личность стремилась, которым овладевала, с которым вступала в ироническую игру, теперь должен был поглотить ее, по возможности, без остатка. Таков путь не только к самоуничтожению романтизма в ортодоксальном католицизме (Фридрих Шлегель), но и к образованию

¹ См. об этом: Д. Д. Благой. Жизнь и творчество Тютчева. В кн.: Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. М.—Л., 1933.

² А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. III. М., 1954, стр. 32.

антииндивидуалистических течений внутри самого романтизма.¹

От учения позднего Шеллинга идет романтическая традиция, полярная байронизму. В 1809 году Шеллинг создает свои «Философские разыскания о сущности человеческой свободы...» — произведение, в котором он противопоставил божественную универсальную волю воле отдельной личности. Преобладание частной воли над универсальной — это и есть зло.

В. В. Гиппиус отметил, что именно это произведение Шеллинга «было решающим для философского развития Тютчева».² В своих политических статьях («Россия и революция», «Папство и римский вопрос») Тютчев осуждает «самовластие человеческого я, возведенное в политическое и общественное право». Однако шеллинговская концепция 1800-х годов отнюдь не стала для мысли Тютчева пределом. Все новые исследования его творчества показывают, как жадно и страстно, подобно Достоевскому, погружался Тютчев в интересы своего тревожного времени, как захвачен он был и проблематикой европейских революций, и проблематикой нравственных исканий современного человека. Но в тютчевской концепции человека нет уже ничего от избранной, сильной — пусть опустошенной, — демонически противостоящей земному и небесному правопорядку личности протестующего романтизма. У Тютчева человек — в той мере, в какой он отторгнут от единства природы и исторической среды, — ведет существование призрачное, бесследно скользящее по неуловимой грани между прошедшим и настоящим.

Человеческое я подобно тающим льдинам, уносимым речным потоком —

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?

«Смотри, как на речном просторе...»

¹ Например, гейдсельбергские романтики (Арним, Brentано и др.). Антииндивидуалистические идеи позднего Шеллинга, как известно, оказали воздействие на историческую концепцию славянофилов, на их понимание соотношения между индивидуальным началом и «сборным».

² В. В. Гиппиус. Ф. И. Тютчев. — В кн.: Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Л., 1939, стр. 17.

Тютчев тем самым в какой-то мере предсказал позднейшие, послеромантические формы индивидуалистического сознания. Эта концепция не способствовала возникновению сюжетно оформленного образа лирического героя. Биографический же Тютчев (на разных этапах его биографии) — дипломат, придворный, чиновник цензурного ведомства, салонный остро слов — всегда скорее диссонировал, нежели гармонировал с авторским я своих стихов. Личность — ни биографическая, ни условно лирическая — так никогда и не стала средоточием поэзии Тютчева. И это многое объясняет в его литературной судьбе.

Русские романтики хотели поэзии мысли программной и, так сказать, персонифицированной, прошедшей через образ личности. Для Любомудров это образ поэта, не потому, чтобы из всей философии Шеллинга они заметили только учение об искусстве, но потому, что именно это учение казалось им наиболее подходящей темой для поэзии.

Но в лирике Тютчева нет наглядного, видимого единства. Его поэтическая мысль, внутренне столь единая и сосредоточенная, проникает в многообразные явления бытия.

Шеллингианскую философию Тютчев выразил концепциями, далекими от программной темы вдохновенного поэта, легко осваивавшейся лирической средой. Более того, трудно найти большого лирика XIX века, который так мало, как Тютчев, говорил бы в своих стихах о поэте,¹ поэзии и вдохновении. Не только поэты, сложившиеся в начале века, не только романтики, но и Некрасов — носитель нового понимания отношений между поэтом и обществом — уделял этой теме много внимания. Для Тютчева же почти не существует особая проблематика призвания поэта. С этим как-то связана вся его антиромантическая позиция в быту, его аффектация светского дилетантизма и равнодушия, даже пренебрежения к своим стихам. Он отказался от той поэзии мысли, которая нужна была русским шеллингианцам. Но то, что им на практике не удавалось, совершил именно Тютчев уже

¹ Исключения у Тютчева редки — например, стихотворение «Ты зрел его в кругу большого света. . .», трактующее тему в романтическом духе, или «Не верь, не верь поэту, дева. . .» (1839). К 1840 году относится «Живым сочувствием привета. . .» — стихотворение «на случай», обращенное к великой княгине Марии Николаевне.

в своем творчестве 20—30-х годов, — он нашел метод для философской лирики XIX века.

По сей день, когда говорят о предметности Тютчева, о тютчевском видении деталей, неизменно приводят те самые строки, которые восхищали в свое время Некрасова или Ивана Аксакова:

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде...

Вдруг ветер подует теплый и сырой...

Это в самом деле удивительные стихи. Но всплывают всегда одни и те же примеры именно потому, что у Тютчева их не много,¹ что не этого рода конкретность является для него наиболее характерной и конструктивной.

В начале этой главы речь шла уже о тютчевской индивидуализации исторического события, интеллектуальной концепции. Тютчев в юности испытал воздействие дидактической, абстрагирующей поэзии. Но в творчество созревающего Тютчева все настойчивее вторгаются индивидуальные аспекты явлений — будь то явление природы или состояние «ночной души», исторически конкретный образ лютеранской «храмины» или римского оратора. Образ Цицерона, «цитата» из Цицерона — это то исторически единичное, к чему подключается огромное поэтическое обобщение:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые...

Тютчев любил сдерживать, отяжелять движение ширящейся мысли, скрепляя ее с конкретностями, иногда пейзажными:

Через ливонские я проезжал поля,
Вокруг меня все было так уныло...
Бесцветный грунт небес, песчаная земля —
Все на душу раздумье наводило.

Я вспомнил о былом печальной сей земли...

Мысль как бы набирает силу и вырывается вперед.

¹ Ср. статью Б. Я. Бухштаба в кн.: Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Л., 1957, стр. 29.

В поздней лирике Тютчева, резко психологической, лирическое движение также нередко начинается от конкретного — например, от позы, жеста:

Она сидела на полу
И груди писем разбирала...

Или:

Опять стою я над Невой,
И снова, как в былые годы,
Смотрю и я, как бы живой,
На эти дремлющие воды.

Лирическое событие не только разворачивается во времени, но и локализуется в пространстве; оно оказывается тем самым не только обобщенным, но и единичным. Для современной поэзии этот *частный опыт* — уже почти необходимая предпосылка, в 1820-х годах это было открытием.

Индивидуализация лирики могла осуществиться только новыми поэтическими средствами. Она требовала прежде всего отказа от принципов рационалистической поэтики, даже в том их смягченном виде, в каком они существовали еще в 1820—1830-х годах. В этой системе словесный образ не рождался из контекста. Индивидуальный поэтический контекст только дифференцировал его, придавал ему новые оттенки.

Это стилистическое наследство досталось молодым русским романтикам, недостаточно сильным, чтобы его преодолеть. Вот, например, как Хомяков решает излюбленную им тему поэтического вдохновения:

Но если раз душой холодной
Отринешь ты небесный дар
И в суете земли бесплодной
Потушишь вдохновенья жар;
И если раз, в беспечной лени,
Ничтожность мира полюбив,
Ты свяжешь цепью наслаждений
Души бунтующей порыв, —
К тебе поэзии священной
Не снидет чистая роса,
И пред зеницей ослепленной
Не распахнутся небеса.
Но сердце бедное иссохнет —
И нива прежних дум твоих,
Как степь безводная, заглохнет
Под терном помыслов земных.

«Вдохновение»

В стихотворении есть стержневая мысль, выраженная даже тезисно. На этот стержень нанизаны отдельные иносказания (бунтующая душа, священная поэзия, ослепленные зеницы, иссохшее сердце, безводная степь и т. д.). Все эти образы принадлежат уже испытанному арсеналу высокой лирики, они не соотнесены индивидуально с темой поэта и романтического вдохновения, и в этом смысле необязательны. Их можно вынуть из данного контекста и поместить в другой, скажем, трактующий о любви, о дружбе или разлуке. Каждый такой словесный образ как бы изолирован от других, возбуждаемые им ассоциации замкнуты в его пределах и не перебрасываются в соседние смысловые ряды.

Задачу создания романтически-философской лирики поэты круга «Московского вестника» решали старыми стилистическими средствами, рационалистическими по своим истокам. Вся их деятельность отмечена этим творческим противоречием.

Не Любомудры, не Станкевич и его друзья, а Тютчев нашел небывалый еще язык философской поэзии.

Для любого поэтического словоупотребления решающим является контекст. Контекст — это ключ к движению ассоциаций. Но для рационалистической поэтики важен не столько контекст данного стихотворения, сколько внеположный ему нормативный и заданный контекст устойчивых стилей. Индивидуализация лирики означала торжество данного, единичного контекста. Значение этого контекста все возрастало начиная от 1820-х годов и вплоть до лирики XX века. Поэзия Тютчева произвела в этом плане переворот, не замеченный его современниками и в высшей степени понадобившийся той «новой поэзии», которая стала складываться в конце XIX века.

Романтическая индивидуализация принесла новое соотношение между смысловой единицей и общей мыслью стихотворения. Поэтические образы отделяются от стержня и получают самодовлеющее бытие (так, например, в «Осени» Баратынского), либо вместо стержневой структуры возникает охватывающая. У Тютчева — тенденция строить философское стихотворение как единый символ (это отметил в своих статьях о Тютчеве Тынянов). Иногда это выражается в излюбленных Тютчевым параллелизмах между явлением природы и духовной жизнью человека, но и без явного параллелизма у Тютчева

охватывающий образ перестраивает всю символику стихотворения. Он группирует по-новому признаки слов, и даже традиционные слова звучат первоначально — как бы только что сотворенные именно для этой мысли.

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь — и звучными волнами
 Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
 В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем пылающею бездной
 Со всех сторон окружены.

Многочисленные метафоры настроены здесь на единый смысловой лад. Челн в пристани, уносящий его прилив, челн плывет — это даже развертывание метафоры; но оно неощутимо. Необычайные и торжественные, из стиха в стих друг другу откликающиеся образы подавили схему реализующейся метафоры.¹

Иначе строится сквозной символ в другом из «ночных» стихотворений Тютчева:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
 И в оный час явлений и чудес
 Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес...

Здесь нет последовательного развертывания метафор, но «живая колесница мирозданья» (живая — потому что трепещущая звездами) — это образ такой динамичности, что он не может замкнуться в собственных ассоциациях; они овладевают всем текстом, пронизывают его до конца. В стихотворении «Как океан объемлет шар земной...» есть и *волны*, и *сны*, и *волшебный челн*, и *звезды*, и *бездна* — но это уже не поэтические «сигналы» с заранее из-

¹ О последней строфе этого стихотворения Некрасов писал: «Последние четыре стиха удивительны: читая их, чувствуешь невольный трепет» (Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, т. IX. М., 1950, стр. 212).

вестным значением, а многозначные слова, определяемые движением тютчевской мысли.

Тютчев не отказался от традиционных поэтических иносказаний. Традиционный поэтический язык в значительной мере является первичным материалом его лирики (во всяком случае его лирики 1820—1830-х годов). Традиционные значения у Тютчева как бы сдвинуты, но они остаются в качестве постоянного фона. Это существенно, потому что тем самым читатель уже предупрежден, подготовлен к восприятию высокого строя тютчевской лирики. О высоком строе сигнализирует самая приверженность Тютчева к лексическим архаизмам, к словам одической окраски. Но у Тютчева (при всех связях с наследием XVIII и начала XIX века) глубочайшим образом изменился самый принцип построения поэтического образа.

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила,
И мирный вечера пожар
Волна морская поглотила.

Уж звезды светлые взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами.

Река воздушная полней
Течет меж небом и землею,
Грудь дышит легче и вольней,
Освобожденная от зною,

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды.

Все это не описательные подробности пейзажа, а философская символика единства и одушевленности природы. Но символы эти пришли не из литературного словаря (подобно лирическому соловью, вторгшемуся в натурфилософию Веневитинова) — они первозданны. Здесь мы вступаем в круг творимых поэтом образов, интеллектуальных, но исполненных интенсивным, телесным переживанием природы. Философская мысль стала мыслью поэтической.

Традиционные поэтические формулы для Тютчева —

только сырой материал; возможные их значения реализует контекст.

Прости... Через много, много лет
Ты будешь помнить с содроганьем
Сей край, сей брег, с его полуденным сияньем,
Где вечный блеск и долгий цвет,
Где поздних, бледных роз дыханьем
Декабрьский воздух разогрет.

Это веками освященный, и поэтому столь действенный, образ розы; но это и странные декабрьские розы, увиденные поэтом и тут же, в данном контексте, ставшие еще небывалым символом неудавшейся любви.

Удивительным превращениям подвергается и вечный поэтический образ звезды («Душа хотела б быть звездой...»)

Есть тютчевские словосочетания, вообще вне данного контекста невозможные:

Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Здесь *уничтоженье* приобретает субстанциональное значение, подготовленное всем движением стихотворения.

Тени сизые смешались.
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой...
Все во мне и я во всем...

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Так постепенно наращивается единый призрачный мир, в котором *уничтоженье* и может стать явлением, некой отрицательной действительностью.

Тютчев открыл новый структурный принцип; контекст у него управляет не только данным стихотворением. Его

власть простирается гораздо дальше. У Тютчева нет единого, проходящего образа лирического героя, но у него проходящие идеи, постоянные образы, строящие тютчевский мир.¹ Что такое миры поэта? Это большой контекст его творчества, в котором рождаются индивидуальные ключевые слова — носители постоянных значений, владеющих всем этим смысловым строем. В лирике Тютчева эта творческая сила преобразует традиционные формулы и придает нечаянным ассоциациям общезначимость. Попав в тютчевскую стихию, читатель живет уже по ее законам. Понятно, что тютчевская поэтика «миров» влекла к себе поэтов конца XIX — начала XX века.

Поздний Баратынский и Тютчев не привлекли внимания читающей публики 1830-х годов; присяжный представитель романтической критики Шевырев отзывался о них с холодным одобрением. Но он же в получившей скандальную известность статье 1835 года назвал Бенедиктова поэтом с «глубокой мыслию на челе». Оценка Шевырева не была ни случайной, ни единичной. Литературная судьба Бенедиктова — его необычайный успех и необычайная кратковременность этого успеха — факт теоретически интересный, как бы сконцентрировавший в себе противоречия романтизма 30-х годов.

Бенедиктов — это вечное предостережение талантливому поэту, вообразившему, что мысль можно заменить подражанием мысли.

«...Я насчитал четыре периода нашей словесности, — писал Белинский в 1834 году в «Литературных мечтаниях», — *ломосовский, карамзинский, пушкинский и прозаическо-народный*; остается упомянуть еще о пятом... который можно и должно назвать *смирдинским*». Этот период характеризуется объединением беспринципных людей вокруг «великого патриотическо-торгового пред-

¹ О тютчевских «мирах» пишет Б. Я. Бухштаб: «Мы обнаружили в поэзии Тютчева три основных эмоциональных комплекса, реализованные в трех картинах мира: это, условно говоря, «блаженный» мир, «мертвый» мир и «буйный» мир» (Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Л., 1957, стр. 38 и др.). См. также статью Л. В. Пумпянского «Поэзия Ф. И. Тютчева» («Уrania. Тютчевский альманах». Л., 1928).

приятия» Смирдина,¹ «который одобряет и ободряет юные и дряхлые таланты очаровательным звоном ходячей монеты».² «Смирдинская школа», «петербургская литература» — под этим подразумевалось, в сущности, организованное потакание вкусам мещанско-чиновничьей среды. Именно в этой среде яснее всего проявились свойства, воспитанные николаевским самодержавием и бюрократизмом: атрофия общественных интересов и неспособность к созданию собственных культурных ценностей.

В 30-х годах романтизм охватил самые широкие круги — от академических, где он развился на почве изучения современной философии, до обывательских, превративших романтизм в бездумную и эффектную моду. В недрах «Библиотеки для чтения» и «Северной пчелы» создавалась своя, обывательская «поэзия мысли», крупнейшими представителями которой были Кукольник и Тимофеев. «Библиотека для чтения» провозглашает обоих корифеев русскими Байронами и Гете. «Северная пчела» нисколько не уступает ей в цинизме.³

Для 30-х годов характерна зыбкость граней между «романтизмами» разного уровня. Философской предпосылкой романтической экспрессии служила идея избранной личности, непосредственно обнаруживавшейся в патетическом словоупотреблении. Но это стремление к патетике, к грандиозности таило в себе опасность сближения с «ложно величавой школой» (выражение Тургенева), с вульгарным романтизмом, уже разменявшим романтическую экспрессию на романтические эффекты, утратившие всякую связь с философскими истоками направления.

¹ Книгопродавец и издатель А. Ф. Смирдин в 1834 году основал «Библиотеку для чтения» (под редакцией Сенковского) — первый русский «толстый» журнал коммерческого типа.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 98.

³ По поводу «фантазии» Тимофеева «Поэт» рецензент «Северной пчелы» писал: «...Из этого краткого обзора читатели увидят, какую обширную, высокую мысль автор положил во главу угла своего творения. В самом деле, мысль сия по своей глубокости, силе и теплоте есть нечто совершенно новое в нашей литературе. Создание, основанное на ней, могло бы заключать в себе более эпической и драматической жизни, менее философии и более поэзии; видно, что это один еще очерк здания огромного и великолепного» («Северная пчела», 1834, № 125).

Характерная в этом отношении фигура — Владимир Печерин. Ученый, мыслящий романтик, он тем не менее в 30-х годах пишет столь «бenedиктовские» стихи, что М. Гершензон в своей биографии Печерина не усомнился напечатать в качестве печеринского стихотворение Бенедиктова «Черные очи», очевидно переписанное рукой Печерина и сохранившееся в его бумагах.¹

В 1833 году Печерин написал символическое действо «Pot-pourri, или Чего хочешь, того просишь». «Волны в торжественных колесницах скачут по развалинам древнего города; над ними в воздухе парит Немезида и, потрясая бичом, говорит:

Мщенье неба совершилось!
Всё волнами поглотилось!
Северные льды сошли.
Карфаген! Спокойно шли
Прямо в Индию корабли!
Нет враждебных земли!

Музыка играет торжественный марш. Являются все народы, прошедшие, настоящие и будущие, и поклоняются Немезиде».² Все это, надо сказать, разительно напоминает «мистерии» и «фантазии» Тимофеева с их бутафорской символикой, произвольно пародирующей вторую часть «Фауста».

В «мистерии» Тимофеева «Жизнь и смерть» (написана годом позднее печеринской поэмы) участвуют: призрак, привидение, хор духов, невидимый хор на земле, голос с неба и т. д. Фантазия «Последний день» (также 1834) даже сюжетом походит на «Pot-pourri», не говоря уже о стиле авторских ремарок: «Небо падает целою пеленою. Со всех сторон необыкновенное сияние. Земля разрушается в одно мгновение ока и миллионами пылающих обломков летит в преисподние бездны! В светлом воздухе видны мириады людей, и с громовым эхом раздаются в пространстве уничтоженной вселенной

Звуки страшной трубы».³

¹ См.: М. Гершензон. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910, стр. 37.

² В «Бесах» Достоевский пародировал «Pot-pourri» в качестве «поэмы» Степана Трофимовича Верховенского.

³ «Опыты Т. М. Ф. А.», ч. I. СПб., 1837, стр. 346—347.

И все же, несмотря на внешнее сходство, «Pot-pourri» и «Последний день» — явления разные; они по-разному прочитывались современниками. Поэма Печерина со всей ее неумелой бутафорией вызвана к жизни философской и политической мыслью. Здесь и пафос тираноборчества, и тема «пяти померкших звезд» (пять казненных декабристов), и социально-утопическая идея неизбежной гибели старого мира, сближающая раннего Печерина с ранним Герценом. Недаром в марте 1853 года, во время своего свидания с Печериным, тогда уже эмигрантом и монахом ордена редemptористов, Герцен вспомнил «Pot-pourri», которое читал в списке еще в России, и просил у Печерина разрешения напечатать его поэму (она появилась в «Полярной звезде» на 1861 год). Для Герцена даже в 50-х годах печеринское «Pot-pourri» оставалось памятником русского революционного романтизма.

В 30-х годах юный Герцен сам был блистательным представителем этого направления. Он стремится воплотить в слове титаническое сознание, и, подобно своим сверстникам, он окружен всевозможными стилистическими соблазнами: от Марлинского до Жан-Поля Рихтера с его изощренной метафоричностью.

Переписка Герцена с невестой — один из красноречивейших памятников русского романтизма 30-х годов. В этих письмах наряду с восторженными отзывами о Жуковском фигурируют и повесть Дюма «Красная роза», и Бенедиктов. Н. А. Захарьина цитирует стихи Бенедиктова,¹ а юный Герцен порой ищет аналогий для своей душевной жизни в романах Полевого и в повестях «Библиотеки для чтения». «В слогe Веревкина (Рахманин) есть чрезвычайное сходство с моим слогом, а в Катеньке есть кое-что твоего. Прочти. Когда я прочел, я положил книгу и не мог перевести дух, я готов был заплакать, ужасная повесть» (письмо от 17 января 1838 года).

Веревкин — один из выучеников Сенковского и присяжных беллетристов «Библиотеки для чтения». От подобных стилистических воздействий не ушли ни начинающий Лермонтов, ни Станкевич, ни Белинский в «Дмитрии Калинине». Тем настоятельнее была для них впоследствии необходимость преодоления этого стиля. Но в 30-х годах

¹ Сочинения А. И. Герцена и переписка с Н. А. Захарьиной, т. VII. СПб., 1905, стр. 416—417.

поиски выражения для грандиозной личности и титанических страстей вели не только к Гюго и Жан-Полю, но и к поэтам русского низового романтизма. Успех самого талантливого из них — Бенедиктова — был поэтому успехом на разных читательских уровнях.

В 1841 году А. Вельтман напечатал повесть «Приезжий из уезда, или Суматоха в столице». «Приезжий из уезда» осмеивает литературные нравы 30-х годов. Но повесть имеет и более конкретную направленность; надо думать, что это история возвышения и падения Бенедиктова. Слава поэта разрастается с умопомрачительной быстротой. «На другой же день все визиты и встречи в двадцати частях, ста кварталах, двухстах улицах, трехстах переулках и в тысяче гостиных начинались с восклицания: «Ах! слышали вы?»

— Слышала, она выходит замуж...

— Ах, не то! явился поэт, перед которым ничто Пушкин!»¹

Немногие русские поэты XIX века пользовались столь шумной, хотя и «сезонной» популярностью, как Бенедиктов в 1835—1836 годах. «...Не один Петербург, вся читающая Россия упивалась стихами Бенедиктова, — вспоминает младший современник Полонский, — он был в моде. Учителя гимназий в классах читали стихи его ученикам своим, девицы их переписывали, приезжие из Петербурга молодые франты хвастались, что им удалось заучить наизусть только что написанные и еще нигде не напечатанные стихи Бенедиктова».² Через полгода после выхода первого сборника понадобилось второе издание. Поэзию Бенедиктова ценили Жуковский, А. И. Тургенев, Вяземский, Тютчев. Известные критики Плетнев, Краевский, Сенковский говорили о его замечательном даровании. Декабрист Николай Бестужев в 1836 году писал из Сибири: «Каков Бенедиктов? Откуда он взялся со своим

¹ Вот сцена из воспоминаний Фета: «...Как описать восторг мой, когда после лекции, на которой Ив. Ив. Давыдов с похвалой отзывался о появлении книжки стихов Бенедиктова, я побежал в лавку за этой книжкой?!

— Что стоит Бенедиктов? — спросил я приказчика.

— Пять рублей — да и стоит. Это почище Пушкина-то будет. Я заплатил деньги и бросился с книжкой домой, где целый вечер мы с Аполлоном (Григорьевым) с упоением завывали при ее чтении» (А. Фет. Ранние годы моей жизни. М., 1893, стр. 153).

² Сочинения В. Г. Бенедиктова, т. 1. СПб., 1902, стр. XII.

зрелым талантом? У него, к счастью нашей настоящей литературы, мыслей побольше, нежели у прошлого Пушкина, а стихи звучат так же». ¹ А И. С. Тургенев в письме 1856 года признавался Толстому: «Кстати, знаете ли вы, что я *целовал* имя Марлинского на обертке журнала, плакал, обнявшись с Грановским, над книжкою стихов Бенедиктова и пришел в ужасное негодование, услышав о дерзости Белинского, поднявшего на них руку?» ²

Отец Бенедиктова был попович, женатый на дочери придворного служителя, и советник губернского правления в Петрозаводске. Из кадетского корпуса, как первый по успехам, Бенедиктов был выпущен прапорщиком в лейб-гвардии Измайловский полк. Гвардейский офицер в отставке — фигура вполне уместная в «хорошем обществе», однако князь Иван Гагарин, восторженный почитатель поэзии Бенедиктова, отозвался о поэте: «... тщедушная, неприятная и, скажу, почти уродливая наружность, привычки военной дисциплины, которых несколько не умерило посещение света, заставляют держать его в отдалении от общества, с которым у него не может быть взаимных симпатий». ³

Бенедиктов был выдвинут «смирдинской словесностью». Типичная «петербургская» литературная среда 30-х годов — это профессионалы, от «столпов», вроде Греча, Булгарина, Воейкова, до грошовых поденщиков журнального дела, и любители из чиновников и офицеров средней руки, «полужандармы и полулитераторы», как писал в «Былом и думах» Герцен о посетителях вечеров Одоевского, имея, очевидно, в виду Владиславлева, жандармского офицера и издателя, альманахи которого, по слухам, распространялись с помощью полицейского аппарата. Одним из усердных любителей был В. И. Карлгоф, литератор и адъютант гвардейского корпуса. Попытки Карлгофов поднять свой салон до уровня знаменитостей первого ранга были безуспешны; на практике здесь царили примитивные чиновничьи нравы, в силу которых, по словам Панаева, за ужином перед Кукольниковом ставился дорогой лафит, а перед писателями попроче —

¹ «Бунт декабристов». Л., 1926, стр. 364.

² И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Письма, т. III. М.—Л., 1961, стр. 62.

³ «Книжки недели», 1899, январь, стр. 229. Подлинник по-французски.

«медок от Фохтса по 1 рубль 20 копеек». ¹ Салоны типа карлгофского — это образования внутри самой петербургской публики, приспособленные для выявления дарований. Так Карлгоф менее чем за два года издал на свой счет и представил публике Кукольника и Бенедиктова.

У Соколовского, Кукольника, Тимофеева, Бернета и многих других поэтов 30-х годов можно встретить неологизмы, синтаксические вольности, непредвиденные образы и проч., но все это носит характер отклонений от некоей довольно крепкой стилистической основы, в общих чертах подчиненной еще прежним нормам. «Ложно-величаявая школа» жила, в сущности, на чужом стиле, по мере сил приспособляя его к своим потребностям. Бенедиктов первый создал стиль для низового романтизма 30-х годов, и вот почему в 30-х годах был превознесен именно Бенедиктов, а не другой какой-либо представитель «петербургской литературы». Но, разумеется, Бенедиктов работал на основе языковых явлений, насыщавших его бытовое и литературное окружение.

Первое повременное издание, в котором Бенедиктов принял участие (вместе с Ершовым, Якубовичем, Гребенкой и т. д.), — это выпущенный В. Лебедевым в 1835 году альманах «Осенний вечер» — любопытный показатель густоты мещанской атмосферы в литературе. Гребенка выступает здесь с лирическим «Романсом»:

Слышали ль вы, когда в дубраве темной,
Под кровом девственных ветвей,
Склонясь на грудь подруги скромной,
Руладит песню соловей?

«Поэзия мысли» представлена в альманахе стихотворением самого издателя — «Ничтожность»:

И довременный мира быт —
Без вида, места и движенья,
Без общей жизни возрожденья —
С крыл тайных вечности слетит. . .

И тут же в отделе прозы повесть Безмолвного «Жертва обольщения (Новая петербургская быль)» с таким описанием героини: «...Огненные черные глазки; беленькие

¹ И. И. Панаев. Литературные воспоминания. М.—Л., 1950, стр. 66.

пухленькие ручки; маленькие ножки; каштановые густые волосы, которыми

Вокруг лилейного чела
Ей дважды косу обвила;

непринужденная улыбка; амурова ямочка на правой щеке и два ряда перламутровых зубов — обворожали каждого жителя Петербургской стороны. . . Наденька хотела, жаждала любить — любить пламенно и страстно. Но кого можно полюбить образованной девушке на Петербургской стороне? . . .»

«Космические» стихи Лебедева и «Жертва обольщения», своего рода концентрат мещанского понимания жизни, — это те самые составные элементы, которые определили поэтику Бенедиктова и подточили его дарование.

Для вульгарного применения идеологических ценностей характерны подражательность, упрощение и смешение; последнее потому, что тем, кто ценности не создает, но заимствует из разных мест как готовые результаты чужих достижений, — непонятна их внутренняя несовместимость. С эстетической точки зрения основным признаком «смирдинской словесности» была пресловутая безвкусица. Безвкусица начиналась с ложных, иллюзорных ценностей. Отсюда неотъемлемо ей присущая неадекватность и неуместность средств выражения. Это непременно сильные средства. Безвкусица в значительной мере и есть некритическое употребление «высоких» и «красивых» слов, уже отмененных в тех самых идеологических сферах, которые некогда их породили.

В поэзии Бенедиктова натурфилософия и «скорбь поэта» совместились с «ножкой-летуньей» и с парадной бодростью вроде:

Бодро выставь грудь младую,
Мощь и крепость юных плеч!
Облекись в броню стальную!
Прицепи булатный меч!

«К...му»

Лирический герой Бенедиктова — самый красивый человек, украшенный всем, что только можно было позаимствовать в упрощенном виде из романтического обихода. Прежде всего он овладевает эффектными темами романтической поэзии мысли: стихийное величие и символиче-

ская значимость сил природы, судьба «избранников человечества», преследуемых «чернью», любовь к идеальной деде и т. п. И все это скреплено образом титанической личности, который романтики 30-х годов не нашли в творениях Баратынского и Тютчева.

Из всех стихотворений Бенедиктова едва ли не наибольшим успехом пользовался «Утес», в котором иносказательно представлен одинокий избранник, бросающий вызов обществу. Тема поэта, гения, отвергнутого бессмысленной толпой, в русской литературе проделала характерную кривую — от программного «Поэта» Веневитинова, восходящего к немецкой идеалистической эстетике, через Шевырева и Хомякова, до упрощенного применения у Полевого («Абадонна»), Кукольника («Торквато Тассо»), Тимофеева («Поэт») и проч. В этом ряду занимают место такие вещи Бенедиктова, как «Скорбь поэта», «Чудный конь», «Певец».

В поисках каких-то стоящих за словом жизненных реальностей читатель предъявил свои требования к биографии поэта. Титаничность Бенедиктова показалась бы более убедительной, если бы ее удалось подкрепить обликом человека. Однако это не удавалось. Наружность Бенедиктова, его служебные успехи и личные обстоятельства становятся предметом внимания современников. Чуть ли не все дошедшие до нас характеристики Бенедиктова строятся на прямом или подразумеваемом противопоставлении «пламенного поэта» исполнительному чиновнику. «Ежели о поэте как личности судить по его произведениям, — писал в своих мемуарах литератор 30-х годов В. Бурнашев, — то можно было бы представить себе г. Бенедиктова величественным, красивым и горделивым мужем, с открытым большим челом, с густыми кудрями темных волос, грациозно закинутых назад, с головой, смело поднятою, с глазами, устремленными глубоко вдаль, с движениями смелыми и повелительными, с поступью плавной, с речью звучною, серебристою, музыкальною. Действительность же представляет человека плохо сложенного, с длинным туловищем, с короткими ногами, роста ниже среднего. Прибавьте к этому голову с белокуро-рыжеватыми, примазанными волосами и зачесанными на висках крупными закорючками; лицо рябоватое, бледно-геморроидального цвета, с красноватыми

пятнами, и беловато-светло-серые глаза, окруженные плейкой морщинок... В 30-х и последующих еще до 50-го года я иначе... (его) не встречал, как в форменном фраке министерства финансов, с орденом или даже орденами на шее и в левой петлице, при широком и неуклюжем черном атласном галстуке. Весь склад и тип, от движений до голоса, министерского чиновника времен былых». ¹

Итак, Бенедиктов обманул публику, заставив ее вообразить себя «красивым и горделивым мужем»; исполнительный чиновник с геморроидальным цветом лица не имел права быть «пламенным поэтом». В грубой форме, но все же Бурнашев выражал насущную потребность читателя романтического периода русской литературы связать творчество поэта с его личностью. Для того чтобы отнестись всерьез к пафосу Бенедиктова, нужно было поверить в подлинность лирического образа — носителя этого пафоса. Без этого бенедиктовская приподнятость оказалась на грани серьезного и смешного. Под угрозой возможности комического осмысления проходит вся его литературная судьба — прижизненная и посмертная.

Пародии на Бенедиктова многочисленны, но, надо сказать, все они уступают оригиналу в рискованности словесных сочетаний. Это обстоятельство обнаруживает, между прочим, своеобразие стилистической системы Бенедиктова; пародисты не могли овладеть ею обычными средствами тогдашнего стиха. Они обыгрывают гиперболы, нагромождение, безвкусицу; вообще идут по линии наименьшего сопротивления, обходя внутреннее строение образа.

В 1856 году Чернышевский напечатал в «Современнике» подряд шесть стихотворений с таким пояснением: «Из этих шести стихотворений три принадлежат г. Бенедиктову, другие три написаны как пародии на его манеру. Но читатель, не знавший предварительно, которые именно стихотворения относятся к первому, которые к последнему классу, наверное не будет в состоянии избежать ошибок при различении подлинных стихотворений от пародий». ² Пародии принадлежали Новому поэту (Панаеву);

¹ «Мое знакомство с Воейковым». — «Русский вестник», 1871, т. ХСV, стр. 627.

² Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. III, стр. 603—607.

от оригинала они все же отличаются более привычным строением стихового образа.

Дева юга! Пред тобою
Бездыханен я стою.
Взором адским, как стрелюю,
Ты пронзила грудь мою,

Этим взором — этим взглядом —
Чаровница! — ты мне вновь
Азиатским злейшим ядом
Отравила в сердце кровь.

Эти строки звучат робко по сравнению с финалом спародированного в них стихотворения «К черноокой»:

Ты глядишь, очей не жмурия,
И в очах кипит смола,
И тропическая буря
Дышит пламенем с чела.
Фосфор в бешеном блистанье—
Взоры быстрые твои,
И сладчайшее дыханье
Веет мускусом любви.

Превосходный материал для комического осмысления давала бенедиктовская космогония. Широкое применение космогонических образов (например, «К Полярной звезде») связано у Бенедиктова и с русской одической традицией XVIII века, и с немецкими источниками, но в дальнейшем Бенедиктов начинает пользоваться космогонией, так сказать, в своих собственных видах. Так, в стихотворении «Вальс» Бенедиктов переносит в мировые пространства петербургский бал средней руки.

Все блестит: цветы, кенкеты,
И алмаз, и бирюза,
Люстры, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.

.....
В сфере радужного света
Сквозь хаос, и огонь, и дым
Мчится мрачная планета
С ясным спутником своим.
Тщетно белый херувим
Ищет силы иль заклятий
Разломить кольцо объятий;
Грудь томится, рвется речь,
Мрут бесплодные усилья,

Над огнем открытых плеч
Веют блондовые крылья,
Брызжет локонов река,
В персях места нет дыханью,
Воспаленная рука
Крепко сжата адской дланью,
А другою — горячо
Ангел, в ужасе паденья,
Держит демона круженья
За железное плечо.

«Вальс» появился в 1841 году в «Современнике», редактировавшемся тогда Плетневым, и в той же книжке журнала напечатан «Галопад» поклонницы Бенедиктова, поэтессы Шаховой:

Но одна царица бала;
С нею мчится адъютант
Вкруг пестреющего зала,
И красивый аксельбант
На груди его высокой
Звонко пляшет по крестам
Битью золота широкой.
Как вожатый всем четам,
Адъютант с своей царицей,
Поведительницей зал,
Как орел с молодой орлицей,
Галопад опережал.

В своей вариации «Вальса» Шахова убавила мировые сферы и прибавила адъютанта, — этого оказалось достаточным, чтобы — при всей чистоте намерений поэтессы — превратить «Галопад» в пародию, причем одностороннюю. Ведь у Шаховой только гостиная, а Бенедиктову важно было столкнуть гостиную с мирозданием.

Даже Минаев в сознательной пародии на «Вальс» («Бал») использовал только гостиную; он не понял, какие комические возможности таили в себе

В сфере радужного света
Сквозь хаос, и огонь, и дым

несущиеся *блонды*. Бенедиктов гораздо смелее раскрыл эти комические возможности в каламбурном стихотворении «Земная ты», звучавшем пародией на самого себя:

И, соразмерив все движенья
Покорных спутников своих,
Вокруг себя ты водишь их
По всем законам тяготенья.

Поэзия Бенедиктова — это совмещение несовместимого, смешение вещей, как бы утративших свое первоначальное назначение; и так во всем, от тематики до отдельных словосочетаний, в которых традиционно-поэтические слова (в том числе славянизмы и архаизмы) скрещиваются с городским просторечием, с «галантерейными» выражениями, с деловой речью и проч. Например:

Прихотливо подлетела
К паре черненьких очей.

Трудно найти три слова, которые в меньшей степени поддавались бы соединению.

За Бенедиктовым в лирический стих потянулось просторечие чиновничьей гостиной и приемной, с приподнятой романтической фразеологией смешался *галантерейный язык*.

Галантерейный язык — своего рода высокий слог обывательской речи. В среде старого мещанства его порождало подражательное отношение к быту выше расположенных социальных прослоек. В галантерейном языке смешивались заимствованные из светского обихода слова со словами, образованными по аналогии с ними — на основе профессионального просторечия; так в дореволюционной России различали галантерейный язык приказчиков, парикмахеров, писарей и проч. Соответственные элементы вырабатывались и в языке армейско-чиновничьей среды.

Нина, помнишь ли мгновенья,
Как певец усердный твой,
Весь исполненный волненья,
Очарованный тобой,
В шумной зале и в гостиной
Взор твой девственно-невиный
Взором огненным ловил,
Иль, мечтательно к окошку
Прислонясь, летунью-ножку
Тайной думою следил. . .

«Напоминание»

Здесь налицо все признаки мещанского мышления в поэзии: «красивые слова» (даже ножка отличается от пушкинских ножек именно сугубой красотой: «ножка-летунья»); сочетание высоких слов с вульгарными; например, о локоне: «шалун главы твоей»; перенесение в лирический контекст оборотов профессиональной речи: «пе-

вещ усердный твой» (ср. усердный чиновник). В целом социальная окраска поэтического слова так ощутима, что Белинский мог написать о героине «Напоминания»: «Вряд ли кто не согласится, что эта Нина совершенно бесцветное лицо, настоящая чиновница».

На такой почве лирика неизбежно утрачивает стилистическую непроницаемость, в свое время свойственную ей более чем какому бы то ни было другому роду литературы. В лирику пробиваются слова из быта, занимая место рядом с поэтическими условностями. Любопытное смешение условностей с предметами офицерского обихода в военном стихотворении «Возвратись»: «Ружье на молитву», и тут же: «И снова мечи потонули в ножнах». У Бенедиктова *меч* употребляется вместе с *ружьём*, потому что для него высокие слова — не принадлежность особой одической речи, а просто украшение слога. В «Возвратись» наряду с *мечами* и даже *предбитвенными мечами* — специальная терминология:

А сабли на отпуск, коней на зерно.

Это кони — вполне реальные. Впрочем, тут же в качестве поэтической абстракции фигурирует и *конь-товарищ*:

А славу добуду — полславы ему.

Еще противоречивее элементы другого военного стихотворения:

Облечись в броню стальную!
Прицепи булатный меч!

«К...му»

В поэтическом произведении мечом может опоясаться воин, но прицепляет саблю офицер в своем повседневном быту.

Так к утратившей замкнутость лирической системе подмешиваются отдельные бытовые элементы. В своем роде это было расширением возможностей лирического слова. Расширением этих возможностей была и бенедиктовская метафоричность.

В поэзии Бенедиктова современники могли найти не только искомую романтическую личность, но и тот «переворот» в стихотворном языке, который тщетно пытался произвести Шевырев. У Бенедиктова, в самом деле, непривычное вместо привычного, заметное вместо стертого,

разбухшая метафора вместо эпигонской гладкости. Отличительная черта метафоричности Бенедиктова — это резкая осязаемость в метафоре прямого, первичного значения ее элементов, что ведет к реализации метафоры и в конечном счете к логическому абсурду — словом, к тому, что даже в зачатке беспощадно преследовала школа гармонической точности.

Стихотворный язык Бенедиктова не только лексикой, но и строением образа настолько выходил за пределы русской поэтической традиции XIX века, что для него постоянно искали аналогии в иностранных литературах. Имена Шиллера и в особенности французских романтиков — Гюго, Барбье, Ламартина, Делавиня — сопровождают Бенедиктова через 30—40-е годы.

Сопоставления с Шиллером, разумеется, совершенно условны; Шиллера вспоминали как поэта философских тем, космической грандиозности. Реальнее связи Бенедиктова с его современниками — французскими романтиками, особенно с Гюго. Система Гюго и других романтиков уже допускала проникновение публицистической, повседневной, иногда и тривиальной речи в патетический контекст. Метафоры Гюго обильны, гиперболичны, часто неожиданны, всегда резко осязаемы. И все же метафора Гюго несет в себе рационалистическую основу сравнения, поддающегося логической расшифровке. Эта первооснова позволяет обнаружить принцип сходства (как бы оно ни было деформировано) между признаками прямых и переносных значений. Рационализм проник в сокровеннейшие глубины французского поэтического мышления. От поэтической логики не отделался и романтизм 20—40-х годов.

Вот, например, строки из в высшей степени характерного стихотворения Гюго «Napoléon II» (по-видимому, оно оказало влияние на «Ватерлоо» Бенедиктова):

Oh! demain, c'est la grande chose!
De quoi demain sera-t-il fait?
L'homme aujourd'hui sème la cause,
Demain Dieu fait mûrir l'effet.
Demain, c'est l'éclair dans la voile,
C'est le nuage sur l'étoile,
C'est un traître qui se dévoile,
C'est le bélier qui bat les tours,
C'est l'astre qui change de zone,
C'est Paris qui suit Babylone;

Demain, c'est le sapin du trône,
Aujourd'hui, c'en est le velours! ¹

Здесь чрезвычайная теснота разнородных и притом нечаянных, изобретенных поэтом образов. Но каждый из них в конечном счете поддается рациональной расшифровке; то есть в каждом случае нетрудно указать, по каким признакам данное понятие перенесено на понятие рокового для Наполеона *завтра*.

Бенедиктов также несколько не иррационален. В основе его образов лежат обычно соотношения прямолинейные, даже примитивные. Зато развертывает он эти соотношения с безудержным максимализмом, ведущим уже к модернизму конца XIX века. Во всяком случае, Бенедиктов сделал собственные выводы из поэтики французского романтизма, которому угрожала скорее высокопарность, нежели алогизм. Во Франции и романтическая поэзия подспудно сохраняла воспитанную двумя веками приверженность к традиции и дисциплине.

У Бенедиктова же не только сняты классические нормы логики и «хорошего вкуса», но и самые грамматические нормы признаются не вполне обязательными. Бенедиктовские новообразования (*безверец, видозвездный, волнотечность, нетоптатель* и т. п.) сопоставляли впоследствии с новообразованиями Игоря Северянина.

Отрицая поэтические нормы и запреты, Бенедиктов, однако, широко пользуется поэтическими штампами. Лирические штампы, как знаки возвышенного, были необходимы именно в этой системе, которой постоянно угрожали срывы в антипоэтическое. Самые смелые образы Бенедиктова — это нередко именно *одичавшие штампы*.

И грудь моя все небо обнимала,
И я в груди вселенную сжимал.

Лирический штамп (грудь как вместилище чувства, страстей) гиперболизирован, так что грудь вмещает уже

¹ О, завтра — это все! Из чего это завтра сложится? Человек сегодня сеет причину, завтра бог даст созреть последствиям. Завтра — это молния, ударившая в парус; это туча, закрывшая звезду; это предатель, который снимает маску; это таран, который сокрушает башни; это светило, которое меняет орбиту; это Париж, который идет по столам Вавилона. Завтра — это доски трона, сегодня — это его бархат (франц.).

вселенную. Столь же обычен у Бенедиктова сплав нескольких штампов:

Любовь — лишь только капля яду
На остром жале красоты.

Любовь, красота, яд, жало — все это в отдельности привычные поэтические слова, но здесь они сгущены в новую и довольно запутанную комбинацию. Это путь к смысловой невнятице. Один образный ряд вмешивается в другой, причем они взаимно уничтожают друг в друге и логическую связь признаков и предметную реальность.

Венец тот был мечты моей кумиром. . .

Венец оказывается кумиром, да еще кумиром *мечты*.

Часто у Бенедиктова языковая метафора реализуется, обрастая дополнительными признаками: конь понесет всадника

На молниях отчаянного бега.

Это развернуто из выражения — как молния, с быстротой молнии.

Где растопить свинец несчастья?

Свинец несчастья образован по аналогии с обычным символическим значением металлов (золото, железо); в основе — представление о тяжести и тусклости свинца. А раз свинец, то свинец можно растопить. Молния или металл оторваны от привычных словосочетаний; из члена сравнения они превращаются в образ, самостоятельно развивающийся. Лирическая речь Бенедиктова слагается из множества таких самодовлеющих образов.

Наряду с метафорической раздробленностью стиха для Бенедиктова характерно и другое: метафора, которая развертывается и охватывает стихотворение целиком. Оба типа стихотворений возникают из одного источника — самодовлеющая метафорическая структура представляет собою как бы зачаток сюжета, который может быть в дальнейшем реализован.

Снег на сердце; но то не снег долин,
Растоптанный под саваном тумана,
Нет, это снег заоблачных вершин,
Льдяной венец потухшего вулкана.

И весь тебе, как солнцу, он открыт,
Земля в тени, а он тебя встречает,
И весь огнем лучей твоих блестит,
Но от огня лучей твоих не тает.

«Холодное признание»

Характеризуя стихи второй книги Бенедиктова, Полевой писал: «Еще одну пьесу мы не знаем, как и назвать, — это «Холодное признание» — несчастный род чего-то особенного». ¹ Очевидно, Полевого возмутила чересчур откровенная реализация словесных образов горячего и холодного сердца, до крайности доведенная «льдяным венцом потухшего вулкана». *Железное сердце* попадает на наковальню кузнеца. Грудь женщины — пучина, и в ней, на самом дне, скрываются перлы и крокодилы («К Алине», «Бездна») и т. д.

Немецкие романтики обосновывали метафору философски. Метафорический стиль соответствовал для них представлению об одухотворенности природы. Стиль Бенедиктова уже оторван от философских истоков направления, но сугубая метафоричность была действенным элементом в борьбе с гладким эпигонским стихом. Практика Бенедиктова (при всех его срывах) прививала русской поэзии навыки романтического построения образа.

Бенедиктову, с его сильным поэтическим темпераментом, удалось оформить романтическую эстетику на потребу широких кругов дворянско-мещанской публики средней руки. Он выдвинул эстетический «идеал», героя, который хотя и не мог выдержать исторического испытания, но поистине стал «героем на час».

В литературной судьбе Бенедиктова интереснее всего то обстоятельство, что на какой-то период (очень короткий) он вышел за пределы «смирдинской литературы» и привлек к себе внимание и сочувствие таких деятелей, как Жуковский, Вяземский, Тютчев, А. Тургенев, как московские Любомудры и проч.; этот ставленник вульгарного романтизма 30-х годов на мгновение был расцнен всерьез в гораздо более высоких романтических сферах (это и вызвало резкий протест Белинского).

В 30-х годах до крайности был нужен «мыслящий поэт», не декларативно, а действительно вырвавшийся из омертвелых стилистических традиций. Современники под-

¹ «Сын отечества», 1838, т. II, стр. 89.

дались соблазну соответственным образом истолковать Бенедиктова с его единством «романтической личности», с его бурной метафоричностью и скрещениями непривычных смыслов. Соотношение между мыслью и поэтическим словом было опрокинуто, и от наличия нового словоупотребления (к тому же сопряженного с философическими темами) сделали посылку к наличию новой поэтической мысли. В этом разгадка успеха Бенедиктова в высших литературных сферах и кратковременности этого успеха.

От высшего академического круга с апологией Бенедиктова выступил Шевырев. Рецензия Шевырева на «Стихотворения» Бенедиктова не случайно появилась в той же книжке «Московского наблюдателя», что и программный перевод «Освобожденного Иерусалима», в предисловии к которому Шевырев прямо признал стих школы Батюшкова — Жуковского непригодным для выражения запросов современной мысли.

«Вдруг, сегодня, нечаянно является в нашей литературе новый поэт, с высоким порывом неподдельного вдохновения, со стихом могучим и полным, с грацией образов, но что всего важнее: с глубокой мыслью на челе, с чувством нравственного целомудрия и даже с некоторым опытом жизни... После могучего первоначального периода создания языка расцвел в нашей поэзии период форм самых изящных, самых утонченных... это была эпоха изящного материализма в нашей поэзии... Для форм мы уже много сделали, для мысли еще мало, почти ничего. Период форм, период материальный, языческий, одним словом период стихов и пластицизма уже кончился в нашей литературе сладкозвучною сказкою: пора наступить другому периоду духовному, периоду мысли!»¹

Статья Шевырева о Бенедиктове зачисляет таким образом Пушкина, его предшественников и сверстников в период «изящного материализма» — во-первых, отживший, во-вторых, низший по сравнению с новым «периодом мысли».

Лишь на фоне всех этих обстоятельств раскрывается полностью значение первой статьи Белинского о Бенедиктове. Знаменитую статью 1835 года нельзя понимать только как разоблачение даровитого, но вульгарного пи-

¹ «Московский наблюдатель», 1835, № 3, стр. 439, 442.

сателя, имевшего чрезмерный успех у публики. Это нечто более важное — протест против опасного направления, которое мог принять русский романтизм, против ложного, с точки зрения Белинского, понимания поэзии мысли.

Статья Белинского 1835 года о Бенедиктове — это, собственно, статья о Шевыреве, хотя истинный противник и не назван по имени. В середине 30-х годов московская философствующая молодежь не только еще не успела расслониться на западников и славянофилов, но кружок Станкевича, к которому принадлежал Белинский, даже не вполне еще порвал с Шевыревым, хотя взаимное неудовольствие быстро нарастало. Разрыв углублялся все больше и больше, пока не стал разрывом двух идеологий: с одной стороны — революционный демократизм Белинского; с другой — охранительные устои бюрократической государственности, теоретиком которой в 40-х годах становится Шевырев.

В статье 1835 года Белинский допустил только одно умышленно глухое указание на истинного противника: «Где-то было сказано, что в стихотворениях г. Бенедиктова владычествует мысль; мы этого не видим».¹ Но направленность статьи легко устанавливается тем обстоятельством, что через несколько месяцев, в марте 1836 года, Белинский переходит уже к открытому спору с Шевыревым по вопросу о Бенедиктове. В обзоре «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» самые едкие страницы направлены как раз против того мнения о Бенедиктове, скрытому опровержению которого посвящен первый отзыв.

В статье 1835 года есть еще один любопытный выпад против Шевырева: «. . . Найдите мне стихотворение, в котором бы твердость и упругость языка, великолепие и картинность выражений были доведены до большего совершенства, как в следующем стихотворении. . .» Далее Белинский, не называя Шевырева, приводит одно из самых «бенедиктовских» его стихотворений «Видал ли очилвицы гладной? . . .» «И между тем, спрашиваю вас, неужели это поэзия, а не стихотворная игрушка, неужели эти выражения вылились в вдохновенную минуту из души взволнованной, потрясенной, а не прибраны и не придуманы, в напряженном и неестественном состоянии духа,

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 362.

неужели это бессознательное изливание чувства, а не набор фраз, написанных на тему, заданную умом?» Таким образом, Шевырева-поэта, то есть признанного поэта московских философствующих кругов, Белинский рассматривает в тех же точно категориях, что и Бенедиктова. Определения их полностью совпадают.

Характерно, что в своих первых высказываниях о Бенедиктове Белинский проходит мимо безвкусицы и «галантерейности» (он остановится на этом позже) и обрушивается как раз на те черты бенедиктовского стиля, которые заставляли современников вспоминать оду XVIII века. Белинский протестует против нагромождения смысловых единиц, против риторических перифраз, то есть сложных образов, которые при «переложении в прозу» оказываются простыми; против сочетания слов, далеких по смыслу или лексическому признаку; в особенности против всех видов реализации и сюжетного развертывания метафоры.¹ Словом, против всех тех стилистических опытов, в которых Шевырев видел освобождение от подражательности и выход в поэзию мысли.

Нечего и говорить о том, что Белинскому была ясна разница между Баратынским и Бенедиктовым. Но в 1835 году он выступает против обоих поэтов с теми же

¹ Белинский неоднократно применял к Бенедиктову тот самый метод прозаического переложения стихов, к которому с полемической целью прибегали и карамзинисты, и их противники. Например, в рецензии 1836 года на второе издание первой книги «Стихотворений» Бенедиктова: «У г. Бенедиктова по-прежнему «сверкают веселья; любовь гнездится в ущельях сердец; дева вносится на горячей ладони в вихрь кружения; любовь блещит цветными огнями сердечного неба... могучею рукою вознается сталь правды в шипучее сердце порока, морозный пар бесстрастного дыханья падает на пламя красоты...» (В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1953, стр. 208). Через несколько лет Шевырев как раз в пикку Белинскому проделывает ту же операцию над лермонтовским «Мцыри»: «Радужный наряд растений хранит следы небесных слез; кудри виноградных лоз вьются, красуясь зеленью листов; грозди, подобные серьгам дорогим на них, то есть на кудрях (!), висят пышно; и к ним летает пугливый рой птиц!.. И он припал к земле и стал вслушиваться к голосам!.. Какую дань вкуса соберет со всего этого преподаватель словесности, кроме грамматических ошибок и набора звонких стихов и сравнений, которые между собой никакой иной связи не имеют, кроме союза «и» («Москвитянин», 1843, № 6, стр. 507).

антирационалистическими критериями, с тем же требованием единства мысли и чувства.¹ «Обращаюсь к мысли. Я решительно нигде не нахожу ее у г. Бенедиктова. Что такое мысль в поэзии? Для удовлетворительного ответа на этот вопрос должно решить сперва, что такое чувство. . . Мысль уничтожается в чувстве, а чувство уничтожается в мысли; из этого взаимного уничтожения рождается высокая художественность. . . Мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм, это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль». А Бенедиктов, — точнее, Бенедиктов, истолкованный Шевыревым, — это тяжелая вещественная символика. «Новый поэт, — писал Шевырев, — поет нам все те же предметы, с каких начинали все поэты мира: это Роза, Озеро, Буря, Утес, Цветок, Радуга, Война, Любовь. . . но посмотрите, как всякий из этих предметов одушевился его собственным душевным миром, как сквозь каждый из них блещет его собственная, его глубокая мысль». В понимании Белинского — это пагубная рассудочность, игра иносказаний, не собранных подлинным единством личности.

Стиховая система Бенедиктова сейчас воспринимается именно в совокупности своих стилистических противоречий, но в сознании современников она расслаивалась — это естественно для поэта, которого сравнивали с Шиллером и который в то же время послужил прототипом Козьме Пруткову. Для Белинского Бенедиктов представлял двойную опасность — «бенедиктовщины» (то есть тенденций «смирдинской словесности») и «шевыревщины» (то есть принципов риторической поэзии). И Белинский соотносил Бенедиктова то с Марлинским, Сенковским, Кукольником, Тимофеевым, то с Шевыревым, Хомяковым, Языковым. Именно второй из этих рядов подразумевается в статье 1835 года. Подлинным противником в этой статье является Шевырев. Подлинной ее темой — принципы и пути поэзии мысли.

Через семь лет Белинский снова вернулся к Бенедиктову, в связи с новым изданием его первой книги.

¹ Основные статьи Белинского о Баратынском и о Бенедиктове в 1835 и в 1842 годах писались почти одновременно. В 1835 году цензурные разрешения номеров журнала, в которых напечатаны статьи, относятся к октябрю и ноябрю. В 1842 году цензурное разрешение на обе статьи дано 30 ноября.

В 1842 году положение изменилось. Бенедиктов занял свое место среди корифеев вульгарного романтизма, оспаривать его значение в высших литературных сферах уже не имело смысла. Поэзия Бенедиктова переместилась для Белинского из одного литературного ряда в другой. В данном случае это и «географическое» перемещение. В 1836 году Белинский писал о шевыревской рецензии на Бенедиктова: «Этот разбор замечателен: он доставил новому стихотворцу большую известность, по крайней мере в Москве». ¹ В отзыве 1842 года Белинский, напротив того, отмечает: «Стихотворения господина Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге. . . такой же, какой Пушкин имел в России».

«На Руси есть несколько поэтов, — писал в этой рецензии Белинский, — в произведениях которых больше чувства, души и изящества, чем в произведениях г. Бенедиктова, но эти поэты не произвели и никогда не произведут на публику и вполнину такого сильного впечатления, какое произвел г. Бенедиктов. И публика, в этом случае, совершенно права: те поэты незначительны в той сфере искусства, к которой они принадлежат: они заслоняются в ней высшими поэтами той же сферы, а г. Бенедиктов сам велик в той сфере искусства, к которой принадлежит, и потому, никому не подражая, имеет толпу подражателей. . . Стихотворения г. Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге, успех, можно сказать, народный, — такой же, какой Пушкин имел в России. Разница только в продолжительности, но не в силе. И это очень легко объясняется тем, что поэзия г. Бенедиктова не поэзия природы или истории, или народа, — а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга. Она вполне выразила их, с их любовью и любовью, с их балами и светскостью, с их чувствами и понятиями, словом, со всеми их особенностями, и выразила простодушно-восторженно, без всякой иронии, без всякой скрытой мысли. . . Эта бессердечность, этот холодный блеск, при изысканности и неточности выражения, кажется истинною поэзией «львам» и «львицам» средней руки». ²

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 148.

² Там же, т. VI. М., 1955, стр. 493—496.

Так, в 1842 году Белинский дал замечательную по точности социальную характеристику бенедиктовской «сферы». Но важен и спор о Бенедиктове тридцать пятого года. Это спор о возможностях романтизма, о поэтической мысли, в конечном счете — о судьбах русской поэзии.

Через несколько лет в творчестве Лермонтова Белинский найдет то, что он искал, — мысль, сплавленную с чувством; образ личности, преображающий значения традиционного поэтического слова.

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ

Русское романтическое сознание 1820—1830-х годов сосредоточено было на идее личности. Идея эта занимала всех, от людей, философски мыслящих, до наивных вульгаризаторов. Она предстала в разных своих аспектах — от революционного пафоса до попыток ухода во внутренний мир самосовершенствования и самоанализа. В середине тридцатых годов самые плодотворные, исторически актуальные устремления последекабристского романтизма воплотились в раннем творчестве Лермонтова. На пороге великого реалистического периода русской культуры это творчество стало предельным выражением русского романтизма. Проблематика Лермонтова проросла не только из напряженной атмосферы 30-х годов, — в решении своих поэтических задач молодой Лермонтов выступает наследником русской и мировой романтической мысли.

Идея личности — одна из ключевых для всей романтической концепции, но в разных национальных и социальных формациях романтизма она существовала по-разному. Многообразие национальных формаций романтизма, различный характер этих национальных романтизмов на разных ступенях их исторического развития, их различные, порою противоположные политические устрем-

ления — все это затруднило поиски общих определений романтического направления. И все же к столь разным явлениям, как немецкий, английский, французский, русский романтизм, современники и потомки прикрепляли одно и то же название.

Писавшие о романтизме всегда отмечали особый интерес к личности, особое значение субъективного начала для романтического миропонимания. Индивидуализм, однако, присущ всей вообще эре буржуазной экономики и буржуазной культуры в целом. По этому признаку можно объединять явления, начиная от эпохи Возрождения и кончая XX веком. Речь идет о неповторимом сочетании признаков, дающем нам специфику именно романтического индивидуализма, лежащего за гранью Великой французской революции, которая внесла столь глубокие изменения в общественное бытие и общественное сознание Европы. Первые романтики — это люди, взращенные революцией. Если иные из них отвергли политические выводы революции, то им всем приходилось считаться с ее психологическими выводами, с наличием нового, современного сознания, которое вышло из революции и уже отменено быть не может.

Знаменитое определение романтизма, сформулированное Марксом — «первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение»,¹ — устанавливает ту грань, за которой возникло новое качество сознания, новое жизнепонимание, потребовавшее для себя нового термина. Термин предложили немецкие романтики. Формулировка Маркса, подчеркивающая в романтизме антипросветительские, иррационалистические моменты, в первую очередь касалась немецкого романтизма, с присущим ему противоречивым соотношением между напряженно-индивидуалистическим самосознанием и утверждением сверхличного, абсолютного начала. В разных формациях романтизма то я, то «универсум» получают преобладающее значение.

Появление термина — момент всегда важный в истории любого движения. Термин закрепил определенное сочетание признаков культурного сознания и стиля, сложившихся на рубеже XIX века; в то же время он стал действовать ретроспективно, захватывая явления пред-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2, т. 32, стр. 44.

шествующие. Так возникло впоследствии понятие предромантизма, затемнившее то обстоятельство, что именно позднее Просвещение выдвинуло идею народности (национальной самобытности), заложило основы историзма, боролось за раскрепощение и обновление литературной формы.

Найденный термин работал не только на прошлое, но и на будущее. Новым явлениям со всем их национальным своеобразием, в том числе явлениям, нередко уже связанным с новыми национально-освободительными движениями, присваивается то же название — романтизм. Многими своими чертами позднейшие национальные формации романтизма резко отличаются друг от друга и от своего немецкого предшественника. И все же существовало нечто общее в присущем разным романтизмам понимании личности. Это личность, действующая по законам своей метафизической природы, тогда как предметом реализма станет человек, детерминированный и подвластный общим закономерностям.

Романтическая личность, при всем ее индивидуализме, мыслилась непременно обогащенной внеличными ценностями, которыми она обосновывает свою собственную ценность. Проповедь чистого произвола стала возможна только гораздо позднее, в эпоху декадентства. Ранний же романтизм — продукт еще развивающегося и жизнеспособного буржуазного сознания — не мог обойтись без общих связей. И романтизм, в зависимости от социальной природы своих носителей, колеблется между наследием революции и гуманизма и религиозными устремлениями, порой сочетая оба эти начала.

Внеличные ценности, определявшие ценность романтической личности, по отношению к эмпирическому бытию человека — некая высшая, идеальная сфера. Ранний немецкий романтизм (иенский) оправдывал плоть, приемля материальный мир в мистически просветленном виде. Но и этот акт предполагал двойственность «бесконечного» и «конечного», преодолеваемую одухотворением конечного. Резкий дуализм, разрыв между идеалом и действительностью в высшей степени уже присущ ~~тому~~ немецкому романтизму.

Для разных романтизмов существовали разные области высокого. У немецких романтиков это область сверхчувственного, бесконечности, абсолюта. Для байронизма

это стихия мощного человеческого духа, метафизическая категория свободы (Байрону, разумеется, доступно и совершенно конкретное политическое понимание свободы). Для левого французского романтизма, связанного с утопическим социализмом, существует идеальная сфера христианско-социальной справедливости, религиозно окрашенного гуманизма и утопической гармонии; ей противостоит, в качестве низкой действительности, мир социального зла и несправедливости. Несмотря на свой интерес к людям социальных низов, левый французский романтизм сохранял всю интенсивность индивидуализма, но только в демократическом его варианте. «Отверженные» Гюго при всей запоздалости — монументальный памятник этого романтизма. Герои «Отверженных» — не просто бедные люди, «маленькие люди», но маленькие люди в гигантских масштабах.

Если сочетание напряженной субъективности с дуализмом определило специфику послереволюционного романтического сознания, то из этого не следует, что романтизм сводится к сочетанию этих элементов. В романтической культуре мы постоянно сталкиваемся и с развитием всевозможных вторичных и производных признаков, и с дальнейшим углублением качеств, романтизмом не порожденных, но унаследованных (в частности, немецким романтизмом) от радикального сентиментализма, от Гердера и Лессинга и периода «бури и натиска».

Доромантические по своему происхождению принципы характерности, народности, историзма, истины изображения и т. д. в некоторых формациях романтизма разрастались и приобретали решающее значение. Так восприняло идею народности то своеобразное направление, какое представляет собой русский революционный романтизм первой половины 20-х годов, декабристский романтизм.

Западноевропейский романтизм первой трети XIX века то смыкался с церковной и монархической реакцией, то выступал как революционный, протестующий. Но самый характер этого протеста определялся все же атмосферой послереволюционной реакции. Понятно, что русским людям 1810—1820-х годов, действовавшим в условиях подготовки дворянской революции, гораздо ближе явления мировой культуры, связанные с предреволюционным и революционным подъемом, — Просвещение, рус-

соизм, «буря и натиск», вообще передовой сентиментализм, который, не порывая с просветительством, выдвинул требования народности и отчасти историзма.

У нас много и совершенно справедливо писали о значении просветительского, рационалистического начала в мировоззрении декабристов. Этим началом была всецело проникнута и литературная политика первых декабристских организаций.

«Законоположение Союза благоденствия» усматривало основную ценность поэзии «в непритворном изложении чувств высоких и к добру увлекающих». «Описание предмета или изложение чувства не возбуждающего, но ослабляющего высокие помышления, как бы оно прелестно ни было, всегда недостойно дара поэзии». Отдел «распространения познаний» Союза благоденствия должен был «изыскать средства изящным искусствам дать надлежащее направление, состоящее не в изнеживании чувств, но в укреплении, благородствовании и возвышении нравственного существа нашего». ¹ Меньше всего это напоминает литературные декларации романтиков.

Общественное сознание, которое стремилась выразить декабристская литература, развивалось под знаком вольнолюбия и народности. Притом в понимании дворянских революционеров народность равна национальной самобытности. ² Сочетание вольнолюбия и патриотизма является решающим для русской дворянской революционности 1810—1820-х годов, как и для западных национально-освободительных движений той же эпохи. Свобода мыслится всегда в форме национального возрождения, а народность тем самым включается в круг освободительных идей. Декабристская народность — это национальная самобытность и в то же время гражданственность. Декабристская личность — это гражданин, являющийся носителем национального самосознания и патриотического воодушевления. Эти идеи вполне уже сложились, когда на рубеже 1820-х годов люди декабристского круга встретились с романтизмом. Понятно поэтому, что из сложного романтического комплекса они первоначаль-

¹ «Избранные социально-политические и философские произведения декабристов», т. I. М., 1951, стр. 270—271.

² О декабристском понимании народа как нации в связи с проблемами литературного стиля 1820-х годов см. в книге Г. А. Гукковского «Пушкин и русские романтики» (М.—Л., 1965; гл. II).

чально выделили идею народности — неотделимую для них от идеи свободы — как основную, в сущности как единственно нужную из романтических идей.

Позднее к идее народности присоединяется идея современной протестующей личности. В русском революционном романтизме 1820-х годов образуются как бы два фокуса; и не всегда они полностью совмещались. В декабристской среде разные поколения по-разному воспринимают эти начала.

В применении к декабристам «поколения» — это термин условный, так как речь идет не о реальном биографическом возрасте, но о возрасте, так сказать, гражданском. К первому поколению принадлежат основатели и участники Союза спасения и отчасти Союза благоденствия. Действительно, старше других члены первых тайных обществ: М. Орлов, Н. Тургенев, Лунин, Трубецкой. Но есть и ровесники среди основателей Союза спасения и декабристов, примкнувших к тайным обществам только в 20-х годах. Рылеев на год старше Никиты Муравьева или Сергея Муравьева-Апостола, но Рылеев примерно на семь-восемь лет «моложе» их как политический деятель. В 1816 году, когда юный Никита Муравьев основывал Союз спасения, Рылеев был безвестным армейским офицером, еще далеким от активного участия в политической и литературной жизни.

Русская общественная мысль, русская литература в 1810—1820-х годах развивались быстро и динамично. Вот почему люди, чьи политические, философские, литературные интересы полностью определились уже в середине 1810-х годов, по своему культурному складу существенно отличаются от тех, кто идейно сформировался на рубеже 20-х годов, под воздействием иной общественной обстановки. Если рассматривать с этой точки зрения писателей-декабристов и к ним примыкающих, то намечаются три основные ступени. Первая — это писатели, начавшие свою литературную деятельность в 1800-х или в начале 1810-х годов (Гнедич, Федор Глинка, Катенин, Вяземский). Следующая ступень — те, чье раннее творчество относится к периоду после событий 1812—1813 годов. Это прежде всего два великих соратника декабристов Пушкин и Грибоедов, в 20-х годах достигшие своего расцвета. Сюда же относятся и Кюхельбекер, и непрофессиональный поэт Владимир Раевский.

Наконец, третья ступень — это литераторы, всецело сложившиеся на пороге 20-х годов, — Рылеев, Ал. Бестужев. К их числу принадлежит и Ал. Одоевский, но о творчестве Одоевского первой половины 20-х годов мы не имеем возможности судить: почти все его дошедшие до нас произведения относятся к периоду после 1825 года.

Старшие поэты декабристского направления формировались в период, когда литературная атмосфера была еще пронизана веяниями XVIII века. В поисках поэтических концепций, форм, языковых средств для выражения гражданственности и народности они обращаются к определенным традициям, выбор которых характерен. Для людей, воспитанных на рационалистической философии, для учеников русских и французских просветителей XVIII века законным наследием является классицизм в его разных формациях и в едином гражданственном осмыслении. Здесь и героика французской трагедии XVII века (Катенин), и классицизм эпохи Просвещения, вольтеровский, запечатлевшийся в сатирах и эпиграммах раннего Вяземского.

Но уже для сверстников Пушкина тема современного человека приобрела решающее значение. Декабристское понимание личности к 20-м годам эволюционировало, и эволюционировало в сторону революционного романтизма.

Декабристы первого призыва по всему своему складу, политическому, философскому, литературному, — типические представители русского просветительства начала XIX века, то есть просветительства, уже овладевшего всем, что принесла с собой культура сентиментализма.

У таких деятелей, как Николай Тургенев, Никита Муравьев, Михаил Орлов, Трубецкой, просветительство и гражданственность с юных лет сочетались с убеждением в своей предназначенности к большой государственной деятельности. Это убеждение подсказала им воспитавшая их среда. Но государственное дело, которое придворная знать запятнала корыстью, грубыми вожделениями разнузданных честолюбцев (вспомним, что Михаил Орлов был отпрыском пресловутого семейства «случайных людей», сыном одного из екатерининских Орловых), — мыслилось молодыми вольнодумцами в очищенных, отвлеченных категориях общественного блага.

Революционному просветителю человеческая личность представлялась безусловно ценной и в то же время ограниченной в своем произволе нормами разума, естественным правом, ограниченной уже самой своей ответственностью за благо сограждан. Назначение этой личности определялось ее дарованиями и достоинствами в неразрывной связи с принадлежностью к определенному общественному слою. Эта концепция характерным образом отразилась в высказываниях Михаила Лунина, одного из замечательнейших людей раннего декабризма.

В написанной уже после разгрома восстания записке «Взгляд на русское тайное общество с 1816 до 1826 года» Лунин говорит: «Эпохи переходные, неизвестные, в таинственном шествии народов к цели общественного устройства, являют случаи, в которых действия лиц политических, какого бы сословия они ни были, должны необходимо выходить из ряда обыкновенного, пробуждать правительства и народы, усыпленные постоянным влиянием ложного устройства и предрассудков, наложенных веками. Когда эти люди принадлежат высшим сословиям состава общественного, тогда действия их есть обязанность и средство употреблением умственных способностей платить за выгоды, которые доставляют им совокупные усилия низших сословий. Они пробивают новые пути к совершенствованию настоящих поколений; направляют усилия народа к предметам общественным; совокупляют действия умов второстепенных, лишенных возможности плодотворить взаимно; восстанавливают борение частей, необходимое для стройности целого, и сами облачаются властью по праву и делу, по духу возрождения, который животворит их, и по нравственному влиянию, которое имеют они на своих сограждан. Их мысли оплодотворяют страны, на которые изливаются, с такою же силою, как набеги завоевателей опустошают их, ибо зло и добро причиняются обществу от нескольких лиц. Они отрекаются от жизни и тем свидетельствуют правдивость своего послания, истину своих начал и законность своей власти. Все эти условия соединялись в составных стихиях тайного общества, в свойстве видов его и в образе действий».¹

¹ «Декабрист М. С. Лунин. Сочинения и письма». Пг., 1923, стр. 63.

Изображенная здесь личность именуется *лицом политическим* — понятие, характерное для рационализма, разлагавшего бытие человека на разобщенные между собой сферы. Лицо политическое отвлечено от всей совокупности реальной душевной жизни. Политические доблести и страсти принадлежат к иной категории явлений, по сравнению с частными чувствами. Такова концепция героической личности русских революционных просветителей начала века.

Если в России на рубеже 1820-х годов на рационалистическую почву начинают наслаиваться романтические настроения, романтические темы и формы, то это оказалось возможным, в частности, потому, что изменялось постепенно понимание личности.

В 1821 году распадается Союз благоденствия, и если левое его крыло спланивается (особенно на юге) в гораздо более боевую и конспиративную организацию, то на правом фланге обнаруживается много колеблющихся и прямо отступающих. Разгром национальных революций в Италии, в Греции, в Португалии и Испании (в 1821—1823 годах) тяжким предзнаменованием смущает умы, пробуждает то настроения жертвенности, то разочарования и скептицизма. Александр Раевский, тесно связанный с южными заговорщиками, — прототип пушкинского «Демона». Пушкина самого в эти годы мучат тревожные раздумья об обреченности государственных переворотов, не поддержанных народом.¹

В атмосфере подобных противоречий возникают черты по-новому понятого современного героя. Расторгнутые рационализмом сферы деятельности человека (общественный человек и частный человек) тяготеют теперь к слиянию в единство героической, «избранной» личности революционного романтизма.² Гражданин, облеченный в «римские» доблести, обрел двойника в романтическом

¹ См. статью И. Медведевой «Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». — «Пушкин». «Временник Пушкинской комиссии», № 6. М.—Л., 1941, стр. 51—71.

² Проблема единства личного и гражданского начала, на материале поэзии Лермонтова, была мною поставлена в книге «Творческий путь Лермонтова» (Л., 1940). О декабристском понимании этих вопросов подробнее в моей статье «О проблеме народности и личности в поэзии декабристов» (сб. «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы». М.—Л., 1960).

герое. Личная судьба, личная драма имеют теперь общее значение. Частные переживания, страсти становятся признаками духовной жизни поколения. Тем самым они получают идеологическое и эстетическое значение.

В начале 20-х годов романтическая личность возникает в жизни, в быту. Это отчасти Александр Бестужев, впрочем определившийся окончательно в качестве романтического героя позднее, в 30-х годах, в пору своей кавказской солдатчины. Это Якубович с его бретерством, кавказскими похождениями, черной повязкой на простреленной голове. Якубович, которого Пушкин в 1825 году назвал: «герой моего воображения». Это Петр Каховский. П. Е. Щеголев в своей книге о Каховском показал, что накануне восстания Каховский сам осознавал себя и воспринимался другими в качестве тираноборца-романтика, отмеченного трагической обреченностью. «Пылкая душа, второй Занд», «готовый на обречение»,¹ — так отзывались о Каховском на следствии товарищи по делу.

В понимании людей, подобных Каховскому, политическая личность уже слита с частной личностью, с ее индивидуальными душевными устремлениями. Ведь жажда заведомого «обречения» может быть обусловлена только психологической потребностью, — никак не объективными интересами дела. Для Каховского уже характерна та перенапряженность индивидуального самосознания, которая станет отличительной чертой русских романтиков 30-х годов.

Очевидно, что новые устремления, возникавшие в самой жизни, должны были отразиться в литературе. От античности расиновской и античности гомеровской, от русской древности и фольклорных стилизаций молодая литература должна была прийти к современному человеку и судьбе его в современном обществе; тем самым в конечном счете — к новому пониманию народности. Первоначально вопрос о современном человеке был поставлен в романтическом плане.

Декабристская молодежь восторженно встретила пушкинского «Кавказского пленника». Рылеев, Бестужевы считали его едва ли не высшим достижением Пушкина. Рылеев на «Кавказском пленнике» учился законам романтической поэмы. Почему «Кавказский пленник»

¹ П. Е. Щеголев. П. Г. Каховский. Пг., 1921, стр. 13—14.

так безошибочно действовал на вольнолюбивые умы 20-х годов? В нем говорилось о свободе, но о свободе говорилось гораздо больше и гораздо прямее во многих других декабристских произведениях, в том числе в произведениях самого Пушкина. «Кавказским пленником» Пушкин дал формулу современного человека, формулу слияния свободолюбия с разочарованием, с трагизмом — формулу еще наивную, но действительную, в которую в дальнейшем можно было вкладывать многое.

Байроновский трагизм в какой-то мере находит себе соответствие в противоречиях, неизбежно присущих сознанию дворянских революционеров. Герой революционного романтизма, в чьем образе политическая личность уже слита с частной, вольнолюбивые мечты — с остротой индивидуального самосознания, с катастрофичностью личной судьбы, начинает складываться и в творчестве Рылеева в 1823 — 1825 годах.

Рядом с героическим Войнаровским, с жертвенным Наливайкой мелькает уже демонический герой — тот, что в русском романтизме 30-х годов, в романтизме юного Лермонтова воплотит последекабрьский кризис сознания «образованного дворянства».

В 1825 году Рылеев опубликовал отрывок «Гайдамак»:

Суров, и дик, и одинок,
Чуждаясь всех, всегда угрюмый,
И ныне бродит, как порок,
В местах глухих он с тайной думой.
Печаль, как черной ночи мгла,
Ему на сердце налегла.
Она, жестокая, тревожит
Его повсюду и всегда;
Ничем, нигде и никогда
Ее рассеять он не может.

Ему несносна тишина;
Без крови вражеской, без боя
Он будто чахнет средь покоя;
Его душе нужна война.

.
В нем не волнуют уже кровь —
Младых украинок любовь
И верной дружбы глас приветной;
Давно он ко всему приметно
Остыл бесчувственной душой;
В нем веет холод гробовой;

Она, как холодная могила,
Его все блага поглотила. . .
Всегда опущены к земле
Его сверкающие очи;
Темнеет на его челе
Какой-то грех, как сумрак ночи.¹

Казалось бы, это уже не декабристское использование байронической поэмы, как в «Войнаровском», но прямое подражание байроновскому «Гяуру» или «Корсару». Однако и образ демонического героя заполнялся декабристским содержанием, ассоциируясь с новым, романтическим типом русского дворянского революционера, существовавшим уже в самой действительности; тогда как Якубович, Каховский в свою очередь строили уже собственную личность по схеме романтического «демонизма».

Единство личности — неотъемлемый признак романтизма. Если сравнить с этой точки зрения начинающего Лермонтова и Рылеева, то творчество Рылеева оказывается явлением, еще переходным. В поэзии Рылеева романтический герой занимает только некий участок; а наряду с ним на равных правах существуют явления совсем иного порядка. С «Исповедью Наливайки» и «Гайдамаком» уживаются политические оды, написанные классической десятистрочной или державинской восьмистрочной строфой, и даже традиционные любовные элегии.

Рылеев — характернейший декабристский поэт периода Северного общества, и на его творчестве яснее всего прослеживается стык двух декабристских концепций личности, момент перехода от просветительского понимания человека к романтическому.

Становление лирического героя русского революционного романтизма оборвалось с жизнью Рылеева. После декабря образ поэта-узника, поэта-изгнанника возникает в стихах Кюхельбекера, Александра Бестужева, Александра Одоевского. Но глубочайшее свое завершение находит весь этот процесс в творчестве раннего Лермонтова.

¹ К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта», Л., 1934, стр. 256—259.

Кардинальный вопрос о личности, о правах и назначении человека, о соотношении между личностью и обществом поколению 30-х годов пришлось решать в условиях вынужденного отказа от прямого политического действия. Отказ от деятельного переустройства действительности на разумных началах привел к тому, что в среде дворянской интеллигенции наряду с подспудным протестом развилось стремление к уходу от этой действительности в «трансцендентное» или во внутренний мир самосовершенствования и самоанализа. Возникли предпосылки для мировоззрения иррационалистического, индивидуалистического, тем самым для романтизма, подобного западно-европейскому романтизму послереволюционной поры. Отсюда острый интерес к этому романтизму в России конца 20—30-х годов.

В последекабристскую эпоху сняты практически политические обязательства личности; как бы предоставленная самой себе, она начинает разрастаться. Но личность, отпавшая от нормативной системы революционного просветительства, тотчас же ищет для себя новых всеобщих связей. Ранний индивидуализм в общезначимых ценностях, ограничивающих личный произвол, видел обязательное условие достоинства каждого человека. Именно эти ограничения с наибольшей отчетливостью выражали социальную природу той или иной разновидности романтизма.

В эпохи подъема и целеустремленной борьбы выбор возможных путей для представителей определенной социальной группы заведомо ограничен. Возможны, конечно, случайности, но типическое общественное поведение предрешено. Так, в декабристскую эпоху для «образованного дворянства» существовала, собственно, одна преобладающая идеологическая возможность, которая в той или иной степени и была им реализована. В эпохи общественной депрессии выбор поведения в большей мере подвержен колебаниям. Так, в пределах противоречивого романтического сознания 30-х годов на первый план выступает то тот, то другой из его составных элементов.

В творчестве раннего Лермонтова идея личности предстает в наиболее чистом виде. Личность протестует против всяческого насилия; так что речь идет не только

о гнете общества и государства, но и о самых основах миропорядка.

Иначе решало проблему личного и общего академическое крыло русского романтизма — любомудры и философствующие романтики 30-х годов. Романтический идеализм мыслит человеческую личность в напряженном взаимодействии с абсолютным началом, постулируемым за пределами действительности. У любомудров, у Станкевича на первый план выдвигается всеподчиняющий абсолют, к гармоническому слиянию с которым непременно стремится человеческое я.

Общественные отношения эпохи, углубляющиеся классовые противоречия подсказали еще один поворот романтического сознания. На первый план выдвигается уже не ценность романтической «избранной» личности, но ценность личности вообще, каждой человеческой личности. Этот романтический гуманизм, протестующий и в то же время религиозно окрашенный, непосредственно вел к утопическому социализму. На этот путь сразу вступают Герцен и его друзья.

Лермонтов, Станкевич, Герцен — революционный романтизм, романтический идеализм, романтический социализм — три основных решения, предложенных в середине 30-х годов. В своей совокупности они выражают противоречия, присущие русскому общественному сознанию эпохи крушения дворянской революции и еще подспудного роста новых демократических сил.

Русским романтикам 30-х годов присуще напряженное внимание к идее личности, в такой форме и степени не свойственное ни людям декабристской закваски, ни даже идеалистам-романтикам, сложившимся в 20-х годах. Последнее явствует хотя бы из переписки любомудров, в которой момент самоуглубления, самоанализа, психологической рефлексии вовсе не имеет преобладающего значения. Веневитинов либо пишет о предметах бытовых, деловых, семейных, либо рассуждает в письмах об идеальном и реальном, о трех эпохах человеческого познания и т. п.

Характерно письмо Ив. Киреевского к Погодину от 1830 года, в котором, по просьбе Погодина, он дает его характеристику (весьма суровую). «Ты хочешь, чтобы я подробно высказал мое мнение о твоей персоне... — пишет Киреевский. — Но скажи, пожалуйста, что за мысль

исповедоваться друг другу на письме, тогда как мы два дня назад могли говорить друг другу то же и полнее и свободнее. Как ни коротко знаком с человеком, но все легче сказать ему правду в глаза, нежели написать ее заочно». ¹ Для Киреевского дружеская переписка вовсе еще не была тем орудием изощенного самоуглубления и взаимного анализа, каким она стала в 30—40-х годах. Интеллигенту 30—40-х годов никогда не пришло бы в голову усомниться в уместности «исповедоваться друг другу на письме», хотя это можно было бы сделать устно. За любомудрами следовало новое романтическое поколение, до крайности преданное самоуглублению и рефлексии и в то же время стремящееся к «абсолюту». Обе эти тенденции — центробежная и центростремительная — проистекали из единого источника, из повышенной остроты самосознания. Обе тенденции с чрезвычайной отчетливостью проявились в кружке Станкевича.

В центре внимания любомудров — отчасти натурфилософия, а в особенности эстетика, романтическая философия искусства. В кружке Станкевича идеологический центр перемещается в сторону вопроса о назначении человека. Не эстетика, а этика становится во главу угла. ²

Любовь, которая мыслилась как стремление конечной человеческой личности к слиянию с «бесконечным», для идеалиста 30-х годов и была ограничением личного, эгоистического произвола. Любовь — ведь это род религии, которая должна наполнять каждое мгновение, «каждую точку жизни», — провозглашает Станкевич.

При этом любовь к женщине рассматривается в той же плоскости, что и религиозный экстаз. Человек в каждой женщине любит, в сущности, свой идеал (бесконечное в конечном), который никогда не может быть реализован в действительности, то есть в реальной женщине. Отсюда неизбежность эмоциональных катастроф, которые Станкевич и его друзья переживали во множестве.

¹ И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1911, стр. 216.

² Обильный материал, характеризующий эту направленность интересов Станкевича, содержит биографический очерк П. Анненкова «Н. В. Станкевич» (П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, отд. III. СПб., 1881, стр. 268—383).

Любовные катастрофы в этом кругу считались теоретически необходимыми и потому переносились стойко.

В обостренном индивидуалистическом самосознании молодого Бакунина идея любви и слияния личности с «абсолютом» разрастается до идеи личного мессианизма таинственной избранности и предназначенности. В мае 1835 года юный Бакунин пишет своей приятельнице Наталье Беер: «Я человек обстоятельств, и рука божия начертала в моем сердце следующие священные буквы, обнимающие все мое существование: «он не будет жить для себя!»¹

В приведенных письмах Станкевича и Бакунина есть общая характерная черта. Романтическая личность напряженно ищет сверхличные ценности, обуздывающие эгоистический произвол. По убеждению Станкевича и его друзей, личность, овладев общими ценностями, как бы возвращается к себе самой. «...Мы тогда в философии искали всего на свете, кроме чистого мышления», — писал Тургенев, вспоминая 40-е годы («Воспоминания о Белинском»). В 30-х годах речь тоже шла не о кабинетном освоении идеалистических систем, но о своеобразном применении некоторых их элементов к собственным устремлениям русских романтиков.

Из участников кружка Станкевича трое были поэтами: Станкевич, Ключников, Красов. Писал и печатал стихи и Константин Аксаков. Но Константину Аксакову едва исполнилось двадцать лет к тому времени, когда кружок Станкевича фактически уже распался (1837). Если поэты-любомудры не обладали достаточной творческой силой для того, чтобы найти новый поэтический язык для выражения своих философских идей, то в еще большей степени это относится к поэтам кружка Станкевича.

В ранней юности Станкевич печатал свои стихотворные опыты, но, по-видимому, не придавал им значения и рано бросил писать стихи (стихотворения Станкевича, кроме шуточных, датированы самое позднее 1834 годом).

Наименее профессиональный из поэтов своего круга, Станкевич — наиболее философский из них. В его стихах мы встречаем и тему поэта-пророка («Отшельник»,

¹ М. А. Бакунин. Собрание сочинений и писем, т. 1. М., 1934, стр. 169.

«Тайна пророка»), и тему слияния с абсолютным и бесконечным:

Тогда свершится подвиг трудный:
Перешагнешь предел земной —
И станешь жизнью повсюдной —
И все наполнится тобой.

«Подвиг жизни»

И столь характерное для романтического дуализма противопоставление любви «земной» и любви «небесной»:

Я два создания в мире знал,
Мне в двух созданиях мир явился:
Одно я пламенно лобзал,
Другому пламенно молился.

Стиль Станкевича — это тот среднепоэтический стиль, который успел уже окончательно устояться и выветриться. Но Станкевич — человек 30-х годов, и он не в силах оградить свой поэтический мир от стихии вульгарного романтизма. Как и Владимир Печерин, Станкевич отдал дань модному жанру «фантазий» и «мистерий» («Избранный», «Ночные духи»).

В поэзии Станкевича волновавшие его и его друзей вопросы назначения и совершенствования человека отразились в абстрактной, символической форме. Красов и Ключников сосредоточены на душевной жизни человека. Вместо философской рефлексии Станкевича их занимает рефлексия психологическая. Красов и Ключников профессиональней Станкевича, и на них больше давит старая элегическая традиция.

В особенности это относится к поэзии Красова. Это интимная лирика 30-х годов, уже утратившая строгие очертания элегии предшествующих десятилетий. Традиционные элементы классической элегии смешиваются с песенными образами, с интонациями романса (романс в 30-х годах уже носитель эмоций новой, разночинной среды) и с элементами столь распространенного тогда вульгарного романтизма:

Я трепетно глядел в агат ее очей:
Там целый мир любви под влагой сладострастья, —
И, полный прежних дум, тревоги и участья,
Я грустно любовался ей.
Я думал: чудное созданье,
О гений чистой красоты,

Какой судьбой сюда, в юдоль изгнания,
С каких небес явилась ты?

«Она»

Так «гений чистой красоты» Жуковского («Лалла Рук») и Пушкина уже совмещается у Красова с бенедиктовским «агатом очей» и «влагой сладострастья».

В гуще традиционных образов мелькали у Красова поэтические формулы, вероятно воспринимавшиеся его друзьями как отражение — пусть бледное — напряженной духовной жизни кружка.

Какой судьбой сюда, в юдоль изгнания,
С каких небес явилась ты?

В 1830-х годах это — романтический штамп. Но для участников кружка Станкевича за подобной формулой стояло лично и мучительно пережитое противоречие между «земной» и «небесной» любовью, между «конечным» и «бесконечным»:

И мне ясней мое предназначенье,
Доступней тайна бытия;
Душа полна и сил и упоенья!
Не оставляй меня, отрадное виденье,
Мечта высокая, прекрасная моя!

«Мечта»

В стихах своих товарищей по кружку Белинский унаследовал знакомые идеи и настроения; порой сам вкладывал эти идеи. И на рубеже 30-х и 40-х годов Белинский неоднократно упоминает в своих статьях Ключникова и Красова в качестве наиболее талантливых — после Лермонтова и Кольцова — современных молодых поэтов.

Пройдет три года, и Белинский, со свойственной ему беспощадностью в переоценке своего прошлого, скажет в письме к В. Боткину: «Мне стыдно вспомнить, что некогда я думал видеть на голове моей терновый венок страдания, тогда как на ней был просто шутовской колпак с бубенчиками. Какое страдание, если стишонки Красова и — Θ — (псевдоним Ключникова. — Л. Г.) были фактом жизни и занимали меня как вопросы о жизни и смерти? Теперь иное: я не читаю стихов (и только перечитываю Лермонтова, все более и более погружаясь в бездонный океан его поэзии)...»¹

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. XII. М., 1956, стр. 129.

Резкий перелом в оценке обоих поэтов закономерен. Ключников в особенности тесно связан с определенным периодом развития Белинского, который он осудил в начале 40-х годов, в пору созревания своей реалистической мысли. Особенно враждебен зрелый Белинский атмосфере индивидуалистического самоуглубления, самоанализа, царившей в 30-х годах в кругу его друзей. Этим настроением Белинский не только сам отдал дань, но и сам подвел теоретическую основу под явления, которые в своих статьях и письмах 30-х годов он называет рефлексией. Ключников в эти годы был для Белинского поэтом рефлексии,¹ противоречий романтической личности. В статье о «Герое нашего времени» Белинский излагает свое понимание этого явления: «Это — переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет. . . Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и «хандрою», и «ипохондриею», и «мнительностью», и «сомнением». . . и что на языке философском называется *рефлексиею*. . . В состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем. . . Как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самый враг уже подсматривает зародыш, анализирует его, исследует, верна ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство, законно ли намерение, и какая их цель, и к чему они ведут. . .»²

В своем устремлении к высшей гармонии личность осознает свое несовершенство, заложенные в ней противоречия — так трактовали рефлексию в кружке Станкевича. Вместе с тем рефлексия открывала дорогу психологическому анализу и самоанализу, развернувшемуся в переписке людей 30-х годов. Их переписка, самые формы их общения подготавливали атмосферу для психологиз-

¹ Не следует смешивать это понятие с понятием *рефлектированной* поэзии, которым Белинский в середине 30-х годов постоянно обозначал риторичность и дидактичность. Позднее, с середины 40-х годов, Белинский осуждал вообще рефлексию в поэзии. См. об этом в статье Б. Я. Бухштаба «Русская поэзия 1840—50 годов» («Поэты 1840—1850-х годов». «Библиотека поэта». Л., 1972, стр. 33 и др.).

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1954, стр. 253.

ма русской литературы середины и второй половины века.¹

В своих стихах Ключников строит образ рефлектирующей личности. Для приятелей Ключникова этот лирический образ отражал причудливый нрав самого поэта. Они называли его Мефистофелем. Он удивлял их остроумием и хандрой, стремительными переходами от разлагающего цинизма к религиозным порывам (его псевдоним — **Θ** — произошел от греческого Феос — бог), а более всего безудержным самоанализом или «самоедством».

Грановский писал Станкевичу: «Ключников несколько раз был у меня. . . Кроме Гете и себя, он не говорит ни о чем. . . Какое участие может вызвать у меня рассказ Ивана Петровича о том, что он горько плакал целый вечер — оттого, что после обеда съел полбанки варенья. Унизил, дескать, обжорством благородство человеческой природы. В утешение я сказал ему, что на прошлой неделе я съел один пять банок, присланных мне тетками».²

Участники кружка Станкевича — Ключников в том числе — неоднократно гостили в Премухине, тверском имении родителей своего друга Михаила Бакунина. Глава семьи Александр Михайлович Бакунин был вольнодумцем начала века и дилетантом-поэтом. В семейном архиве сохранилась написанная А. М. Бакуниным в 30-х годах любопытная пародия, очевидно направленная против философических друзей его сына:

Приди, хандра, мой гений мощный,
Восторг изношенной души,
И тьмы чернее полунощной
Плачевную мне песнь внуши!

Летучи мыши, соберитесь,
Умолкни, филин и сова,
Могильны камни, встрепенитесь —
Послушайте мои слова!

Без спросу моего природа
Меня на свет произвела,
Где ж мнимая моя свобода,
Где произвольные дела?

.

¹ См. об этом мою книгу «О психологической прозе». Л., 1971, ч. I («Человеческий документ» и построение характера).

² «Т. Н. Грановский и его переписка», т. II. М., 1897, стр. 380.

За что же требовать ответа?
Кто позовет его на суд?
Могу ли я, лишенный света,
Найти предписанный мне путь,

Которого я нить теряю,
Невольню ощупью тащась,
То лбом о камни ударяя,
То попадая прямо в грязь.

И весь запачканный и гадкий
Бултых в могилу наконец,
Где если нет надежды сладкой,
То нет и страждущих сердец!

Певец умолк. Летучи мыши
Свились трепетным венком,
И филин с колокольной крыши
Захлопал радостно крылом.¹

Местами пародия как будто прямо метит в Ключникову, который довел до предела романтическое «самоедство» 30-х годов. Герой его складывается из психологических контрастов, самообвинений, напряженного аналитического интереса к собственным падениям и взлетам. Это лирическое сознание должно быть острым, жестким, ему нельзя позволить расплыться в тумане привычных элегических формул. И Ключников смешивает традиционные поэтические образы с умышленно корявыми прозаизмами:

Опять оно, опять былое!
Какая глупость — черт возьми! —
От жирных праздников земли
Тянуться в небо голубое,
На шаг подняться — и потом
Преважно шлепнуть в грязь лицом!

Романтическая двойственность нашла здесь свое стилистическое выражение. Текст распадается на два словесных ряда — возвышенный и низкий: «небо голубое» и «шлепнуть в грязь лицом!» Два эти ряда не просто противостоят друг другу, но скрещиваются, вступают друг с другом в игру, по законам романтической иронии. Романтическая ирония требует, чтобы человек горестно

¹ См.: А. А. Корнилов. Молодые годы Михаила Бакунина. Из истории русского романтизма. М., 1915, стр. 40—41.

смеялся над собственной мечтой, понимая ее недостижимость. Отсюда лексические контрасты:

И как давно и сколько раз
Я отрекался от проказ
И от чувствительных оказий,
И вот опять душа болит,
И вот опять мечта шалит
И лезет сдуру в мир фантазий.

А стихотворение «Претензии» завершается строками:

И все хотят во что б ни стало
Вблизи понюхать облаков.

Когда мы читаем сейчас романы Красова в достаточной мере примитивные, и элегии Ключников (он широко пользовался этим определением, из которого жанровое значение уже было всецело вытеснено эмоциональным), — то нам трудно представить себе, что все это могло иметь отношение к философии Шеллинга, Фихте или Гегеля. Между тем эта связь существовала, во всяком случае ее могли уловить «посвященные». Такова особенность русского романтизма: самые отвлеченные философские положения проверялись на конкретных жизненных фактах, и наоборот — любой бытовой и психологический факт рассматривался в свете умозрительных категорий. «Фантазии» Станкевича были шеллингианскими, а через несколько лет Ключников сознательно воплощал в стихах учение Гегеля о рефлексии.

Поэты кружка Станкевича продолжают в известной мере ту традицию поэзии мысли, которая завязалась еще в первой половине 20-х годов в творчестве Любомудров. Философские концепции вели русских романтиков к проблеме выражения личности. Любомудры пытались построить новый образ поэта, Станкевич и молодой Белинский искали единства мысли и чувства. Ключников сделал «лишнего человека» своим лирическим героем.

В русской поэзии 30-х годов существовало и другое направление, выразившее идею романтической личности еще определеннее и резче. Восходит оно к революционному романтизму 20-х годов и связано с судьбами русского байронизма. Байронизм — не подражание Байрону, но большое идейное движение, принадлежащее мировой — в том числе русской — культуре. В заметке о переводе ро-

мана Констана «Адольф» Пушкин писал: «Бенжамен Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона». Байронизм начался прежде Байрона — вот мысль Пушкина. В России следует различать байронизм декабристский и последекабристский.

В спорах первой половины 20-х годов вокруг байронизма переплелись противоречивые элементы. Чтобы в них разобраться, надо прежде всего отделить Байрона от байронизма. Байрона почитали все — особенно как героическую, свободолюбивую личность. В то же время сторонники высокой гражданской поэзии осуждали русский байронизм, по их мнению упадочный и ненациональный.

На смерть Байрона в борьбе за независимость Греции Кюхельбекер откликнулся одой, напечатанной в третьей книжке альманаха «Мнемозина»:

Бард, живописец смелых душ,
Гремящий, радостный, нетленный,
Вовек пари — великий муж,
Там над Элладой обновленной,
Тиртей, союзник и покров
Съободой дышащих полков!

Незадолго перед этим в статье «О направлении нашей поэзии...» Кюхельбекер назвал Байрона «однообразным». А в той же книжке «Мнемозины», где напечатана его ода на смерть Байрона, в статье «Разговор с Ф. В. Булгариным», Кюхельбекер развил свою мысль: «Так! Байрон однообразен,¹ и доказать сие однообразие нетрудно. — Он живописец нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных; живописец душевного ада, наследник Данта, живописца ада вещественного».²

Итак, тот же автор в той же книжке издаваемого им альманаха называет Байрона «живописцем смелых душ» и живописцем «нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных...». Это противоречивое вос-

¹ Значительно позднее, в черновой заметке о Байроне 1827 года, Пушкин также говорит об однообразии Байрона, который «...постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...».

² «Мнемозина», т. III, 1824, стр. 172.

приятие внутренне противоречивой поэзии Байрона. На первый план выступало то героическое ее начало, то начало скорби, разочарования. В статье «О направлении нашей поэзии...» Кюхельбекер отождествил русский байронизм с элегическим унынием.¹

Как многие великие явления культуры, творчество Байрона осмыслялось в зависимости от нужд того или иного направления. В частности, это относится к русскому байронизму первой половины 20-х годов. Отчасти это тот выхолощенный, лишенный протестующего начала байронизм, который представлен в известной мере Жуковским, особенно Козловым и Подолинским. О Козлове Ал. Бестужев отозвался в письме к Пушкину: «...Не дай бог судить о Байроне по его переводам: это лорд в Жуковского пудре».²

Байроническая поэма Козлова лишена байронической проблематики (столкновение избранной личности с обществом и с миропорядком); в сущности, то же можно сказать и о байронической поэме Рылеева, хотя происходит это по причинам противоположным. Если Козлов удаляет из байронической темы протест, то Рылеев в «Войнаровском», напротив того, придает этому протесту ту практическую конкретность и целеустремленность, отсутствие которой и породило мировую скорбь байронизма.

В мировом масштабе байронизм выразил катастрофу революционного сознания. После восстания и крушения декабристов трагедия русского революционного сознания совпала со всемирной трагедией. Для «образованного меньшинства» пути политической борьбы были отрезаны, и в индивидуалистическом, демоническом протесте выражается теперь моральное состояние широкого общественного круга. Байронического героя, осмеянного (его пародирует уже в 1830 году Пушкин в «Барышне-крестьянке»), скомпрометированного вульгаризаторами, не удалось изгнать из большой литературы. Начинаящий Лермонтов возвращается к молодому Пушкину, с тем чтобы прийти к зрелому Пушкину только в пору творче-

¹ «Мнемозина», т. II, 1824, стр. 40.

² Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XIII. М.—Л., 1937, стр. 149.

ской возмужалости. Начинаящий Лермонтов непосредственно отправляется от южных поэм Пушкина, но по существу своему байронизм Лермонтова сразу же выразил иное, последекабристское содержание русского общественного сознания.

В конце 30-х годов Лермонтов, великий художник, понял, что Печорину необходим двойник — чтобы снять с Печорина все смешное, вульгарное и ходульное, что успело накопиться вокруг демонизма; и Лермонтов создал Грушницкого, оставив Печорину только историческую трагедию свободолюбивого духа.

Демонической проблематике в русской литературе начало положил Пушкин стихотворением 1823 года «Демон». Потом темой завладели эпигоны и вульгаризаторы. Но между «Демоном» Пушкина и «Демоном» Лермонтова (работа над ним началась в 1829 году) существовали промежуточные звенья.

О близости Лермонтова к Полежаеву, об общих им декабристских и байронических традициях говорилось много. Полежаев впервые на русской почве создал связующий его лирику демонический образ и отождествил с самим собой восставшего и падшего ангела.

Мольба и вера
Для Люцифера
Не созданы...

«Живой мертвец», наказанный «мукой тяжкою и вечной» и вспоминающий «минувшие лучшие дни», — это тема демона (стихотворение «Живой мертвец»). То же в стихотворении «Тайный голос».

Судьба Полежаева была современникам хорошо известна. За этим демоном стоял поэт в солдатской шинели. Это обеспечило стихам Полежаева и политическую значительность, и особую силу эмоционального воздействия. В то же время прямая биографическая расшифровка суживала смысл полежаевского протеста. В «Предисловии» к «Русской потаенной литературе» Огарев писал: «Полежаев заканчивает в поэзии первую, неудавшуюся битву свободы с самодержавием; он юношей остался в живых после проигранного сражения, но неизлечимо ранен и наскоро доживает свой век. Интерес сузился, общественный интерес переходит в личный...»

дорого личное страдание в безысходной тюрьме и чувство близкого конца или казни». ¹

Демонической теме Полежаева не хватало обобщенности; демонической теме его современника Виктора Теплякова, напротив того, не хватало той ощутимой связи с действительностью, которой сильна поэзия Полежаева. В 1836 году в третьей книге «Современника» Пушкин с подлинной заинтересованностью отозвался о сборнике стихотворений Теплякова. Истоки «Фракийских элегий», составляющих первый раздел сборника, — ясны. Это «Погасло дневное светило...» и «К Овидию» Пушкина; это монументальные элегии Батюшкова с их условно античной лексикой и сочетанием торжественной интонации не с одическим слогом, но со сладостным языком гармонии. Все это бросалось в глаза, но в своем отзыве Пушкин связывает Теплякова не с Батюшковым, а с Байроном. Байроновского Чайльд-Гарольда, странствующего по Востоку, Тепляков и сам упоминает и в тексте, и в примечаниях к «Фракийским элегиям». Через весь этот цикл, придавая ему определенное сюжетное развитие, проходит единый образ романтического скитальца.

Тема бездомности имела для Теплякова также и личный смысл. Знавшие Теплякова вспоминали о нем как об одиноком чуде, прожившем беспокойную, скитальческую жизнь. Условно-литературный образ странника «Фракийских элегий» оживлен биографическими ассоциациями. Еще в большей мере это относится к элегии «Одиночество», которую Пушкин высоко оценил и полностью привел в своей рецензии. Авторский образ «Одиночества» — на полпути между «унылым» героем, принадлежащим элегическому жанру, и новой романтической индивидуальностью. А предложенный поэтом выход из одиночества — это выход в духе философического романтизма любомудров:

Пусть, упоенная надеждой неземной,
С душой всемирною моя соединится...

Человек декабристской поры, Тепляков воспринимает последекабристский романтизм, притом в обоих его ос-

¹ Н. П. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения, т. I. М., 1952, стр. 447. См. также статью В. С. Киселева в кн.: А. Полежаев. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Л., 1960.

новых проявлениях. В поэзии Теплякова то возникают шеллингианские устремления к слиянию со «всемирной душой», то мелькают демонические образы, порожденные протестующим романтизмом.

Демон в стихотворении Теплякова «Два ангела» (1833) какими-то чертами предсказывает лермонтовского (ранние редакции «Демона», очевидно, не могли быть известны Теплякову). Обобщенностью, философским оправданием темы Тепляков ближе к Лермонтову, чем Полежаев.

Отпадших звезд крамольный царь,
То ядовитой он душою
В самом себе клянет всю тварь;
То рай утраченный порою,
Бессмертной мучимый тоскою,
Как лебедь на лазури вод,
Как арфа чудная поет.
На все миры тогда струится
Его бездонная печаль;
Тогда чего-то сердцу жаль;
Невольных слез ручей катится.
Не гнева ль Вечного фиал
В то время жжет воображенье,
И двух враждующих начал
Душе не снится ль примиренье?

.

С тех пор как ты мой ум туманный,
О грозный ангел, посетил —
Какой-то голос дико-странный
В моей душе заговорил. . .

«Два ангела»

Между рефлектирующей и «демонической» поэзией 30-х годов не было отчетливого раздела. И тот, и другой поток вобрало в себя творчество Лермонтова.

Романтизм 30-х годов задыхался от собственной грандиозности — он был преисполнен грандиозными темами, грандиозными характерами, страстями, словами. И ни для кого не было тайной, что это только слова.

Но вот совершается литературное чудо. Поэтика 30-х годов приносит удивительный плод. Семнадцатилетний юноша всей совокупностью своей духовной жизни завоевал право сказать:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей. . .

Поэтический мир начинающего Лермонтова проникнут единством и подлинностью, в которой нельзя обмануться. Подлинностью любви, вражды, страданий, раздумий. Большие слова на этот раз равны своему предмету — молодой героической душе человека. И не случайно, что Лермонтов, оправдавший патетическую поэтику, так быстро от нее отказался. Настолько быстро, что вышел к читателям уже занятый разрешением совсем иных творческих задач.

В 30-х годах Пушкин делал свое дело (об этом речь еще впереди). В остальном же поэзия 30-х годов экспериментировала и бросалась из стороны в сторону, как будто ища своего хозяина. Лермонтов и был тем эпохальным явлением, в котором сошлись нити всех ожиданий. Романтизм 30-х годов хотел титанизма и экспрессивного выражения титанического духа. Юный Лермонтов титаничен и предельно экспрессивен. Ищали эмоционального единства, напряженной сосредоточенности авторского сознания — Лермонтов нашел единство личности. Это была личность мыслящая, даже рефлектирующая; тем самым Лермонтов решил проблему поэзии мысли. Решил ее в духе требований Белинского, потому что большие страсти и чувства были двигателем и первичным источником его размышлений. Из этих основных открытий закономерно вытекал уже ряд частных решений.

Единый, повторяющийся образ становится оправданием романтической патетики, гарантией адекватности слов и жизненных реалий, становится организующим началом, обратившим в стройное и своеобразное целое пестрое наследие романтических элементов.

Лермонтову удалось то, что было только намечено сборником Веневитинова, — создать новый образ носителя современной мысли и тем самым новый стилистический строй. Ранний Лермонтов широко пользуется ходовой в 30-х годах романтической фразеологией,¹ но он не попадает к ней в плен, как Веневитинов к формулам элегического словаря. В раннем творчестве Лермонтова функция поэтических штампов иная. Он ими овладевает,

¹ См. об этом: Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Л., 1924, стр. 50—61 и др.

трансформирует их, заставляя работать на своего лирического героя.

Термином *лирический герой* несомненно злоупотребляли. Под единую категорию лирического героя подводятся самые разные способы выражения авторского сознания, тем самым стирается их специфика, ускользает их познавательный смысл. В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными.

В своем роде предельным случаем являются персонажи-мистификации, вроде знаменитого в свое время Жозефа Делорма, «бедного молодого поэта, умершего, как уверяли, в нищете и неизвестности. Друзья покойника предлагали публике стихи и мысли, найденные в его бумагах, извиняя недостатки их и заблуждения самого Делорма его молодостью, болезненным состоянием души и физическими страданиями». Так писал Пушкин в заметке 1831 года, посвященной нашумевшей мистификации Сент-Бёва.

Мистификации такого рода являются крайним случаем, потому что лирический персонаж полностью отделяется здесь от автора и живет собственной жизнью. Обычно лирический герой не создается столь крайними средствами. Методы его воплощения многообразны. Один из основных — циклизация с более или менее выраженным сюжетным, повествовательным элементом. Так обстоит дело в «Книге песен» Гейне или, например, у Аполлона Григорьева в цикле «Борьба» (в автографе, имевшем подзаголовок «лирический роман»¹). Сюжетные, драматургически-повествовательные элементы чрезвычайную интенсивность приобретают в лирике Некрасова, в частности в его любовной лирике. На иной основе и в то же время аналогичным образом строятся стилизованные маски ранней лирики Блока. Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса.

¹ См. примечания Б. О. Костелянца к стихотворениям А. Григорьева в кн.: Аполлон Григорьев. Избранные произведения. «Библиотека поэта». Л., 1959, стр. 547.

На первом своем творческом этапе Лермонтов достиг невиданной еще в русской литературе целостности трагического, протестующего сознания. Кто этого не понял, тот, подобно Шевыреву, мог считать Лермонтова эклектиком и «протеем», ибо поэзия Лермонтова действительно представляет собой своего рода романтический синтез. Кто не заметил единства, тот мог, как Никитенко, от имени «истинной критики» обратиться к Лермонтову с наивными похвалами и курьезными поучениями: «Мы за то и благодарны господину Лермонтову, что у него идеи сделались премилыми, преумными пьесками. . . Известно, однако ж, что истинная критика (есть много и ложных) нелегко предается безотчетным восторгам; она тотчас оправилась, подняла свой ножичек, подошла опять к прелестной поэзии и сказала ей с нежностью: «Какие же вы хорошенькие, милая сестрица. . . Я без памяти вас полюбила! Позвольте же, моя милая, без церемонии поправить немножко ваш туалет; вот тут висит несколько лишних лент, что ли. . . мыотрежем их. Станьте ко мне спиной, вот так: «Первое января» — долой, «И скучно и грустно. . .» — также, «Благодарность» — тоже. Смотрите, душечка, кто это вам присоветовал пришить эти серые лоскутья? . . . Вместо мужественных, жарких, благородных мыслей, которые вы так любите, тут выведены самые обыкновенные траурные узоры, вроде отцветших надежд, угасших страстей, поэтического презрения к толпе, — одним словом, эти *лирические личности* души, обессиленной своими собственными стремлениями, тщетными притязаниями на право, на которое нет права, — на право высшего существования. Фи! Это совсем нейдет к вам».¹

Задача, решенная Белинским, состояла в том, чтобы найти для поэзии Лермонтова масштаб, утвердить его как явление, знаменующее новый период русской культуры, и раз навсегда покончить с отношением к Лермонтову как к подающему надежды преемнику элегических поэтов. После статей Белинского можно было отрицать Лермонтова, но уже невозможно стало хвалить его за милые стихи и поправлять ему «туалет», удаляя «Думу» и «1-е января». Белинский нашел в поэзии Лермонтова абсолютное единство жизнепонимания. Сборник стихотворений Лермонтова Белинский подчеркнуто рассматри-

¹ «Сын отечества», 1841, № 1, стр. 12—13.

вал как некое единство, как поэтические высказывания, получающие свой окончательный смысл в процессе их возведения к душевному опыту определенной личности. «Читая ее (пиесу «1-е января». — Л. Г.), мы опять входим в совершенно новый мир, хотя и застаем в ней все ту же думу, то же сердце, словом, ту же личность, как и в прежних». ¹ В сборнике Лермонтова стихотворения разной тональности — это не разные жанры, а разные грани внутренней жизни все той же могучей личности. И Белинский писал по поводу стихотворения «Молитва»: «Кто бы ни была эта дева — возлюбленная ли сердца, или милая сестра — не в том дело; но сколько кроткой задушевности в тоне этого стихотворения, сколько нежности без всякой приторности; какое благоуханное, теплое, женственное чувство! Все это трогает в голубиной натуре человека, но в духе мощном и гордом, в натуре львиной — все это больше чем умилительно». ² И у этого напряженного, вечно борющегося сознания бывают минутные передышки, когда оно созерцает природу или когда проступает наружу человеческая нежность, скрытая в глубине сурового духа (Печорин тщательно скрывает свою человечность, свои лучшие порывы; Лермонтов сам так поступал в быту).

Из этих соотношений возникает лирический герой — единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой, которую все же не следует отождествлять с *характером*. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи. Романтическая поэзия строит собирательный образ личности (о повторяемости, «тавтологичности» романтических героев писал Г. А. Гуковский). Причем эта личность имеет несколько типовых вариантов. Русский романтизм второй половины 1820—1830-х годов выдвинул два основных собирательных образа. Это протестующая демоническая личность (проблема добра и зла), и это поэт-жрец философского романтизма молодых русских шеллингианцев (идея искусства — как высшей формы познания мира).

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 529.

² Там же.

Последекабристский революционный романтизм наиболее законченное выражение нашел в творчестве раннего Лермонтова. Если в позднейших стихах Лермонтова авторский образ все более обобщается, смыкаясь с образом поколения, то в ранней лирике мощная личность еще непосредственно говорит о себе. Б. М. Эйхенбаум в свое время отметил, что юношеские стихи Лермонтова нередко представляют собой как бы фрагменты лирического дневника.¹ Суммарным, однако, остается и этот, казалось бы, столь индивидуальный лирический герой:

Я холоден и горд; и даже злым
Толпе кажуся; но ужель она
Проникнуть дерзко в сердце мне должна?
Зачем ей знать, что в нем заключено?
Огонь иль сумрак там — ей все равно.

.

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей.

.

Я к состоянью этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык;
Они таких не ведают тревог,
В одном все чисто, а в другом все зло,
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

«1831-го июня 11 дня»

Это стихотворение, программное для юношеской лирики Лермонтова, при его жизни не было напечатано. Но если бы оно дошло до читателей 30-х годов, они сразу бы узнали знакомый образ, овладевший европейской литературой начала века под именем байронического героя. Скорбь, гордость и холодность, скрытые страсти и даже тайная нежность, неутоленное желание и вечный порыв к неосуществимой деятельности, противоречивая

¹ Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, стр. 289.

совмещенность «ангельского» и «демонского» начал — все это читатель воспринял бы не как отдельные черты нового единичного характера, с которым ему предстояло познакомиться, но как знакомые признаки, за которыми сразу же возникал ряд романтических борцов и скитальцев, увенчанный Байроновым Люцифером. Именно принадлежность к этому уже знакомому ряду придавала смысл лирической личности ранних лермонтовских стихов. Мировая поэтическая мысль сообщила свой заряд этому образу. Остается удивляться тому, что семнадцатилетний мальчик как равный принял это наследие.

Лирическое *я* Лермонтова собирательно, между тем к нему, без сомнения, применимо понятие лирического героя. Единство авторского сознания, сосредоточенность его в определенном кругу проблем, настроений является необходимым условием возникновения лирического героя; необходимым, но еще недостаточным. Поэзию Фета, например, отличает чрезвычайное единство лирической тональности, притом единство в истоках своих романтическое. И все же для понимания лирического субъекта поэзии Фета термин лирический герой является просто лишним; он ничего не прибавляет, не объясняет. И это потому, что в поэзии Фета личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы.¹ В лирике же Лермонтова личность — не только субъект, но и объект произведения, его тема, и она раскрывается в самом движении поэтического сюжета.

Лирический герой как особая форма выявления авторского сознания существовал впоследствии в разных литературных системах, но вышла эта форма из романтизма, порожденная одной из основных философских его предпосылок — убеждением в том, что искусство и жизнь в пределе стремятся к отождествлению² и тождество это

¹ Фет прямо призывал к тому, чтобы «строгий резец художника перерезал всякую, так сказать, внешнюю связь их (творений) с ним самим и воссоздатель собственных чувств совладел с ними как с предметами, вне его находившимися» («О стихотворениях Ф. Тютчева». — «Русское слово», 1859, № 2, стр. 67).

² О соотношении искусства и жизни в понимании немецких романтиков см. в кн.: В. М. Жирмунский. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919.

может распространиться на все, от вселенной, которая, по учению Шеллинга, есть художественное произведение бога, до эстетически осознанной судьбы отдельного человека. Реальная жизнь, биография человека начинает рассматриваться как построение, как художественная форма. История романтизма знает немало этих литературных персонажей в быту, начиная от Байрона, который сам был одним из колоссальнейших «байронических героев».

Беттина Арним, например, вошла в историю литературы не как писательница (хотя она писала), но как один из персонажей романтизма. История ее отношений с Гете воспринималась как эстетический факт, и имя Беттины упоминается в романтических произведениях, в романтической переписке (в частности, русской) наряду с именами Шарлотты, Миньоны, Эсмеральды, Консуэло.

Жизнь — не материал, не источник или прообраз, не объект познания и воспроизведения, как для писателя-реалиста, — на некоем идеальном своем уровне она и есть само художественное произведение. Так романтическое сознание и в искусстве, и в самой жизни выделяет область идеального, область мечты, противопоставленную «низкой действительности».

В жизни и творчестве Лермонтова это соотношение также существовало. Ведь маска равнодушия и светской суетности, которую Лермонтов упорно носил, которую он на мгновение снял перед Белинским во время знаменитого свидания в ордонанс-гаузе, эта маска — один из атрибутов его юношеской демонической концепции человека. Тургенев, сам вышедший из романтической эпохи, очень хорошо понимал, что такое романтизм в литературе, но романтизм в жизни в конце 60-х годов, когда писались его воспоминания, уже казался ему ребячеством или жеманством. Вот почему в воспоминаниях о Лермонтове у Тургенева вырвалась вдруг ледяная фраза: «Не было сомнения, что он, следуя тогдашней моде, напустил на себя известного рода байроновский жанр, с примесью других, еще худших капризов и чудачеств. И дорого же он заплатился за них!»

Лирический герой двупланен. Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника. Речь здесь идет не о читательском произволе, но

о двойном восприятии, заложенном в художественной системе данного поэта. Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей противоречивой полноте и хаотичности своих проявлений. Нет, реальная личность является в то же время «идеальной» личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта. Это демонический лик Лермонтова, это таинственный Блок 1907 года в хороводе снежных масок.

Термин *лирический герой*, по-видимому, впервые предложил Ю. Н. Тынянов — применительно к поэзии Блока (а не для того, чтобы привешивать этот термин к любому лирическому стихотворению). Вот что писал Тынянов в самый год смерти поэта: «... Печалются о поэте. Но печаль слишком простодушна, настоящая личная, она затронула даже людей, мало причастных к литературе. Правдивее другой ответ, в глубине души решенный для всех: *о человеке* печалются. И однако же, кто знал этого человека? ... Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России. Но во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально. Откуда это знание? ... Здесь может быть ключ к поэзии Блока ... Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формацией. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, — и не только теперь, — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*».¹

В истории русской лирики несколько раз возникали условия для того, чтобы наиболее отчетливым образом сложилось *человеческое лицо*, «подставляемое» вместо

¹ Юрий Тынянов. Арханглы и новаторы. Л., 1929, стр. 512—513.

своего литературного двойника. Самые отчетливые лица русской лирики — Лермонтов, Блок,¹ Маяковский (создавая своего лирического героя, Маяковский исходил уже из иных, не романтических предпосылок).

Читатели 1830-х годов недовольны были тем, что Бенедиктов, вместо наружности «пламенного поэта», обладал наружностью «геморроидального чиновника». Это не случайная читательская придирка. Настоящий лирический герой чаще всего зрительно представим. У него есть наружность. Тынянов говорит о значении портретов Блока. Читатели знали о тяжелом взгляде темных глаз Лермонтова, о росте и голосе Маяковского. В ранних стихах Ахматовой можно найти подробное изображение героини:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.

И кажется лицо бледней
От лилового шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка. . .

В русской лирике XIX века именно Лермонтову принадлежит открытие лирической личности в том специфическом смысле, о котором только что шла речь. Этот герой отличается принципиально не только от субъекта оды или элегии, который был абстрактным жанровым условием, заранее данным поэту, но и от других более индивидуальных опытов трактовки лирического я.

Державин строит свой авторский образ на эмпирической, биографической конкретности, поэтому он не боится вторжения «случайных» признаков. Мощный биографизм Державина у ряда позднейших поэтов предстал в измельченном, ослабленном виде. Так, например, в лирике Козлова большое значение приобретает трагизм его личной судьбы — его паралич и слепота. Но эти моменты личной судьбы Козлов сумел лишь ввести в традиционный лирический ряд, где они только окрашивают обще-

¹ Об аналогиях между Лермонтовым и Блоком см.: Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. Л., 1959 (глава «Лермонтов и Блок»). Лирическое я Лермонтова Д. Максимов характеризует в той же книге, в главе «Поэзия Лермонтова».

элегические признаки. Он говорит о своих бедствиях (преимущественно в дружеских посланиях, предполагавших автобиографичность по самой жанровой своей природе) чаще всего в форме столь традиционно-поэтической, что реальный подтекст мог быть понят только знающим биографические факты:

То правда: жизнь отравлена,
Мое напрасно сердце билось,
Мне рано отцвела весна
И солнце в полдень закатилось.

Хотя мне мрачность суждена,
И мне поля не зеленеют,
Не серебрят поток луна
И розы боле не алеют. . .

«К Светлане»

О, дайте сердцу тосковать!
Оно мечтать, любить устало, —
Хочу я слезы проливать,
В душе лишь горе не увяло.

Уже давно оделась тьмой
Мои все радости были;
Сдружился я с моей тоской, —
Но слышны жалобы чужие.

«Жалоба»

Поэтическая символика не создана здесь для данного случая; она лишена конкретных связей со своим предметом. Поэтому она может относиться и к данному частному бедствию, и к самым общим элегическим состояниям души. Полежаеву, в отличие от Козлова, присуща острая социальность. Но и у него еще нет прямого исхода из частного несчастья в общезначимый трагизм.

В русской долермонтовской поэзии еще не возник романтический двойник (Пушкин отвергал его сознательно), идеальный образ поэта, реализуемый в самой жизни. Особенно очевидным это становится, если обратиться к поэзии русских шеллингианцев. У любомудров ведь образ поэта имеет решающее значение. Но образ поэта вовсе не обязательно должен восприниматься как равный личности поэта — даже сублимированной и идеальной. Так, Хомяков больше, чем кто-либо из любомудров, уделял внимание образу священнодействующего поэта. Но

для Хомякова это лишь одна из возможных тем философской поэзии. У Хомякова (тем менее у Шевырева) нет никакого стремления соотнести этот возвышенный образ со своей биографической личностью; они вообще обходятся без лирического героя. Отождествление же личности Веневитинова с созданным им образом романтического поэта совершилось посмертно. И благодаря тому, что оно все же совершилось, стихи этого юноши стали неким событием в истории русского романтизма.

Только в творчестве Лермонтова Белинский нашел то, что он искал с самого начала, что он предугадал уже в «Литературных мечтаниях»: единство личности, поэтической и действительной, реальной и обобщенной до идеала — в жизни и в искусстве. Он нашел страстное переживание, движущее мыслью. Притом это мысль, которая, в отличие от мысли Любомудров, Баратынского, была ему близка и нужна. Мысль — протестующая, анализирующая, поглощенная вопросами общественного блага, но и несущая в себе тяжесть неосуществимых возможностей, индивидуалистического самосознания, самоосуждения, разъедающей рефлексии, — ей предстояло длительное развитие в русской культуре второй половины века.

Лирический герой Лермонтова — предпосылка всей его поэтической системы, определяющая ее основные черты; прежде всего окончательный отказ от жанровых принципов, даже в самой смягченной их форме.

Поэты-декабристы унаследовали от XVIII века противопоставление элегии и оды, вытекающее из противоположности между личным и общественным началом. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии...» (1824) отчетливо сформулировал эту предпосылку и ее стилистические последствия: «...В оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует: он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в сопостатов, блажит праведника, клянет изверга.

В элегии новейшей и древней стихотворец говорит об самом себе, об *своих* скорбях и наслаждениях. Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она *должна* быть тиха, плавна, обдуманна; должна, говорю, ибо кто

слишком восторженно радуется собственному счастью — смешон; печаль же неистовая не есть поэзия, а бешенство. Удел элегии — умеренность, посредственность».

С большей или меньшей осознанностью противопоставление это существовало еще в 30-х годах. Его снял до конца лишь Лермонтов. Лермонтов показал, что можно в одном и том же стихотворении говорить «об самом себе», «об своих скорбях и наслаждениях» и в то же время метать перуны в «сопостатов». Более того — что оба эти момента могут находиться в неразрывной связи и определять друг друга. Лермонтов уничтожил внутренние условия различия элегического и одического жанров, а с этой основой рухнула и стилистическая система каждого из них. Ибо жанровые признаки, языковые, сюжетные — это вторичные признаки, имеющие смысл, когда они выражают познавательную и оценочную сущность жанра.

Романтическая оппозиция карамзинизму усмотрела гарантию национальной самобытности в усвоении декабристских литературных форм, гарантию возвышенности — в обращении к одической традиции, к славянской языковой стихии. Архаизация и стилизация сузили возможности декабристской поэзии, но архаизм поэтов-декабристов идеологически осмыслен. Он связан с декабристскими чаяниями национального возрождения России, с декабристской концепцией русской истории и русской народности, противопоставляемой бюрократической государственности прусского образца.

Более формальный характер имеют архаистические тенденции любомудров. Ведь в конце 20-х — начале 30-х годов любомудры — еще приверженцы европеизма. В их обращении к оде, к славянизмам — какое-то бессилие найти собственную форму для новой романтической патетики. И вся эта «ломоносовская» языковая стихия довольно насильственным образом должна была служить идеям шеллингианского происхождения.

Лермонтов показал, что поэзия гражданского пафоса вовсе не требует лексической стилизации в духе высокого слога XVIII века. Это историческая победа Лермонтова, залог всеобщности его значения. Отказ от специальных форм высокой политической лирики привел Лермонтова к гораздо более широкому, более демократическому решению стилистических вопросов.

У Лермонтова, конечно, есть славянизмы (хотя в меньшем количестве, чем у кого бы то ни было из его непосредственных предшественников), но он пользуется славянизмами, как ими в 30-х годах пользовался Пушкин, — просто как поэтическими словами. Славянизмы как принцип словоупотребления Лермонтов решительно отверг.

В своей стилистической работе Лермонтов исходит из пушкинского языкового синтеза, из языка общелитературного и общенародного. Но начинающий Лермонтов и даже Лермонтов 1837—1838 годов, еще далекий от пушкинских поисков «нагой простоты», — стремится извлечь из поэтического слова все его экспрессивные возможности. Ведь патетическая, гиперболическая речь оказывается как бы необходимым проявлением душевной жизни лермонтовского героя, с его бурными страданиями и страстями.

Раннему Лермонтову нужен высокий слог. Но романтический поэт, отвергший иерархию жанров, не может уже строить свой высокий слог на словарной лексической иерархии. Лексический принцип устойчивых стилей уступает место семантическому принципу повышенной образности, романтического метафоризма.

Стиху раннего Лермонтова присуща многообразность. Здесь нет единого дыхания пушкинских элегий — тема проходит через ряд смысловых структур, только соподчиненных этой теме. В «Думе», например, на каждые два-три стиха приходится новый образ:

Едва касались мы до чаши наслажденья,
Но юных сил мы тем не сберегли,
Из каждой радости, бояся пресыщенья,
Мы лучший сок навеки извлекли.

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и бесполезный клад.

Каждый из этих образов — хотя развернутый и увеличенный — имеет твердую опору в русском языковом сознании, в русской литературной традиции. *Путь жизни, перезревший плод, чаша наслаждения, клад чувства* («Дума»), *гроза страсти, пир жизни, торговля чувствами, душевные раны* («Не верь себе») — вот до конца прояс-

ненные, однозначные языковые метафоры, которые лежат в основе поэтических формул Лермонтова.

Лермонтов увлекался Шиллером, но в его творчестве нет следов стилистического воздействия Шиллера. В этом плане большее значение имели для Лермонтова, как и вообще для русского романтизма 30-х годов, французские романтики, за всеми крайностями романтической гиперболы и метафоры умевшие сохранять рационально познаваемую смысловую основу.

Органическая близость Лермонтова к пушкинскому языковому мышлению очень важна для дальнейшего его движения. Она помогла ему под конец освободиться от романтической метафоричности и в лирике последних лет самобытно развить принципы позднего Пушкина.

Созревая, Лермонтов все больше освобождает свой стих от формальных признаков гражданской темы, от предопределенного круга политически значимых формул, который так характерен для поэзии декабристов. Одно из наиболее плодотворных для будущего русской поэзии достижений Лермонтова состоит в том, что он расширил само понятие гражданской поэзии.

В 1838 году, когда создавались «Дума» и «Поэт», Лермонтов, несмотря на работу над «Героем нашего времени», еще не расстался с романтическим пониманием человека. Он его углубил, освобождая свой стих от формальных признаков гражданской темы. Если гражданские стихи Лермонтова лиричны, то можно утверждать и обратное: его зрелая лирика в каком-то смысле гражданственна, несмотря на отсутствие особой, выделенной политической темы. Лермонтов тем самым и выразил самую действенную из концепций романтизма — убеждение в том, что «избранная» личность несет в себе все ценности мира, со всеми вытекающими отсюда обязательствами.

Тема поэта — центральная для русского романтизма 1830-х годов. Основные гражданские стихи Лермонтова 1838—1840 годов — это и есть стихи о поэте: «Поэт», «Не верь себе», «1-е января», «Журналист, читатель и писатель».

Для романтизма тема поэта — это непременно и тема отношений поэта (избранной личности) с обществом,

народом, «толпой», «чернью». Разные эти понятия отражают разные соотношения, определяемые философской и общественной позицией автора.

Поэт любомудров, вдохновенный жрец искусства, уединенно высится над толпой, погрязшей в насущных заботах. В «Последнем поэте» Баратынского традиционное романтическое противопоставление гениальной личности и общества, поэта и «черни» трактуется как гибель гения среди промышленного века. Вульгаризаторы, разумеется, бросились на тему поэта и толпы, богатую эффектными антитезами. И, уж конечно, нигде поэт не выглядел столь возвышенным, а толпа столь низменной, как у упрощателей романтизма («Скорбь поэта» и «Певец» Бенедиктова, «Торквато Тассо» Кукольника, «Поэт» Тимофеева и т. д.). Один из мелких, но характерных представителей вульгарного романтизма 30-х годов Лукьян Якубович — в стихотворении «Вдохновение» дает изображение творческого процесса, своей «трансцендентностью» превосходящее самые шеллингианские произведения любомудров:

Мне мир земной и чужд, и тесен:
Провидит мир душа иной,
Мир безграничный звучных песен
И неземных видений рой.

Не так ли, кинув мир телесный,
В святом восторге бытия,
В громах, в огне, полунебесный,
Вознесся к богу Илья?

(1836)

У него же в стихотворении «Водопад» изображены поэт и чернь:

Как водопад, кипит и рвется
Могучий мыслию поэт:
Толпа на звук не отзовется,
На чувства чувств у черни нет.

Лишь друг природы просвещенный
Среди лесов своих, в глуши,
Вполне оценит труд священный,
Восторг божественной души.

Для вульгаризаторов шеллингианских представлений все было просто. И поэт, и толпа удобно укладывались в наивную антитезу. Зато сложными, неразрешимо про-

тиворечивыми оказались эти соотношения для романтизма, связанного с революционной традицией.

Романтизм, питавшийся немецкой идеалистической философией, усматривал источник духовного богатства личности в ее связях с абсолютом. Но наряду с этим существовал ведь романтизм, черпавший силы в иных идеологических рядах: Великая французская революция, национально-освободительные движения первых десятилетий XIX века, утопический социализм 1820—1840-х годов. В России в этот ряд включалась традиция декабризма. В юношеском творчестве Лермонтова антитеза личность — общество, поэт — толпа не выходит за пределы романтических представлений. Повесть «Вадим» воспроизводит коллизию байроновского «Лары» — «толпу» в ее революционной борьбе возглавляет человек, ее презирающий, осуществляющий через нее свои индивидуальные цели.

Более ранняя, декабристская концепция героя и массы еще не знала этих противоречий. Концепция декабристов была не индивидуалистической, но гражданственной. Пусть они мыслили героя вождем инертных масс, но цели героя совпадали с целями и интересами масс. Не личные вождения, не страсти движут героем, но гражданский долг с его объективными задачами.

Зрелый Лермонтов не захотел остаться при романтическом противоречии. Он снимает его необычайно смело, традиционное противопоставление поэта и толпы заменяя уподоблением поэта и толпы.

В «Поэте» Лермонтова изображены два поэта и две «толпы». Прежде всего поэт, каким он должен быть, — вдохновитель сограждан:

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Здесь толпа отождествляется с народом, предъявляющим поэту высокие и законные требования. Не выходя еще за пределы романтической проблемы поэт —

толпа, Лермонтов придает одиозному для романтиков слову «толпа» иной, облагороженный смысл. Но в том же стихотворении изображена и жалкая, современная толпа, которую «тешат блески и обманы». Ничтожной толпе соответствует социально ничтожный поэт:

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье...

Оказывается, что толпа имеет такого поэта, какого она заслуживает. Тем самым поэт уже не «сын богов» (так назвал его Веневитинов), но сын своего народа; и моральным состоянием народа определяется его значение.

В стихотворении «Не верь себе» сначала дан как бы традиционный конфликт поэта и толпы:

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.

Но Лермонтов тотчас же разрушает обычное соотношение:

Взгляни: перед тобою играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты! . .
Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным.

Здесь уже не народная стихия, но городская толпа, вкусившая цивилизации. Это и есть та духовная «чернь», в которой романтические поэты всегда видели сборище своих гонителей. В «Не верь себе» эта толпа отнюдь не идеализирована, но она трагична, и, главное, она оправдана в своем равнодушии к поэтической бутафории. Лермонтов переосмыслил отношение между личностью и обществом; в том же году (1839), что и «Не верь себе», был написан «Герой нашего времени».

Поэт должен бояться вдохновенья не потому, собственно, что его не поймет тупая толпа, но потому, что и поэт может предъявить черни только нечто имеющее сомнительную ценность: «гной душевных ран» или «послушную», то есть литературную, тоску. Это, конечно, о рефлектирующем поэте. Лермонтов не пошел, однако, путем наименьшего сопротивления; он не соблазнился возможностью просто опрокинуть формулу, изобразив хорошую толпу и плохого поэта. В «Не верь себе» поэт — выразитель опустошенного поколения — так же беспомощен и трагичен, как толпа.

В истории понимания личности, как оно складывалось в русской литературе первой половины века, — значение Лермонтова особое, ни с чем не соизмеримое. Лермонтов создал то, к чему тщетно стремились его романтические современники, — художественную структуру личности, лирической и в то же время *реальной*, — хотя и не эмпирической личности.

В стихах же последних лет Лермонтов угадал уже возможность другого поэта, который значителен не тем, что он от всех отличается, но тем, что он похож на всех, что он — проявленное, напряженное и получившее личную форму общее сознание. Но совершилось это только тогда, когда он освоил великие открытия зрелого Пушкина.

ПОЭЗИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Литературной ситуации 1830-х годов присуща парадоксальная черта: поэты-романтики среди своих блужданий и исканий не заметили решений проблем современной поэзии, предложенных Пушкиным, Тютчевым, Лермонтовым. Между тем уже ранний Лермонтов решил проблему романтической личности; Тютчев нашел новый метод философской лирики. Пушкин же вывел лирическую поэзию на безмерно широкую дорогу художественного познания исторической и современной действительности.

Пушкин был окружен плотной атмосферой непонимания, отравившей последние годы его жизни. Антипушкинское движение — один из характернейших фактов литературной обстановки 30-х годов. Его следует рассматривать не только как свидетельство ограниченности современников Пушкина, но и как показатель неких существенных исторических процессов.

В 30-х годах считалось, что эпохальное требование поэзии мысли может быть удовлетворено только ценой преодоления традиций господствующей поэтической школы 1810—1820-х годов. «Безмыслие» связывали с гладким эпигонским стихом. Об этом соотношении писал Полевой:

«. . . Та самая услуга, которую оказал Пушкин нашей поэзии, причинила ей и большой вред. . . Мы окружены

«гладкими» поэтами... Пушкин открыл им тайну известной расстановки слов, известных созвучий, угадал то, что прежде делало стих наш вялым и прозаическим, и его четырехстопный ямб так развязал нам руки, что мы пустились чудесно писать стихами. Сам Пушкин испугался впоследствии, какое обширное поле открыл он бездарности и пустозвучию своим ямбом. Правда, никто не умел похитить у Пушкина настоящей тайны этого стиха, но манере его так искусно начали подражать, что, несмотря на полное бессмыслие, стих выигрывал невольное одобрение». ¹

Пушкин воспринимался как самое совершенное воплощение тенденций школы 10—20-х годов — поэтому на него возлагается ответственность за эпигонские стихи без мысли, ответственность за Деларю и Трилунного. Этому способствовала самая интенсивность пушкинской эволюции; за Пушкиным трудно было следить. Он продвигался вперед, оставляя за собой образцы для подражателей, и в эпигонской поэзии застывали, мертвели пушкинские открытия. С Пушкиным все еще борются как с «карамзинистом», его все еще судят и все еще копируют как элигику традиций Батюшкова — Жуковского, когда сам он давно уже занят решением совсем других задач. В статье 1838 года Полевой, собственно, подводит итоги тому движению против пушкинской «бессодержательности», которое насчитывало уже больше десятилетия.

Еще Рылеев и Ал. Бестужев ставили «Кавказского пленника» выше «Евгения Онегина». А Веневитинов по поводу «Онегина» писал в 1825 году: «Кто отказывает Пушкину в истинном таланте? Кто не восхищался его стихами? Кто не сознается, что он подарил нашу словесность прелестными произведениями? Но для чего же всегда сравнивать его с Байроном, с поэтом, который, духом принадлежа не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века...» ²

Лермонтов еще не печатался. Тютчев прошел стороной. Зато с Пушкиным московским шеллингианцем при-

¹ «Библиотека для чтения», 1838, т. XXVI, стр. 94.

² «Разбор статьи о «Евгении Онегине», помещенной в 5-м № «Московского телеграфа». — Д. В. Веневитинов. Полное собрание сочинений. М.—Л., 1934, стр. 222.

шлось встретиться лицом к лицу. История заставила их решать вопрос об отношении к Пушкину как вопрос самый значительный и неотложный, и они в целом решили его отрицательно. Подлинное признание в этом кругу получил, собственно, только «Борис Годунов», отвечавший требованию исторической и национальной проблематики. Лирика же Пушкина с удивительной слепотой была ими отнесена к разряду «бездумной» поэзии.

В 1826 году, в связи с подготовкой к изданию «Московского вестника», любомудры сделали попытку втянуть Пушкина в круг своих интересов. Ожидания их оказались тщетными.¹ Свидетельством этих ожиданий является послание Веневитинова к Пушкину, в котором он трактует Пушкина как ученика Гете. Это было явной натяжкой, и эту трактовку скорее следует понимать как предложенную Пушкину программу его будущего развития.

Еще двусмысленнее шевыревское послание к Пушкину 1830 года. Шевырев призывает Пушкина, идя по стопам Ломоносова и Державина, возродить мощь русского поэтического языка. Попутно дается уничтожающая характеристика современной русской поэзии:

Так наш язык: от слова ль праздный слог
Чуть отогнешь, небрежно ли вынешь,
Теснее ль в речь мысль новую водвинешь, —
Уж болен он, не вынесет, крягтит,
И мысль на нем как груз какой лежит!
Лишь песенки ему да брани милы;
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный, отборный пуствозвон.

¹ В нашем литературоведении с достаточной ясностью уже установлено, что Пушкин и литераторы, группировавшиеся вокруг «Московского вестника», придерживались различных, отчасти даже враждебных взглядов, что кратковременное в 1826—1827 годах сближение Пушкина с группой «Московского вестника» вызвано было с той и с другой стороны соображениями тактического порядка, условиями литературной борьбы 20-х годов. См. об этом в статье Ю. Н. Тынянова 1934 г. «Пушкин и Кюхельбекер» (Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1968, стр. 290—294); также в статье М. И. Аронсона «Поэзия С. П. Шевырева» (С. П. Шевырев. Стихотворения. «Библиотека поэта», Л., 1939).

Материал, характеризующий отношения между Пушкиным и кругом любомудров, содержится в публикациях М. Цявловского «Пушкин по документам архива М. П. Погодина» и М. Светловой «Пушкин по документам архива С. А. Соболевского» («Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934).

Что, если б встал Державин из могилы,
Какую б он наслал ему грозу!
На то ли он его взлелеял силы,
Чтоб превратить в ленивого мурзу?

При всех восторженных похвалах, расточаемых адресату в первой части послания, Шевырев, в сущности, призывает Пушкина преодолеть самого себя.

Враждебность московских шеллингианцев умерялась присущим им уважением к авторитетам. Иначе зазвучали упреки в 1830 году — столь роковым в литературной судьбе Пушкина. «Нет! воля ваша! А Пушкин — не мастер мыслить!» (Надеждин).¹ «Онегин есть собрание отдельных бессвязных заметок и мыслей о том, о сем, вставленных в одну раму, из которых автор не составит ничего, имеющего свое отдельное значение» (Полевой).² И в том же году Булгарин в пасквиле «Анекдот» писал: «Француз (Пушкин. — Л. Г.), который в своих сочинениях не обнаружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства. . . у которого сердце холодное и немое существо, как устрица, а голова — род побрякушки, набитой гремучими рифмами. . .»³

Веневитинов, Надеждин, Полевой, Булгарин с замечательным единодушием высказываются по вопросу о «бессодержательности» Пушкина. И любомудрам с их идеалистической философией, и Полевому с его буржуазным демократизмом нужно было другое содержание, чем то, которое предлагал Пушкин, чем то по крайней мере, которое они сумели увидеть в зрелом пушкинском творчестве. Философские воззрения любомудров, общественные интересы Полевого объясняют их позицию. Неожиданнее в этом контексте имя Булгарина. Вопрос о позиции Булгарина в антипушкинском движении не должен упрощаться на том основании, что Булгарин сводил личные счеты. Сущность не в том, какие причины могли быть у Булгарина для травли Пушкина, а в том, какими критериями он при этом пользовался. И если мы находим в руках у Булгарина знакомый критерий требования

¹ «Вестник Европы», 1830, № 7, стр. 209. — Характерно, что даже Погодин, которому Пушкин всячески покровительствовал, впоследствии писал: «Надеждин вооружился против Пушкина и говорил много дела между прочим, хотя и семинарским тоном».

² «Московский телеграф», 1830, ч. 32, стр. 241.

³ «Северная пчела», 1830, № 30.

мысли, то спрашивается, какой средой был уполномочен на это требование Булгарин? В отличие от любомудров он говорил от имени широкого круга, от читателей и деятелей «смирдинской словесности».

В 30-х годах «Северная пчела» требует мыслей в литературе с не меньшей энергией, чем «Московский наблюдатель». В этой связи раскрывается антипушкинская подоплека ряда статей и рецензий «Северной пчелы». Вот, например, рецензия на «Семейство Комариных», роман в стихах Н. Карцова (М., 1834): «Пусть уверяют, что пушкинский период кончился, что теперь настает новая эпоха. Это, может быть, справедливо в отношении к столицам; но в Саратовской губернии царствует и продолжается еще пушкинский период. Доказательство несомненное, печатное доказательство перед нами».

Следует пересказ с цитатами этого довольно безграмотного произведения. «Даша разливает чай снежную рукой, а автор, воспользовавшись случаем, показывает, что он не держится мнений Пушкина, и говорит:

Хоть я женатый человек,
Но признаюсь тебе, читатель,
Я милых ручек обожатель.
В наш просвещенный, умный век
Об ножках много говорили;
Их Пушкин по свету пустил,
Он пару ножек расхвалил —
За ним их сотни расхвалили.
Но согласишься, читатель мой,
Что в ножке башмачок пленяет,
А ручка просто восхищает
Своей открытой красотой.

Ну теперь ясно, что автор не подражает Пушкину, любит ручки, а не ножки. . .»¹

Корифей вульгарного романтизма — Кукольник, учитывая, что он выдвинут «петербургской литературой» против Пушкина и пушкинского круга, отнесся к этому заданию вполне сознательно. «Кукольник преследовал мелкое, по его мнению, направление литературы, данное Пушкиным, — вспоминает И. Панаев, — все проповедовал о колоссальных созданиях; он полагал, что ему по плечу были только героические личности».

¹ «Северная пчела», 1835, № 29.

В другом месте «Воспоминаний» Панаев воспроизводит слова Кукольника: «Пушкин, бесспорно, поэт с огромным талантом, гармония и звучность его стиха удивительны, но он легкомыслен и неглубок. Он не создал ничего значительного; а если мне бог продлит жизнь, то я создам что-нибудь прочное, серьезное и, может быть, дам другое направление литературе. . .»¹

Изоляция Пушкина в его творческой работе 30-х годов была тем более тягостна, что он оказался под ударом не только профессиональной критики, не только публики, но и старых своих соратников. Против пресловутой пушкинской «безыдейности» издавна протестовали самые близкие к нему люди. В 1825 году Вяземский писал Тургеневу: «Я восхищаюсь «Чернецом», в нем красоты глубокие, и скажу тебе на ухо — более чувства, более размышления, чем в поэмах Пушкина». ² А. И. Тургенев отвечал: «Замечание сие (об эклектизме. — Л. Г.) не мешает Козлову иметь гораздо более истинной чувствительности и души, нежели в Пушкине, но воображения меньше. . .»³ Так Вяземский тайно «предавал» Пушкина. А в 1840 году Баратынский писал жене: «Я был у Жуковского, провел у него часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новых и духом и формой. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною!»⁴

В 1836 году Кюхельбекер довел до сведения Пушкина свою высокую оценку Кукольника. Он писал из Баргузина: «Не слишком ли ты строг и к Кукольнику? . . . Мыслей и чувства у него довольно, особенно (не во гнев тебе) если сравнить его кое с кем из наших сверстников и старших братьев». ⁵ Кюхельбекер с оговорками, осторожно, но в конце концов присоединяется к тем, кто противопоставлял возвышенного Кукольника бездумным поэтам школы Батюшкова — Жуковского. Удар был бы чувствительнее, если бы Пушкин мог знать, что еще раньше

¹ И. И. Панаев. Литературные воспоминания. М.—Л., 1950, стр. 45, 100.

² «Остафьевский архив», т. III. СПб., 1899, стр. 114.

³ Там же, стр. 117.

⁴ Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951, стр. 529.

⁵ Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XVI. М.—Л., 1949, стр. 148.

Кюхельбекер в своем дневнике противопоставил Кукольника самому Пушкину: «Торквато Тассо» Кукольника — лучшая трагедия на русском языке, не исключая и «Годунова» Пушкина, который, нет сомнения, — гораздо умнее и зрелее, гораздо более обдуман, мужественнее и сильнее в создании и в подробностях, но зато холоден, слишком отзывается подражанием Шекспиру и слишком чужд того самозабвения, без которого нет истинной поэзии». ¹

Под пером старого лицеиста, хотя бы и архаистического толка, это стоило заявления Вяземского (в 1835 г.), что Бенедиктов — «живой и освежительный источник, пробившийся в пустыне нашей словесности». ²

Старые соратники Пушкина никогда не полемизировали с Пушкиным публично (это считалось делом «домашним»). Полемика москвичей зашифровывалась по тактическим соображениям. Иначе обстояло дело в тех прослойках, куда требование мысли спустилось с шеллингианских высот. Здесь на уровне «смирдинской словесности» уже вполне прямо и грубо пользуются Кукольником и Бенедиктовым как оружием в борьбе против Пушкина и пушкинских традиций. ³

В конце 30-х годов Сенковский придумал новый способ оживления библиографического отдела «Библиотеки для чтения». В «Литературной летописи», превратившейся в 1001 ночь, две сестры, Критикзада и Иронизада, заговаривают зубы своему повелителю Султан-Публик-Богадuru отзывами о современных русских книгах. «Султан прочитал пьесу Н. В. Кукольника и сказал: «Машаллах! славно!» Прочитал также пьесы Ф. Н. Глинки, Е. Гребенки, еще одно посмертное стихотворение бессмертного Пушкина и несколько страниц из книги Бенедиктова и объявил свое совершенное благоволение обеим книгам». Подобные воздаяния памяти «бессмертного Пушкина» входили в тактику Сенковского. Сенковский знал, что есть похвалы, которые опаснее брани. Через несколько месяцев после смерти Пушкина он писал, рецен-

¹ «Дневник В. К. Кюхельбекера». Л., 1929, стр. 233.

² Письмо к А. Смирновой («Русский архив», 1888, т. II, стр. 294).

³ Подробнее об этом см. в моих работах: «Пушкин и Бенедиктов» («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», № 2, М.—Л., 1936); «Бенедиктов» (Вступительная статья в кн.: В. Г. Бенедиктов. Стихотворения. «Библиотека поэта». Л., 1939).

зируя дубовые стихи Тимофеева: «Из всего числа поэтов, которых произвел Пушкин, г. Тимофеев едва ли не тот, чьи произведения соединяют в себе наиболее начал пушкинской поэзии. Г. Тимофеев, по выражению одной умной дамы, проложил себе тропинку подле столбовой дороги Пушкина и идет по ней все вперед. У него заметно много пушкинской фантазии, много воображения, много огня и чувства... и еще одно из блистательных качеств Пушкина — остроумие».¹

Пушкин не дождал до сравнения своего остроумия с остроумием Тимофеева, но и при жизни его накопилось достаточно угрожающих симптомов.

Каждый поэт, претендовавший на своеобразие, начинал с противодействия силе пушкинского стиха. Настороженный, охладевший к мнению критики и публики Пушкин не печатает «Медного всадника» и «Каменного гостя» и совсем уже скупом знакомит читателей с великими лирическими творениями последних лет. «Осень», «Художнику», «Мирская власть», «Из Пиндемонти», «Когда за городом задумчив я брожу...», «Памятник» — все это при жизни не было напечатано. Новая лирическая система Пушкина не могла определиться в сознании читателей и заслонить прежнюю. Недаром Баратынский удивлялся стихотворениям «вовсе новым и духом и формой».

Но писательская трагедия Пушкина имела причины и более глубокие, чем неосведомленность читающей публики. Гений — особенно если он творит долго — может в своем движении не совпасть с рядом поколений, реализуя притом плодотворные идеи века. Толстой «отстал» от критиков шестидесятых и семидесятых годов, которые считали, что в «Анне Карениной» он изображает адюльтер и помещицы идиллии. А вот с точки зрения Ленина Толстой изобразил в «Анне Карениной» самую суть социального бытия пореформенной России. Деятели культуры существуют как бы в разных измерениях и по разному масштабу оцениваются.

Когда большой писатель говорит о том, что назрело уже в сознании современников, он потрясает сердца. Пушкин писал об этом в заметке 1830 года о Баратынском: «Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродны всякому, молодые читатели понимают его и с восхище-

¹ «Библиотека для чтения», 1837, т. XXI, стр. 42.

нием в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни». Пушкин писал о Баратынском, но с горечью подразумевал и себя.

Если счастливый контакт не осуществился, — начнутся толки о том, что писатель отстал или не может предложить читателю ничего нового. Именно этим углом зрения поражает, например, множество статей и рецензий, вызванных появлением «Войны и мира». Ничего не случилось особенного: Толстой написал исторический роман, не отвечающий требованиям, предъявляемым к литературе этого рода.

Подобное восприятие обусловлено тем значением, какое традиция, наследие прошлого имеет для любого произведения, для любой художественной системы. Каждый писатель — и гениальный в том числе — получает в наследство язык, и не только язык. Свои открытия он неизбежно вносит в художественный материал, доставшийся ему от прошлого.

Для того чтобы изменения бросались в глаза, они должны быть особенно резкими, должны сопровождаться сознательным разрушением традиции, иногда эпатажем — вплоть до красных жилетов французских романтиков или желтой кофты футуристов. В этих случаях новизна воспринималась, но встречала сопротивление и насмешку. Вообще же (если новизна не заявляла о себе столь настойчиво) современники нередко видели в произведении искусства лишь то, что им уже знакомо, что они ожидали или хотели увидеть. Остальное еще должно быть истолковано, доведено до сознания; здесь открываются великие возможности критики. Даром прозрения нового в высокой степени обладал Белинский, впервые открывший русским читателям масштабы и смысл творчества Лермонтова и творчества Гоголя. Белинский умел заставить читателя удивиться. В этом сила критики. Без этого «Война и мир» — исторический роман, не очень удачный, «Евгений Онегин» — байроническое произведение, не слишком самостоятельное.

Пушкин лицейско-арзамасский, Пушкин декабристского вольнолюбия и романтизма южных поэм находился

в состоянии гармонии со своим читателем. Потом началось мучительное несовпадение. В течение почти двух десятилетий Пушкин вел за собой русскую поэзию. За это время возникли явления, питавшиеся другими источниками — последекабристский байронизм, романтизм шеллингианского толка. Как бы минуя их, Пушкин вступил в безграничность эпохального реалистического движения, и в этом мировом процессе читатели (не все, разумеется) временно его потеряли.

И все же слишком просто было бы сводить литературную ситуацию 30-х годов к непониманию Пушкина. В будущее вошло не только увиденное Пушкиным, но и многое из того, мимо чего он прошел. Русская литература второй половины XIX века невозможна не только без реалистических открытий Пушкина, но и без душевного опыта романтиков 30-х годов, без их самоанализа и философского осмысления противоречий внутренней жизни. Оба начала, не согласившись друг с другом, вошли в синтез русского психологизма; причем романтическое самопознание понадобилось уже не в сыром своем виде, но переработанное реалистическим методом, в русской культуре восходящим к Пушкину.

Поэтому существеннейшее теоретическое значение имеют пушкинские методы воплощения авторского сознания; равно как соотношение пушкинских решений с современными ему романтическими концепциями личности.

Уже современники Пушкина считали необычайную многогранность одной из определяющих черт его творчества. В 1844 году (в пятой из статей о Пушкине) Белинский писал: «Мы уже говорили о разнообразии поэзии Пушкина, о его удивительной способности легко и свободно переноситься в самые противоположные сферы жизни. В этом отношении, независимо от мыслительной глубины содержания, Пушкин напоминает Шекспира... Превосходнейшие пьесы в антологическом роде, запечатленные духом древнеэллинской музыки, подражания Корану, вполне передающие дух исламизма и красоты арабской поэзии — блестящий алмаз в поэтическом венце Пушкина! «В крови горит огонь желанья...», «Вертоград моей сестры», «Пророк»... представляют красоты восточной поэзии другого характера и высшего рода и принад-

лежат к величайшим произведениям пушкинского гения — протейя». ¹ Через два года, в 1846-м, Гоголь закончил статью «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», в которой Пушкин-поэт трактуется как «чудный образ, на все откликающийся и одному себе только не находящий отклика». ²

«Протеизм» ³ Пушкина и Белинский, и Гоголь связывают с проблемой выражения авторской личности. «Чем совершеннее становится Пушкин как художник, — писал Белинский в упомянутой статье, — тем более скрывалась и исчезала его личность за чудным, роскошным миром его поэтических созерцаний». «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность, — утверждает Гоголь. — У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди улови его характер как человека!»

Для Белинского и Гоголя Пушкин был, разумеется, величайшей творческой индивидуальностью. Речь шла о другом, о том, что в поэзии Пушкина отсутствует единый, объединяющий ее образ.

В лирике Пушкина с ее многотемностью, многогранностью единство такого рода не могло возникнуть. В ней существовало иное, внутреннее единство авторской точки зрения. Это было интенсивно развивающееся единство; и в своем развитии творчество Пушкина вместило разные воплощения авторского я; Пушкин встретился на своем пути с разными образами лирического поэта, ключевыми для его времени.

Исходная точка эстетического мышления юного Пушкина — это культура карамзинизма, сквозь которую преломлялось наследие французского классицизма XVII—XVIII веков. Это эстетика уже перестроенная сентиментализмом, но по существу своему еще рационалистическая. Вскоре в декабристских литературных кругах Пушкин также встретится с рационализмом просветительского толка, осложненным уже предромантическими

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1955, стр. 352.

² Дальнейшим развитием этой традиции восприятия Пушкина явилась в какой-то мере мысль Достоевского о *всечеловечности* Пушкина (речь о Пушкине 1880 года).

³ Протеем назвал Пушкина Гнедич еще в 1832 году («А. С. Пушкину по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.»).

веяниями. Просветительский рационализм был глубоко органичен для духовной жизни передовых русских людей 1810-х — начала 1820-х годов. Вот почему традиции классицизма XVIII века являются в их эстетике, в их поэтической практике не случайным пережитком, но началом закономерным, еще жизнеспособным. Устойчивое наследие классицизма — мышление жанровыми категориями. Там, где существуют жанры или хотя бы жанровые тенденции, существует и включенный в структуру каждого жанра образ лирического субъекта, носителя лирических оценок, носителя эмоций одических, элегических или сатирического гнева.

В послелицейский период диапазон лирики Пушкина становится все шире. Но возникающие в ней образы поэта все еще определяются если не всегда жанровой нормой, то, во всяком случае, устойчивыми поэтическими темами эпохи. Авторский образ политической лирики Пушкина (ода «Вольность», «Деревня», «Кинжал»), образ поэта-гражданина, не принадлежит уже жанру в тесном, классическом смысле слова, но он и не индивидуален; он включен в тематическое и стилистическое единство вольнолюбивой поэзии 1810—1820-х годов, декабристской поэзии, выработавшей свои стили, свои поэтические формулы, обладавшие чрезвычайной действенностью и агитационной силой.

Декабристский образ поэта сосуществует в поэзии Пушкина с аспектами авторского сознания совсем другой тональности — прежде всего с образом элегического поэта, приобретающим постепенно все более современные черты.

Пушкин, сопереживший духовный опыт своих современников, не мог пройти мимо романтического движения. Б. В. Томашевский отметил, что пушкинская элегия, углубляясь и усложняясь, постепенно смыкалась с новыми романтическими, байроническими мотивами начала 20-х годов.¹ Пушкин 20-х годов воплотил романтизм как великий факт современной культуры — в частности, русской, — но он в этом движении не растворился, его автор-

¹ Б. В. Томашевский в этой связи подчеркивает значение стихотворения «Погасло дневное светило...» (1820), в котором элегическими, казалось бы, средствами строится уже образ, предвосхищающий героев пушкинских южных поэм (Б. В. Томашевский. Пушкин. Книга первая (1813—1824). М.—Л., 1956, стр. 388—391).

ское сознание никогда до конца не отождествлялось с изображенной им романтической личностью. В поэзии Пушкина начала 20-х годов романтическая, байроническая тема существовала наряду с другими темами, с другими авторскими образами. Между тем один из основных признаков романтического строя в поэзии — это абсолютное единство личности автора, осуществившееся в творчестве Лермонтова.

Если в начале 20-х годов в южных поэмах и в своей лирике Пушкин отдал дань байроническому герою, то через несколько лет он померился силами с другим героем русского романтизма — с вдохновенным поэтом Любомудров. Эта встреча важна, потому что она проясняет пушкинское понимание проблемы поэта в его соотношении с обществом.

Посвященные романтической теме поэта и толпы¹ стихотворения Пушкина 1826—1830 годов направлены в основном против светской и бюрократической среды и против мещанской журналистики. Все же то обстоятельство, что Пушкин напечатал три стихотворения о назначении поэта — «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа» (журнальное заглавие «Чернь») — в органе русских шеллингианцев, в свое время неоднократно истолковывали как признак временного идейного сближения Пушкина с романтиками-любомудрами.

«Пророк» появился в «Московском вестнике» в 1828 году, но окончательно доработано это стихотворение еще в начале сентября 1826 года, в напряженный и переломный момент, когда заканчивался для России период декабризма, а для Пушкина лично — период михайловской ссылки. Стихотворение это тесно связано с декабристской традицией библейских аллюзий, с тем образом поэта-пророка, который разрабатывал Федор Глинка. Тематика и стилистика пушкинского «Пророка» определилась до знакомства его с любомудрами.

Стихотворение 1828 года «Поэт и толпа» напечатано было в «Московском вестнике» в 1829 году, когда не только уже прервались идейные и даже деловые связи Пушкина с журналом, но и «Московский вестник» перестал, в сущности, быть органом любомудров (что произошло

¹ На этих проблемах поэзии Пушкина останавливается Б. С. Мейлах в книге «Пушкин и русский романтизм» (М.—Л., 1937, гл. III).

уже в конце 1828 года). Это стихотворение, как и стихотворение 1830 года «Поэту» (опубликовано в «Северных цветах» на 1831 год), является полемическим ответом на нападки официальных кругов, светского общества, а затем и журналистов, предпринявших начиная с тридцатого года организованную травлю Пушкина. В этих стихах речь идет о свободе поэта — от чиновничьих требований, от критериев грубо понимаемой пользы и морали. И в них вовсе нет речи об «искусстве для искусства»; это позднее сложившееся понятие вообще чуждо эстетическому мышлению Пушкина.

«Пока не требует поэта...» — единственное посвященное теме поэта стихотворение, которое Пушкин напечатал в разгаре своего непрочного сближения с любомудрами на страницах их журнала. Стихотворение напечатано в декабре 1827 года, написано в августе, а в марте того же года Пушкин писал Дельвигу по поводу «Московского вестника» и «немецкой метафизики»: «Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? собрались ребята теплые, упрямые, поп свое, а черт свое. Я говорю: господа, охота вам из пустого в порожнее переливать — все это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительными познаниями, но мы...»

«Пока не требует поэта...», как и другие 20-х годов стихотворения Пушкина о поэте, несомненно отмечено печатью романтической эпохи, романтизмом подсказана проблематика этих произведений, самый разговор о поэтическом вдохновении. И все же пушкинская трактовка темы высокого поэта совершенно своеобразна и по существу своему не романтична. Это особенно заметно, если сопоставить пушкинского «Поэта» с аналогичными поэтическими высказываниями Хомякова.

И ты не призывай поэта!
В волшебный круг свой не мани!
Когда вдали от шума света
Душа восторгами согрета,
Тогда живет он. В эти дни
Вмещает все существованье;
Но вскоре, слаб и утомлен
И вихрем света увлечен,
Забыв высокие созданья,
То ловит темные мечтанья,
То, как дитя, сквозь смутный сон
Смеется и лепечет он.

«Отзыв одной даме»

Но если раз душой холодной
Отринешь ты небесный дар
И в суете земли бесплодной
Потушишь вдохновенья жар;
И если раз, в беспечной лени,
Ничтожность мира полюбив,
Ты свяжешь цепью наслаждений
Души бунтующий порыв, —
К тебе поэзии священной
Не снидет чистая роса
И пред зеницей ослепленной
Не распахнутся небеса.
Но сердце бедное иссохнет —
И пива прежних дум твоих,
Как степь безводная, заглохнет
Под терном помыслов земных.

«Вдохновенье»

Оба эти стихотворения Хомякова появились в печати позднее пушкинского «Поэта»; первое в 1828 году, второе — в 1831-м. Хронологическое соотношение в данном случае не так уж существенно именно потому, что пушкинская трактовка поведения поэта принципиально отличается от концепции Хомякова и других Любомудров.

Хомяков утверждает: достаточно раз отринуть «небесный дар», полюбив «ничтожность мира», чтобы убить в себе поэта. Земное, мирское непоправимо разрушает поэзию и ее жреца — поэта. Эта концепция порождена романтическим идеализмом, для которого жизнь — религиозный акт и в то же время произведение искусства. Жизнь, познание (а искусство для романтика — высшая форма познания), религиозное откровение в философском плане соотносятся между собой, как ступени в процессе самораскрытия абсолюта. Отсюда убеждение в том, что поэт *всегда* обязан быть поэтом.

Пусть вокруг него, в чаду утех,
Бушует ветренная младость —
Безумный крик, нескромный смех
И необузданная радость:
Все чуждо, дико для него,
На все спокойно он взирает;
Лишь редко что-то с уст его
Улыбку беглую срывает.

.
О, если встретишь ты его
С раздумьем на челе суровом,
Пройди без шума близ него,

Не нарушай холодным словом
Его священных тихих снов!
Взгляни с слезой благоговенья
И молви: это сын богов,
Любимец муз и вдохновенья.

Таков поэт Веневитинова.

В своем «Поэте» Пушкин, напротив того, изобразил человека двойного бытия, который, в сущности, противостоит поэту шеллингианцев, жрецу и провидцу, ни на мгновение не расстающемуся со своей божественной миссией.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепетается,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья поли,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Для Пушкина изображенный здесь творческий процесс — это нормальный творческий процесс (такова природа поэта, несовершенная, как природа каждого человека), тогда как для Хомякова подобное соотношение между поэтом и человеком невозможно или равносильно гибели поэта, его духовному падению.

Немецкий романтизм был явлением сложным и многоплановым, и далеко не все его элементы понадобились русским романтикам конца 20-х годов. Так, например, им остался чужд Фридрих Шлегель с его теориями иронической игры и гениального произвола. Эстетическая доктрина «Московского вестника» восходит к Шиллеру, к шиллеровской гармонии и разрешению противоречий

в искусстве,¹ к «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинга с его концепцией гениальности как бессознательно творящей силы, к «Системе искусствознания» шеллингианца Аста, наконец прямо восходит к книге Ваккенродера и Тика.² Переведенная на русский язык тремя любомудрами — Шевыревым, Титовым и Мельгуновым, — она вышла в 1826 году в Москве под неточным заглавием: «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком». Эта книга особенно настойчиво внушала романтическую идею единства жизни, искусства и религии. В ней говорилось о старых немецких живописцах: «...Художество без их сознания должно существовать для них таинственным изображением всей жизни. Или, лучше сказать, художество и жизнь у них сливались в одно общее стремление, крепимые которым, они тем тверже и вернее направляли свой корабль по беглым и переменчивым волнам мира окружающего».³

Книга Ваккенродера и Тика включала вымышленное жизнеописание музыканта Иосифа Берглингера — историю гибели художника, не вынесшего разлада между искусством и жизнью:

«Внутренний голос говорил ему: живи всегда в прекрасном очаровании Поэзии, и целая жизнь твоя да будет гармонией!

Когда же он возвращался к обеду в дом своего родственника и принужден был делить беседу с обществом всегда веселым и шутливым, тогда мог ли быть доволен Иосиф, снова низринутый в среду жизни прозаической, когда очарование ее исчезало перед ним, подобно блестящему облаку.

Во все дни Иосифа душа его терзалась сим прискорбным несогласием между врожденным ее небесным вдох-

¹ В этом отношении характерна напечатанная в первой книжке «Московского вестника» программная для журнала статья Шевырева «Разговор о возможности найти единый закон для изящного».

² «Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder» (1814). Это переработка двух предыдущих изданий, появившихся в конце 1790-х годов.

³ «Об искусстве и художниках», стр. 161. К этой концепции близок В. Одоевский в своей новелле «Себастьян Бах», написанной в 1834 году (впоследствии вошла в «Русские ночи»). «Нет минут непоэтических в жизни поэта», — формулирует Одоевский («Русские ночи». М., 1913, стр. 247).

новением и земным участием в жизни каждого человека, которое насильственно разрушает наши мечтания».¹

Пушкин, в 1826—1827 годах постоянно общавшийся с любомудрами, должен был знать эту книгу.

Рационалистическому мышлению искусство представлялось особой, отделенной от жизни сферой деятельности, и каждый объект — прежде всего человек — попадая в сферу искусства, то есть прекрасного и разумного, становился принципиально *иным*. В эстетическом кругозоре поэта-классика не существовала проблема соотношения его искусства с его жизнью, вообще с частной, эмпирической жизнью. Разум не нуждался в эмпирии. Без эмпирии могло обойтись и романтическое вдохновение, поскольку романтизм мыслил единство идеального искусства и идеальной жизни. В романтическом понимании не объективные законы действительности определяли личность, но сама эта личность строила действительность согласно законам своего духа (концепция эта исходила из субъективного идеализма Фихте). Отсюда органичность романтического жизнетворчества. И недаром проблема жизнетворчества возникает опять в конце XIX века вместе с культурой символизма, преемственно связанной с романтической философией и романтическим искусством.

Реалистическая эстетика, иначе, разумеется, чем классицизм, но также признает раздельность сфер эмпирической жизни и искусства. Для реализма жизнь — материал, объект, источник искусства; именно потому они не могут быть тождественны.

Шеллингианское отождествление жизни и поэзии всегда было чуждо Пушкину. Его первоначальное понимание художественного преобразования жизни складывается еще на рационалистической, «классической» основе. Оно перерабатывается в дальнейшем, в процессе пушкинского движения к реализму.

В реалистическое искусство вошла — в обобщенном виде — конкретная эмпирическая жизнь. Подлинный опыт жизни — внутренний и внешний — дается теперь ценой действительного в ней участия, без скидок на гениальность. Так понимал, например, эти соотношения величайший из реалистов — Толстой. Каждое свое дело он стремился делать «как все люди»: воевать, строить семью,

¹ «Об искусстве и художниках», стр. 212—213.

заниматься хозяйством. И все это в то же время было его художественным опытом.

Для Пушкина «заботы суетного света» — только одна из многочисленных граней эмпирической действительности. В пушкинском понимании поэт недостижимо высок в своем творческом акте. Но жизненный материал, претворяемый творческим актом, добывает из жизни человек. Этот человек не вне среды и не над средой. Он существует не по законам своего духа, но согласно бытовым и нравственным нормам, для него обязательным. Он разделяет со своими современниками их тревоги, страсти, труды; наконец, их слабости и предрассудки.

Вступая из эмпирической действительности в область искусства, человек становится иным. И не в порядке романтической сублимации, но потому, что для Пушкина художественное познание очищало предмет от всего случайного и низменного. Об этом писал Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «Даже и в те поры, когда метался он сам в чадуге страстей, поэзия была для него святыня, — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там до единого есть история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать».

Едва ли можно найти образ поэта в большей степени антишеллингианский, нежели Чарский «Египетских ночей», употреблявший «всевозможные старания, чтобы сгладить с себя несносное прозвище» поэта. Между тем внутренняя связь стихотворения «Поэт» с «Египетскими ночами» несомненна и уже неоднократно отмечалась в пушкинской литературе. Известно также, что «Египетские ночи», в свою очередь, связаны с автобиографическим «Отрывком» 1830 года. Это произведение возникло в обстановке ожесточенной травли Пушкина, которую возглавили в 1830 году Булгарин и Греч. «Отрывок» — такая же попытка самозащиты против нападков реакционно-мещанской журналистики, как и «Моя родословная» (1830), как относящиеся к тому же 1830 году незавершен-

ные статьи «Опровержение на критики» и «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений».

Героем отрывка является некий «приятель» автора; однако маскировка умышленно прозрачна, и произведение имеет прямо автобиографический смысл. Изображенный в нем поэт — обедневший потомок старинного дворянского рода. Сохранены автобиографические подробности. Например, на поэта из «Отрывка» вдохновение находило «единожды в год, всегда осенью».

«Он не любил общества своей братьи литераторов, кроме весьма, весьма немногих... Иные казались ему скучными по своей глупости, другие несносными по своему тону, третьи гадкими по своей подлости, четвертые опасными по своему двойному ремеслу (намек на Булгарина, состоявшего агентом III Отделения. — Л. Г.)... Он предпочитал им общество женщин и светских людей, которые, видя его ежедневно, переставали с ним чиниться и избавляли его от разговоров об литературе и от известного вопроса: не написали ли чего-нибудь новенького?» За этими ироническими строками стоит трагедия неразрешимых противоречий социального положения Пушкина. Журнальная травля 30-х годов побуждала его искать убежища в среде, внутренне враждебной, хладнокровно подготавливавшей гибель поэта.

В 1835 году Пушкин использовал отрывок «Несмотря на великие преимущества...», создавая образ Чарского, героя «Египетских ночей». Работая над повестью, предназначавшейся для печати, Пушкин хотел, очевидно, уничтожить откровенно автобиографические черты, сохранив только аналогичную психологическую ситуацию. Но, снимая автобиографичность, Пушкин разрушил и первоначальное соотношение между поэтом и обществом. Герой «Отрывка» беден, он враждует с низкопробными профессионалами, и в то же время сам он профессионал, нуждающийся в гонорарах издателей. Чарский, напротив того, богатый и избалованный светский дилетант, хотя и истинный поэт. Сочетание, по сравнению с «Отрывком», гораздо более искусственное. Из человека, связанного со светом сложными, противоречивыми отношениями, герой превращается в человека большого света.

Чарский задуман также как носитель важной для Пушкина темы, той самой, которой посвящено стихотворение «Поэт».

В «Отрывке» эта тема представлена одной, но очень весомой формулой: «Мой приятель был самый простой и обыкновенный человек, хотя и стихотворец». Если принять во внимание, что речь идет о самом Пушкине, полемический смысл этой формулы становится особенно ясным: она противостоит эстетической концепции романтического идеализма. Поэт — человек высоких и чистых вдохновений. Но вне творческого процесса он — человек «простой и обыкновенный», не в смысле духовной ограниченности, конечно, а в смысле всеобщности своего опыта. Он не парит над толпой. Он изображает мир, которому сам принадлежит, — мысль глубоко реалистическая.

В «Египетских ночах» произошел тематический сдвиг — герой превратился в человека большого света, и он разделяет его призрачные и суетные заботы.

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

В стихотворении 1827 года философски обобщены житейская суета и ничтожество. В «Египетских ночах» эти понятия социально конкретизировались, облеклись плотью петербургского высшего света. Чарский «избегал общества своей братьи литераторов и предпочитал им светских людей, даже самых пустых. Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы... Он вел жизнь самую рассеянную; торчал на всех балах, объедался на всех дипломатических обедах, и на всяком званом вечере был так же неизбежим, как резановское мороженое. Однако ж он был поэт, и страсть его была недолима...»

Концепция личности здесь отнюдь не романтическая — это очевидно. Но в «Египетских ночах» представлен и романтический поэт — итальянец-импровизатор. В романтическом ключе изображен процесс его творчества: «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога... Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь... музыка умолкла... Импровизация началась».

На общем стилистическом фоне «Египетских ночей» этот абзац звучит стилизацией. Он напоминает скорее

прозу русских романтиков 30-х годов, нежели строгую и точную прозу Пушкина. В импровизаторе реализован романтический образ поэта. Тем самым Пушкин утверждает, что и романтизм только в теории провозгласил сверхчувственное единство личности поэта. На практике по тем или иным причинам совершается разрыв между поэтом и его житейской, эмпирической личностью. В импровизаторе, с его угодливостью и жадностью, разрыв этот дан в гротескно-уродливой форме. И Чарский, и импровизатор — истинные поэты. Тот и другой вне своего высокого призвания «ничтожны»: Чарский — потому, что он богат и испорчен светской суетой и тщеславием; импровизатор — потому, что он нищ и безмерно унижен миром социальной несправедливости.

Социальная трагедия бедного итальянца в «Египетских ночах» раскрыта совершенно отчетливо. Социальную трагедию Чарского Пушкин затемнил, уничтожая в «Египетских ночах» следы явного автобиографизма, превратив Чарского в светского дилетанта. В автобиографическом же отрывке 1830 года даны все предпосылки для социальной трагедии героя. Преследуемый темными силами, оскорбленный в своем достоинстве писателя, ограниченный в своей творческой свободе, герой отрывка пытается найти выход то в светской жизни, то в своей принадлежности к старинному и просвещенному дворянству.¹ Выход иллюзорный. Поэт чужд обществу, по законам которого он хочет жить, признав их столь же обязательными для себя, как и для всякого другого. Эти законы для него губительны. Пушкина они убили.

В стихотворении «Поэт» трагические противоречия судьбы Пушкина уже заложены, хотя социальный конфликт еще не развернут. Он развернут в автобиографическом «Отрывке», а в «Египетских ночах», по тактическим соображениям, снова зашифрован. В стихотворении же на первый план выдвинута другая тема, тема поэтического вдохновения, и трактуется она в антишеллингианском духе.

¹ В статье «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» Вяземский писал: «Пушкин... не любил слыть в обществе стихотворцем и сочинителем. Таковым охотно являлся он в кабинете Жуковского или Крылова. Но в обществе хотел он быть принимаем как Александр Сергеевич Пушкин» (П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. II. СПб., 1879, стр. 349).

Начиная с южных поэм, Пушкин упорно подымал романтические проблемы, волновавшие умы его современников. Но очень скоро он стал решать их иначе, по-своему. Так было и с романтическими проблемами поэта и «толпы», поэта и общества, поэтического вдохновения.

«Египетскими ночами» Пушкин, понятно, не хотел сказать, что хорошо поэту «торчать на всех балах» и дипломатических обедах. Пушкин в этих вопросах мыслил иерархически. Для него мир поэта с его широкошумными дубровами неизмеримо выше мира обыденности, но он не отменяет мир обыденности как источник опыта. Иосиф Берглингер — это отрицание опыта, в котором не нуждается боговдохновенный художник. Но пушкинскому поэту нужен многообразный опыт действительности, в котором и прекрасное, и дурное, и даже чреватое гибелью.

В 30-е годы, годы полной зрелости Пушкина, поэзия его все глубже проникает в исторические и нравственные закономерности этого жизненного опыта.

В «Обзрении русской словесности за 1829 год» (альманах «Денница») молодой Киреевский, касаясь творчества Пушкина, писал, что «уважение к действительности» составляет «средоточие той степени умственного развития, на которой теперь остановилось просвещение Европы и которая обнаруживается историческим направлением всех отраслей человеческого бытия и духа».¹

В заметке 1830 года об альманахе «Денница» Пушкин отметил: «Признав филантропическое влияние Карамзина за характер первой эпохи литературы XIX столетия, идеализм Жуковского за средоточие второй, и Пушкина, поэта действительности, за представителя третьей, автор приступает к обзору словесности прошлого года». Пушкин, таким образом, подхватил определение Киреевского, сам назвав себя *поэтом действительности*.

Пушкин закономерно шел к реалистическому методу, который в середине XIX века овладевает всей европейской литературой; Пушкин и был одним из самых ранних и самых великих основоположников этого метода. Реа-

¹ И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1911, стр. 18—19.

лизм XIX века — это прежде всего социально-психологическая проза. Сложнее, противоречивее решались методологические вопросы в поэзии, особенно в лирике.

Как бы ни определять реализм, заранее ясно, что к лирической поэзии эти категории могут применяться лишь с учетом ее специфики, что в этой области самая проблема реализма должна быть как-то заново поставлена. Механическое перенесение признаков реализма на лирику приводит лишь к упрощению вопроса. Вместе с тем невозможно при рассмотрении лирики обойтись без этого понятия.

В русской литературе второй половины XIX века, наряду с реалистическим романом, живет поэзия Тютчева, Фета, романтическая по своим истокам и постепенно смыкающаяся с новым, импрессионистическим направлением в искусстве. И все же нельзя отключить русскую лирику второй половины века от проблематики реализма. Не только потому, что существовала поэзия Некрасова и его школы, но потому, что и у поэтов в корне романтических появлялось понимание вещей, переходящее этот предел.

Так Тютчев перешел за грань романтического индивидуализма и своим пониманием человека, стоящего перед лицом исторических потрясений, и тем, что не мыслил свою лирическую личность как личность поэта — концепция, столь характерная для романтиков. Эту грань перешел Фет и конкретностью подробного восприятия явлений природы и психики и вовсе не романтическим разрывом между поэзией и жизнью, всецело предоставленной будничным заботам.

Огромное движение, всесторонне охватившее духовную жизнь XIX века, не могло не отразиться в лирике — самом непосредственном из поэтических выражений сознания. Невозможно, чтобы Пушкин или Лермонтов, например, в прозе, в поэмах делали одно дело, а в лирике другое, внутренне с ним не связанное. Именно потому работа над прозой стимулировала реалистические открытия в лирике. Речь не только о Пушкине, Лермонтове, — и Некрасов в молодости был воспитанником и деятелем натуральной школы.

Для постановки проблемы возможностей реалистического метода в лирике особое значение имеет зрелая лирика Пушкина. Творческая эволюция Пушкина не была

равномерной. Она и не могла быть равномерной, потому что в лирике особенно велика власть традиции и инерция выработанных стилей. В элегии, например, Пушкин еще сохраняет традиционные формы, создавая одновременно совершенно необычную структуру романа в стихах (к работе над «Евгением Онегиным» он приступил уже в 1823 году). И в дальнейшем тщетно было бы искать отчетливую границу между лирикой Пушкина 20-х и его лирикой 30-х годов, между реалистической и нереалистической лирикой Пушкина. Речь здесь должна идти не о границах и точных рубриках, но лишь о новых тенденциях в понимании и поэтическом претворении жизни, прежде всего в понимании человека, в конечном счете определяющем каждую поэтическую систему.

Творчество Пушкина вместило различные образы лирического поэта — и мимолетно возникавшие, и ключевые для его времени. Овладевая ими, Пушкин никогда себя с ними не отождествляет, ни к одному из них не прикрепляет свою лирическую стихию. Единство мировосприятия, без сомнения, не может отсутствовать у великого поэта. Но все содержащееся в искусстве имеет форму своего проявления. В какой же форме проявлено в лирике Пушкина единство авторского сознания?

Тютчев, Фет — тоже лирики без лирического героя, но в поэзии их существует единство лирических «миров» (Тютчев) или темы и лирической тональности (Фет). Пушкин, напротив того, многотемеен, многопланен. Единство его взгляда на жизнь заложено как бы на большой глубине. Однако лирический мир Пушкина не распался, и поддерживало это внутреннее единство, постоянно напоминая о нем читателю, присутствие в пушкинской поэзии биографически конкретного образа самого Пушкина,¹ к которому отнесено все многообразие стилистических перевоплощений автора.

Этот образ появляется не всегда, но он так интенсивен, что способен скрепить самые разнообразные и отдаленные лирические звенья. В ранних пушкинских стихах он проникает в традиционные образы поэта, гражданско-

¹ О конкретном образе самого Пушкина говорит Н. Л. Степанов в своей книге «Лирика Пушкина», справедливо протестуя против злоупотребления понятием лирического героя вообще и особенно применительно к Пушкину (см.: Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина. М., 1959, стр. 124 и др.).

го или элегического, и уже начинает перестраивать их изнутри. Называть этот авторский образ лирическим героем было бы неуместно. Смысл его именно в том, что он как бы слит с реальной личностью. Тогда как лирический герой — это всегда отражение, отделившееся от отражаемого.

Следует четко отграничить эстетическую функцию биографических элементов от вопроса о биографических, вообще — фактических источниках произведения искусства. Еще Гете говорил, что каждое стихотворение — это стихотворение на случай. Но «случай» иногда входит в художественную структуру в качестве темы произведения или смыслового ключа, источника ассоциаций, необходимого для полного восприятия; иногда же реалии, приводившие в движение творческую мысль поэта, оказываются эстетически безразличными. Стихотворение Лермонтова «Погиб поэт! — невольник чести...» озаглавлено обобщенно — «Смерть поэта». Очевидно, однако, что стихотворение это существует как художественное единство только при одном условии: читатель должен знать, что в нем идет речь о смерти Пушкина, и должен знать, хотя бы в общих чертах, обстоятельства этой смерти. Между тем совершенно не обязательно знать, что стихотворение Лермонтова: «Я верю: под одной звездой Мы с вами были рождены...» обращено к графине Ростопчиной. Факт этот может войти в биографию Лермонтова, но к восприятию стихотворения он ничего не прибавляет.

Сквозь творчество Пушкина лейтмотивом проходит автобиографический образ в сопровождении образов друзей и знакомых поэта. Явление широко распространенное в начале века, когда создавалась литература, свободная от всякой официальности и парадности. Возможность появления в печати произведений, насыщенных биографическими реалиями и личными намеками, в какой-то мере связана с тем, что в первой трети XIX века в России литературный круг был еще узок и в основном состоял из людей, лично знакомых друг другу. Но не в том только дело. Эта поэзия явилась принципиальным утверждением частной жизни, за которым стояла предпосылка: частная жизнь имеет общий интерес, потому что носители ее — люди передовой культуры, освобождающегося общественного сознания. Романтизм, развившийся в России

позднее, в последекабристскую пору, утверждал личность иначе. Ему не нужна биографическая конкретность в большой литературе. Романтический поэт строит себя поверх своей эмпирической биографии, как гигантский собирательный образ.

Это образ суммарный и идеальный. И столь же суммарным был тот двойник лирического героя, которого романтики пытались проецировать в самую жизнь. Личность, проходящая через поэзию Пушкина, отнюдь не тождественна эмпирической личности поэта; это художественная структура, которая слагается из признаков отобранных, обобщенных. Но она дана в конкретных жизненных связях. Историческая и социальная конкретность этих определений и связей возростала по мере созревания пушкинского гения.

Единичной личностью во всей ее конкретной «случайности» романтизм обычно не интересовался. Истоки первоначальной пушкинской автобиографичности следует искать не в его байронических увлечениях начала 20-х годов, но гораздо раньше — в школе карамзинизма, культивировавшей интимный стиль дружеского послания.

Русское дружеское послание 1800—1810-х годов тесно связано с западноевропейской традицией, и вместе с тем это явление в высшей степени национальное, обусловленное обстоятельствами русской культурной жизни. Ориентировалось оно и на послания Горация и более непосредственным образом на послания Буало и Вольтера (нередко служившие ему прямым образцом). Но живет русское послание совсем другой атмосферой — устремлениями литературной школы, которая хотела создать поэзию частной умственной и душевной жизни нового человека.

Послание — особенно русское — было жанром разнообразным по своей стиховой форме (от александрийского стиха до разработанного арзамасцами трехстопного ямба) и емким по своему тематическому охвату. Послание то превращалось в трактат об искусстве (образец дан был еще Горацием в «Послании к Писонам»), то сближалось с сатирой или элегической медитацией. В то же время послание сохраняло свои особенности, выделявшие его среди других, более абстрагированных жанров. Послание называет имена, автор и адресат наделяются биографическими чертами. Отсюда намеки, «домашняя сепантика», как называл эту систему Тынянов.

Выше шла уже речь о том, что в послании поэтические условности сочетаются с некоторыми элементами бытовой обстановки. Абстрактного человека, человека вообще послание заменило новым, частным человеком. Все же конкретность этого человека не следует преувеличивать. В дружеском послании условное и отвлеченное как бы борется с эмпирическим и стремится его поглотить. Это относится и к словесной ткани послания, и к его персонажам.

Русское дружеское послание проделало характерную эволюцию. Послание карамзинистов старшего поколения — сам Карамзин, Дмитриев, В. Л. Пушкин — с его мотивами то элегически-медитативными, то сатирическими и полемически-литературными, в сущности, только вводило имя, называло адресата, не уточняя его характеристику.

У младших карамзинистов, арзамасцев, адресаты посланий и их друзья становятся уже персонажами, получают некоторую характеристику, правда весьма условную —

Здесь на почетном месте
Почетный наш поэт,
Белева мирный житель
И равнодушный зритель
Приманчивых сует,
Жуковский, в ранни годы
Гораций-Эпиктет.

.
Питомец сладострастья,
Друг лакомых пиров,
Красавиц и стихов,
Дитя румяный счастья,
И ты, Тургенев, к нам!
И ты, наследник тула
Опасных стрел глупцам
Игривого Катулла,
О Блюдов, наш остряк!
Завистников нахальных
И комиков печальных
Непримиримый враг!

Это послание Вяземского к Батюшкову (1816), в котором античный грим наложен на некие биографические черты, — типично для всей поэтики арзамасских посланий. В следующем поэтическом поколении лицейское дружеское послание создавалось в обстановке общения еще

более тесного; домашняя семантика развертывается, намеки становятся более частными и интимными. Из поэтов ближайшего послепушкинского поколения систему эту разрабатывал Языков; притом особенно в связанных с Тригорским — Михайловским посланиях к Пушкину и его няне, к Алексею Вульфу и П. А. Осиповой.

Так преодолевалась безличность жанровых образов поэта. Романтизм, в частности русский романтизм Веневитинова или позднее юного Лермонтова, преодолевал эту абстрактность иначе — воздвигая обобщенно субъективный образ поэта поверх мира биографических реалий. Недаром в обстановке русского последекабристского романтизма (как и французского романтизма 20-х годов) послание отмирает, а домашняя семантика возможна разве что в порядке литературной шутки. Пушкин же очень рано сделал из поэтики дружеского послания далеко идущие выводы.

Уже Державин ввел в русскую поэзию конкретного человека. Державинский человек, частный, эмпирический, был в высшей степени сыном века, но он не был еще носителем высшей умственной жизни своего времени, выразителем общественного самосознания. В этой именно роли выступает лирическое я Пушкина уже в начале 20-х годов. В послания этих лет проникают декабристские интересы, домашняя семантика все явственней превращается в политические намеки:

В стране, где Юлией венчанный
И хитрым Августом изгнанный
Овидий мрачны дни влачил;
Где элегическую лиру
Глухому своему кумиру
Он малодушно посвятил;
Далече северной столицы
Забыл я вечный ваш туман,
И вольный глас моей цевницы
Тревожит сонных молдаван.
Все тот же я — как был и прежде,
С поклоном не хожу к невежде,
С Орловым спорю, мало пью,
Октавию — в слепой надежде —
Молебнов лести не пою.

Из письма к Гнедичу. 1821

Образ автора и адресата посланий, с его политическими интересами, литературными и дружескими отношения-

ми, сопровождал читателя пушкинской лирики, но никогда не охватывал ее целиком. С традицией посланий сосуществует элегическая традиция — другая магистральная линия пушкинской лирики 20-х годов. Конкретно биографический авторский образ встретился с элегическим героем, в классической элегии всегда абстрактным. Это раздвоение представляло опасность для единства авторского сознания, — преодоление его было важной задачей — казалось, трудно разрешимой. Но Пушкин и в элегии рано начинает решать новые задачи. Он решает их без подчеркивания, без резких разрывов с традицией, с великолепным наследием русской элегической школы.

В 20-х годах основным лирическим жанром была элегия; и в элегии Пушкин первоначально полностью сохраняет классическую, «батюшковскую» традицию. Но сквозь условную ткань этого стиля очень рано начинают проступать новые черты психологической конкретности (в том же направлении движется и элегия Баратынского). В лирическом произведении, кроме лирического субъекта — оценивающего, познающего, переживающего, — существует объект, предмет изображения. В традиционной элегии или медитации это чаще всего некая суммарная эмоция или вечная тема, которая разворачивается и варьируется в движении лирического сюжета. У больших поэтов эти вариации достигали чрезвычайной тонкости, эмоциональной силы, богатства смысловых оттенков — и все же принцип варьирования оставался. Отменяет его элегия Пушкина и Баратынского, выдвинувшая единичное, психологически конкретное лирическое событие.

Классическая русская элегия начала века строилась иначе. Поэт мог, разумеется, исходить из конкретного события, даже из биографического случая. Но случай этот оставался за текстом, поглощаясь миром поэтических символов. Так, например, широко известная в литературных кругах история несчастной любви Жуковского и Маши Протасовой составляла *подразумеваемое*, а не непосредственное содержание его любовной лирики.

Пушкин, индивидуализируя лирическую ситуацию, открыл дорогу лирике Тютчева, Лермонтова, Фета, Некрасова и всей последующей. Но сам Пушкин в 20-х

годах переходит к новому методу постепенно. В традиционный словарь он вносит тончайшие изменения. И в пушкинской системе абсолютно точного слова эти сдвиги открывают небывалую смысловую перспективу.

Один из образцов этих пушкинских свершений — элегия 1826 года «Под небом голубым страны своей родной...». В ней нагнетены приметы элегического стиля. Но смысловое соотношение условно-поэтических формул перестроено изнутри неким психологическим противоречием.

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...

Противоречие дано уже в двух первых стихах — ведь обычно элегический персонаж томится на чужбине.

Но недоступная черта меж нами есть,
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.

Психологические противоречия нарастают, и поэтому возникает конкретная ситуация. Поэт со скорбью говорит не о любви, а об отсутствии любви, не о смерти, но о равнодушии к этой смерти. Но равнодушие принесло не утление прошедших мучений любви, а новую горечь — их утраты. И человек тщетно борется со своим равнодушием («Напрасно чувство возбуждал я...»). Так изменяется привычный ход ассоциаций. Среди прекрасных формул особенно весомыми оказываются слова совсем иного качества. Например, непритязательное, служебного назначения слово *уже*:

Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала.

Свободное от обязательных элегических значений, это слово вместило все содержание своего контекста. *Уже* — это значит: она умерла, а он жил, еще ничего об этом не зная.

Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!

Тяжелое напряженье любви — образ впервые открытый, и под его воздействием лирические абстракции — *томительная тоска, безумство, мучение* — приобретают внезапную психологическую реальность.

Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

Легковерной напоминает *легкокрылей*. Этот эпитет даже подсказан предыдущим: «Младая тень уже лета-ла...» Но вместо привычной элегической формулы — удивительное словосочетание, возбуждающее работу ассоциаций. В нем философия этой элегии и история этого чувства, с трагедией героини, легковерной, потому что поверившей в вечность того, что могло быть только мгновением.

Традиция элегии с ее поэтической отвлеченностью и традиция дружеского послания с «домашней семантикой» скрестились. Элегическое тоже оказалось втянутым в конкретную связь судьбы поэта. «Под небом голубым страны своей родной...» — звено в истории южной ссылки Пушкина. Так это стихотворение воспринималось всегда, так воспринимается и сейчас. И вообще в нашей любви к Пушкину есть нечто личное и непохожее на любовь к любому другому поэту.

На рубеже 30-х годов Пушкин — поэт действительности — создает ряд стихотворений, всем своим строем связанных с элегической традицией, с его собственным элегическим творчеством прошлых лет («Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...», «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...», «В последний раз твой образ милый...», «Когда порой воспоминашь...», «Когда в объятия мои...», «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...», «Мадонна», «Безумных лет угасшее веселье...»). Изображенный здесь человек любит и страдает, говорит о любви, о смерти, о ревности, об одиночестве и увядании. Но классическая элегия уже преобразована небывалым многообразием аспектов душевного опыта; и каждый из них — открытие. Индивидуальный душевный опыт становится общим опытом, в котором многие узнают себя. Конкретность лирических ситуаций, быть может, и побудила Пушкина не отдавать в печать большую часть элегий 1830 года.

В 1834 году написано:

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит

Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Здесь говорится, казалось бы, о том же, что варьировалось во множестве элегий, — о неизбежности смерти, об усталости от суеты, об уединении и покое и бегстве в любовь и природу. Но здесь совсем другое. Из слов, почти лишенных иносказательной формы, *нагих* — по выражению Пушкина — встает неповторимое душевное событие, обладающее всеобщим значением и трагической силой.

Стихотворение внезапно замыкается традиционной поэтической формулой — *обитель... чистых нег*. Но в строгом контексте и эти слова, как и все другие, точно называют свой предмет, сохраняя при этом особый прикус классической прелести.

Страшная реальность этих пушкинских строк, вероятно, не могла бы возникнуть, если бы она не воспринималась как отражение известной читателю жизненной ситуации. За этой же чреватой гибелью ситуацией, следующим планом, стояла уже вообще судьба гения в условиях деспотического строя.

Внесение в элегию индивидуального и конкретного — один из подходов Пушкина к созданию лирики современного, исторически обусловленного человека.

Поэзия действительности — это конкретное, индивидуальное, включенное в общие связи объективного порядка. По мере того как углублялся историзм Пушкина — автобиографические реалии все больше насыщались историческим содержанием, воспринимались как предметные вехи исторического развития.

В своей книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» Г. А. Гуковский определяет реализм — прежде всего реализм Пушкина — в основном как художественный метод социально-исторического истолкования человеческой личности и ее среды (речь идет о реализме как направлении, возникающем в середине XIX века). Касаясь лирики Пушкина, исследователь указал на образцы пушкинского исторического реализма, пушкинского воссоздания различных культур («В начале жизни школу

помню я...», «К вельможе»). Он отметил также, что авторский образ зрелой лирики Пушкина дан в его исторических и социальных определениях.¹

В лирике Пушкина конца 1820—1830-х годов биографические конкретности получают новый смысл, становятся знаками исторической судьбы современного человека. Огромный путь предстоял Пушкину от юношеских лицейских посланий до лицейских годовщин, где судьбы автора и его друзей пересекаются уже с войнами, революциями, с событиями мирового размаха:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари.

Творчество Пушкина — красноречивейшее свидетельство связи чувства истории с чувством современности, соотносённости этих понятий. Внеисторически мысливший рационализм, например, с его неизменными и идеальными нормами, вообще не обладал категорией современности. Для Пушкина же современность — историческая форма осознания текущей жизни.

Но как мог проявиться историзм в лирике, не располагавшей теми средствами аналитического исследования общих закономерностей, которые присущи, скажем, роману? Эти возможности заложены в художественном начале историзма; особенно историзма пушкинской поры — от Карамзина и Вальтера Скотта до представителей новой французской исторической школы (Тьери, Барант), которыми Пушкин зачитывается на рубеже 30-х годов.

Не следует забывать о том, что история столетиями была искусством и стала наукой очень поздно — в XIX веке. История не только изображала явления действительности в их изменении и движении, но, подобно искусству, она *останавливала* преходящие явления, превращая их в вечное достояние культурного сознания.

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 280—291.

В зрелой лирике Пушкина историзм и был ответом на требование поэзии мысли.

Многообразие лирических тем¹ скреплено личностью поэта — современного человека. Предпосылки его биографии по-прежнему обязательно должны быть известны читателям — и практически всегда были известны современникам и потомкам.

Однако каждая литературная система — в том числе и реалистическая — имела свои границы изображаемого, свой охват и возможный отбор вещей, обретающих поэтическое значение. И определялся этот отбор прежде всего присущим данному художнику пониманием человека как носителя общих ценностей.

В лирическое произведение автор входит не целиком, не в полноте своего умственного, нравственного, бытового опыта, но входит лишь некоторыми отобранными и преобразованными чертами своей личности, атрибутами своей жизни, существенными для данной концепции человека. Реалии поздней лирики Пушкина в подавляющем большинстве случаев принадлежат сельской жизни, объемлющей бытие народное, крестьянское и бытие того связанного с деревней дворянского слоя, из которого вышел Пушкин и в котором он видел самую прогрессивную культурную силу тогдашней России. Поэтизация сельского быта полностью обоснована мировоззрением зрелого Пушкина, его пониманием исторической роли старинного поместного дворянства, отношений этого дворянства с народом. Но только гений мог впервые реализовать эту концепцию в мире поэтических представлений.

В «Зимнем утре», в «Осени», в стихотворении «Вновь я посетил...» черты сельского быта естественно сочетаются с высокими темами природы, свободы, творческого труда и вдохновения.

Но, вглядываясь в народную жизнь, Пушкин сумел увидеть не идиллию, не гармонию, которую впоследствии

¹ В лирике Пушкина конца 20—30-х годов мы находим и классическую элегию, и сатиру, и стихотворный памфлет («На выздоровление Лукулла», «Французских рифмачей суровый судья...», «Моя родословная»), и гражданские стихи, воскрешающие одические интонации («Клеветникам России», «Бородинская годовщина», «Перед гробницею святой...»), и, наряду с этим, альбомные мелочи и шутки, и полупереводы-полустилизации — античные, библейские, средневековые.

искали в ней славянофилы, а трагедию. Поэтому стихотворение 1830 года «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» предсказало крестьянскую поэзию Некрасова — не только ее тематику, но и самый принцип ее словоупотребления, ее поэтической символики.

В поэзии Пушкина 30-х годов мы не находим, однако, бытовых атрибутов его городского существования. Для Пушкина еще невозможна была поэтизация тех предметов и психологических реалий, которые естественно войдут в лирику поэтов второй половины века. Некрасов учился у Пушкина предметности и поэтическому преобразованию предметности, но в его лирике охват изображаемого совсем другой. Бытовой материал расширился, стал пестрым, многоплановым.

Кто ей теперь флакон подносит,
Застигнут сценой роковой?
Кто у нее прощенья просит,
Вины не зная за собой?

.
Кто ночи трудные проводит,
Один, ревнивый и больной,
А утром с ней по лавкам бродит,
Наряд торгуя дорогой?
Кто говорит: «Прекрасны оба» —
На нежный спрос: «Который взять?»
Меж тем как закипает злоба
И к черту хочется послать
Француженку с нахальным носом,
С ее коварным: «C'est joli»
И даже милую с вопросом...
Кто молча достает рубли,
Спеша скорей покончить муку,
И, увидав себя в трюмо,
В лице своем читает скуку
И рабства темное клеймо? . .

«Слезы и нервы»

Это не шутка, не насмешка Дмитриева над модной женой, говорившей про шаль из английского магазина: «...Нет, слишком дорога! А ужась как мила!» Это любовная лирика, полная горечи и страсти. Для изображенного здесь человека, городского интеллигента, данные реалии существенны, выразительны, поэтому они могут стать носителями драматической эмоции.

В лирике XX века урбанистическая личность беспредельно раздвинула границы изображаемого. В поэзии

раннего Маяковского сочетание урбанистического начала с революционным, демократическим привело к тому, что действительно любые слова стали возможным лирическим материалом.

Начало этому положил Пушкин. Но Пушкин сам в лирическом освоении предметного мира не пошел дальше известных границ. Это были границы основных определенных той единичной и исторически обобщенной личности, которую раскрывала его зрелая лирика.

В свою лирику и в лирические отступления «Евгения Онегина»¹ Пушкин ввел лицей и лицейское братство, дружеские встречи времен Зеленой лампы, южную ссылку и странствия по югу России, вторую ссылку, Михайловское, Тригорское. В пушкинском творчестве последнего десятилетия принцип лирического отражения жизненных реалий изменяется.

Лицейское братство 10-х годов и вольнолюбивые мечты 20-х, Кавказ, Черное море, «утаенная любовь», уединение в Михайловском — весь этот жизненный материал органически отливался в поэтические формы. Его оформляли вечные темы дружбы, борьбы за свободу, любви, природы, поэтического вдохновения, сближения с народом. Теперь только свое пребывание в деревне (Болдино, Михайловское) Пушкин воплощает в лирике бытовыми чертами. Жизнь в Москве и Петербурге, женитьба, семья, литературные отношения, по большей части тягостные, еще более тягостные и губительные отношения с двором и светом — все это отразилось, конечно, в лирике Пушкина, но при этом ушло в ассоциации, предстало в опосредствованной форме — не в той откровенно биографической, прямо лирической, в которой даны Михайловское или лицей.

Означает ли это, что в поздней, наиболее зрелой лирике Пушкина авторский образ стал не только обобщеннее, но и абстрактнее, утратил свою единичность? Нет, он не стал отвлеченным, но его конкретность из плана биографического, фактического отчасти переключилась в план философский и психологический. Это оказалось

¹ О значении автобиографического элемента в лирических отступлениях «Евгения Онегина» см. в статье И. М. Семенко «О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» (Труды Ленинградского государственного библиотечного института имени Н. К. Крупской. т. II. Л., 1957).

возможным потому, что пушкинские читатели годами воспитывались на живом восприятии реальной судьбы поэта. Они были подготовлены к тому, чтобы в том же личном ключе воспринять и поэзию мысли Пушкина 30-х годов. В данной связи несущественно, что почти вся она при его жизни не была известна; несущественно потому, что поэт может свои произведения не печатать, но, создавая их, он так или иначе представляет себе своего читателя.

Установки своего читателя Пушкин неизменно поддерживал, обращаясь к воспоминаниям, то есть к лирическому материалу, который читатели принимали во всей его длительно наращиваемой эмоциональности. Вне биографических реминисценций не существуют ни лицейские годовщины, ни, скажем, «Вновь я посетил...». Внутренняя тема этого великого стихотворения — связь между прошлым, настоящим и будущим, осмысляющая протекание времени.

Читатель *узнавал* воспоминания Пушкина, что помогало ему узнать личность поэта и в других стихах, лишенных биографических реалий. Это была та же знакомая личность, измененная возрастом, временем и обстоятельствами. Высокий строй души, «важная дума испытанного жизнью» человека¹ — вот основная тональность поздней лирики Пушкина, особенно стихов 1836 года.

Лирический субъект дружеских посланий 1810—20-х годов был непременно эпикурейцем, ленивым мудрецом, приверженцем изящного безделья (что имело свой исторический смысл на фоне требований, предъявлявшихся к человеку бюрократами и ханжами). Авторская личность поздней лирики Пушкина — это, напротив того, прежде всего труженик. А в стихотворении «Труд» поэтическое творчество включается в круг представлений о всяческом созидательном труде человека:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,

Плату приявший свою, чуждый работе другой?

Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,

Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

¹ Так Белинский писал о посмертном издании Пушкина.

Здесь сквозь классически прекрасную оболочку элегических дистихов просвечивает новое и уже вовсе не романтическое понимание творчества. Это по-новому понятый поэт, но он же и сам Пушкин, грустно расстающийся с только что завершенным «Онегиным».

В стихотворении «Памятник» образ высокого, народного поэта, казалось бы, обобщен уже до предела. Но для читателя, подготовленного всей атмосферой пушкинской лирики, грандиозные символы «Памятника» естественно сливаются с биографическими реалиями.

Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа —

это о споре Пушкина с самодержавием и самодержцев с Пушкиным.

И милость к падшим призывал —

это заступничество Пушкина за декабристов.

Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца —

это тема журнальной травли, литературного одиночества Пушкина в 30-х годах. Два образа — самый обобщенный и очень личный — как бы накладываются друг на друга. Историческое и современное еще раз слились в целостном методе художественного познания действительности.

Для реализма XIX века бытие не распадается больше на противостоящие друг другу сферы высокого и низкого, идеального и вещественного. Реализм открыл художественному познанию единую, монистически понимаемую действительность; жизненные ценности определяются критериями, уже не данными раз навсегда — как в классицизме, отчасти и в романтизме, — но порождаемыми исторической ситуацией. Для художника-реалиста действительность подлежит социальному и моральному суду и обличению; но из этой же действительности он черпает высокое и прекрасное. Тем самым многообразные явления конкретной действительности оказываются возможными носителями идейных и эстетических ценностей; тем самым они находят доступ в некогда замкнутый мир высокой поэзии. Так новое понимание действительности порождает новый принцип словоупотребления.

В прозе — это отказ (хотя и не всегда) от специальных средств художественного выражения. У реалистической прозы языковой материал в принципе общий с раз-

говорной, деловой, научной, публицистической речью. Слово реалистических стилей, лишенное заранее данного эстетического качества, всякий раз приобретает это качество в контексте произведения. Сложнее обстоит дело в поэзии — особенно очевидно это на материале лирики. Язык поэзии не может быть *обыкновенным*, так как необыкновенен самый способ изъясняться ямбами, хорейми и другими размерами (даже «свободными»). Ритмическая природа стиха рассматривается сейчас как предпосылка особой смысловой динамики стихового слова. Без этой смысловой специфики с ее недоступными прозе возможностями (у прозы, в свою очередь, есть возможности, недоступные стиху) писать размеренными строчками было бы занятием странным и праздным. Из всего этого, разумеется, вовсе не следует, что положение слова в ритмической и рифмованной строке само по себе обеспечивает ему поэтичность — в таком случае писание стихов было бы занятием очень легким.

Каким образом житейское явление претворяется в эстетический факт, обыденное слово в слово художественное, многозначное и динамическое по качеству своих ассоциаций, — вот основная проблема реалистических стилей в поэзии; поскольку в реализме — в отличие от классицизма, от романтизма — механизм этих превращений заранее не предрешен.

Поздняя лирика Пушкина — непревзойденной силы ответ на эти теоретические вопросы.

Совершенный Пушкиным реалистический переворот был делом величайшей трудности. Речь ведь шла совсем не о том, чтобы просто решиться ввести «прозаические» слова в стихотворный текст. Само по себе это дело вовсе нетрудное и нехитрое; и этим широко, например, пользовался вульгарный романтизм 1830-х годов. Бенедиктов, практически отрицавший всяческие нормы и запреты (в том числе столь важные для предыдущего поколения запреты хорошего вкуса), в большом количестве вводит в свои стихи бытовое словесное сырье, не подвергнутое предварительной эстетической обработке. Понятно, что механическое смешение стилей, нередко дающее непроизвольный комический эффект, ничего общего не имело с реалистическим методом в лирике. У Пушкина же речь шла об эстетическом чуде претворения обыденного слова в слово поэтическое.

Пушкин никогда не стремился к безусловному ниспровержению традиций. Напротив того, в своем лирическом обиходе Пушкин до конца сохранил традиционные образы, вековым употреблением освященные поэтические формулы, мгновенно и безошибочно вызывавшие у читателя определенную эмоциональную реакцию и определенный комплекс представлений. В поздней лирике Пушкина традиционная символика нередко втягивает в свой круг обыденное слово, как бы заражая его поэтичностью окружающей среды. Или, наоборот, среди «прозаического» контекста, как напоминание, возникает традиционно поэтическое слово. Подобные соотношения присущи не только лирике Пушкина. Мы знаем множество послепушкинских лирических систем, основанных на применении прозаизмов. Но едва ли можно указать такую лирическую систему (вплоть до наших дней), в которой традиционные образы не играли бы роль смысловых рычагов, поворачивающих остальной словесный материал.

Внедрение традиционных поэтических слов было моментом существенным, но, разумеется, не решающим для нового смыслового строя. Для того чтобы разговорное слово могло по праву занять место рядом с испытанными символами высокого и прекрасного, оно должно, в свою очередь, стать представителем заново утверждаемых жизненных ценностей.

В свое время у нас к реализму применялся неудачный термин — «снижение». Поэт снижает то, что оценивает отрицательно. Он снижает в памфлете, в сатире. Реалистическое же утверждение действительности — это обратный процесс, не снижение, а возвышение обыкновенных вещей, в которых художник находит источник красоты и моральной и социальной значительности.

Есть ли еще поэт, которому вещи так раскрывались бы в своей красоте, как Пушкину? Именно потому Пушкин — поэт действительности. Он — величайший деятель мирового реалистического движения XIX века, а вместе с тем в этой красоте — природной стихии Пушкина — всегда есть нечто классическое, ренессансное, отличающее его от позднейших реалистов.

Пушкин почти всегда любил то, о чем писал, и делал прекрасным все, к чему прикасался. Это его чудесное свойство, которое понял Белинский. В пятой статье о Пушкине Белинский говорит об удивительной способно-

сти Пушкина «делать поэтическими самые прозаические предметы. Что, например, может быть прозаичнее выезда в санях модного франта в сюртуке с бобровым воротником? Но у Пушкина — это поэтическая картина...»¹

Неправильно поэтому, как это иногда делается, превращать творчество Пушкина в обличительную литературу. Смысл первой главы «Евгения Онегина» не в обличении нравов светской молодежи 20-х годов. В первой главе Пушкин изобразил среду, которая была резервом вольнолюбия, периферией активного декабризма.² Недаром Белинский, которого никак нельзя заподозрить в пристрастии к «светскости», счел нужным заявить: «...Мы очень рады, что Пушкин героем своего романа взял светского человека. И что же тут дурного? Высший круг общества был в то время уже в апогее своего развития...» Развитие здесь означает — просвещение, свободомыслие.

Но и обычный петербургский бал Пушкин изобразил не в порядке обличения нравов:

Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала;
Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум и теснота;
Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам;
По их пленительным следам
Летают пламенные взоры,
И ревом скрипок заглушен
Ревнивый шопот модных жен.

Во дни веселий и желаний
Я был от балов без ума...

Пушкин-изгнанник то с иронией, то с грустью любит уже недоступным ему миром первой главы.

Но следует помнить, что в вопросах социальных и моральных оценок Пушкин и люди пушкинской поры мыслили иерархически (в этом сказывалась их рационалистическая закваска). Они писали эпикурейские и эротические стихи, и это не мешало им создавать печальные

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 336. В той же связи Белинский писал: «Что для прежних поэтов было низко, то для Пушкина было благородно; что для них была проза, то для него была поэзия». Из «прежних поэтов» Белинский исключает Державина. Он утверждал, что «поэтической натуре» Державина «никакой предмет не казался низким» (там же, стр. 291, 331).

² См. об этом: Г. Макогоненко. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963, стр. 51—55.

элегии и высокую гражданскую лирику. Пушкин по-своему любит онегинский мир, но в целостном строе романа он указывает ему его место в сопоставлении с большими ценностями общенародной жизни, природы, творчества, высоких дум и чувств. Мир первой главы имеет свою прелесть, но все же это мир ограниченный и искусственный; и если он стал пределом духовных возможностей человека, законы его доводят до преступления (убийство друга), до катастрофы (опустошение души).

Жизнь, понятно, не состояла для Пушкина из явлений равноценных и этически безразличных. Она состояла для него из явлений, которые он, при определенных оценочных предпосылках, мог сделать прекрасными. Отбор же явлений, подлежащих поэтической трактовке, — об этом уже говорилось, — имел для Пушкина известные границы.

Человек, взятый в его исторической и современной, психологической и житейской конкретности, входил в лирику со своим предметным миром (ограниченным социальной природой этого человека), со своими бытовыми атрибутами, вовсе уже не условными. Но реализм — это миропонимание, и сама по себе предметность отнюдь не равна реализму. Предметность существовала и в многопланной системе классицизма, и в дуалистическом мире романтизма, где она представляла «низкую действительность» — противовес мечте или абсолюту. В какой-то мере и в разных своих функциях эмпирическая предметность присуща и описательной поэзии конца XVIII века (например, знаменитым в свое время «Садам» Делиля), и оде, и дружескому посланию.

Сейчас изживается уже некогда бытовавшее наивное отождествление реализма с введением в поэзию бытовых вещей или грубой «натуры». Сколько угодно грубой натуры можно найти в низших жанрах классицизма (в том числе в русской поэзии XVIII века), столь далекого от реалистического понимания действительности как единой, не подлежащей расчленению на отдельные замкнутые сферы.

Когда в XVIII веке Василий Майков в своем «Елисее» писал об ямщиках и мужиках, то для него это было снижение героической поэмы, потому что речь шла о предметах «низких» с социальной точки зрения, низких и бурлескных — с эстетической. Но вот Некрасов написал:

Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал...

Для Некрасова величайшей социальной ценностью является мир русского крестьянства, и это определило его демократическую поэтику. Но для того чтобы у Некрасова некогда низкие слова могли прозвучать как самые высокие, нужен был переворот, совершенный Пушкиным.

У Пушкина повседневное слово свободно от обязательных связей с бурлескным, комическим, превращено в равноправный по своим возможностям лирический материал. У Державина «проза» вторгалась в стихи еще стихийно. Вместе с Пушкиным в русской поэзии появилась новая эстетическая категория — ей предстояло великое будущее — стихотворный *прозаизм*.

До сих пор еще в наших словарях, справочниках, учебниках слово *прозаизм* неизменно сопровождается цитатой из Пушкина:

Извольте мне простить ненужный прозаизм.

Не первый ли Пушкин употребил в России этот термин? Во всяком случае, у Пушкина это термин не случайный; он органичен для его эстетического мышления и потому дает ключ к некоторым явлениям пушкинской поэтики.

Термина «прозаизм» не только не было в русских словарях пушкинского времени, но нет его и в русских словарях второй половины XIX века (в том числе у Даля). В нашем современном понимании это слово появляется только в советских словарях. К Пушкину оно, несомненно, пришло из французского языка, где употреблялось всегда в отрицательном смысле и где было неологизмом, впервые узаконенным словарем французской академии наук в издании 1835 года (Пушкин упомянул о прозаизме в стихотворении «Осень» 1833 года).

Во французских словарях прозаизм (*prosaïsme*) и ныне определяется как *недостаток* стихов, содержащих слишком много оборотов и выражений, которые свойственны прозе. Пушкин придал термину положительное значение — и это связано с совершенным Пушкиным реалистическим переворотом. Когда Пушкин говорит: «Извольте мне простить ненужный прозаизм», — мы понимаем: это прозаизм принципиальный и нужный. Когда Пушкин говорит:

мы знаем, как важны для него эти «прозаические бредни». При этом для Пушкина прозаизм важен в своем дифференциальном качестве, как слово, наделенное в поэтическом тексте оттенком инородности. Он не стал бы говорить о прозаизмах применительно, скажем, к низшим жанрам классицизма, в которых бытовая лексика была сплошной и предусмотренной стилистическими нормами.

После Пушкина термин в этом пушкинском понимании надолго исчез из оборота. Если его употребляли, то лишь вместо слова *прозаичность*. Белинский, например, писал: «...Пошлость образцов дидактической поэзии изгнала из употребления самое слово «дидактический», как синоним скуки, водянистости и прозаизма...»¹

Когда в 20-х годах термин прозаизм был зафиксирован в советском литературоведении (например, у Тынянова в статье 1921 года «Стиховые формы Некрасова»), то подсказал его, очевидно, все тот же пушкинский стих о «ненужном прозаизме».

Смысл этого метода в том, что он, сохраняя всю преобразующую силу стихотворной речи, вместе с тем открывает ее широкому миру действительности. Прозаизм нуждается в условиях стихотворной речи еще больше, чем любое другое поэтическое слово. Передавая прозой эффективную поэтическую метафору, можно до некоторой степени дать о ней представление; но стиховой прозаизм в прозаическом окружении сразу заглохнет. Прозаизмы не прозаичны; только их поэтичность не присвоена им заранее, она каждый раз с усилием создается заново, добывается из контекста.

Предметное слово в поэзии обладает разной степенью предметности. Оно может быть эмпирически конкретным, как у Державина, или, как у Пушкина, — переходящим границы своей конкретности. Наряду с этим предметные слова — как и отвлеченные — могут превратиться в сигналы того или иного стиля. Одические мечи и элегические соловьи и розы — это ведь тоже предметы, если речь идет о формальном различении конкретного и абстрактного, но вещное их содержание выветрилось почти без остатка.

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., 1955, стр. 308.

С другой стороны, самое бытовое слово может стать материалом иносказания, и в процессе метафорического перенесения значений также стирается его первичная предметность (так, например, у символистов).

Предметное слово не всегда прозаизм, и прозаизм не обязательно предметное слово и не обязательно «низкое». Прозаизм — это прежде всего *нестилевое* слово, то есть эстетически нейтральное, не принадлежащее к тому или иному поэтическому стилю.

Слово «стиль» мы употребляем в разных значениях. Мы говорим о стиле любого писателя, любого произведения, понимая под этим взаимодействие существенных и более или менее устойчивых признаков данной художественной системы. В то же время мы называем стилями исторически сложившиеся заданные художнику системы с их условиями, эталонами и запретами, то жестко нормативными, то относительно гибкими. Стиль определяет тогда смысловой ключ, в котором читается слово, выделяя одни его признаки и приглушая другие. Стиль сообщает слову заряд уже готовых ассоциаций. Именно в соотношенности с подобными стилистическими системами, особенно стиховыми, и возникает категория нестилевого слова, прозаизма, не обладающего заведомой эстетической общезначимостью. Поэзия, ориентирующаяся на фольклор, широко пользуется бытовыми словами, но слова эти воспринимаются в определенной стилистической связи. Традиция народной поэзии сообщила им заранее свою поэтичность:

Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча,
Пожалей, моя зазнобушка,
Молодецкого плеча!

.

Цены сам платил немалые,
Не торгуйся, не скупись;
Подставляй-ка губы алые,
Ближе к милому садись!

В этих строках некрасовских «Коробейников» — слова бытовые, с классической точки зрения «низкие», но это отнюдь не прозаизмы. Неуместно было бы говорить о прозаизмах в лирике Кольцова.

Великие открытия совершались в мировой поэзии на основе традиционных, разработанных стилей. Все же эти

устойчивые стили полагали некие границы и запреты на пути поэтической мысли. Нестилевое слово, напротив того, означает непредрежденность мысли поэта, возможность ее вторжения в любые области материальной и духовной жизни.

Нестилевое слово не тождественно «низкому», но между ними существовала историческая связь. Классические нормы высоких и низких жанров расшатал еще XVIII век. Но противостояние высокого и низкого, поэтического и обыденного оказалось в поэзии чрезвычайно устойчивым. Классицизм разделял высокое и низкое; романтическая поэзия стала их совмещать и скрещивать, черпая в этих сложных соотношениях острую эстетическую действенность. Но эта действенность росла из живого еще чувства иерархии вещей. Предпосылка высокого и низкого позволяла сознательно разрушать иерархические категории.¹

Прозаизмы — так же как архаизмы, как варваризмы — могут терять свою осязаемость, превращаясь в нормальный лирический материал; тогда они больше не существуют как стилистический факт. Сохранение осязаемости прозаизмов, мера этой осязаемости тесно связаны с различными их структурными функциями.

В интенсивно оценочном мире стихового слова прозаизмы отрицательные, то есть обличающие, снижающие, тяготеют к сатире.

Князь Иван — колосс по брюху,
Руки — род пуховика,
Пьедесталом служит уху
Ожиревшая щека.
...Он — известный объедало,
Говорит умно,
Словно в бочку из-под сала,
Льет в себя вино.

¹ Подобные соотношения характерны для романтической иронии с ее миром движущихся, переменных ценностей. О значении романтической иронии в процессе перехода от романтизма к реализму, в частности в русском литературном процессе («Евгений Онегин», «Сашка» и «Сказка для детей» Лермонтова), см. в моей книге «Творческий путь Лермонтова» (Л., 1940; гл. «Иронические поэмы»). В этой же книге, а также в статьях 1930-х годов («К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе». — «Пушкин». «Временник Пушкинской комиссии», № 2. М.—Л., 1936; «Поздняя лирика Пушкина». — «Звезда», 1936, № 10 и др.) я ставлю вопросы «снижения» и возвышения в поэзии, реалистического равноправия вещей и проч.

Это некрасовские «Юбиляры и триумфаторы». Подобное словоупотребление имело за собой широко разработанную сатирическую традицию. Подлинная же некрасовская специфика — это высокие прозаизмы.

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом сосновом столе.

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубахе холщовой
И в липовых новых лаптях.

Большие, с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рук борода. . .

«Мороз, Красный нос»

В этом отрывке сочетаются оба основных способа возвышения слова. «Низкие» слова ассимилируются, окрашиваются возвышенным окружением (торжественный синтаксис, образ свечи, лицо — чуждое муки), в то же время они заряжаются новыми социальными ценностями, уже выношенными демократическим общественным сознанием. А для того чтобы ценность раскрылась в этом своем новом, демократическом значении, поэт должен сохранить осязательность прозаизмов, их особого лексического качества.

Пот, трудовой *пот* — для Некрасова высокое слово, это понятно. Но замечательно, что высокое его звучание мы находим и у Державина:

Оставя скипетр, трон, чертог,
Быв странником, в пыли и в поте,
Великий Петр, как некий бог,
Блистал величеством в работе. . .¹

«Вельможа»

Пыль и *пот* сопряжены с самыми высокими атрибутами царской власти. Они нужны здесь для выражения особого — трудового — начала *величества* Петра. В то же

¹ В «Стансах» 1826 года Пушкин в менее резкой форме повторил это соотношение:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник. . .

время торжественный державинский контекст напоминает о библейских контекстах, в которых употребляется слово *пот* («В поте лица твоего будешь есть хлеб»).

Существуют не только вполне положительные и вполне отрицательные прозаизмы. У них есть еще одно важное назначение. Слово остается низким, подчеркнуто низким, но приобретает смысл трагический и ужасный, отражающий социальную трагедию угнетенных. Эта функция прозаизмов подготовлялась еще романтической поэтикой безобразного и ужасного; в драматургии и в прозе левых французских романтиков она получила резкую социальную направленность.

Поэзии Некрасова, наряду с возвышающим, — неотъемлемо присуще трагически низкое начало.

С коры его
Распучило,
Тоска-беда
Измучила.

.. Ковригу съем
Гора горой,
Ватрушку съем
Со стол большой!

Все съем один,
Управлюсь сам.
Хоть мать, хоть сын
Проси — не дам!

Это «Голодная» песня из «Кому на Руси жить хорошо». Примеры можно бы умножать до бесконечности.

Именно трагически низкое (не возвышающее) некрасовское начало понадобилось Андрею Белому в «Пепле», когда он писал о жестоком бытии разоренной русской деревни начала XX века.¹

Вчера завернул он в харчевню,
Свой месячный пропил расчет.
А нынче в родную деревню,
Пространствами стертый, бредет.

.. Метется за ним до деревни,
Ликует — танцует репье:
Прошьет, прогуляет в харчевне
Растиртое грязью тряпье.

«Бурьян»

¹ О некрасовском начале в поэзии Блока и Белого см.: Н. Н. Скотов. Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973.

В отличие от Белого у раннего Маяковского особенно осознан и отчетлив процесс возвышения низких слов, вбирающих в себя пафос надвигающейся революции, пафос обездоленных масс: ¹

Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозорня,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!

И Белый, и Маяковский — это по-разному осуществленная некрасовская традиция применения прозаизмов. Иначе у Пушкина. Пушкин имел дело не с низким, собственно, а с повседневным. И в повседневности он находил красоту и значительность. Пушкин, с его обостренной чувствительностью к малейшему лексическому оттенку слова, сохранял, разумеется, осязаемость прозаизма, но он делал его прекрасным. Для этого Пушкину и понадобилась эстетическая категория «фламандщины», ссылка на фламандскую школу, творившую высокое искусство из «пестрого сора» обыденности.

Фет — поэт эпохи, когда лексическая чувствительность и требовательность были уже утрачены; и характерно, что у Фета обыденные слова, проникающие в поэтический строй, как таковые, часто уже неощутимы, лишены стилистической инородности (Фет предсказал этим некоторые явления поэзии XX века). Это соответствует фетовской импрессионистической жадности к каждому яркому впечатлению извне.

Сущность совершенного Пушкиным переворота состояла в том, что лирическому слову возвращен был его предметный смысл, и тем самым поэту дано невиданно острое орудие для выражения насущной, современной мысли. Поэт любомудров, например, также выражал

¹ В статье Г. А. Гуковского «О стиле Маяковского» («Звезда», 1940, № 7) идет речь о столкновении «иллюзорно-«низкого» и подлинно высокого в применении к подлинному герою поэта, человеку будущего. . .». Исследователь, однако, рассматривает эти явления у Маяковского изолированно, не связывая их с тем процессом сознательного возвышения, поэтизации обыденного, который охватил уже русскую поэзию от Пушкина до символистов.

некое состояние современного сознания, но выражал его в формах, отрешенных от эмпирии и как бы вневременных. Язык этого поэта — тоже как бы вневременный — был непригоден для поэзии исторической и современной действительности.

Русская лирика конца 20-х и 30-х годов сознательно стремилась уйти от «гармонической точности» (выродившейся в гладкость подражателей), от условных и устойчивых стилей, основанных на привычном словоупотреблении. Один путь вел к романтической метафоричности. Романтизм 30-х годов также создавал особую, условную поэтическую среду, но создавал ее своими средствами — не путем лексического отбора, а путем нагнетания образности. Другой путь избрал Пушкин.

От прозрачного эгегического стиля начала века Пушкин шел не к повышенной образности, а, напротив того, к «нагой простоте».¹ Навыки гармонической точности, однако, не прошли бесследно.² Поэтика раннего Пушкина — не поэтика украшения вещей, но поэтика их называния, хотя и условными именами, поэтика отбора и тонкого сочетания прекрасных слов. Зрелый Пушкин свободно отбирает и называет непредрешенные явления мира — духовного и материального, впервые превращая их в факт эстетический. Лексическая точность сочетается теперь с предметной. Повторяемость словосочетаний сменялась их однократностью; индивидуальный аспект выдвигает индивидуальные признаки. Поэтому наряду с гармонией важен теперь принцип противоречия, дающий новые ракурсы вещей.

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.

¹ В черновом наброске 1828 года Пушкин писал: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча... ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному». Там же Пушкин говорит о «прелести нагой простоты». Далеко не вся лирика Пушкина 30-х годов подходит под это определение. Речь идет о тенденциях, об открытии нового ведущего принципа, а не об его количественном преобладании.

² Пушкин навсегда сохранил нелюбовь к сильным средствам. Отсюда, например, его настороженное отношение к французскому романтизму 1820—1830-х годов.

В двух последних строках слова вступают между собой в противоречивые отношения. *Тяжелые шаги* не подходят к няне. И это сразу изменяет представление, превращает его в наблюденную, единичную черту. Здесь *тяжелые шаги* — это особая старушечья походка, походка существа, обремененного годами и заботами, походка, вероятно, суетливая (этот оттенок поддерживает слово *кропотливый*). В следующем стихе того же порядка сочетание — *кропотливый дозор*. Дозор привычно ассоциируется с иными представлениями — военный дозор, тюремный дозор; определение *кропотливый* придает дозору значение попечения, заботы, суетливой заботы, а вместе с тем в слове остается нечто от его первичного смысла. Это деспотическая забота старой няни и домоправительницы.

Стиховые прозаизмы сохраняют все качества поэтического слова — его многозначность, повышенную ассоциативность, символичность. Пушкинское нестилевое, «нагое» слово — сгусток сложных ассоциаций. Пушкин показал, что безобразные слова, не связанные заданными ассоциациями, особенно сильно реагируют на контекст, выносят из него обширные значения.

Поэтическое слово — это всегда слово с измененным значением, но изменения эти осуществляются разными способами. В метафоре совершается перенесение значения, замещение значения другим. Для стилей, сохранявших связь с рационализмом, характерны слова-сигналы. Такое слово формально не является тропом, но предметное его содержание вытеснено и замещено теми признаками и ассоциациями, которые оно приобрело в замкнутом стилистическом ряду.

Лирическое слово зрелого Пушкина живет не изменением или замещением значений, но непрерывным их обогащением. В условных поэтических стилях лирическое слово утрачивало свою материальность. В зрелой поэзии Пушкина слово вещественно, но оно этой вещностью не ограничено. Одновременно оно — *представитель* обобщений, этических, исторических, политических, которые определяют зрелое творчество Пушкина. Полностью сохраняя свою тонкую и точную конкретность, оно способно беспредельно расширяться. Вот пушкинское стилистическое решение задачи поэзии действительности.

Один из первых образцов нового лирического метода Пушкина — стихотворение «Осень». Оно датировано 1833 годом, но предполагается, что первоначальный его набросок относится еще к 1829—1830 годам.

В «Осени» Пушкин свел и заставил служить друг другу две великие силы эстетического воздействия: традиционные формулы, уже окруженные поэтическим ореолом (от них Пушкин не отказывался никогда), и непредвидимые прозаизмы, бесконечной чередой поступающие из запаса самой действительности.

В «Осени» русская природа, уединенная сельская жизнь, слитая с этой природой, управляемая ее законами, являются величайшими ценностями; в частности потому, что они предстают нам здесь как условие поэтического вдохновения, творческого акта, о котором, собственно, и написано стихотворение «Осень».

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривой, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед.
Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно, — а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю.

Здесь отчетливо видно, как сфера значительного и прекрасного втягивает в себя, пронизывает собой и тем самым преображает обыденные вещи.

Промерзлый, трескается — эти слова не были бы допущены в классическую элегию; *копыто* — скорее принадлежало к басенному словарю. Но в «Осени» Пушкина все эти предметные слова в то же время проводники идеи вольной сельской жизни, русской природы, вдохновенного труда. Поэтому они так же прекрасны — и закономерно друг с другом сочетаемы, — как камелек, в котором то горит, то тлеет огонь, как думы поэта. Все это равноправно и единой цепью сплетающихся ассоциаций тянется к заключительному образу вдохновения:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

Этот грандиозный символ тоже предметен; но строящие его предметные представления выступают здесь

в другом своем назначении — как материал поэтического иносказания. Пушкин предоставил прозаизмам и эту роль — возвышенную с точки зрения традиционной эстетики.

В отличие от поэтических формул лирических стилей 1810—1820-х годов, нагое слово Пушкина — это слово не-предрешенных заранее ассоциаций. Поэтому безграничны его смысловые возможности, возможности познания вещей в новых, непредвиденных поворотах.

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса —
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса.

Мгла, покрывающая небеса, — привычная поэтическая формула; но Пушкин говорит: мглой *волнистою*, и это уже увиденное — форма облаков, подробность пейзажа. *Природы увяданье* — тоже общо и общеупотребительно, но словом *пышное* Пушкин сразу разрывает застывшую формулу, сопрягая ее с темой следующего стиха —

В багрец и в золото одетые леса...

А удивительный эпитет *блистающим копытом*? Он связывает *копыто* с *промерзлым долом*, с *трескающимся льдом* в нерасторжимый образ зимы с ее снежным и ледяным сверканьем, хрустом и звоном. И копыто стало поэзией, красотой.

За несколько месяцев до своей смерти Пушкин написал:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолей,
Дешевого резца нелепые затей,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаще вдовицы плач амурный,
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, которы также тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, —
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.

Хоть плюнуть да бежать. . .
 Но как же люблю мне
 Осеннюю порой, в вечерней тишине,
 В деревне посещать кладбище родовое,
 Где дремлют мертвые в торжественном покое.
 Там неукрашенным могилам есть простор;
 К ним ночью темною не лезет бледный вор;
 Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
 Проходит селянин с молитвой и со вздохом;
 На место праздных урн и мелких пирамид,
 Безносых гениев, растрепанных харит
 Стоит широко дуб над важными гробами,
 Колебаясь и шумя. . .

Сравнив это стихотворение с батюшковским стихотворением 1811 года «На смерть супруги Кокошкина»,¹ можно проследить, какой путь прошла русская лирика от отвлеченно-условного до конкретного, до конкретности, сквозь которую виднеется «бездна пространства» — как сказал Гоголь о поэзии Пушкина.

Если Батюшков говорит:

Здесь, в жилище плача, тихий смерти гений
 Розу обрывает, —

то это не настоящая роза, которую можно сорвать и понюхать, но роза как символ любви, и обрывает ее не человек, а «смерти гений». Если Батюшков говорит:

Гасит у гробницы свой светильник ясный
 Трепетной рукою, —

то это не светильник, который можно наполнить маслом и зажечь, но светильник как символ жизни, и гасит его не человек, а мифологическое существо — бог брака Гимен.

Если Батюшков употребляет слова: *вопли, слезы, кипарисы* и проч., то эти слова важны для него не своим вещественным значением, а тем принесенным в них поэтическим смыслом, который превращает их в знаки определенных идей и настроений.

Ты печальны тисы, кипарисны лозы
 Насади вокруг урны!

Урна — классический символ смерти. А вот в строке

Ворами со столбов отвинченные урны —

¹ Оно частью приедено на стр. 43 этой книги.

урне возвращен ее вещественный смысл. А место батушковского тихого гения смерти, лишенной признаков поэтической абстракции, занял *безносый гений*. Безносый гений — достаточно столкновения двух этих слов, чтобы вызвать в представлении читателя ряд вещественных признаков, слагающихся в образ пострадавшей от времени кладбищенской статуи.

Вещественные образы этого стихотворения в то же время резко оценочны, идеологичны.

На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колелясь и шумя. . .

Слово *праздный* употреблялось в двух значениях: предметном — пустой и отвлеченном — бездельный или ненужный; причем отвлеченное значение имеет оценочный характер. У Пушкина оба значения слиты. Эти урны пусты; они не содержат праха мертвых, как некогда его содержала настоящая античная урна; они — праздное украшение, затея («Дешевого резца нелепые затеи»). Точно так же сливаются, усиливая друг друга, предметное и отвлеченное, оценочное значение в эпитете *мелкий* (мелких пирамид).

Безносый и *растрепанный* не имеют отвлеченного значения, но эти эпитеты приобретают оценочность именно потому, что они отнесены к объектам возвышенным и изящным. Растрепанная женщина — такое определение может просто отмечать факт без особого стремления к его оценке. Но *растрепанная харита* — именно в силу противоречивости этого словосочетания — сознательное разоблачение целой системы культурных символов (ампириная мифология и античность), которая была жива еще в эпоху юности Пушкина, но к 30-м годам успела выродиться в мешанскую моду. Так единичная подробность становится обобщением. Но, в отличие от заранее данных обобщений «условленной» поэтической речи, здесь мы имеем как бы поэтическую индукцию, восхождение от частного к общему.

Далее у Пушкина контрастные строки, в которых мешански-чиновничьему бытию противостоит бытие, в его понимании близкое к природе и народу. Предметам аллегорической буффонады противопоставлен дуб — царь

растительного мира. Образ дуба освобожден от частных аспектов и подробностей; он освобожден и от определенных. При нем не прилагательные, но наречия и деепричастия — *широко, колеблясь, шума,* — которые оказывают меньшее давление на основное значение слова. И эти обстоятельственные характеристики заимствованы из наиболее общих, традиционных представлений, из многовековой символики, уходящей в глубины народного сознания, народной философии природы.

Тему критическую, разоблачаемую Пушкин вводит острыми единичными деталями. Теме положительной и высокой он предоставляет здесь говорить самой за себя. Он дает ее в веских, проверенных традицией словах, избегая субъективных толкований. Традиционными поэтическими словами Пушкин пользуется теперь, чтобы создать особую атмосферу вокруг некоторых возвышенных представлений. Пушкин преодолел строгие законы словоупотребления, на которых он был воспитан, но он до конца сохранил острейшее чувство лексических оттенков.

Подобная борьба двух словесных начал совершается и в стихотворении «Из Пиндемонти» (1836).

.. Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливрея
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья...

В первых строках ясность синтаксиса, умышленная прозаичность интонации, «нагота» слов — предельны. Это перечисление, прямое называние понятий, взятых вне всякого образного толкования, в самом общем своем значении. В этом контексте *ливрея* — единственный троп метонимического типа. Это слово сразу усиливает значение слов *служить* и *угождать*, и особенно в последнем выдвигает признак угодничества, тогда как слово *угождать* имеет и иные, менее однозвучные оттенки. Но особенно сильное воздействие оно оказывает на слово *власть*, с которым стоит рядом. В системе поэтического языка *власть* — слово, связанное с возвышенными и героическими представлениями. Но соотношенное с лив-

реей, слово *власть* из высокого ряда сразу низводится в область бюрократических отношений, в сферу полицейской николаевской монархии. В следующей строке:

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шею —

языковая метафора *гнуть шею* оживлена включением в единую синтаксическую формулу с абстрактными словами *помыслы* и *совесть*. В ней поэтому активизируется предметный остаток, порождающий образ угодливого чиновника.

В следующих строках контрастная тема природы и творчества. Словесная атмосфера сразу меняется:

Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья. . .

Это опять называние явлений вне всякой метафорической обработки, но, конечно, это не просто слова, которым контекст придает те или иные смысловые и эмоциональные оттенки. Это слова с уже готовым признаком ценности, с традиционно эмоциональным значением. Притом это отнюдь не слова-знаки элегического стиля. В пушкинском словоупотреблении 36 года они невозможны. Среди равноправных слов, свободно поступающих из действительности, традиционные слова теряют свою условность. Теперь это символы, выношенные общим культурным сознанием. Природа, красота, искусство, вдохновение — это явления самые важные для человека, поэтому достаточно их просто назвать. Словосочетание *восторги умиленья* в элегическом контексте было бы стертой формулой; здесь, в окружении важных слов, ему возвращена подлинность переживания.

В своей поздней лирике Пушкин создает напряженное взаимодействие между вечными символами и вещами как бы впервые увиденными, только что пришедшими из действительности.

В стихотворениях «Когда за городом, задумчив, я брожу. . .», «Из Пиндемонти» два эти плана даны как контрастные, так что лексические их ряды, соприкасаясь, остаются резко и подчеркнуто раздельными. То же в стихотворении «Мирская власть»:

Когда великое свершилось торжество
И в муках на кресте кончалось божество.

Тогда по сторонам животворяща древа
Мария-грешница и пресвятая дева,
 Стояли две жены,
В неизмеримую печаль погружены.
Но у подножия теперь креста честного,
Как будто у крыльца правителя градского,
Мы зрим — поставлено на место жен святых
В ружье и кивере два грозных часовых.
К чему, скажите мне, хранительная стража?
Или распятие казенная поклажа,
И вы боитесь воров или мышей?

.....
Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила
Того, чья жизнь весь род Адамов искупила,
И, чтоб не потеснить гуляющих господ,
Пускать не велено сюда простой народ?

Два лексических ряда разделены и противопоставлены. Обыденные слова представляют действительность осуждаемую, разоблачаемую. Но то, что было прежде достоянием особых сатирических, комических стилей, включено теперь в целостную структуру произведения как равноправное, как выражение исторической трагедии современного человека.

Пушкин то сопоставляет лексические ряды, то сводит их воедино, так, что обыденные слова во всей их первоизданности втягиваются в атмосферу высокого и прекрасного.

Но около корней их устарелых
(Где некогда все было пусто, голо)
Теперь младая роща разрослась,
Зеленая семья; кусты теснятся
Под сенью их как дети. А вдали
Стоит один угрюмый их товарищ
Как старый холостяк, и вокруг него
По-прежнему все пусто.
 Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит.

«Вновь я посетил...»

Все предметное и бытовое поднято здесь на высоту мыслей о времени, о жизни и смерти. Поднято и звучанием пятистопного безрифменного ямба, и той заражающей лирической силой, которую отдельные высокие слова, расставленные как смысловые вехи, сообщают всему окружающему.

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст...

Недаром же Пушкин, столь точный и строгий в подборе лексических оттенков, сочетает здесь «старого холостяка» с вечными поэтическими символами и даже со славянизмами — *младая роща, младое племя, глава, вспоминает*. Совершается взаимное проникновение обоих лексических рядов. И если испытанные формулы наделяют простые слова своей поэтичностью, то сами они заимствуют из контекста какую-то неожиданную реальность и простоту. Так строятся новые лирические темы — деревни, русской природы, преемственности поколений.

Поздняя лирика Пушкина — сочетание философского, социально-исторического обобщения с конкретизацией, индивидуализацией явлений предметного и духовного мира. Это конкретность личности лирического поэта, конкретность единичной лирической ситуации как аспекта его душевного опыта и, следовательно, — индивидуализация слова.

Пушкин снял противоречие между особой лирической речью и речью повседневной, сделав бытовые слова потенциальными носителями лирического смысла. Он снял противоречие между изображением вещей (конкретным, подробным) и выражением идей; между предметностью слова и его поэтической многозначностью, объемом, способностью бесконечно расширяться. Без совершенного Пушкиным переворота невозможно все дальнейшее развитие русской поэзии. И все же в центре внимания писателей и читателей лирика Пушкина так и не оказалась. Вероятно, это произошло потому, что проблему понимания и изображения исторически и социально определенного, психологически раскрытого человека предстояло решать прозе. В конце своей деятельности Пушкин упорно думал над романом в новом психологическом роде. Замыслы эти не осуществились, но не только «Пиковой дамой» и «Капитанской дочкой» — и стихами последних лет

Пушкин подвел русскую литературу к порогу большой реалистической прозы. Великий русский роман второй половины XIX века унаследовал вопросы, поставленные Пушкиным.

В русской поэзии XIX века все же имели место первостепенной важности явления, на которых воздействие поздней лирики Пушкина сказалось непосредственным образом. Это лирика Лермонтова последних двух-трех лет его жизни и впоследствии — в более сложном преломлении — лирика Некрасова.

Метафорический стиль романтиков в основном оперирует словами, уже узаконенными в поэтической речи, но суть здесь не столько в выборе заведомо высокого слова, сколько в поэтическом преобразовании значений. Метафорический стиль не мог обладать той замкнутостью, непроницаемостью, которой требовала рационалистическая поэтика.

У Лермонтова в высокую образную речь просачиваются слова, не прошедшие предварительную литературную обработку.

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волнения,
Надежды глупые первоначальных лет,
Рассудка злые сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой неизмятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты! . .

«Не верь себе. . .»

Поэт школы 10—20-х годов вряд ли сказал бы в таком контексте *надежды глупые*; скорее — *надежды безумные*. Тут же «прозаические» обороты: *до преждевременных, добравшийся, неизмятый, привычной, играючи*. Или *неприличная слеза* — выражение явно и умышленно заимствованное из светского жаргона. В более ранних произведениях Лермонтова высокий строй речи целостнее. «Не верь себе. . .» — произведение 1839 года — в какой-то мере переходное. Патетическая интонация, сплюснутая метафорич-

ность поглощают слова, проникающие из житейского обихода. Нужно еще вчитаться в текст, чтобы их заметить. Но уже через год, в «И скучно и грустно...» употребление нестилевых слов стало осознанным поэтическим принципом.

В 1839—1841 годах — решающее значение для лирики Лермонтова, так же как для «Героя нашего времени», «Сашки», «Сказки для детей», приобретает традиция зрелого Пушкина.

Стихи Лермонтова 1840—1841 годов не похожи на последние стихи Пушкина. Дело не в сходстве отдельных произведений, а в близости метода. Мы даже не знаем, что именно из пушкинской лирики 1835—1836 годов было Лермонтову известно. Быть может, Лермонтов знал кое-что из ненапечатанных произведений Пушкина через А. Краевского, с которым сблизился в последние годы. Во всяком случае, для Лермонтова существовали стилистические принципы «Онегина», «Домика в Коломне», пушкинской прозы.

Группа поздних стихотворений Лермонтова, возникших на новой основе (Лермонтов до конца не отказывается и от прежней, романтической традиции), вероятно, должна была оказаться зерном будущего его развития.

В литературе о Лермонтове указывалось, что «Родина» близка к знаменитым строкам «Путешествия Онегина»:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор. . .

Есть даже текстуальные совпадения. Например, у Пушкина:

Перед гумном соломы кучи. . .

У Лермонтова:

Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой. . .

У Пушкина:

Да пьяный топот трепака.

У Лермонтова:

На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

И все же «Родина» ближе к такому произведению, как «Вновь я посетил...», чем к «Путешествию Онегина». В сложном ироническом контексте «Путешествия» «низкая действительность» еще не равноправна, она только борется за равноправие.

У Лермонтова в «Родине» две контрастные темы, из которых первая (тема официальной России) дается в традиционных поэтических формулах: «Слава, купленная кровью», «Темной старины заветные преданья». Во второй части вместе с темой русской деревни в стих сплошным потоком вступают прозаизмы, но только они не несут на себе уже следов *фламандщины*. Лермонтов переступил через этот эстетический порог.

Торжественная интонация возникает в первой строке стихотворения:

Люблю отчизну я, но странною любовью! —

и идет до самого конца, захватывая прозаизмы второй части:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз,
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.
С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Это вещи из быта, прямо названные, охарактеризованные то логическими определениями (спаленная жнива, ночующий обоз), то наиболее общими признаками (желтая нива), то резкой, единичной деталью (с резными ставнями окно). Но оболочка «нагого» слова вбирает в себя всю эмоциональность, всю идеологическую значительность темы русской деревни, русской природы, подготовленную работой общественной мысли над проблемой народности, подготовленную Пушкиным. Здесь мы поистине присутствуем при зрелище становления поэтических ценностей, поэтических символов, которые станут неотъемлемым достоянием русской литературы и живописи (недаром Лермонтов был художником). Именно у поз-

днего Лермонтова завершается процесс борьбы тем и слов за равноправие. Если темы обыденного быта и слова, носители этой темы — обоз, гумно, даже пьяные мужички — приобретают возвышенный, символический смысл, то происходит и обратное: тема, сама по себе высокая, реализуется обыденными словами.

В этом отношении характерно стихотворение «Пророк» (1841), в котором библейская тема как бы предрасполагала к особому, «избранному» языку. Между лермонтовским и пушкинским «Пророком» правильно устанавливали тесную связь; отмечалось уже, что сюжет «Пророка» Лермонтова начинается с того момента, на котором завершил его Пушкин.

Тем заметнее стилистическая разница. «Пророк» Пушкина написан в 1826 году, в эпоху еще сильной у Пушкина лексической дифференциации; и для этой библейской темы, хотя бы использованной иносказательно, Пушкин избирает высокую речь, насыщенную славянизмами. Лермонтов в своем «Пророке» отказался от единства торжественной речевой окраски.

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

Обнаженность, предельная прозаичность речи — конечно, не случайно подчеркнутая такими рифмами, как *вас — нас, него — его*, — придает теме пророка-поэта, судьбе пророка-поэта характер особой суровости. С особой значительностью звучат в этом контексте слова: *угрюм, худ, бледен, наг, беден*, — они не нуждаются в дополнении.

Отказ от стилизации имеет здесь и другое значение: он приглушает библейский план стихотворения и выдвигает вперед другой план, подразумеваемый, — современность.

Уже в юношеской поэзии Лермонтова обнаружился его интерес к балладной форме. Балладную линию он

сохраняет до конца; причем благодаря единству лермонтовского поэтического сознания эти баллады среди лирических стихов не выглядят инородным телом, но сплетаются органически с проходящими лермонтовскими темами (тема Кавказа — «Дары Терека», «Тамара», тема Наполеона — «Воздушный корабль» и т. д.).

Вместе с тем повествовательная форма, естественно, начинает служить тому стремлению к объективации лирического я, которым отмечено творчество Лермонтова начиная с 1836—1837 годов. Так возникает баллада чисто лирического значения («Пленный рыцарь») или повествовательные формы, символически изображающие душевное состояние поэта: «Тучи», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой. . .», «Утес», «На севере диком. . .»

Для романтической баллады обязателен особый балладный мир — экзотический, условно-фольклорный, декоративно-исторический. Понятно, что в период, когда Лермонтов искал возможностей прямого, свободного проникновения в действительность, баллада перестала его удовлетворять. Лермонтов идет дальше: он создает нечто для русской поэзии новое — лирическую новеллу, кратчайшую стихотворную повесть о современном человеке. И он снимает промежуточный аппарат балладной стилизации.

В своей поздней лирике Лермонтов устанавливает новое для него отношение между словами и вещами. Слово стремится теперь быть не больше, а меньше своего предмета, оно недоговаривает. Это принцип поэтического целомудрия, доверия к силе объективного названия вещей. В лаконичной структуре лирической повести этот метод достигает особой напряженности. Стихотворение «Завещание» — вершина лермонтовской повествовательной лирики. Сюжет его складывается из двух тем — темы одинокой смерти и темы любви к оставленной в родном краю женщине. Обе они даются в прерывистой, разговорной интонации, в словах, умышленно равнодушных, маскирующих и потому насыщенных всей эмоциональностью подразумеваемого.

Первая тема:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!

Вторая тема:

Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил...

Первая тема:

Скажи им, что навyleт в грудь
Я пулей ранен был;
Что умер честно за царя,
Что плохи наши лекаря,
И что родному краю
Поклон я посылаю...

Обе темы рядопологаются. Психология героя, его драма возникает из их внутреннего сопоставления, рождается в пространстве, отделяющем строки:

...Обо мне она
Не спросит... —

от строк:

А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил...

Герой «Завещания» стремится скрыть свое чувство за обыденной речью, и в «Завещании» не только отсутствуют поэтические тропы, но выдвинуты на первый план (в частности, зарифмованы) слова служебного значения:

На свете мало, *говорят*,
Мне остается жить!

Сказать по правде, *очень*
Никто не озабочен.

Отец и мать мою *едва ль*
Застанешь ты в живых.

Лермонтов не побоялся в одной строке дважды употребить слово *как*:

Как вспомнишь, как давно...

«Завещание» — сгусток повести, возможный только в стихах, с судьбой героя, с образами отца, матери, с образом героини, вмещающимся в три строки:

Пустого сердца не жалей,
Пускай она поплачет.
Ей ничего не значит!

Пушкинским принципам предстояло в лирике Лермонтова обширное и совершенно самобытное развитие.

Русская лирика середины и второй половины XIX века развивалась в условиях господства социально-психологической прозы — обстоятельство очень для нее существенное. Не миновали этих воздействий и поэты, связавшие свою судьбу с прежней, романтической традицией.

Лирика, ищущая непосредственного, молниеносного контакта с читателем, должна обеспечить общезначимость своей поэтической символики и безошибочное читательское узнавание вложенных в нее социальных и нравственных ценностей. Поэты по-разному решали задачу: то прямо обращаясь к вековой поэтической традиции (иногда сложнейшим образом ее перестраивая), то пропизывая обыденное слово значениями, обусловленными новой концепцией человека.

Творчество Некрасова — в том числе его лирика — принципиально новая поэтическая система, открывающая для поэзии еще невиданные демократические ценности. Донося их до читателя, Некрасов искал опору в разных сферах. Отсюда его неоднородность, сосуществование разных стилистических пластов. Об этом уже много писали, в частности о значении для Некрасова традиционного поэтического строя, канонических формул, торжественной интонации.

Другим — и важнейшим — источником некрасовского стиля (в поэмах и в лирике) является фольклорная стихия. В демократической поэтике Некрасова фольклорные мотивы становятся мощным средством выражения народной жизни. Фольклор был уже готовой системой социальных ценностей и способов эмоционального и эстетического воздействия. В те же годы Фет, Аполлон Григорьев, Полонский обращаются к традиции цыганского и городского романса. А это тоже готовый, в своем роде общезначимый язык страстей и эмоций.

Труднее было выразить демократические ценности языком крестьянского и городского просторечия. Судьба русского крестьянства, городской бедноты, разночинной интеллигенции — вот новые области значительного, трагического, трогательного. Чтобы заговорить о них голосом высокого поэта, Некрасов должен был придать общезначимую поэтичность, эстетическую действенность просторечию не только крестьянскому, но — что гораздо труднее — городскому, то мещанскому, то интеллигентскому. Решая эту сложнейшую задачу, Некрасов опирался на современную ему прозу.

Исследователи творчества Некрасова отмечали, что его городская лирика, в частности его замечательная любовная лирика, ориентируется на прозу,¹ что в ней решающее значение имеют персонажи, фабула, прямая речь, обстановка. Некрасов тем самым устанавливает ассоциативную связь своей лирики с уже широко известным комплексом натуральной школы. Подразумеваемый прозаический фон помогает лирическому поэту объясниться с читателем.

Особое значение имели эти прозаические связи для авторского образа, скрепляющего многопланый мир поэзии Некрасова. Гражданский пафос и гражданская скорбь, личные страсти, мотивы социальной вины и раскаянья — с равной интенсивностью строят этот образ. Этот образ социально очень далек от пушкинского, но он во всех своих ипостасях (отпрыск дикого барства, интеллигент-разночинец, профессиональный литератор, иногда даже петербургский барин) — по-пушкински биографически конкретен. Еще в конце 1880-х годов С. Андреевский писал, что в лирических стихах Некрасова читатель найдет «не то я, которым многие поэты начинают свои стихотворения с общего голоса всего человечества, но именно одного только Некрасова с исключительными чертами его жизни и личности».²

¹ О связи поэзии Некрасова с прозой писали К. И. Чуковский (см.: «Мастерство Некрасова». М., 1952, гл. II); И. Г. Ямпольский («История русской литературы», т. VIII, ч. II. М.—Л., 1956, стр. 38—39) и другие исследователи. Вопрос о драматических и фабульных элементах и об авторском образе в лирике Некрасова подробно разработан в книге Б. О. Кормана «Лирика Н. А. Некрасова» (Воронеж, 1964).

² С. А. Андреевский. Литературные очерки. СПб., 1913, стр. 185.

Авторский образ поздней лирики Пушкина — открытие, но в нем углублена и преобразована поэтическая традиция. Элементы сложного авторского образа Некрасова несомненно имели свои аналогии в современной прозе, и только эта опора могла обеспечить им мгновенную эстетическую действенность. Но из этого были сделаны далеко идущие выводы, вплоть до утверждения, что Некрасов в своей лирике, особенно любовной, создал характеры героя и героини, подобные характерам русского психологического романа. Любовную лирику Некрасова соотносили в этом плане с поздней лирикой Тютчева, с «денисьевским» циклом 1850—1860-х годов.¹

Лирика несомненно неотторгаема от общелитературного (и шире — общекультурного) движения эпохи. Баратынский и Пушкин психологически углубили русскую элегию; в дальнейшем лирика становится все изощреннее в передаче противоречивых и единичных психических состояний. Но и для дальнейшего едва ли нужно применять термин *характер*, затемняющий специфику явлений. Пушкин говорил о «дьявольской разнице» между романом и романом в стихах; что же в таком случае сказать о лирике...

В психологической прозе XIX века *характер* возникает в результате того, что относительно устойчивые свойства персонажа, колебания и видоизменения этих свойств проверяются многообразными, взаимосвязанными ситуациями. Этих возможностей лирика не имеет и не хочет иметь. Зато лирика, с ее «нервными узлами» ассоциаций, имеет свои незаменимые возможности. Это прежде всего динамичность слова. Малый объем и динамичность предопределяют жесткий отбор, и немногое отобранное получает непомерную нагрузку. Это относится, например, к внешности, к жестах персонажей.

Фет написал:

Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

¹ Эту концепцию впервые выдвинул Г. А. Гуковский. В статье «Некрасов и Тютчев» (Научный бюллетень Ленинградского университета, 1947, № 16—17, стр. 51—54) он утверждает, что у позднего Тютчева — как и у Некрасова — герой не идеал и норма, а «конкретный и типический характер»; то же относится и к героине денисьевского цикла. В дальнейшем лирику Некрасова или Тютчева или их обоих сопоставляли с русской психологической прозой Б. Я. Бухштаб, К. В. Пигарев, Н. Я. Берковский, Б. О. Корман, Н. Н. Скотов.

Это было пронзительно. Но представим себе в романе сообщение о том, что у героини «влево бегущий пробор», — в стихе и в прозе функции этой детали не имеют между собой ничего общего. Если в прозе XX века было бы описано, как героиня, волнуясь, перепутала перчатки, — это вряд ли произвело бы сильное впечатление. Но ахматовские строки 1911 года:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки —

поразили читателей.

Все это относится и к изображению переживаний, душевной жизни, взятой изнутри. Из чего, собственно, складывается тот характер, который хотят извлечь из лирики Некрасова или Тютчева?

Некрасов:

Мы с тобой бестолковые люди:
Что минута, то вспышка готова...

Или:

Давно ни с кем она не знает встречи;
Угнетена, пуглива и грустна,
Безумные, язвительные речи
Безропотно выслушивать должна...

Тютчев:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

И, жалкий чародей, перед волшебным миром,
Мной созданным самим, без веры я стою —
И самого себя, краснея, сознаю
Живой души твоей безжизненным кумиром.

Характер — это структурная связь, а здесь перед нами отдельные вехи, знаки, действительно ориентированные на прозу, позволяющие вчитать в стихи роман, и позднейшим читателям даже такой, какого в то время не было. Исследователи, сопоставляющие Некрасова и Тютчева с психологическим романом, больше всего говорят о Достоевском. Но ведь «панаевский» цикл Некрасова относится к первой половине 1850-х годов; «денисьевский» цикл Тютчева — кроме стихов, написанных после смерти Денисьевой (1864—1865), — в основном к началу 50-х. Ко

времени, когда еще не существовал *настоящий* Достоевский, в частности Достоевский, создатель женских образов, с которыми соотносят героинь «денисьевского» и «панаевского» циклов (Настасья Филипповна, Катерина Ивановна).

Здесь, полагаю, надо говорить не о романах Достоевского, не о характерах, мужских и женских, но о том рефлектирующем, самоаналитическом сознании, которое вырабатывалось в России начиная с 1830—1840-х годов и которое выразилось по-разному в Тютчеве, в Некрасове, в Достоевском и преломилось в женских образах любовной лирики, тютчевской и некрасовской.

Воплотить самое общее, что есть в эпохальном сознании, одновременно фиксировать мгновенные, единичные ракурсы психических состояний — это и есть то, что свойственно лирике, что она может. И это осуществляла интимная лирика Некрасова, поздняя лирика Тютчева, по-своему включаясь в то общее движение, которое было также и движением к русскому психологическому роману второй половины века.

Лирика иногда осваивает психологический опыт, казалось бы давно уже отраженный прозой. Но лирика не переносит, не воспроизводит, а открывает. Ей нужно заново создать свои «нервные узлы» быстродействующих ассоциаций. Все будто бы как в прозе (психический процесс, противоречия, подробности), и все первооткрытие; потому что действует здесь совсем другой познавательный механизм. Орудием душевного анализа служит здесь синтетическое по своей природе слово. Слово лирики, которое несет в себе целостность своего контекста, суммирует его смысловые сцепления.

НАСЛЕДИЕ И ОТКРЫТИЯ

С сороковых годов XIX века в русской литературе начинается господство прозы. Недаром с судьбами прозы так тесно связана поэзия Некрасова. Другие крупнейшие поэты — Тютчев, Фет не встретили признания. Проблематика времени сосредоточена в русском романе, который постепенно становится фактом мирового значения.

В конце XIX века в России опять пробуждается интерес к поэзии — на этот раз по преимуществу к лирике. Молодые поэты (с Брюсовым во главе) стремятся создать принципиально новую поэзию и пытаются теоретически ее осмыслить.

Не ставя себе задачу — в границах данной книги — исследовать крайне сложный, противоречивый процесс становления русской «новой поэзии» конца XIX — начала XX века, обращаюсь к творчеству Александра Блока. Блок не только центр поэзии своего времени, но он вышел за пределы школы символистов, — с которой первоначально был связан, — чтобы неизбежно занять место в ряду больших писателей России. Блок сознательно взял на себя ответственность за проблематику, завещанную русской историей, общественным развитием России, и за проблематику, предложенную современностью.

Блок — это многогранная тема. Здесь она взята в одном из возможных теоретических аспектов. Речь пойдет

о том, как присущее Блоку интенсивное восприятие традиций, в основном традиций русской литературы XIX века, сочеталось с поэтическими открытиями, каким образом преобразалось в руках Блока это наследие.

Сначала несколько предварительных замечаний.

Декадентский индивидуализм конца XIX — начала XX века — явление принципиально иное, нежели романтический индивидуализм, сложившийся на рубеже XVIII и XIX веков. И романтизм в Германии, и декадентство 1870—1880-х годов во Франции формировались в атмосфере подавленных революций, но выносившее их буржуазное сознание находилось на разных, несходных этапах своей исторической судьбы. Для романтизма личность либо была обладательницей всех духовных богатств вселенной, либо она скорбела о недоступности, запретности абсолютных ценностей и общезначимых идеалов, вовсе не отрицая возможности их существования (байронизм). «Гениальный произвол» ранних романтиков вовсе не похож на эгоистический произвол личности конца века, разъединенной солипсизмом, уже не верящей в собственную ценность.

Человек этой формации стоял перед коренным противоречием до предела доведенного индивидуализма. Мерой всех вещей провозглашалась самодовлеющая личность. Но «чистая», независимая от общего личность — это фикция, иллюзия, поскольку содержание человеческой деятельности всегда определяется связями с общим и никакая ценность не может быть выведена из единичной личности. Искусство вне ценностей невозможно; по самой своей природе оно познает и оценивает познаваемое. И искусство парнасской традиции фетишизирует самое себя, утверждая самодовлеющее значение эстетического, превратив его в единственный способ организации и интерпретации хаоса жизни.

Чистый эстетизм, субъективный произвол закономерно вели к отчаянию и отрицанию жизни. Индивидуализм конца века — в другой и еще более резкой форме — продельывает путь романтиков. Признав неразрешимость своих противоречий, он приходит к самоотрицанию, к попыткам саморастворения в «абсолютах» мистического или даже догматически религиозного порядка. Но религиозные, иногда, и политические увлечения деятелей нового искусства часто были отмечены все той же субъектив-

ностью, произвольностью; отсюда их внутренняя непрочность.

В середине 80-х годов Гюисманс в нашумевшем романе «Наоборот» начертил как бы схему этого процесса: человека предельно эгоистического, изоциренно порочного ужас перед жизнью приводит к религии. Таковы предпосылки на первый взгляд парадоксальных, по существу же закономерных сочетаний мистики с агностицизмом, христианской идеологии с эстетством или культом чувственного.

В путанице течений и группировок «новой поэзии» 1870—1900-х годов все же обозначаются две основные линии. Особенно отчетливо обозначились они в России, где, по признаку утверждения абсолютного, от «декадентов» отмежевываются символисты (второе поколение новых поэтов — Белый, Блок, Сергей Соловьев, Вячеслав Иванов). Особенно значительной была для них национальная традиция, традиция Хомякова и Тютчева, Достоевского и Владимира Соловьева. Поэтому к символизму они приходили собственным путем.

Размежевание между декадентами и символистами было осознанным, о нем много писали современники; например Вячеслав Иванов, твердивший о «кризисе индивидуализма» и проповедовавший новую, мистическую «соборность». Вяч. Иванов различал «идеалистический символизм» и «реалистический символизм». Терминология крайне произвольная, но характерная тем, что она противопоставляет два направления. «Идеалистический символизм», с точки зрения Вяч. Иванова, это и есть декадентство. «Психология торжествует в сенях декадентов. Психиатры поправляют: «нет, психопатия». Это в данном случае безразлично. Важно в связи нашего рассуждения одно: что идеалистический символизм посвятил себя изучению и изображению субъективных душевных переживаний, не заботясь о том, что лежит в сфере объективной и трансцендентной для индивидуального переживания...»¹ Любопытно, что деятели символизма признавали сами: обращение к «непознаваемому» — это акт отчаявшегося субъективного сознания. «Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая уст-

¹ «Две стихии в современном символизме». В кн.: Вячеслав Иванов. По звездам. СПб., 1909, стр. 276.

ремленность плодотворны сами по себе, но первое, еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаянья разорванных сознаний, в минуты, когда красивый калейдоскоп жизни стал уродливо искажаться, обращаясь в дьявольский маскарад, и причудливое сновидение переходить в удушающий кошмар».¹

Так Вячеслав Иванов не только разделяет, но и сближает символизм и декадентство.

Направления эти, во всяком случае, были достаточно близки, чтобы исходить из общих стилистических предположений.

В другой своей программной статье «Заветы символизма» (1910) Вяч. Иванов писал, что первым глашатаем символизма казалось, что «научился человек дерзать и «быть как солнце», забыв внушенное ему различие между дозволенным и недозволенным, — что мир волшебен и человек свободен».² Здесь интересно указание на связь между поэтическим методом и индивидуалистической этикой. Если все дозволено в мире нравственного деяния, то все дозволено и в искусстве. Процесс деканонизации лирики, освобождения ее от норм и запретов совершался на протяжении XIX века, но индивидуализм конца века действительно резко его стимулировал. Происходит скачок в развитии стилистического максимализма; и оно продолжается дальше, вплоть до провозглашения заумности и беспредметности искусства. Увлечение осязаемыми поэтическими средствами в конце концов перешло свой апогей. В наше время для многих самым важным оказалось другое: энергия скрытых поэтических средств и сила обнаженной мысли.

В конце XIX века сдвиг произошел не сразу. Ближайшие предшественники символистов не способны были найти новый поэтический язык для новых идей и настроений. Их поэзия в лучшем случае отголосок Фета, в худшем — Надсона. Минский в трактате «При свете совести» проповедовал иллюзорность всех бытующих представлений о ценностях и *меонизм* — философию «несуществующего». А стихи он тогда же писал на среднепоэтическом языке восьмидесятых годов, представлявшем собой на-

¹ Там же, стр. 285.

² Вячеслав Иванов. Борозды и межи. М., 1916, стр. 136.

пластования «красивых слов» и прочих штампов разного происхождения.

Символисты первые заговорили о новом методе новой поэзии. В высшей степени важна в этом плане деятельность молодого Брюсова — поэта, организатора, теоретика. Увлеченным теоретиком новой формы был не только Брюсов, но и Андрей Белый, с его трансцендентным пониманием символизма. Для символистов здесь нет противоречия. Именно потому, что для них, в сущности, нет *формальных* элементов. Они объявили, что *все* может быть символом. Каждый элемент значим, и каждый знак может иметь высшее значение. Таковы предпосылки эмансипации специфических стиховых средств: размера, рифмы, фонетического звучания. Эти средства постепенно приобретают ту независимость и осязаемость, в которой им отказывала рационалистическая поэтика и вообще поэзия, еще сколько-нибудь связанная с ее традициями. Пушкин, написавший: «Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой», в совершенстве владел инструментальной. Но он, очевидно, считал, что поэт может себе это позволить изредка, решая определенную задачу. Сплошная инструментальность стиха, надо думать, показалась бы Пушкину ребяческой затеей.¹

Словарь символистически-декадентской поэзии в принципе (обычно все же не на практике) уже ничем не ограничен. Он вмещает все — от лексики экзотической или специфически эстетской до урбанистически грубой, — отражая тем самым разные грани противоречивого сознания.

Самым решающим изменениям подвергся в лирике семантический строй, структура поэтического образа. Ранние французские символисты (как и молодой Брюсов) видят в символе средство познания не столько «мистической реальности», сколько иррациональной, таинственной сущности современной души. Рембо, Малларме, основоположники французского символизма, порывают с поэтической логикой, столь органической именно для французской поэзии, от Буало и Расина до Гюго, до Готье и парнасцев. Создается поэтика намеков, аналогий,

¹ В статье 1831 года о стихотворениях Сент-Бёва Пушкин заметил, что французские романтики «полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме. . . Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества».

внушений, не только пропущенных, но рационально невосстановимых звеньев движения поэтической мысли. Многозначность слова оказывается неразложимой, связь между совмещенными в образе смысловыми планами — только ассоциативной. Тема не воспринимается больше как некий замысел, развертываемый всей тканью стихотворения. Тема, напротив того, может возникнуть теперь как *результат* сопряжения в одном контексте смысловых единиц, не имеющих между собой предметных или логических связей. Все это, конечно, необязательно для каждого из символистов. Некоторые из этих установок полное свое осуществление получили только в крайних стихотворных экспериментах. Речь идет о предельных возможностях, о тенденциях и теоретических принципах, которые были выдвинуты символизмом¹ и которым предстояла сложная судьба в дальнейшем развитии лирики XX века.

«Новая поэзия» — и французская и русская — хотела говорить о невиданных вещах на небывалом языке.² На практике же здесь имело место столь частое в истории литературных направлений несовпадение или неполное совпадение деклараций и реальных возможностей. Декадентски-символистические опыты — свидетельство неосуществимости «индивидуального» языка, невозможности разрыва с общим языком и даже с литературной традицией.

Впоследствии футуризм сделал попытку (разумеется, неудавшуюся) сбросить традиции «с парохода современности» и заодно изобрести язык небывалый в буквальном смысле. Символисты пользовались общезначимым языком; в большей или меньшей мере они пользовались языком традиционно поэтическим с его повышенной эстетической активностью, что естественно в атмосфере эстетских увлечений конца XIX — начала XX века. Для новых поэтов это был материал, который они перестраивали и сочетали с инородными стилистическими элементами.

Французский литературовед Тибодэ, автор книги о

¹ Ср. характеристику, которую молодой Брюсов в статье 1897 года дает творчеству трех зачинателей французского символизма («Литературное наследство», т. 27-28, М., 1937, стр. 272—274).

² Вопросы языковой теории и практики русского символизма освещены в статье В. А. Гофмана «Язык символистов» («Литературное наследство», т. 27-28, стр. 54—105).

Малларме, утверждает, что у Малларме полностью отсутствуют стихотворные «клише», что в его творчестве каждый словесный образ является личным изобретением поэта. Но вот что пишет Тибодэ, сравнивая с сонетом парнасца Эредиа сонет Малларме, посвященный гробнице Эдгара По: «...Ни одно из этих слов, даже самых вещественных — *гидра, ангел, племя, земля, облако, барельеф, могила, глыба, гранит, грань*, — не существует само по себе; оно существует через подразумеваемое состояние души, которое им обозначено, каждое из них висит в воздухе, смысл, на который оно намекает, может быть найден с помощью своего рода обходного движения».¹ В данной связи любопытен перечень преобразуемых слов — почти все они освящены поэтической традицией. Для позднего Малларме вообще характерно сочетание подобного словаря с семантическим строем, доводившим его до крайней иррациональности и непонятности. Малларме не хотел расставаться с материалом поэтического языка, оставшегося в наследство от романтиков и парнасцев (недаром он сохранял и канонические формы французского стихосложения). Рембо, напротив, пытался создать еще никогда не бывшую поэтику *ясновидящего* (*voyant*), для чего подвергал себя даже особому разрушительному режиму, вызывавшему галлюцинации. В последнем своем произведении «Пребывание в аду» (1873) Рембо признал неудачу, иллюзорность «алхимии слова». В «новой поэзии» традиционное непрестанно боролось с преобразующим и с уничтожающим традицию.

В русской лирике конца XIX — начала XX века власть русской лирической традиции XIX века очень сильна, и борьба двух начал была напряженной.

Эстетизм и склонность к стилизации, абстрактность, патетичность — эти свойства «новой поэзии» вынуждали ее обращаться к испытанному времени, насыщенному красотой и значительностью поэтическому слову.² Наряду с этим символизм выработал собственную систему словесных знаков — носителей его идеологии. Следующее поколение поэтов уже не воспринимало и не хотело воспринимать философию этих знаков. Для него это были

¹ Albert Thibaudet. La poésie de Stéphane Mallarmé. Paris, 1926, p. 229.

² О традиционных формулах в поэзии Брюсова см.: Д. Е. Максимова. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, стр. 162—163.

надоевшие «красивые слова», сливавшиеся в единый поток со старыми банальностями. Исторически все обстояло сложнее. Поэты конца века овладевали возможностями традиционного слова и одновременно разрушали его привычные связи, его смысловую структуру. Разрушали разными способами — не только вторжением новой символики и инородной лексики, но и новыми ритмами и странными синтаксическими сцеплениями, будившими в словах новые признаки, звуковой инструментровкой стиха, гипербололизацией старых поэтических образов или их непредвиденными сближениями в новых метафорических единствах.

Сологубу, например, вообще не было свойственно языковое экспериментаторство, но у него были свои (разные) системы символических знаков — конструктивных элементов контекста, перестраивавших значение всего остального.

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир,
И озарен прекрасною звездой
Далекий мир.

Земля Ойле плывет в волнах эфира,
Земля Ойле,
И ясен свет блистающий Маира
На той земле.

Река Лигой в стране любви и мира,
Река Лигой,
Колелет тихо ясный лик Маира
Своей волной.

Бряцанье лир, цветов благоуханье,
Бряцанье лир
И песни жен слились в одно дыханье,
Хваля Маир.

1898

Если изъять из этого текста необычайные имена собственные, то все остальное могло бы уложиться едва ли не в нормы школы Жуковского. Между тем достаточно таких семантических знаков, как *Маир*, *Ойле*, *Лигой*, чтобы превратить это стихотворение в одно из самых сологубовских. Здесь уже не звуковая, а смысловая инструментровка — еще более существенная для символизма. Впрочем, и фонетическая инструментровка, несмотря на де-

кларации символистов, отнюдь не превращала стихи в музыку, искусство, оперирующее совсем другим материалом. Звуковая организация стиха, как и все в поэзии — искусстве слова, была фактором смысловым, оказывавшим сильнейшее воздействие на значение слов, перестраивавшим традиционные поэтические образы. Особенно очевидно это в стихах Бальмонта, у которого инструментовка была возведена в принцип «поэзии как волшебства». ¹

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,
Лелею травы, лелею нивы.

Весною светлой, как вестник мая,
Целую ландыш, в мечту влюбленный,
И внемлет ветру лазурь немая, —
Я всю, млею, воздушный, сонный.

Все это выветрившиеся «красивые слова» общепоэтического языка. Конструктивным, обновляющим значения началом здесь является именно подчеркнутая звуковая организация стиха. С ее помощью поэт предлагает читателю воспринимать банальные слова как «магические», наделенные подразумеваемым иррациональным смыслом.

В других случаях у Бальмонта, у Брюсова «магическая», преображающая контекст функция предназначалась экзотике. Эстетическое качество экзотики существует не само по себе, но только в своем отношении к национальной традиции. Античная мифология, библейская мифология были издавна достоянием русской поэзии; тогда как мифология индийская или египетская оказалась для нее экзотикой. В контекст включались слова с интенсивной стилистической окраской, притом принадлежащие стилям инородным, непривычным для русской стилистической системы XIX века. Например, у Брюсова:

По журчащей Годавери
Я пойду, верна печали,
И к безумной баядере
Снизойдет богиня Кали!

¹ «Поэзия как волшебство» — заглавие теоретической книги Бальмонта (1915).

«Зовы древности» Бальмонта — попытка создания более или менее сплошного нового языка путем применения экзотической для русского читателя фразеологии. «Зовы древности» соответственным образом пародировались:

Коуатепек, Амантлан,
Тлалок, Маис, Ксочикветуаль,
Кветцалькоксокстли, Тлаксотлан,
Оайя, Тилили, Кветцаль...¹

У слов новой поэзии было разное происхождение. Они восходили и к старой романтической лирике, и к этнографической экзотике или к историческим стилизациям; наряду с этим существовал подбор специфических значений — общесимволистических и индивидуальных, доступных более узкому кругу читателей. Но это словопотребление имело некий объединяющий принцип. Слово представало читателю не только как многозначное, но и как особенно многозначительное, *суггестивное*. Эта поэтическая система приучала своего читателя воспринимать каждое ее слово как выражение неких глубинных значений, часто не до конца проясненных. Обязательное ожидание второго плана распространяется и на традиционно поэтические, даже банальные слова и на их противоположность — прозаизмы. Все это предполагало новый тип контекста и его внутренних связей.

У индивидуалистического сознания конца века имелись разные грани, в том числе грань урбанистическая. Человек, разьедаемый страданиями и пороками большого города, мыслился как носитель стихии прозаизмов. Современный урбанизм был началом, закономерно сочетавшимся с другими элементами сознания, поэтому и стилистика урбанизма вполне свободно могла сочетаться со стилистикой, так сказать, противоположной — абстрактной, «потусторонней» или эстетизированной. Эта совместимость приводила иногда к своеобразным сплавам новой урбанистической символики с лирическими штампами XIX века. Пример — стихотворение Брюсова «Сумерки»:

Горят электричеством луны
На выгнутых, длинных стеблях;

¹ Пародии Ф. Благова. «Зовы древности» Бальмонта в кратком изложении. — «Раннее утро», 1908, № 248.

Звенят телеграфные струны
В незримых и нежных руках;

Круги циферблатов янтарных
Волшебно зажглись над толпой,
И жаждущих плит тротуарных
Коснулся прохладный покой.

Под сетью пленительно зыбкой
Притих отуманенный сквер,
И вечер целует с улыбкой
В глаза — проходящих гетер.

Луна, стебли, струны, да еще в незримых и нежных руках — что может быть традиционнее? Все дело в том, что эти романсные образы перенесены в другую среду, изъяты из своих привычных связей, чтобы служить метафоризации городского пейзажа. *Луны* (уже множественное число разрушает привычный образ) оказываются электрическими, *струны* — телеграфными. Волшебно зажигаются не звезды, а циферблаты, прохладный покой коснулся не жаждущей земли, а жаждущих тротуарных плит.

Как тихие звуки клавира —
Далекie ропоты дня...
О сумерки! Милостью мира
Опять упоите меня!

Эта последняя строфа, сугубо романсная, могла бы в другом контексте без внешних изменений (разумеется, при глубокой внутренней трансформации) завершать, скажем, тему старого помещичьего сада (в духе Фета). Здесь же она подключена к урбанистическому миру. Два пейзажа — усадебный и городской — как бы накладываются друг на друга.

«Новые поэты» старшего поколения (в том числе Бальмонт, Брюсов), которых современники причисляли к декадентам, мечтали — по крайней мере в начале своего поприща — создать поэтический язык индивидуальный и небывалый. В их творчестве элементы традиционности были стихийными. Не обоснованные теоретически, они возникали из закономерностей, из тенденций лирической поэзии. Для представителей старшего поколения источником поэтических ценностей являлось самодовлеющее эстетическое начало и фетишизированная личность (Брюсов впоследствии отошел от этих установок).

Иначе ставили вопрос представители второго поколения, собственно символисты. Они тоже хотели заговорить на языке небывалых образов. Однако они не только в принципе не отвергли традицию, но, напротив того, сознательно, декларативно пытались строить этот свой язык на основе древних, далеко уводящих традиций.

Неологизмы Андрея Белого неотделимы от его опытов в области корнесловия, подкрепленных потебнианской идеей генетической связи поэтического иносказания с исконной образностью языка.

В статье «Язык символистов» В. Гофман писал по поводу языковых теорий Иванова: «...Предание или миф, фольклорная стихия, запас живой старины вообще, объявляются источником и определителем символической энергии, символического смысла».¹

В отличие от декадентов с их экзотикой и урбанизмом, сознательная, теоретически оформленная установка на миф, фольклор, архаику, корнесловие характерна именно для символистов, рассматривавших поэтический символ как выражение неких вечных, потусторонних, и притом «объективных», реальностей.

Блок впоследствии порвал и с соловьевцами, и с «мистическим анархизмом» Вячеслава Иванова. Но в тот период, и в той мере, в какой Блок принадлежал движению русских символистов, он (несмотря на все восхищение Брюсовым) близок был именно к соловьевцам, а потом к В. Иванову, то есть к искавшим «абсолюты». В статье «О современном состоянии русского символизма» (1910) Блок самую историю русского символизма, его кризис трактовал как смену периода абсолютных ценностей периодом ценностей субъективных, относительных, только эстетических.

Творчество Блока не существует вне поисков абсолютного; но содержание этих поисков меняется от первой книги к третьей. Человек Блока всегда соотносен с общезначимыми ценностями или с их трагической утратой. В чередовании и пересечении этих планов — сюжет лирического романа, *трилогии вочеловечения*, как называл Блок три тома своих стихов.

¹ «Литературное наследство», т. 27-28. М., 1937, стр. 66.

Современники Блока и позднейшие исследователи его творчества постоянно отмечали решающее для него значение русской литературы XIX века. Между тем этот наследник XIX века, в чьих стихах мы без труда узнаем Фета, Ап. Григорьева, Некрасова, иногда и Пушкина, оказался главным действующим лицом русского поэтического движения 1900—1910-х годов, властителем нескольких читательских поколений, «чемпионом наших молодых», как назвал его в 1909 году Иннокентий Анненский.¹

Это соотношение требует дальнейшего раскрытия заложенных в нем исторических и теоретических закономерностей.

Блок, воспитанный на русской поэзии XIX века, жадно вбиривший все от самых высоких ее образцов до апухтинского жестокого романа, с новой поэзией до 1901 года почти не был знаком. Эти биографические обстоятельства кое-что определили в творческом становлении Блока; но они все же имели второстепенное значение. Почти неизменное тяготение Блока к испытанному временем слову прежде всего определяется задачами, которые он решал в сложной обстановке умственного движения 1890—1900-х годов.

В известном письме 1908 года к Станиславскому Блок утверждает, что к теме России, которой он посвящает себя бесповоротно, он подходил «давно, с начала своей сознательной жизни». Тема России охватывала и другие, основные для Блока темы: интеллигенция и народ, народная стихия, революция. Очень рано Блок осознает себя наследником вопросов, завещанных русской мыслью, русской литературой, вопросов моральных, социальных и исторических. Именно потому ему нужна была не стихия языческих мифов и иератических знаков, но стихия русской поэзии XIX века. От этой поэзии он унаследовал не только испытанную поэтичность, отстоявшуюся эмоциональность лирического слова, но и самую ее проблематику.

В статье, опубликованной вскоре после смерти Блока, О. Мандельштам писал: «Тяжелый трехдольник Некрасова был для него величав, как «труды и дни» Гесиода. Семиструнная гитара, подруга Аполлона Григорьева,

¹ См.: Ин. Анненский. О современном лиризме. — «Аполлон», 1909, № 2, стр. 7.

была для него не менее священна, нежели классическая лира. Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти. Кажется, будто высокий, математический лоб Софии Перовской в блистательном свете блоковского познания русской действительности веет уже мраморным холодком настоящего бессмертия.

Не надивишься историческому чутью Блока. Еще задолго до того, как он умолял слушать шум революции, Блок слушал подземную музыку русской истории там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу». ¹

Даже вечные образы западноевропейской культуры нередко приходили к Блоку, пройдя предварительно сквозь русскую национальную традицию. Такова тема Италии или образы Гамлета, Дон-Жуана, столь кровно усвоенные русской поэтической мыслью.

Блок поздно узнал новую поэзию. Но он ее узнал, и она — особенно Брюсов — произвела на него потрясающее впечатление. Он овладел ее силами — в той мере, в какой они были ему нужны, — и стал ее корифеем. Блок не повлекся безвольно за стилистическим максимализмом своих современников. Но он в известных случаях принимал его и заставлял служить своим целям — прежде всего отражению максимализма встревоженной души современного человека. Таков Блок в «Снежной маске», отчасти в «Кармен», во многих строках «Страшного мира», наконец, по-иному, — в «Двенадцати».

Но основным стилистическим принципом Блока остается преобразование традиционного поэтического языка, в первую очередь языка русской романтической лирики XIX века; коренное преобразование, ибо без внутренних смысловых взрывов, изменяющих все вокруг, Блок был бы эклектиком, а не великим поэтом XX века.

Художественные решения Блока представляют особый теоретический интерес — именно потому, что в его

¹ О. Мандельштам. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928, стр. 58. В журнальном варианте этой статьи Мандельштам говорит о блоковском понимании культурных «пород»: «Он чрезвычайно сильно чувствовал стиль, как породу, поэтому жизнь языка и литературной формы он ощущал не как ломку и разрушение, а как скрещивание, спаривание различных пород, кровей и как прививку различных плодов к одному и тому же дереву» («Россия», 1922, № 1, стр. 29).

поэзии традиционное и впервые найденное скрестились с парадоксальной остротой. И еще потому, что Блок из тех поэтов, чей лирический мир предельно самобытен (при глубочайших связях с прошлым) и узнаваем в каждой мельчайшей своей единице.

Поэтический контекст — понятие растяжимое. От фразы, от непосредственно данной ритмико-синтаксической единицы он восходит к произведению, циклу, творчеству писателя, наконец к литературным направлениям, стилям. В разные эпохи, в разных индивидуальных системах доминируют контексты того или иного охвата.

Для поэтической системы Блока решающее значение имел контекст его творчества в целом. Об этом настойчиво говорил он сам.

Лирическая циклизация была известна уже в античности (например, циклы римских элегиков), она встречалась в поэзии нового времени от Шекспира (сонеты) и Петрарки до Гейне, Аполлона Григорьева, Верлена (поэты, привлекавшие пристальное внимание Блока). И все же циклизация Блока, сплавляющая воедино три тома его стихов, — явление в мировой литературе уникальное.

Лирическая циклизация обычно была однотемной, охватывала материал одного плана. Циклизация Блока многопланна и противоречива. Отдельные циклы перекрещиваются, образуя сложную структуру «романа в стихах». Эта циклизация динамична, она нарастает, движется во времени, в своем движении образуя судьбу поэта.

В предисловии 1911 года к «Собранию стихотворений» Блок писал о своих стихах: «...многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах». Эти неоднократно цитировавшиеся строки свидетельствуют о том, сколь сознательно относился Блок к структурному единству своей лирики. Характерно высказывание Блока в примечаниях к первой книге «Собрания стихотворений» (1911): «Четвертая глава (1901 год) имеет первенствующее значение как для первой книги, так и для всей трилогии; она впервые освещает смутные искания трех вступительных глав; она же есть тот «магический кристалл», сквозь который я различил впервые, хотя и «неясно», всю «даль свободную романа».

Признание для лирика необычайное. Здесь речь идет о том, что лирический роман собственной судьбы складывается на путях, заранее предвидимых и намеченных поэтом. Это признание показывает, что сплошная циклизация существеннейшим образом выражала самосознание Блока. И оно показывает, насколько это самосознание выходило за пределы собственной, «частной» личности. Потому что нельзя «сквозь магический кристалл» различить и предугадать свою эмпирическую судьбу; но можно ее различать как судьбу эпохальную, судьбу современного человека.

Циклизация интересовала Блока и в чужих стихах. Вот почему он придавал серьезное значение названиям стихотворных сборников и их разделов. Характерен в этом отношении отзыв Блока о книге Сергея Городецкого «Перун» (в статье 1907 года «О лирике»): «...Отделы его первых книг не выдержат строгой критики... их приходится не творить, а придумывать, если не отнести почти каждое стихотворение в особый отдел. Так оно и есть на самом деле в «Перуне». Наиболее целен первый отдел, как раз самый слабый... Название первого отдела «Семя вражды» — открывает глаза на дальнейшее гораздо больше, чем любое стихотворение этого отдела... Все дальнейшее в книге, строго говоря, и не стоило делить более чем на два отдела...»

Современники Блока, особенно символисты, охотно прибегали к циклизации. Однако функция ее иная, чем у Блока. Циклы Брюсова рядопологаются, отмечая последовательные периоды его развития, смену его интересов и увлечений. Андрей Белый в предисловиях к своим сборникам всячески подчеркивал значение циклизации. В заметке «Вместо предисловия», предпосланной сборнику «Урна» (1909), Белый писал: «В «Урне» я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому «я». Мертвое «я» заключаю в «Урну», и другое, живое «я» пробуждается во мне к истинному. Еще «Золото в лазури» далеко от меня... в будущем. Закатная лазурь запятнана прахом и дымом; и только ночная синева оmyвает росами прах... К утру, быть может, лазурь очистится...»

Соотношение, через семантику заглавий устанавливаемое между тремя сборниками-этапами («Золото в лазу-

ри», «Пепел», «Урна»), — это близко к концепции Блока, и все же это явление другого порядка. У Белого связь между циклами — философская, умозрительная. В его поэзии отсутствует персонифицированное лирическое я — живой нерв трилогии Блока, средоточие всех ее сюжетных связей.

Сочетание единства и множественности было для Блока органическим. Замечательная статья «Судьба Аполлона Григорьева» имела для него в высшей степени личный смысл — это отметила уже современная критика.¹ Не случайно в этой статье Блок заговорил о многопланности сознания поэта: «Григорьев петербургского периода, в сущности, лишь прозвище целой несогласной компании: мечтательный романтик, начитавшийся немецкой философии; бедный и робкий мальчик, не сумевший понравиться женщине; журнальный писака, весьма небрежно обращающийся с русским языком, — сродни будущему «нигилисту», «интеллигенту»; человек русский, втайне набожный (ибо грешный), пребывающий в постоянном трепете перед грозой воспитателя своего, М. П. Погодина; пьяница и безобразник, которому море по колено; и, наконец, мудрец, поющий гимны Розе и Радости.

Вот такая это была компания».

Здесь как будто идет речь о биографической личности Аполлона Григорьева, но если взглядеться в изображенную Блоком «компанию», то оказывается, что от каждого из ее элементов прямые нити ведут к противоречивому творчеству поэта, к его историческому самосознанию. В конце статьи Блок уже прямо говорит об этом: «Много голосов слышится в стихах Григорьева этой поры: то молитвенный (доселе не оцененные «Гимны», отмеченные язвительной критикой «зане»), то цыганский (вечные «вполне», «сполна», «порой»), то «гражданский» («Город», «Героям нашего времени», «Нет, не тебе идти за мной...»)».

Творчество самого Блока чуждо разорванности. Настойчиво и сознательно он стремился охватить противоречивые планы структурой трилогии. Многопланность же внутри этой структуры была возможна для Блока и

¹ См. об этом примечания Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской в кн.: Александр Блок. Собрание сочинений, т. V. М.—Л., 1962, стр. 766.

нужна Блоку именно потому, что, строя лирическое я, он строил не психологическую целостность частной личности, но эпохальное сознание своего современника в полноте и многообразии его духовного опыта. Отсюда блоковский парадокс — чрезвычайное единство судьбы лирического героя и множественность его символических воплощений. Тынянов, говоривший о лице Блока, говорил и об его многоликости, о блоковских «двойниках», о разных «лирических образах» его «стихотворных новелл»: «Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама... Князь и Девушка, Мать и Сын». ¹ Разные воплощения блоковского лирического героя существуют не только во временной последовательности, но и в синхронном разрезе; они сосуществуют. И сосуществуют те стилистические начала, носителями которых они являются в поэтической системе Блока.

Отсюда многостильность. Отсюда потребность не разрушать, а сохранять стили вместе с проблемами и противоречиями, полученными в наследство от русского девятнадцатого века. Но Блок не был по преимуществу хранителем стилей девятнадцатого века. Перед ним стояла задача еще более насущная — заставить эти стили служить иному времени. Задача эта и решалась блоковским контекстом.

Грандиозный контекст трилогии, романа в стихах — это мир Блока, мгновенно нами узнаваемый, с блоковским лирическим героем во всех его обличьях и «масках», со сквозными темами и нарастающим сюжетом, с поэтическими отсылками к прежним стихам и загадыванием будущих. В этом напряженном единстве отдельные образы и слова — представители блоковской стихии — приобретали особую динамичность, способность заражать окружающую словесную среду.

В «Записных книжках» Блока 1906 года есть запись, чрезвычайно важная для понимания природы стихотворной семантики вообще и решающая для поэтической системы Блока: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно

¹ «Архангелы и новаторы». Л., 1929, стр. 514—515.

питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено».¹

У Блока значение этих слов (слова-острия, слова-звезды) рождается из целостного контекста его творчества и в свою очередь подчиняет себе и преобразует всякий частный контекст.

Какие бы дали ни различал Блок сквозь магический кристалл своих ранних опытов — но контекст трилогии все же не мог существовать, пока не было трилогии. Поэтому опорные блоковские слова в разные периоды обладают разной динамикой, и в первом томе, даже во втором они не достигли еще того предельного наполнения, которое присуще им в третьем томе. Отчасти поэтому (и по ряду других причин) третий том, и вобравший в себя и переосмысливший два предыдущих, действовал так неотразимо.

Блок сам заговорил о трилогии, сам определял специфику каждого из составляющих ее томов. Вслед за Блоком об этом много писали. Проблема трех блоковских книг и их соотношения занимает исследовательскую мысль от статей 1921 года (В. М. Жирмунский. «Поэзия Александра Блока») и до работ В. Н. Орлова («Александр Блок»), П. Громова.

Трактовался вопрос по-разному. Но все его касавшиеся стремились установить более или менее последовательную линию развития, отмеченную тремя книгами — тремя этапами. В третьей книге (это бесспорная для всех вершина его творчества) Блок от мистических устремлений первой книги, от «декадентского» индивидуализма второй приходит — согласно разным формулировкам — к символике обыденного, к конкретности, к «классичности».

Такова общая тенденция. Но при этом структура каждой книги сложна, поскольку темы и соответствующие им стили не только сменяют друг друга, но и сосуществуют, скрещиваются и сталкиваются между собой.²

¹ Александр Блок. Записные книжки. М., 1965, стр. 84.

² В. Н. Орлов касается другой стороны вопроса, говоря о сосуществовании в поэзии Блока разных типов поэтической речи — напевно-эмоциональной, драматически-повествовательной, ораторской (В. Н. Орлов. Александр Блок. М., 1956, стр. 157—158).

Поэты, современники Блока, также проделывали эволюцию. У Андрея Белого, например, очень крутой переход от «Золота в лазури» к гражданским темам и резким прозаизмам «Пепла». Но переход этот совершается в порядке смены одного стиля другим. То же характерно для Брюсова. У Брюсова переход от одной книги к другой сопровождался обычно сознанием исчерпанности прежнего этапа. «И вот настал час, день, когда идти дальше по той дороге, по которой я шел, некуда, «Urbi et Orbi» дали уже все, что было во мне. «Венок» завершил мою поэзию, надел на нее воистину «венки». Творить дальше в том же духе — значило бы повторяться, перепевать самого себя. . . Я должен все силы своей души направить на то, чтобы сломать преграды, за которыми мне откроются какие-то новые дали, — чтобы повернуть своего коня на новый путь».¹

Блок же не спешит расстаться с пройденным. Ему нужна постоянно подтверждаемая общая связь, сквозные темы. Потому и могла возникнуть трилогия в ее единстве и многопланности.

В течение всей своей жизни Блок перерабатывал трилогию. Он менял состав и названия циклов, изымал и добавлял отдельные стихи и проч., упорно притом сохраняя тот структурный принцип, который определился в издании 1911—1912 годов, — принцип трехчленного деления с более дробной внутренней циклизацией.

Состав и объем первой книги в пяти авторских изданиях изменялся, перерабатывались тексты входивших в нее стихотворений — при устойчивости общего построения и основных разделов. Вторая книга подверглась более существенной перестройке. Второе издание «Нечаянной Радости», хотя и насчитывает девять циклов вместо семи, еще близко к первому. Но вторая книга 1916 года — это совсем уже другое построение.

В издании 1916 года во второй и третьей книге впервые появился раздел «Разные стихотворения». Во всех сборниках 1905—1910 годов и в издании 1911—1912 годов все стихотворения до единого распределялись по циклам. Например, в предисловии 1906 года к сборнику

¹ Это неизданное письмо Брюсова цитирует М. И. Дикман в своих примечаниях к стихотворениям Брюсова (Валерий Брюсов. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Л., 1961, стр. 780).

«Нечаянная Радость» Блок писал: «В семи отделах я раскрываю семь стран души моей книги».

В сплошной циклизации было много иррационального, порой и искусственного. Построение «Стихотворений» 1916 года гораздо трезвее, распределение по циклам объяснимее. Раздел «Разные стихотворения» усилил действенность циклов, освободив их от стихотворений, включавшихся с натяжкой.

Среди «Разных стихотворений» второй книги есть продолжающие первую книгу, есть варьирующие тот или иной из циклов второй книги или вливающиеся в ее общий поток; есть и чрезвычайно важные, уже предсказывающие дальнейшее движение Блока, третью книгу стихов. Все же поэтическая мысль Блока кристаллизуется именно в циклах; система циклов наиболее адекватна неизменному тяготению Блока к созданию монументальных контекстов.

Самые глубокие изменения претерпела, понятно, третья книга, поскольку к первоначальному составу сборника 1910 года «Ночные часы» прибавлялась постепенно лирика последующих лет. Когда в предисловии 1911 года к «Собранию стихотворений» Блок впервые заговорил о трилогии, то в третьей книге господствовала еще «Снежная маска» и примыкающие к ней циклы, о чем свидетельствует и тогдашнее название третьей книги — «Снежная ночь» (в 1916 году все это перешло во вторую книгу). Решающие для канонической редакции третьей книги циклы «Страшный мир», «Родина» существовали еще в зерне. В издании 1916 года эти циклы уже развернуты. Но окончательное свое строение третья книга получила только в издании 1921 года, подготовленном Блоком и вышедшем после его смерти. Это издание дополнено новыми стихами, в том числе «Соловьиным садом», и в него впервые вошли «Ямбы» (отдельно изданные в 1919 году).

Идею третьей книги завершило, таким образом, только посмертное издание, но наметилась она уже в 1907—1908 годах. Вот рубеж, начиная от которого правомерно говорить о третьем творческом периоде Блока.

Блок сам, в стихах и в прозе, набрасывал схему своего «романа» (например, в стихотворении «Как свершилось, как случилось?..»). Прозаический чертеж первых этапов этого лирического сюжета представляет собой

предисловие 1908 года к сборнику «Земля в снегу». Развитие трилогии, о нем неоднократно писали исследователи творчества Блока, намечено также в известном письме к Андрею Белому (июнь 1911 года): «...Все стихи вместе — *трилогия вочеловечения*» (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес (сноска Блока: «Нечаянная Радость» — книга, которую я за немногими исключениями терпеть не могу)) — к отчаянью, проклятиям, «возмездию» и... — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, едержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра и зла» — ценою утраты части души)».

В разных вариантах повторяется та же формула: сначала идеалы мистического порядка («Стихи о Прекрасной даме»), потом попытка заменить утраченные абсолюты субъективными «горестными восторгами» («Нечаянная Радость», «Снежная маска»). Попытка не удается. Отрицание этого опыта приводит к пустоте и отчаянию и одновременно к утверждению новых объективных ценностей. Отсюда двойственное построение третьей книги: с одной стороны, «Страшный мир», с другой — темы родины, народа, стихии, революции, труда («Родина», «Ямбы», «Соловьиный сад»), темы, в конечном счете ведущие к «Двенадцати».

В окончательном построении трилогия представляет собой драму утраченных и вновь утверждаемых (теперь по-иному) объективных ценностей. Ее перипетиям соответствуют разные воплощения авторской личности, тем самым и разные стилистические планы.

В 1911 году в примечаниях к первой книге «Собрания стихотворений» Блок писал: «...«однострунность» души позволила мне расположить все стихотворения первой книги в строго хронологическом порядке; здесь главы определяются годами, в следующих книгах — понятиями».

Понятие — это поэтическая мысль каждого раздела. Во второй и третьей книге хронология сломана. Они складываются из циклов то последовательных, то параллельных, чаще всего хронологически пересекающихся.

Источник поэзии начинающего Блока — это главным образом русская лирика второй половины XIX века. Стихи его поэтических патрoнов узнаются непосредственно: признаки их даны прямо, а главное, сохраняется отношение между этими признаками.

Вот Фет:

Ты ли, виденье неясное?
Сердце остыло едва...
Чую дыхание страстное,
Прежние слышу слова...

Вот Тютчев:

Окрай небес — звезда омега,
Весь в искрах, Сириус цветной.
Над головой немая Вега
Из царства сумрака и снега
Оледенела над землей.

А вот Апухтин:

Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене,
Безумная, как страсть, спокойная, как сон,
А я, повергнутый, склонял свои колени
И думал: «Счастье там, я снова покорен!»

Все это из «Ante Lucem». Конечно, и в «Ante Lucem» есть свой контекст — атмосфера неформившегося мистицизма. Но она не может еще стереть с отдельных стихов печать зависимости от определенных, безошибочно узнаваемых образцов.

В «Стихах о Прекрасной даме» те же импульсы — русская, романтическая по своим истокам лирика с преобладанием Фета. Но лирический материал уже преобразован. Определилась общая идея и сообщила контексту динамическую силу. В «Стихах о Прекрасной даме» Фет прошел уже через Владимира Соловьева; это Фет в соловьевской редакции. Прежде всего это Фет абстрагированный, лишенный именно того, что было силой и спецификой Фета, — психологической и предметной конкретности, подробностей, оттенков. Конкретность Фета не противоречит его импрессионистическим влечениям. Импрессионизм Фета, как и вообще импрессионизм, неотделим от чувственных впечатлений, то разорванных, то сплетающихся с состояниями души.

На поприще поэзии Вл. Соловьев — ученик Фета, и стихи его внешне похожи — интонацией, романтическим

словарем, мотивами любви, природы, мечты, спасающей от жизни. В то же время от Фета Соловьев оставил только романтические иносказания, для Фета важные, но звучащие по-фетовски лишь в сложном единстве его многопланых стихов.

И вдруг посыпались зарей вечерней розы,
Душа почуяла два легкие крыла,
И в новую страну неистощимой грезы
Любовь-волшебница меня перенесла.

Поляна чистая луною серебрится,
Деревья стройные недвижимо стоят.
И нежных эльфов рой мелькает и кружится,
И феи бледные задумчиво скользят.

Фетовский это пейзаж? Слова похожи, интонация сходная, тема как будто тоже. Но вместо живой прелести увиденных Фетом чувств и вещей — холодные оболочки иносказаний. Однако и в абстрагированном виде стихия фетовского лиризма затопила Соловьева с его незначительным поэтическим дарованием. Философская мысль не сумела стать поэтической мыслью (в этом плане есть аналогия между Вл. Соловьевым и поэтами-любомудрами). Для тех, кто не владел шифром, разговор о Мировой душе оборачивался лирикой запоздалого романтизма.¹ Шифром владели молодые символисты.

В статье «Материалы из библиотеки Ал. Блока» Д. Е. Максимов приводит маргиналии и пометки Блока на экземпляре стихотворений Владимира Соловьева.² Можно проследить, как подчеркиваниями и различными пометками Блок высвобождает из фетовской инерции от-

¹ П. Громов, говоря о противоречии между задачами, которые разрешал молодой Блок, и фетовским методом, отметил, что «и Соловьев-поэт вышел из «фетовской школы». И в стихах Соловьева, повествующих о «синтетической», целостной индивидуальности, есть то же противоречие основной идеи и формы, в которой она выражена. Однако Соловьева это противоречие совсем не смущает. Он очень небольшой поэт и, очевидно, совсем не ощущал разрыва между поэтическим содержанием и его выражением в своих стихах» (Павел Громов. Герой и время. Л., 1961, стр. 404).

² Д. Е. Максимов. Материалы из библиотеки Ал. Блока (К вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве). — Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института, т. 184, вып. 6. Л., 1958, стр. 352—354.

дельные строки и слова, особенно важные для концепции Соловьева. Вот пример:

Зачем слова? В безбрежности лазурной
Эфирных волн созвучные струи
Несут к тебе желаний пламень бурный
И тайный вздох немеющей любви. . .

.
И в этот миг незримого свиданья
Нездешний свет вновь озарит тебя,
И тяжкий сон житейского сознанья
Ты отряхнешь, тоскуя и любя.

Блок подчеркнул два последних стиха, как бы сигнализируя о том, что это стихотворение «фетовской школы» (отмеченное сильнейшей инерцией ее навыков) может быть иначе прочитано. Для этого нужен был ключ философской концепции Соловьева.

Как бы то ни было, поэтический опыт Владимира Соловьева важен для раннего Блока. Он показал ему, что лирический язык школы Фета — Полонского может стать носителем иных значений. В «Стихах о Прекрасной даме» Блок и решал эту задачу. Решал ее очень организованно, иначе, чем Соловьев, потому что тогда уже был поэтом неизмеримо большего масштаба.

«Стихам о Прекрасной даме» присуща уже стройная циклизация, власть контекста, скрепленного единством лирического героя, единством идеи, выявляющей себя, как в микрокосме, в каждом отдельном стихотворении. В «Стихах о Прекрасной даме» появились уже те *острия*, преобразующие окружающую их словесную массу, о которых Блок говорит в своей «Записной книжке». Эти слова могли принадлежать языку общесимволистическому и уже — условному языку соловьевцев (теснее всего соприкасается в своем словоупотреблении ранний Блок с Андреем Белым), но, главное, от стихотворения к стихотворению наращивается контекст, и в нем вырабатываются впервые те блоковские символы, которые пройдут, изменяясь, через все его творчество. Вырабатываются они из давно привычных поэтических образов, таких как лазурь, звезда, заря, сумрак, туман, ветер, метель. Эти слова принадлежали необъятно большому и потому безличному единству романтического стиля. Блок очень рано превратил их в постоянно действующие элементы

контекста, в высшей степени индивидуального, выражающего одну (разумеется, обобщенную) лирическую личность, одну судьбу.

Процесс этот особенно ясно прослеживается, начиная с первых стихотворений 1901 года.

Ветер принес издалека
Песни весенней намек,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.

В этой бездонной лазури,
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Реяли звездные сны.

Первая строфа очень фетовская. Вторая — уже специфически блоковская, несмотря на то что вся она состоит из сугубо фетовских слов, данных в чрезвычайном сгущении, — *лазурь, сумерки, весна, буря, сны*. И в поэзии Фета содержание подобных слов вовсе не является только предметно-логическим. Их эмоциональное и смысловое значение формируется и романтическим стилем, и индивидуальным стилем поэта. Слова эти тесно вплетены в ряды заведомых, хотя и колеблющихся ассоциаций. Но в системе Фета — все это стилистическая окраска, символическое расширение слова, его вторые и третьи планы, и все это обычно осложняет, но не отменяет первичное его значение. При всех возможных отклонениях это и есть фетовский принцип. Стихи же молодого Блока иносказательны (ветер, клочок неба, лазурь — все развеществлено). И это совсем другой принцип. В них очень много любви и природы, но ни одно из них не написано о любви и природе — подобно стихам Фета или Полонского. У них другой предмет.

Слова-острия могут быть ключевыми словами данного стихотворения, данного узкого контекста. Так бывает и у Блока. Но основным для метода Блока является образование проходящих, устойчивых словесных символов, черпающих свое значение в общей связи его творчества и вносящих его в каждый новый текст. Блоковская символика, сложившаяся уже в «Стихах о Прекрасной даме», не исчезает из его поэзии в дальнейшем. Она только переосмысливается, скрещивается с новыми символами, постепенно вступающими в блоковский поэтический круг.

И в самых поздних стихах Блока встречаются его *сумрак*, его *зори* — иногда в новых сочетаниях, иногда как знаки воспоминания и сожаления об утраченном идеальном мире.

Блоковский комментарий, в дневнике 1918 года, к «Стихам о Прекрасной даме» едва ли может способствовать переводу этих стихов на логический язык. Зато он в высшей степени характерен для блоковского мышления словами-остриями. Весь он основан на выявлении в своих юношеских стихах этой опорной символики. «Чаще, чем со мной, она (Л. Д. Менделеева) встречалась с кем-то, кого не видела и о котором я знал. Появился мороз, «мятель», «неотвязный» и *царица*, звенящая дверь, два старца, «отрава» (непосланных цветов), свершающий и пользующийся плодами свершений («другое я»), кто-то «смеющийся и нежный».

У раннего Блока перестраиваемые слова (слова-острия) лексически, даже стилистически однородны с перестраиваемыми; они принадлежат к тому же словарю романтической поэзии, хотя и заимствуют новый смысл из контекста. Позднее в круг устойчивых блоковских символов, наряду с *вечными* образами, вступают слова иного порядка, иногда отмеченные резкой печатью времени. Так, в период «Незнакомки» и «Снежной маски» среди постоянных блоковских символов — атрибуты демонической женщины 1900-х годов: шлейфы, духи, шелка, мех, перья, вуаль, узкие ботинки и проч. Иные из этих атрибутов непосредственно связаны с модами 900-х годов, и в то же время все это вынесено за пределы повседневной реальности. Например, знаменитые «перья страуса» Незнакомки или шлейф Снежной девы — то «осыпанный звездами», то подобный змее или комете. Недаром Блок утверждал, «что существует некая «астральная мода» на шлейфы, на перчатки, пахнущие духами, на пустое очарование».¹ Далее среди постоянных блоковских символов появляется тройка с ее рысаками и бубенцами, появляются атрибуты цыганщины.

Проходящие символы, раз возникнув в поэзии Блока, обычно из нее уже не уходили. Эта особенность связана

¹ В письме к Н. Н. Скворцовой от 9 января 1912 года (см. дневник Блока. — Собрание сочинений, т. VII. М.—Л., 1963, стр. 121).

с самыми основами поэтического мышления Блока. О чем бы Блок ни писал — мыслил он всегда непрерывную связь, единство человеческой судьбы.¹

Первую книгу своих стихов Блок назвал «однострунной». В основе ее — традиция русской романтической лирики, узнаваемая, но преображенная соловьевской и в еще большей мере блоковской символикой. Но в «Стихи о Прекрасной даме» постепенно проникает иное — декадентская «новая поэзия», урбанизм, кривляющиеся паяцы,² двойники, влияние Брюсова — все, что стало решающим для второй книги. Последние разделы «Стихов о Прекрасной даме» тяготеют уже к циклу «Распутья» (в первом издании — «Ущерб»), а «Распутья» в свою очередь пересекаются — тематически и хронологически — со второй книгой. Ряд стихотворений 1904 года, вошедших во второй том, написан раньше, чем датированные тем же годом стихотворения «Распутный».

В первой книге дифференциация стилей еще пригнута, поглощена общим потоком. И это связано с тем, что душевное раздвоение героя, его «падение», утрата мистической гармонии первоначально, в пределах первой книги, укладывается еще в концепцию Соловьева. Согласно этой концепции, Душа мира (Вечная женственность) двойственна. Она может отождествляться с Софией (премудростью божьей), и она же может уступить слепым и греховным силам хаоса. На этой именно концепции основано стихотворение Блока 1901 года с эпиграфом из Соловьева: «И тяжкий сон житейского сознания Ты отряхнешь, тоскуя и любя».

Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты

И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.

О, как паду — и горестно, и низко,
Не одолев смертельные мечты!

¹ Эта установка Блока подробно рассматривается в статье Д. Е. Максимова «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока» (Блоковский сборник, Тарту, 1972).

² Арлекинада декадентов 1900-х годов соотносится с гротескно-трагическим образом Пьеро из сонета Верлена «*Pierrot*» («*Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air...*»).

Это еще соловьевская схема — падение человека, сопряженное с искажением облика Вечной женственности. Вторая книга отразила другой душевный опыт: разрыв с соловьевством, обращение к земному.

Вторую книгу Блок называл переходной (сам он ее не любил). В литературе о Блоке вторую книгу обычно определяют как самую субъективную, самую «декадентскую» в его творчестве.

Переходной вторая книга является в том смысле, что ее автор и герой ушел от соловьевской мистики и не пришел еще к тем объективным ценностям, которые наряду со «Страшным миром» даны в третьей книге стихов. Но без источника ценностей поэзия вообще существовать не может. В предисловиях 1906 и 1908 годов к сборникам «Нечаянная Радость» и «Земля в снегу» Блок сам указал на основной источник поэтического пафоса своих стихов переходной поры. Это одинокая, «израненная» душа современного человека. Индивидуалистическое понимание личности и сближает Блока в эти годы с декадентством. Все остальное, в том числе повышенная метафоричность, — это уже производное. За страданиями и радостями уединенной личности признана ценность, субъективная, но для поэта несомненная: «Кто посмеет сказать: «Не должно. Остановись»? Так я живу, так я хочу... не по чуждой воле погибну, не по чуждой воле восстану» (предисловие к «Земле в снегу»).

Вторая книга, в своей канонической редакции сложившаяся из сборников «Нечаянная Радость» и «Земля в снегу», — это не только книга о соблазнах и ужасах города, о «горестных восторгах» страсти или уединении среди «бессловесных тварей». Ее завершают «Вольные мысли», в нее настойчиво проникают темы революции 1905 года. Отсюда, в отличие от «однострунной» первой книги, — стилистическая многопланность и синхронность стилей во второй книге (как и в третьей).

Синхронность эту не всегда следует понимать буквально. Одни циклы создавались раньше, другие позднее. «Пузыри земли», скажем, относятся к 1904—1905 годам, «Снежная маска», «Вольные мысли» — к 1907-му. Но ведь Блок рассматривал каждую из своих книг как *произведение*, во всяком случае как единый комплекс. Именно поэтому циклы второй и третьей книги Блока имеют

иное значение, чем, например, циклы брюсовских сборников 1890—1900-х годов, дифференцированные по признакам тематическим, жанровым, даже по признаку строфической формы.¹ У Блока же совсем другое: циклы второй книги фиксируют разные состояния души, взятые в синхронном разрезе.

Единое сознание, изображенное Блоком, — многогранно и противоречиво; поэтому, например, в субъективную и «декадентскую» вторую книгу входят «Вольные мысли» — самый конкретный, самый пушкинский из лирических циклов Блока.

В ряде случаев можно говорить и о синхронности в точном смысле слова. Одновременно Блок создает стихи разных планов и распределяет их по разным циклам. Так, «Вольные мысли» относятся к июню — июлю 1907 года, то есть хронологически они вклиниваются в «снежные» циклы 1906—1908 годов. Цикл «Фаина» охватывает 1907 год целиком.

В третьей книге хронология циклов переплетается еще теснее. К январю 1914 года относится, например, одно из ключевых стихотворений цикла «Черная кровь» («Страшный мир») «Даже имя твое мне презренно...».

Глаз молчит, золотистый и карий,
Горла тонкие ищут персты...
Подойди. Подползи. Я ударю —
И, как кошка, ощершься ты...

В феврале завершено такое некрасовское стихотворение, как «Да. Так диктует вдохновенье...» (оно вошло в «Ямбы»). В марте 1914 года создается цикл «Кармен», перекликающийся со «Снежной маской». В августе того же года на протяжении нескольких дней (26-го и 31-го) написаны «Была ты всех ярче, верней и прелестней...» — стихотворение, которое снова воскрешает романтически-лирическую, фетовскую традицию («Арфы и скрипки»), и исполненное жестоких прозаизмов «Грешить бесстыд-

¹ Например, циклы сборника «Tertia vigilia» (1897—1901): «Любимцы веков», «У моря», «В стенах», «Близким», «Из дневника» и т. д. «Urbi et Orbi» (1901—1904): «Песни», «Баллады», «Думы», «Элегии», «Сонеты и терцины», «Картины», «Антология». Понятно, что жанровые рубрики Брюсова не следует отождествлять с классической жанровой системой.

но, непробудно. . .» («Родина»). Так многогранной циклизации подлежат иногда стихи хронологически чрезвычайно близкие.

В переходный и «субъективный» период второй книги Блок меньше чем когда бы то ни было обращался к прочно усвоенным общим сознанием стилистическим традициям. Но даже и в этот период Блок не стал изобретателем небывалых слов. Это ему органически чуждо.

Блок и сейчас сохраняет (как, впрочем, и другие его современники) в качестве преобразуемой основы поэтический язык, унаследованный от русской поэзии XIX века. Но характерно для Блока, что и сейчас в поисках преобразующих средств он опирается на уже существующие, разработанные его современниками стили — стили, узнаваемые читателем. Но теперь в этой роли уже не Фет, Полонский, Соловьев, а корифеи новой поэзии.

Во второй книге разделы «Пузыри земли» и «Город» противостоят друг другу по признаку урбанизма и антиурбанизма. В структуре второй книги «Пузыри земли» — отдых «ушедшей в себя души» от соблазнов города. Но и земля, природа предстают здесь в субъективном «демоническом» аспекте. На рубеже XX века стиль, условно преломляющий мотивы русской сказочной демонологии, вырабатывался в новой скульптуре и живописи, в прозе Ремизова и стихах Сологуба.

Всего непосредственнее и очевиднее связь «Пузырей земли» с определенной линией поэзии Сологуба; в том числе со стихами, относящимися еще к 1890-м годам:

Есть тайна несказанная,
Но где, найду ли я?
Блуждает песня странная,
Безумная моя.

Дорогой незнакомую
Среди немых болот
С медлительной истомою
Она меня ведет.

Мгновения бесследные
Над ней летят в тиши.
И спят купавы бледные,
И дремлют камыши.

1895

Или сологубовское стихотворение 1901 года:

Белый саван брошен над болотами,
Мертвый месяц поднят над дубравою, —
Ты пройди заклетыми воротами,
Ты приходи ко мне с шальной пошавою.

Блок заставил служить своим задачам стиль, уже разработанный современным ему русским искусством, но новый для него самого, прикрепленный к поэтическим предметам, вовсе не входившим в кругозор лирики XIX века.¹

Мифология болотных чертенят и мохнатых тварей условна и стилизована, сказочность здесь субъективна, проникнута эстетизмом. Но есть у нее все же фольклорная первооснова, вечный источник сказочных идеалов. Блок таким образом включается в семантическую систему, уже существующую в культурном сознании его современников, причем это система двойная. С одной стороны, ремизовско-сологубовский литературный стиль; с другой — общезначимость подразумеваемого народного мифотворчества.

Урбанизм для Блока — это тоже уже существующая система идей и стиля. Зародившийся в поэзии французских символистов, широко развернутый Верхарном, урбанизм на русской почве был уже закреплен поэзией Брюсова.²

Как и для Брюсова, для Блока этой поры город безмерно соблазнителен, прекрасен (как ландшафт сознания современного человека) и ужасен. Он — поприще трагедии одинокой души, переживающей свое уединение не в одиночестве, а в толпе. Двойной ряд символов, закрепивший эти соотношения, вырабатывался у Блока под явным воздействием брюсовского цикла «В стенах» (сборник «*Tertia vigilia*») и в особенности таких произ-

¹ Поэзия XIX века обращалась, разумеется, к русской сказочной традиции, стремясь использовать, иногда в сугубо литературной форме, — фольклорные мотивы. «Новой поэзии» нужно совсем другое — символическое применение этих мотивов, которые она вовлекает в свой тематический круг.

² Об урбанизме Брюсова см.: Д. Максимов. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940; также статью Д. Е. Максимова «Поэтическое творчество Валерия Брюсова» в кн.: Валерий Брюсов. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Л., 1961, стр. 36—40 и др.

ведений Брюсова, как «Париж», «Конь блед», «Прохожей» и проч.

Рядом с апокалипсическими образами — красные карлики, Невидимка, странные человечки, городская демонология, возникающая как бы по аналогии с весенними тварями и болотными чертенятами. Но, в отличие от сказочных героев «Пузырей земли», невидимки и красные карлики лишены общезначимого мифологического существования, они — плод субъективной фантазии, произвольное воплощение урбанистического зла.

Блоку, как и Верхарну и Брюсову, зло большого города предстает уже социальным злом (не только метафизически). Притом в урбанистическую концепцию Блока вторглись веяния первой русской революции — ее ожидание, свершение, катастрофа. Из демократических, революционных тенденций творчества Блока (в эту пору еще неустойчивых и смутных) в городских циклах «Нечаянной Радости» возникает еще один ряд, скрещивающийся с другими и резко от них отличный. Это совсем другие слова, скупые, угловатые и пронзительно прозаические.

Характерно, что демократическое начало поэзии Блока 1900-х годов — в отличие от начала индивидуалистически-декадентского — сразу потребовало испытанных временем классических традиций. Блок сам говорил о чрезвычайном для него значении традиции Некрасова.

В статье «Александр Блок и Некрасов» В. Н. Орлов указал на ряд стихотворений Блока, текстуально близких к некрасовским: «Ангел-хранитель», «Да. Так диктует вдохновенье...», «Грешить бесстыдно, непробудно...», «Коршун», «Перед судом» и т. д.¹ Почти все это — произведения периода третьей книги. Во второй книге, в таких вещах, как «Вечность бросила в город...», «Поднимались из тьмы погребов...», «Барка жизни встала...», «Митинг», текстуального сходства меньше. Но социальностью, проблематикой русской революции они некрасовские. Некрасовские здесь те жизненные ценности, которые сооб-

¹ В. Н. Орлов. Александр Блок и Некрасов. Научный бюллетень Ленинградского государственного университета, № 16—17, 1947, стр. 56—63. См. также: Ю. Д. Левин и М. И. Дикман. Паметки А. А. Блока на Собрании стихотворений Некрасова (Ученые записки Ленинградского государственного университета, Серия филологических наук, вып. 30. Л., 1957).

щают поэтичность высокому прозаизму этих стихов, их словесной обнаженности.¹

В 1906 году создавался цикл «Мещанское житье». Под таким заглавием он появился в сборнике «Земля в снегу» (1908).² Обычно подчеркивается связь этого цикла с городской лирикой Некрасова, с ее бедняками и неудачниками. Однако преемственность здесь сложнее, она захватывает и городскую лирику — в своем роде тоже демократическую — Аполлона Григорьева.³ Недаром в сборнике «Земля в снегу» циклу «Мещанское житье» предпослан был эпиграф: «О, говори хоть ты со мной, Подруга семиструнная...»

В 1902 году Блок читал сборник стихотворений А. Григорьева 1846 года (в то время единственный). Это чтение отразилось в его записных книжках. Знал ли Блок журнальные публикации стихотворений Григорьева до 1914 года, когда он приступил к работе над изданием его стихов? Стихотворение, из которого в 1908 году взят эпиграф к «Мещанскому житью», впервые появилось в печати в 1857 году, но текст этот бытовал в устной, песенной традиции. Вполне, однако, возможно, что студент филологического факультета Блок держал в руках журнал «Сын отечества» за 1857 год, где в №№ 44—49 полностью был напечатан цикл «Борьба» — вершина лирики Аполлона Григорьева. В таком случае Блок должен был знать и стихотворение «Вечер душен, ветер воет...», которое он позднее в статье «Судьба Аполлона Григорьева» назвал «прекрасным».

Близость этого стихотворения к блоковскому «На чердаке» трудно объяснить только совпадением.

Тёмно, тёмно... Ветер воет...
Воет где-то пес...
Сердце ноет, ноет, ноет...
Хоть бы капля слез!

Вот теперь одни мы снова,
Не услышат нас...

¹ Эпигонская народническая поэзия 1870—1880-х годов, напротив того, избытовала литературными штампами.

² Стихи этого цикла вошли в 1916 году в цикл «Город» второй книги «Стихотворений».

³ На связь цикла «Мещанское житье» с лирикой Аполлона Григорьева указал Д. Д. Благой в статье «Блок и Аполлон Григорьев» («Три века», М., 1933, стр. 291 и др.).

От тебя дождусь ли слова
По душе хоть раз?

Нет! Навек сомкнула вежды,
Навсегда нема...
Навсегда! И нет надежды
Мне сойти с ума!

Взгляд один, одно лишь слово...

Холоднее льда!
Боязлива и сурова
Так же, как всегда!

Ап. Григорьев

Вот — я с ней лишь связан...
Вот — закрыта дверь...

А она не слышит —
Слышит — не глядит,
Тихая — не дышит,
Белая — молчит...

Уж не просит кушать...
Ветер свищет в щель.
Как мне любо слушать
Вьюжную свирель!

Слаще пой ты, вьюга,
В снежную трубу,
Чтоб спала подруга
В ледяном гробу!

Блок

Между этими стихотворениями Григорьева и Блока есть еще одно — прозаическое звено: «Кроткая» Достоевского, появившаяся в «Дневнике писателя» за 1876 год. Достоевский, сблизившийся с Аполлоном Григорьевым, деятельным участником его журналов «Время» и «Эпоха», Достоевский, который сказал о Григорьеве, что он «беспорный и страстный поэт»,¹ — знал, по всей вероятности, цикл «Борьба». Вот строки из внутреннего монолога героя «Кроткой» (после самоубийства жены): «Мертвая, не слышит!.. О, пусть всё, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на

¹ Ф. М. Достоевский. Статьи за 1845—1878 годы. М.—Л., 1930, стр. 353.

одно! взглянула бы на меня, вот как давеча...». Текстуальные совпадения с обоими стихотворениями здесь очевидны.

Вопрос о связи стихотворения Блока «На чердаке» с циклом Аполлона Григорьева существен потому, что связь эта выявляет лирический, интимный характер «Мещанского житья». Герой «Мещанского житья» — вовсе не объективно изображенный социальный тип городского бедняка и неудачника. Это — один из лирических «двойников»; в ряду многих других воплощений авторской личности Блока — воплощение ее, свидетельствующее о том, насколько органической и личной могла быть для Блока демократическая стихия.

О личном, «автобиографическом» смысле цикла «Мещанское житье» говорит в своей биографии Блока М. Бекетова: «... Поэт... ушел из дома и из-под крыла матери и вместе с женой переселился на отдельную квартиру. Это случилось осенью 1906 года. Квартира — «демократическая» найдена была на Лахтинской улице в четвертом этаже... Целый ряд стихов II тома вызван впечатлениями этого «демократического» обихода: «На чердаке», «Окна во двор», «Хожу, брожу понурый...», «Я в четырех стенах...» и т. д.»¹

В предисловии к «Земле в снегу», скрепляя единой мыслью все циклы сборника, Блок включил и «Мещанское житье» в эту лирическую связь: «Не променяю моих восторженных и черных дней, *моей мещанской лени* (подчеркнуто мной. — Л. Г.), моего вечного праздника на вашу здравость и глубину, на ваши жемчужные зори».

Открыл окно. Какая хмурая
Столица в октябре.
Забитая лошадка бурая
Гуляет на дворе.

.....
Да и меня без всяких поводов
Загнали на чердак.
Никто моих не слушал доводов,
И вышел мой табак.

«В октябре»

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк. Л., 1930, стр. 103.

Все здесь самое бытовое. Но быт непосредственно переходит в мечту; по тому же принципу, что в стихотворении «Незнакомка», и с той же мотивировкой опьянения. В стакан канула звезда —

Вот, вот, в глазах плывет манящая,
Качается в окне...
И жизнь начнется настоящая,
И крылья будут мне!

И даже все мое имущество
С собою захвачу!
Познал, познал свое могущество!..
Вот вскрикнул... и лечу!

Лечу, лечу к мальчишке малому
Средь вихря и огня...
Всё, всё по-старому, бывалому,
Да только — без меня!

Имущество, мальчишка — это следы первого, «прозаического» плана. Аналогичный ход:

Хожу, брожу понурый,
Один в своей норе...

Последняя строфа стихотворения возвращает нас к другому стилистическому строю Блока:

И что ей молвить — нежной?
Что сердце расцвело?
Что ветер веет снежный?
Что в комнате светло?

Слившийся, нищий неудачник этого цикла — не один из городских персонажей, но вариант лирического героя.

Я в четырех стенах — убитый
Земной заботой и нуждой...

Разумеется, автобиографичность этих и им подобных стихов не следует понимать буквально. Но когда Блок говорит о своем герое:

Я пригвожден к трактирной стойке,
Я пьян давно. Мне все — равно,

или когда он говорит:

И гибну, прищ, в родном краю
Клинком отравленным заколот... —

мы ведь и это не понимаем буквально.

Блок — поэт, взявший на себя сложное наследие русского XIX века, и он корифей «новой поэзии»; Блок многостилен, и стили его восходят к разным источникам, а в то же время не многих поэтов мы узнаем с такой безошибочностью. Все темы, все традиции, все стили охвачены целостным контекстом, единством раскрываемого сознания, очень личного и очень общего. Разные стили Блоку нужны, чтобы показать грани этого сознания, взятого в его поступательном движении.

Блок владеет двойной системой символов. Он расставляет знаки стилей соловьевского (в его символистической интерпретации), условно-сказочного, урбанистического, фетовского, некрасовского, и одновременно с ними, в сложном с ними соотношении, возникают символы блоковского мира, основания которого заложены еще в «*Ante Lucem*». Блоковские зори, закаты, сумраки, туманы, ветры, метели — слова-острия, наэлектризованные блоковским контекстом и потому перестраивающие все, что их окружает. Если они не проникли в то или иное стихотворение, то проникли в соседнее, сопряженное с ним в единстве цикла и книги.

В циклах же «Снежной маски» и примыкающем к ним цикле «Фаина» блоковская символика разрослась и заполнила собой все стиховое пространство. Эти циклы — кульминация тех «восторгов», о которых повествует вторая книга в целом. И именно здесь Блок, ломая сдерживающую, дисциплинирующую силу традиций, предается стилистическому максимализму в той мере, к какой он никогда ни прежде, ни после не приближался.

В «Снежной маске» не различимы ничьи голоса, кроме блоковского, — несмотря на то, что вся эта динамическая структура растет из первичных, традиционных символов холода и огня, ветра и бури. В статье «Поэзия Александра Блока» В. М. Жирмунский проследил рост этих метафорических сплетений.¹

Статья В. М. Жирмунского написана после смерти Блока, в 1921 году. К тому же году относится статья Ю. Н. Тынянова «Блок». В двух этих работах даны противоположные характеристики блоковского стиля. В. М. Жирмунский называет Блока *поэтом метафоры*. «В этом отношении Блок — вполне оригинален и имеет среди русских

¹ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

поэтов-романтиков и первых символистов лишь робких предшественников». ¹ «Он предпочитает, — пишет Ю. Тынянов, — традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности». ²

Противоречивость этих характеристик закономерна: она объясняется стилистической многогранностью Блока. Ю. Н. Тынянов имел в виду романсные, «цыганские», вообще лирически-романтические традиции Блока. В. М. Жирмунский в своем анализе опирался главным образом на «снежные» циклы второй книги, в которых с предельным напряжением раскрывается индивидуалистическое сознание, и традиции именно потому неощутимы.

Особое положение «Снежной маски» в единстве лирики Блока определяется своеобразным опытом индивидуалистического «жизнетворчества».

Не следует смешивать вопрос о происхождении лирического материала с вопросом об его художественной функции. Уже в лирике XIX века, освободившейся от обязательных жанровых сюжетов, лирическое событие чаще всего возникает из реального события, впечатления, импульса. Биографические реалии могут стать реалиями эстетически действенными, то есть рассчитанным на восприятие читателя элементом художественной структуры, но для этого требуются определенные установки. Без них реалии остаются за текстом или превращаются в иносказания.

«Стихи о Прекрасной даме» отразили историю любви, поэтому многое в них порождено реальными жизненными ситуациями. Но между этими ситуациями и возникающей из них ситуацией лирической — средостение абстрактной символики. Некоторое представление об этих соотношениях дает позднейший (в дневнике 1918 года) блоковский комментарий к «Стихам о Прекрасной даме»: «... Я встретил Любовь Дмитриевну на Васильевском острове (куда я ходил покупать таксу, названную скоро

¹ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы, стр. 234.

² «Арханглы и новаторы», стр. 517.

Краббом). Она вышла из саней на Андреевской площади и шла на курсы по 6-й линии, Среднему проспекту — до 10-й линии, я же, не замеченный Ею, следовал позади (тут — витрина фотографии близко от Среднего проспекта)... Мне хотелось *запечатать* мою тайну, вследствие чего я написал зашифрованное стихотворение, где пять изгибов линий означали те улицы, по которым она проходила, когда я следил за ней, не замеченный ею (Васильевский остров, 7-я линия — Средний проспект — 8 — 9-я линии — Средний проспект — 10-я линия)».

Пять изгибов сокровенных
Добрых линий на земле.
К ним причастные во мгле
Пять стенаний вдохновенных.
Вы, рожденные вдали,
Мне, смятенному, причастны
Краем дальним и прекрасным
Переполненной земли.
Пять изгибов вдохновенных,
Семь и десять по краям,
Восемь, девять, средний храм —
Пять стенаний сокровенных,
Но ужасней — средний храм —
Меж десяткой и девяткой,
С черной, выпренной загадкой,
С воскуреньями богам.¹

В данном случае фактическая основа события не только не обогащает эстетическое восприятие, но полностью его разрушает. Послужившие творческим импульсом реальные впечатления, столь важные для поэта, что он помнил их через семнадцать лет, **выключены** здесь из художественной структуры. Даже ленинградец не догадается, что «добрые линии на земле» — это линии Васильевского острова.

Еще разительнее другая запись в дневнике 1918 года.

В непрестанной молитве моей,
Под враждующей силой твоей,
Я хранилище мысли моей
Утаю от людей и зверей.

Стихотворение это Блок комментирует: «Следствием этого (суровости Л. Д.) было то, что я вновь решил

¹ Ср.: Л. И. Тимофеев. Творчество Александра Блока. М., 1963, стр. 20—21.

таить на земле от людей и зверей (Крабб) хранилище моей мысли, болея прежней думой и горя молитвенным миром под ее враждующей силой». Итак, прототипом таинственных зверей оказывается такса Крабб, что при расшифровке произвело бы безошибочный комический эффект. Это не случайные примеры. Таковы закономерности абстрактно-символической системы ранней поэзии Блока.

В «Снежной маске» эти соотношения уже гораздо сложнее. Появившиеся в печати воспоминания В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой расширили наше представление о связи «Снежной маски» с жизнью петербургского кружка поэтов, художников, актеров, группировавшихся в 1906—1908 годах вокруг театра Комиссаржевской. Оказывается, «Снежная маска» насыщена реалиями — от необычайно снежной зимы 1906—1907 годов до подробностей маскарадных костюмов бала «бумажных дам», устроенного в декабре 1906 года молодыми актрисами театра Комиссаржевской.

Сведения эти важны для творческой истории «Снежной маски», но восприятие этого произведения они не меняют. Метафорический строй «Снежной маски» не становится более предметным. Перед нами не вторжение предметного мира в метафорическую стихию, но скорее обратный процесс — проекция поэтической символики в жизнь, «театр для себя», то смешение жизни с искусством, которого Блок боялся и которое сам он считал характернейшей чертой декадентства.

В своих воспоминаниях В. П. Веригина восстанавливает господствовавшую в кружке атмосферу символизации и эстетизации жизни: «Мейерхольд, также завороченный и окруженный масками, бывал созвучен блоковскому хороводу и, как все мы, жил двойной жизнью: одной — реальной, другой — в серебре блоковских метелей. Тут ничего не было настоящего — ни надрыва, ни тоски, ни ревности, ни страха, лишь беззаботное кружение масок на белом снегу под темным звездным небом... После «Балаганчика», на вечере Бумажных дам, маски сделали нашу встречу чудесной, и мы не вышли из магического круга два зимних сезона, пока не растались... Высокая фигура Сергея Городецкого, крутящаяся в снежной мгле, силуэт Блока, этот врезанный в снежную мглу

профиль поэта, снежный иней на меховой шапке над строгой бровью, перебеги в снегу, звуки «струнных женских голосов» (слова Блока), звездные очи Волоховой, голубые, сияющие Веры Ивановой. . . Игра в театре, которую я так любила, кажется мне теперь далеко не такой волнующей и яркой, как та игра масок в блоковском кругу». ¹

«Игра масок» совершалась на высоком профессиональном уровне. В ней принимали участие Мейерхольд и талантливые актрисы. Да и сам постановщик — Блок — остро чувствовал сцену и в свое время готовился к актерскому поприщу.

Эстетическая деятельность, «формотворчество» совершается не только в искусстве, но в известной степени и в жизни. Тем не менее искусство от жизни отличается качественно, принципиально. От попыток отождествления искусства и жизни (ими изобилует, например, история романтизма) искусство не становилось более реальным, а жизнь становилась искусственной. Она превращалась в опытное поле сознательных построений, отборов и пропусков — поскольку жизнь в эмпирической полноте и неупорядоченности всех своих проявлений не может стать эстетическим предметом.

Что такое «бытовые» реалии «Снежной маски»? Это бумажный головной убор, превратившийся в «трехвенечную тиару» Снежной девы; это пряжки на башмаках в виде бумажных змеек. Откуда —

На конце ботинки узкой
Дремлет тихая змея. . .

Это зубчатый венец, плащ и бубенец шута, шлейфы дам и т. п. («Тени на стене») — то есть вовсе не предметы житейского обихода, но детали символического маскарада, ² из сферы искусства проецированные в жизнь именно с тем, чтобы сделать ее как можно более призрачной.

¹ В. П. Веригина. Воспоминания об Александре Блоке. — Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 104. Тарту, 1961, стр. 326, 331. В том же выпуске Ученых записок напечатаны воспоминания Н. Н. Волоховой.

² Н. Н. Волохова пишет, вспоминая вечер «бумажных дам»: «...поверх вечерних туалетов на всех участниках были накинута фантастические костюмы или детали костюмов (корона, плащ, меч и т. д.) из цветной, золотой или серебряной бумаги» (там же, стр. 374).

Наделенные в самой жизни вторичным бытием, вещи эти легко превращались в иносказания и естественно сочетались с поэтическими абстракциями.

Стерегут мне келью совы, —
Вам забвенью и потере
Не помочь!

На груди — снегов оковы,
В ледяной моей пещере —
Вихрей северная дочь!

Из очей ее крылатых
Светит мгла.
Трехвенечная тиара
Вкруг чела.
Золотистый уголь в сердце
Мне вожгла!

Мы знаем сейчас о «бытовом происхождении» *трехвенечной тиары*, а *золотистый уголь* — это, очевидно, тот самый уголек из камина в квартире В. Ивановой, вокруг которого собирались маски («Но в камине дозвенели Угольки»). Эти образы отличаются от сов, стерегущих келью, от ледяной пещеры — своим происхождением, но отнюдь не своей эстетической функцией. Их поэтическая фактура насквозь метафорична и символична.

Есть у зрелого Блока реалии, которые читатель соизмеряет с конкретной действительностью. Но для этого должен был измениться метод Блока.

Петроградское небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком
Наполнял за вагоном вагон.

Читающий эти строки должен *узнать* войну 1914 года — иначе он их не поймет. Здесь узнавание факта входит в расчет художника. В «Снежной маске» факты остаются за текстом.

В процессе поэтического творчества читатель всегда представим; причем представление это может быть широким и узким, вполне конкретным и самым отвлеченным и смутным. Так или иначе творческий акт художника включает предпосылку восприятия созидаемого, то есть *смысловой обязательности* (эта обязательность не предполагает, конечно, смысловой однозначности). Ассоциа-

ции, существующие только для автора и его знакомых, не становятся эстетическим фактом. Самые сложные, самые разорванные ассоциации рассчитаны если не на расшифровку, то на воздействие. В то же время из восприятия исключаются вполне доступные реалии, если они эстетически нейтральны.

— Вы любезней, чем я знала,
Господин поэт!

— Вы не знаете по-русски,
Госпожа моя. . .

Или:

Подвела мне брови красным,
Поглядела и сказала:
«Я не знала:
Тоже можешь быть прекрасным,
Темный рыцарь, ты!»

Эти строки родились из фраз, которыми действительно обменялись Блок и его дама. Но вступающему в круг блоковской снежной символики знать об этом необязательно. Имело ли вообще значение происхождение «Снежной маски» из своеобразной жизненной игры, в свою очередь черпавшей свой материал в поэзии Блока? Да, конечно, — как факт творческого самосознания поэта.

В символической игре, впоследствии осужденной Блоком, сложился замкнутый, ни на что не похожий мир «Снежной маски». «. . . Стихи. . . пока неожиданные и, во всяком случае, новые для меня самого», — пишет Блок Брюсову в январе 1907 года, только что закончив цикл.

Блок охладел к «Снежной маске» еще прежде, чем она появилась в печати. Уже в 1907 году он с неодобрением называет ее «субъективной» (в письме к Н. Н. Рубцову). В лирике Блока «Снежная маска» занимает особое место. Из всех блоковских циклов она в наименьшей степени связана с традицией; и в наибольшей степени в ней сказался стилистический максимализм новой поэзии.

Блок, провозгласивший впоследствии *нераздельность* и *неслиянность* искусства и жизни (предисловие 1919 года к «Возмездью»), Блок, еще в юности сопротивлявшийся жизнетворчеству своих друзей Андрея Белого и Сергея Соловьева, — смешение жизни с искусством воспринимал как некий духовный грех, как один из величайших соблазнов декадентства. Об этом Блок говорит прямо в

своей статье-докладе 1910 года «О современном состоянии русского символизма»: «...Мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром» или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!)... Я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство)».

Д. Е. Максимов во вступительной заметке к «Воспоминаниям» Веригиной правильно трактует эти высказывания Блока как полемику с собственным творчеством периода «Снежной маски». С настроениями «Снежной маски», вернее с преодолением этих настроений, хронологически еще непосредственное связана статья «Ирония». Она написана в ноябре 1908 года, а 20 ноября датировано стихотворение «Своими горькими слезами...», которым Блок декларативно и резко обрывал период «Снежной маски». Вот почему то, что в статье «Ирония» сказано о смехе современного человека, имело несомненное отношение к «весельям» «Снежной маски», отраженным в символических играх и шутках блоковского кружка 1906—1908 годов.

К теме неотвязного смеха Блок возвращается в июне 1909 года, в записи, сделанной в Италии: «А искусство мое драгоценное, выколачиваемое из меня старательно моими мнимыми друзьями, — пусть оно остается искусством без... без Чулкова, без модных барышень и алмашников, без благотворительных лекций и вечеров, без актерства и актеров, без *истерического смеха*. Италии обязан я по крайней мере тем, что разучился смеяться. Дай бог, чтобы это осталось».¹

Смысл этой записи понятен только в сопоставлении со статьей «Ирония»: «Кто знает то состояние, о котором говорит одинокий Гейне: *«Я не могу понять, где оканчивается ирония и начинается небо!»* Ведь это — крик о спасении.

С теми, кто болен иронией, любят посмеяться. Но им не верят или перестают верить. Человек говорит, что он умирает, а ему не верят. И вот — смеющийся человек умирает один... Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним...»

¹ «Записные книжки», стр. 145. См. также стр. 153.

Далее Блок утверждает, что ирония есть «болезнь личности». Так для Блока декадентство, современная ирония («истерический смех»), смешение жизни с искусством (жизнетворчество) образуют единый комплекс, восходящий к одному первоисточнику — индивидуализму. Декадентский индивидуализм — попытка заменить утраченные объективные ценности субъективными и имманентными, вызванными к жизни волей художника: «Мой собственный волшебный мир стал... балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами». Жизнетворчество субъективно, как субъективна ирония, играющая ценностями, перетасовывающая добро и зло.

Блок сознательно стремился «к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру», то есть к утверждению новых объективных ценностей, теперь уже выдерживающих проверку историей и социальностью. К этим проблемам Блок подошел вплотную в период создания третьей книги. Но протест против декадентской субъективности возникает раньше. «Ненавижу свое декадентство и бичую его в окружающих, которые менее повинны в нем, чем я. Настал декадентству конец, теперь потянется время всеобщих повторений, и нечего думать о литературных утешениях, пока кто-нибудь не напишет большой и действительно нужной вещи, где будет играть роль тело не меньше, чем дух».

Так писал Блок (Евгению Иванову) еще летом 1906 года, примерно за полгода до того, как была создана «Снежная маска». Сопоставление этих дат объясняет, почему Блок мог одновременно создавать и осуждать «Снежную маску» и почему летом 1907 года между циклами «Снежная маска» — «Фаина» вклиниваются «Вольные мысли» — цикл, в котором с такой отчетливостью предстало тело — предметный мир.

«Вольные мысли» — произведение переходное. Здесь все та же уединенная и жадная душа с ее «горестными восторгами». Но повернута она уже другой гранью. Она теперь пристально всматривается в жизнь и в смерть. Теперь это жадность наблюдения, не только переживания. «Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие)», — писал Блок еще в 1905 году, в статье «Краски и слова», уже отразившей растущую в нем потребность в конкретном и единичном.

Человек, размышляющий в минуты высокой ясности, не может говорить языком развертывающихся метафор. В 1907 году Блок еще не ушел от языка «Снежной маски», но он уже ищет противовес как можно более очевидный. Так появляется традиция Пушкина.

«Вольные мысли» в целом вовсе не похожи на Пушкина. Они не о том и не так рассказывают. Но они существуют *на фоне* Пушкина.

Я проходил вдоль скачек по шоссе.
День золотой дремал на горах щебня. . .

За этими стихами как бы вторым планом прочитываются другие. И эта реминисценция обязательна:

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сживал недвижим — и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны. . .

«Вновь я посетил. . .»

Блок, в статье об Аполлоне Григорьеве утверждавший, что «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания», тем большее значение придавал выбору размера. В литературе о Блоке уже отмечалось, что некрасовские темы порой ведут у него за собой излюбленный Некрасовым анапест. В «Вольных мыслях» знаком пушкинской традиции служит безрифменный ямб, в основном пятистопный, хотя и с отдельными переборами (в отличие от чистого пятистопного белого ямба стихотворения «Вновь я посетил. . .»), переносы из стиха в стих, внутристиховые синтаксические паузы.

Наряду с интонацией, с фактурой стиха — самым материальным, что может взять поэт у поэта, — Блок в «Вольных мыслях» от позднего Пушкина берет самое общее: утверждение мудрости поэта и конкретности мира,

Вопрос о соотношении конкретного и символического стал одним из решающих для периода третьей книги.

Если вторая книга — попытка утвердить субъективные ценности, то весь строй третьей книги отражает полярность субъективного («болезнь личности», как сказано в статье «Ирония»), ведущего к бессилию души перед злом и пустотой («Страшный мир»), и новых объективных ценностей. К полюсу «Страшного мира» примыкают

цикл «Возмездие» (это возмездие за потерю абсолютно-го) и цикл «Арфы и скрипки», в самом заглавии которого выражена двойственность — страшного мира и порывов в утраченную область абсолютного.

Циклы «Итальянские стихи» и «Кармен» занимают промежуточное положение. В них утверждаются искусство и любовь, но утверждение это окрашено еще трагическим индивидуализмом. Наконец, в «Родине», в «Ямбах» раскрываются сверхличные, безусловные ценности народной стихии, революции (борьба со страшным миром), России.

Совмещение разных планов неизбежно, потому что «болезнь личности» разъедает человека десятых годов, даже «человека общественного».

Существованию этих планов в третьей книге присуща некая стилистическая закономерность (речь, конечно, идет о тенденциях, а не о твердых границах): чем объективнее, чем социальнее утверждаемые Блоком ценности, тем настойчивее он обращается к испытанным временем традициям, подчеркивая усвоенную им позицию наследника.

И напротив того — цикл «Кармен» с его темой, ломающей все границы страсти, возвращает нас (хотя по-иному) к стилистике «Снежной маски», к метафорам, насыщенных старой эмоциональностью, уходящим корнями в толщу языка и в то же время неудержимо разрастающимся, вступающим в алогические сочетания:

Розы — страшен мне цвет этих роз,
Это — рыжая ночь твоих кос?
Это — музыка тайных измен?
Это — сердце в плену у Кармен?

Заглавием «Ямбы» Блок уже отсылает читателя к Архилоху и Ювеналу («Ямбам» предпослан эпитафия из Ювенала) и к «Ямбам» Барбье. Но мировая традиция гражданственных и обличительных ямбов преломляется здесь сквозь традицию русскую, сквозь ораторские интонации Тютчева, Лермонтова и прежде всего Некрасова.¹

¹ В упомянутой уже статье Ю. Д. Левина и М. И. Дикман анализ надписи Блока на экземпляре стихотворений Некрасова подтверждает «непосредственную связь цикла «Ямбы»... с «музой мести и печали» Некрасова» (стр. 288).

В «Ямбах» очень отчетливо, с сохранением стилистического строя, сказалось некрасовское начало поэзии Блока.

В цикле «Родина» некрасовское начало реализуется широко — от обличительного «Грешить бесстыдно, непробудно...» до торжественного:

Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

Наряду с этим в стихах того же цикла (особенно в стихах 1908—1909 годов) Блок обращается к источникам национально-историческим и фольклорным, песенным и эпическим («На поле Куликовом», «Россия», «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»), органически сочетающимся с некрасовской интонацией.

В «Ямбах» и «Родине», двух самых утверждающих циклах третьей книги, больше всего классического и фольклорного наследства; тем самым меньше всего от стилистического максимализма, от индивидуалистической поэтики предшествующих лет.

Но ни «Ямбы», ни «Родина» не являются в трилогии вставными главами, живущими по своим законам. Как и все другие циклы, они принадлежат блоковскому миру и пронизаны его значениями. Так, в цикле «Ямбы» некрасовское начало скрещивается порой с исконной блоковской символикой, сложившейся еще в «Стихах о Прекрасной даме».

Так. Буря этих лет прошла.
Мужик поплелся бороздою
Сырой и черной. Надо мною
Опять звенят весны крыла...

Но дело не только в «словах-остриях». Функцию, которую слова-острия выполняют в отдельном стихотворении, в свою очередь отдельное стихотворение берет на себя в единстве цикла. Стихотворение-острие становится носителем значений блоковского большого контекста.

П. П. Громов пишет: «Интересно, что самая глубокая разработка «гамлетовской темы» в непосредственном виде («Я — Гамлет. Холодеет кровь...») включена Блоком в цикл «Ямбы». Если говорить более широко — не об образе-персонаже Гамлете в кругу блоковских героев, но о «гамлетовском» начале в лирическом герое Блока вообще, — то надо сказать, что одной из своеобразных черт

интерпретации гамлетовской темы здесь будет наличие у героя нравственного начала, крепко вросшего в национально-историческую почву».¹ Это справедливо. Можно добавить, что стихотворение о Гамлете входит в гражданскую, обличительную среду «Ямбов» не только темой нравственного долга, но и сквозной лирической темой трилогии: «любовь... к единственной на свете», — устанавливая тем самым интимное отношение поэта к своему гражданскому слову.

Уже много писали об интимном, личном начале цикла «Родина». В нем двойное течение сюжета. Исторические события, совершающиеся в стране поэта, совершаются и в душе поэта. Они становятся лирическими событиями. Это и позволило Блоку ввести в цикл «Родина» такие сугубо личные стихи, как «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку...», «Сны» («И пора уснуть, да жалко...»). Более сложный и особенно знаменательный случай — стихотворение «Дым от костра струею сизой...» (август 1909), которое под заглавием «Романс» вошло уже в первоначальный вариант цикла «Родина» (сборник «Ночные часы») и оставалось в этом цикле при всех дальнейших его композиционных изменениях.

Не уходи. Побудь со мною,
Я так давно тебя люблю.

Дым от костра струею сизой
Струится в сумрак, в сумрак дня.
Лишь бархат алый алой ризой,
Лишь свет зари — покрыл меня.

Всё, всё обман, седым туманом
Ползет печаль угрюмых мест.
И ель крестом, крестом багряным
Кладет на даль воздушный крест...

Подруга, на вечернем пире,
Помедли здесь, побудь со мной.
Забудь, забудь о страшном мире,
Вздохни небесной глубиной.

Смотри с печальною усладой,
Как в свет зари вползает дым.
Я огражу тебя оградой —
Кольцом из рук, кольцом стальным.

¹ П. Г р о м о в. Герой и время, стр. 531.

Я огражу тебя оградой —
Кольцом живым, кольцом из рук.
И нам, как дым, струиться надо
Седым туманом — в алый круг.

Это стихотворение — своеобразный сгусток, фокус преломления трилогии в ее первой редакции, в пределах примерно первых четырех сборников стихов. Здесь представлены последовательные наслоения блоковских символов. *Сумрак, алый свет зари, алый круг, туманы* — это еще символика «Стихов о Прекрасной даме». Вторая строфа напоминает об угрюмых пейзажах и болотной символике «Нечаянной Радости». В третьей строфе возникает столь важная для последнего периода тема страшного мира. Зачем же Блок так упорно, от издания к изданию, включал это стихотворение в цикл «Родина»? Оно тесно — хотя и не внешне — соотнесено с проблематикой цикла. В канонической редакции третьей книги стихотворение «Дым от костра струю сизой...» непосредственно следует за «Осенним днем» (1909), одним из программных стихотворений цикла:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?

Соседство двух стихотворений обнажает внутренние аналогии. Оба они обращены к подруге, к основной героине лирического романа, в обоих большого охвата символика прорастает из печального пейзажа.

Из первого стихотворения во второе переходит слово *дым*.

Овин расстелет низкий дым,
И долго под овином
Мы взором пристальным следим
За лётom журавлиным...
«Осенний день»

Во втором стихотворении *дым* — ключевое слово. Семантика его здесь сложна. Это, конечно, дым отечества, сладкий дым родного очага, и это горький дым «низких, нищих деревень» «Осеннего дня» (тема родины). И в то же время это дым цыганского костра, — этот круг ассоциаций закреплен эпиграфом из цыганского романса, —

тема родины пересекается здесь с цыганщиной, которая для Блока была не только стихийным переживанием, но и составным элементом русского культурного наследия.

Если попытаться перевести блоковские символы на язык понятий и разобраться в том, что именно означает дым, каким образом он борется со светом зари и в каком он соотношении с седым туманом и т. д. — то получится довольно плоская схема. Здесь важно совсем другое — смысловая вязь, в которой чередуются и скрещиваются блоковские слова-острия всех планов, в этом взаимодействии порождая новые синтетические значения. Это стихотворение вне большого контекста поэзии Блока не имеет смысла, и оно как бы подтверждает мысль Блока о синтетическом характере темы родины, о том, что все им написанное написано о России.

«Ямбы», «Родина» живут динамическим соотношением классического наследия и преобразующих традицию знаков блоковского мира.

О «классичности» нового периода творчества Блока заговорили сразу после выхода «Ночных часов», и в первую очередь применительно к «Итальянским стихам»; на такую трактовку, естественно, наталкивала тематика цикла. «Итальянские стихи» классичны своей мерной интонацией, чистотой ритмико-синтаксических членений. После урбанизма «Нечаянной Радости» и бурных метафор «Снежной маски» их символика могла показаться прозрачной и строгой. Но «Итальянский цикл» внутренне сложен. Он отразил не только жестокие противоречия истории и современности западного мира, но отразил и то душевное смятение, которым в жизни Блока отмечен 1909 год. В «Итальянских стихах» поэт утверждает только красоту, только искусство; и этого недостаточно для того выхода личности за собственные свои пределы, который всегда был целью блоковских устремлений.

Под зноем флорентийской лени
Еще беднее чувством ты:
Молчат церковные ступени,
Цветут нерадостно цветы.

Так береги остаток чувства,
Храни хоть творческую ложь:
Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь.

Чистый эстетизм неизменно отравлен горечью и бесилием. Блоку с его напряженным чувством истории, с его встревоженной совестью принципиальный эстетизм всегда был противопоказан. В 1909 году Блок прикоснулся к нему, проходя одним из своих кризисов опустошенности и отчаяния.¹ Его Италия не классическая, не гармоническая, но печальная и смутная. Характерна в этой связи трактовка темы мадонны,² очень существенной, так как она связывает итальянский цикл с исконной блоковской темой Вечной женственности, вовлекает его тем самым в большой контекст трилогии. И вот наряду с ясной Марией стихотворения «Madonna da Settignano» — «коварные мадонны» «Сиены» или вовсе не каноническая богоматерь «Благовещения»:

Темноликий ангел с дерзкой ветвью
Молвит: «Здравствуй! Ты полна красоты!»
И она дрожит пред страстной вестью,
С плеч упали тяжких две косы. . .

В «Итальянских стихах» «классичность» интонации совмещается часто с совсем не классическим строем поэтического образа —

Тихо я в темные кудри вплетаю
Тайных стихов драгоценный алмаз.
Жадно влюбленное сердце бросаю
В темный источник сияющих глаз.

«Итальянские стихи» с их внешней классической дисциплиной, сдерживающей внутреннее смятение, стоят между утверждающими циклами «Ямбы», «Родина» и «Страшным миром», циклом «отчаяния и проклятия» (выражение Блока).

В ранней лирике Блока традиция Фета или Соловьева, хотя и преображенная блоковской символикой, выступала еще во всей определенности своих стилистических при-

¹ В июне 1909 года Блок писал матери из Милана: «Я теперь ничего и не могу воспринять, кроме искусства, неба и иногда моря. . . Более чем когда-нибудь я вижу, что ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне только отвращение. Переделать уже ничего нельзя — не переделает никакая революция».

² См.: В. Альфонсов. Александр Блок. В мире образов Возрождения. В кн. «Слова и краски». М.—Л., 1966, стр. 78—84.

знаков. Стихия русской романтической лирики до конца живет в поэзии Блока, но преобразование захватывает все более глубокие смысловые слои; в «Страшном мире» и примыкающих к нему циклах («Возмездие», «Арфы и скрипки») различим уже только Блок. С такой резкостью обозначилась теперь судьба поэта, лицо поэта, вернее — его лица, то множась, то сливающиеся воедино, что наследственный лирический материал мгновенно становится носителем блоковских смыслов, — для этого даже не всегда нужны особые слова-острия. Одно из самых знаменитых и самых грандиозных стихотворений Блока «О доблестях, о подвигах, о славе. . .» все состоит из удивительно «стертых» образов, принадлежащих вообще поэтическому слогу.

Но час настал, и ты ушла из дому,
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

Стертость здесь нужна именно для того, чтобы каждый словесный образ мог без остатка заполниться содержанием трилогии, стать ее микрокосмом.

Все же Аполлон Григорьев, Полонский, Апухтин не ушли из поздней поэзии Блока (меньше в ней Фета). Они подспудно питают ее цыганщиной, надрывным романсом, разговорными интонациями. В циклах «Страшного мира» романсная традиция сильна, но уже недифференцирована. Это как бы общий резервуар эмоций.

Цыганщина Блока совсем уже непохожа на русскую романтическую цыганщину XIX века, даже на пронзительную цыганскую лирику Аполлона Григорьева. Цыганская символика Блока отражает существенные для него противоречия жизни.¹ Одна из ее граней — судьба поэта в страшном мире. Отсюда вырастает «Спляши, цыганка, жизнь мою! . . .»:

И долго длится пляс ужасный,
И жизнь проходит предо мной

¹ Об этом см. в статье З. Г. Минц «Ал. Блок и Л. Н. Толстой» (Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 119. Тарту, 1962, стр. 273—275).

Безумной, сонной и прекрасной,
И отвратительной мечтой. . .

Ничего похожего на это стихотворение, на его поэтическую мысль не знает вся цыганская лирика XIX века; но существует оно только на фоне этой традиции, только в кругу ее эмоций и представлений.

Цыганщина Блока — связь между романсно-лирическим началом третьей книги и другим ее основным началом — повседневностью. В третью книгу вошла действительность в ее больших исторических очертаниях («Родина») и вошла повседневность с ее подробностями. А с ней вместе — нестилевое слово, *прозаизм*.

В главе «Поэзия действительности» шла уже речь о том, что прозаизмы то полностью сохраняют свое предметное содержание, то становятся материалом иносказания. Гиперболизация и метафоризация обыденных или «низких» слов — неотъемлемая черта творчества раннего Маяковского.

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут. . .

Но поэтическое иносказание вовсе не обязательно облекается в метафорическую форму. Оставаясь самим собой, сохраняя свое предметно-логическое значение, слово в то же время может означать другое, подразумеваемое, то есть может предстать в качестве символа. Такова, скажем, символическая природа самых предметных и бытовых атрибутов обстановки, среди которой протекает действие «Незнакомки» Блока.

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.

Это совсем не метафорические лакеи — в отличие от «выжиревшего лакея» у Маяковского. Именно сопоставляя стиль Маяковского и стиль Блока, Г. А. Гуковский утверждал, что символизм с его речью «не о том, о чем

говорят слова...», — в то же время чужд метафоричности.¹ Не всегда, но, во всяком случае, для символического образа метафоричность необязательна.

Как бы ни строился словесный образ символистической поэзии — как метафора с ее измененными значениями или как символ, означающий подразумеваемое, — но прозаизмы, бытовые, обиходные слова отнюдь ему не противопоказаны. Об этом свидетельствует вся история французского и русского символизма. Другое дело, что предметное содержание этих прозаизмов преображалось, служа иносказательным целям.

Прозаизмы были важным, действенным элементом в творчестве крупнейших представителей русской «новой поэзии» — Анненского, Брюсова, Сологуба, Андрея Белого (функция их была разной в каждой из этих поэтических систем). Эту поэтику прозаизмов подготовили разные исторические предпосылки. В том числе воздействие французского символизма. В начале 1870-х годов Артюр Рембо открыл поэтическую речь прозаизмам столь крайним, что, казалось, дальше в этом направлении идти уже некуда.

Французские и русские символисты были связаны исторической преемственностью с романтиками. А романтический дуализм искони обращался к обыденным словам как носителям «низкой действительности», этой предшественницы «страшного мира» символизма. Но дело не только в романтическом наследии. Символизм возник после того, как человечество прошло через опыт реалистического искусства. Символизм мог с ним бороться и отрекаться от этих путей, но он не мог — по крайней мере в лице своих лучших представителей — вести себя так, как если бы не существовало Флобера и Толстого. Это был всеобщий опыт, проникший в каждое сознание, хотело оно того или не хотело. Последствия этого опыта в той или иной мере обнаруживались в творчестве крупнейших поэтов новой школы. Из чего вовсе не следует, что их нужно называть реалистами, или обязательно отмечать их «движение к реализму», или рассматривать их искусство как

¹ Гр. Гук ов с к и й. О стиле Маяковского. — «Звезда» 1940, № 7, стр. 165. — Еще Вяч. Иванов — в отличие от Андрея Белого с его потебнианским пониманием природы слова — неизменно настаивал на том, что символ не следует отождествлять с тропами.

механическую мозаику из реалистических и нереалистических элементов.¹

Поэтика декадентства широко пользовалась прозаизмами. Во-первых, для декадентства действительность была страшным миром. Во-вторых, брошенная в этот мир одинокая душа занималась разными демоническими играми — она заставляла зло и добро меняться местами, она эстетизировала ужасное и даже отвратительное. Язык, которым все это можно было выразить, требовал прозаизмов.

Современный урбанизм также порождал прозаизмы; не только декадентские, но и другие — демократические, в России — некрасовские по своей традиции. Трагедия современного городского человека, личная и социальная, и была тем источником, в котором прозаизмы черпали свою поэтическую потенцию.

Последний творческий период Блока обычно характеризуется вторжением повседневности в его поэтический мир.² Овладение повседневностью современники рассмат-

¹ Проблема соотношения символизма и реализма, символизма и «повседневности» дискутировалась в символистических кругах. Крупнейшие представители русского символизма (особенно в годы его кризиса) утверждали, что *все* является символом (по формуле Гете «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss»). Андрей Белый в предисловии к «Пеплу» (1909) писал: «Жемчужная заря не выше кабака, потому что и то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности...» Вячеслав Иванов, самый «иератический» из поэтов символизма, призывал искать символические значения в «окружающей действительности», повседневности. Любопытна в этой связи статья М. Волошина «Анри де Ренья». В ней Волошин утверждает, что на фундаменте символизма возник «неореализм», и причисляет к этому направлению ряд выдающихся символистов. Внимание современного художника снова должно быть сосредоточено на образах внешнего мира; это не мешает ему оставаться символистом, поскольку все явления мира — только знаки (см.: «Аполлон», 1910, № 4).

² Об этом писали современники Блока (в том числе Иннокентий Анненский). Подобные высказывания можно найти в работах, появившихся непосредственно после его смерти. В статье «Поэзия Александра Блока», опубликованной в сборнике 1921 года «Об Александре Блоке», В. М. Жирмунский говорит о предметной символике блоковской третьей книги (см.: В. Ж и р м у н с к и й. Вопросы теории литературы. Л., 1928, стр. 247—248). В том же сборнике Б. М. Энгельгардт писал о том, что зрелый Блок трактует в качестве поэтических символов явления конкретной действительности (Б. Э н г е л ь г а р д т. В пути погибший. — В кн.: «Об Александре Блоке». Пб., 1921, стр. 22, 37 и др.). Впоследствии о проблеме конкретного и по-

ривали как новый этап блоковского символизма. Чтобы понять эти соотношения, нужно прежде всего отделить вопрос о поэтическом методе зрелого Блока от вопроса об его принадлежности к школе русских символистов. В 1910-х годах пути Блока разошлись с путями этой школы (в свою очередь утратившей всякое единство) — по причинам глубоко идеологического характера. Но его художественное мышление осталось символическим, в том понимании, которое сам Блок, вероятно, точнее всего сформулировал в известных строках «Предисловия» к поэме «Возмездие»: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор». Под «музыкальным напором» Блок разумел здесь эпохальные процессы, совершающиеся в «мировой среде» и проецированные в сознание отдельного человека. Так понятый символизм рассматривал современность сквозь образы, которые сами по себе могли обладать чрезвычайной конкретностью.

За тринадцать лет до того как было написано предисловие к «Возмездию», Блок писал в рецензии на брюсовские переводы Верхарна: «...Внимание привлекает та мучительная внутренняя борьба, из которой Верхарн вышел победителем, стяжав европейскую славу и громкое имя «Данта современной европейской жизни»; эту жизнь, во всем ее многообразии, он воплотил в поэзии символов. Верхарн — великое доказательство ее силы, указание, как ярко и своеобразно преломляет она в себе всю современную жизнь».

Есть два пути современной поэзии. Поэты, идущие по одному из них, грезят и пребывают в призрачных снах, встречаясь с житейским. Они как бы «не приемлют мира», предпочитая предметам — их отражения, мощному дубу — его изменчивую тень.

На другом пути поэзия открывает широкие объятия миру. Она приемлет его целиком. Она любит широкую крону могучего дерева, раскинутую в синем небе. На этом пути стоит Верхарн...

Есть и другой Верхарн — нежный, вспоминающий. Но примечательно, что наш язык усваивает впервые того —

вседневного в лирике Блока писал В. Н. Орлов. См., например, об этом в его книге «Александр Блок. Очерк творчества». М., 1956, стр. 145—147 и др.

могучего Верхарна... усваивает его в переводе Брюсова — поэта, который сам, «не веря в договоры», так иступленно любит мир с его золотой тяжелой кровью и истерзанной в пытках плотью; усваивает его в те редкие и сумрачные для мира и России дни, когда само настоящее, полное великолепий и ужасов, уже поет и горит, как будущее».

Рецензия на русское издание Верхарна написана Блоком в 1906 году — в том самом году, когда создавались «Незнакомка» и цикл «Мещанское житье», то есть когда Блок с двух концов подходил к поэзии повседневности — с конца демократического, некрасовского и с конца «декадентского».¹

Символизму повседневность давалась лишь в известных своих аспектах. Происходил литературный отбор, и явления действительности проникали в эту систему только по определенным каналам.

В статье «О современном лиризме» Иннокентий Анненский писал: «Символизм в поэзии — дитя города. Он культивируется и он растет, заполняя творчество по мере того, как сама жизнь становится все искусственнее и даже фиктивнее... Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций. Они скоро осваиваются не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей свержности восков музеев».²

Анненский намечает те смысловые гнезда, к которым тяготеет предметная символика урбанизма. О том же говорит и Блок в своей рецензии на брюсовского Верхарна: «Он поет народного трибуна и города, хватающие щупальцами и пожирающие народ, ноябрьский ветер и вольную деву на перекрестке с «черными лунами значков». Мертвые числа, сама смерть, народные мятежи и кровавые казни, море, где, «как яркие гроба, — вдали спят золотые корабли», и Лондон, где «чудища тоски ре-

¹ В записи того же 1906 года Блок связал «мистицизм в повседневности» с позитивизмом и с декадентством. «Между тем эту тему, столь сродную с душой «декадентства», склонны часто принимать за религиозную. Какая в этом неправда и какая богатая почва для обмеления!» («Записные книжки», стр. 73).

² «Аполлон», 1909, № 2, стр. 3.

вут по расписаньям» в едком дыму вокзалов, и в дождевых лужах, озаренные фонарями, мелькают, «как утонувшие, матросов двойники» — все равно цветет в его душе».

Высказывания Анненского и Блока дают представление о процессе превращения слов внестилевых, непривычных, непредрежденных в своем смысловом движении в устойчивые атрибуты урбанистического стиля. Подобные превращения угрожают и самым свежим прозаизмам, если они теряют контакт с реальностью.

Некогда запрещенные в высокой поэзии технические варваризмы наделены были особо ошутимой предметностью. И свеча, и электрическая лампа — предметы. Но свеча — традиционное поэтическое слово, легко обрастающее символическими значениями, тогда как электричество предстало сначала во всем своем прозаическом техницизме и предметности. Но для людей рубежа XIX и XX веков электричество и железная дорога — это еще чудесные, предельные завоевания технического гения человека, и весь круг связанных с ними представлений быстро эстетизируется и тяготеет к символическим осмыслениям за счет своей собственной предметности. Так появляются «чудища тоски», которые «режут по расписаньям», или электрические луны, электрические сны и проч. Развещественная техника без труда совмещается с овещественной фантастикой.

В «Нечаянной Радости» пестрая смесь — кривляющиеся на перекрестках паяцы, двойники, красные карлики, черные фонарщики, дома, переулки, кабаки, рестораны — и все это принадлежит уже отстоявшемуся, особенно в поэзии Брюсова, городскому стилю. Символы повседневности имеют здесь резкую стилистическую окраску и поэтому, в сущности, не являются прозаизмами.

Отчасти это относится и к другой, демократической линии блоковской поэзии повседневности 1904—1906 годов. В этом ряду прозаизмы прозаичнее и предметы предметнее, но и они входят в колею определенной стилистической традиции, воскрешают в памяти определенные имена (Некрасова прежде всего). Тем самым уже обеспечена потенциальная ценность и эстетическая действительность обыденного.

Предметный мир цикла «Вольные мысли» широк и непредвиден в своей наблюдаемой конкретности. Но он ведь складывается под знаком Пушкина. Пушкинская,

интонация, интонация «Вновь я посетил...», настойчиво проникая в эти стихи, заранее освящает все в них изображенное.

«Вольные мысли» — произведение, стоящее между второй и третьей книгой. Хотя конкретизация не коснулась многих стихов последнего периода, — для позднего Блока она в высшей степени важна; поскольку его поэзия вступила теперь в область реальных исторических и общественных отношений.

Прозаизмы третьей книги не только уже лишены декадентской специфики («мистика в повседневности»), но вообще свободны от канонов определенных стилистических систем. Символическое же истолкование повседневности остается в силе. Через повседневность поэт всматривается в «мировую среду» и в ее микрокосм — личность современного человека.

В «Страшном мире» Блок решает трудный для каждого поэта вопрос об источниках нравственной ценности и поэтического достоинства *диких*, не освященных стилистической традицией слов. Этически-эстетическое оправдание слова рождается здесь из сложного соотношения между страшным миром и безусловно ценной для поэта личностью современного человека — жертвы страшного мира и одновременно носителя его зла, опустошенности и его соблазнов и страстей.

В стихотворении «Унижение» (1911) трагедия этой личности скрещивается с социальной трагедией растоптанных несправедливостью, резкая конкретность увиденного — с некрасовской прямою моральных суждений:

Разве дом этот — дом в самом деле?
Разве так суждено меж людьми?

Повседневность не выделена в особую область поэтического рассмотрения. Она свободно встречается с теми постоянными символами Блока, которые восходят к единству «трилогии вочеловечения» и любой самый предметный образ втягивают в это единство.

Красный штоф полинялых диванов,
Пропыленные кисти пертьер. . .
В этой комнате, в звоне стаканов
Купчик, шулер, студент, офицер. . .

Это увиденное, это очень предметно. И оно сохраняет

свою предметность, но в то же время пронизывается новыми значениями в тесном контексте стихотворения, где возникают опять знаки блоковского мира: «Желтый зимний закат за окном», «...в твои обнаженные плечи Бьет огромный холодный закат», «губы с запекшейся кровью На иконе твоей золотой... Преломились безумной чертой...»

Этих голых рисунков журнала
Не людская касалась рука...
И рука *подлеца* нажимала
Эту грязную кнопку звонка...

Подлец этот уже не только социально конкретный — купчик, шулер, студент, офицер, но и подлец как таковой, инфернальный деятель страшного мира.

Но ты свищешь опять и опять...

Он не весел — твой свист замогильный...
Чу! опять — бормотание шпор...
Словно змей, тяжкий, сытый и пыльный,
Шлейф твой с кресел ползет на ковер...

Это опять предметно и зримо, но определение *сытый* относится не к шлейфу, а прямо к змею.

«Демонические» шлейфы-змеи, шлейфы-кометы — это старая символика Блока.

Лишь в воздухе морозном — гулко
Звонят шаги. Я узнаю
В неверном свете переулка
Мою прекрасную змею:
Она ползет из света в свету,
И вьется шлейф, как хвост кометы...

Это из стихотворения 1907 года «И я провел безумный год У шлейфа черного...» В том же году написано стихотворение, близкое к «Унижению»:

В темной комнате ты обещана,
Светлой улице ты предана,
Ты идешь, красивая женщина,
... Ты пьяна!

Шлейф ползет за тобой и треплется,
Как змея, умирая в пыли...
Видишь ты: в нем жизнь еще теплится!
Запыли!

Строка «Унижения» —

Шлейф твой с кресел *ползет* на ковер —

умышленно двусмысленна.

Уподобление превращается в символическое отождествление. И поэтому *свист замогильный* пробуждает здесь глухую ассоциацию с давнишним блоковским образом:

И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый.

Блоковские закаты, шлейф-змея — все это подготовило эстетическую возможность последней строфы:

Ты смела! Так еще будь бесстрашней!
Я — не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце — острый французский каблук!

Сугубо бытовой предмет — французский каблук — становится уже материалом небывалой метафоры. Это метафора, впервые изобретенная, чтобы выразить суть жестокой, продажной эротики. Но строится она по модели древнего символа — сердца, пронзенного острием.

Повседневность и вещьность в системе Блока не противостоят символическому методу. Охваченные им, они, как и все остальное, служат «трилогии вочеловечения».

Блистательный образец блоковской конкретности — стихотворение «На островах». В. М. Жирмунский отметил повторность в поэзии Блока изображенной здесь ситуации. «Эта ситуация возвращается... в целом ряде стихотворений, ср. «Здесь и там», «Вот явилась, заслонила...», «Под ветром холодные плечи...», «Своими горькими слезами...» (во II томе), «На островах», «Я пригвожден...», «Дух пряный марта...», «Болотистым пустынным лугом...» (в III томе)... Символический смысл ситуации нередко раскрывается в словах самого поэта...

Все говорит о беспредельном,
Все хочет нам помочь,
Как этот мир, лететь бесцельно
В сияющую ночь!...¹

¹ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы, стр. 248.

Стихотворение «На островах» переводит ситуацию в предметный план. Переводит мотивированно — поэт потерял свои идеальные представления (стихотворение включено ведь в «Страшный мир»):

Нет, я не первую ласкаю,
И в строгой четкости моей
Уже в покорность не играю
И царств не требую у ней.

Нет, с постоянством геометра
Я числю каждый раз без слов
Мосты, часовню, резкость ветра,
Безлюдность низких островов.

В данном случае конкретность — признак опустошенности. Но стихотворение это не замкнуто, не существует само по себе. Оно живет в блоковском контексте, прежде всего в контексте стихотворений, перечисленных В. М. Жирмунским, — как их параллель и как их предметная антитеза. Оно живет и в более широком контексте блоковской трилогии в целом, и через него проходят сквозные символы — снег, сумрак, ветер. Но рядом с предметными *хрустом песка, храпом коня — резкость ветра* воспринимается здесь иначе, чем в строках:

Под ветром холодные плечи
Твои обнимать так отратно. . .

«Осенняя любовь»

И снег здесь («И мчатся в снег и темноту. . .») — не снег метафорических сплетений «Снежной маски». Но по законам блоковской поэтики контекстов реальные ветер и снег потенциально вмещают и символику «Снежной маски», и «Файны», и многое другое.

И помнить *узкие ботинки,*
Влюбляясь в *хладные меха. . .*

Вещное и конкретно-психологическое соотнесено с иносказаниями «Снежной маски»:

На плече за тканью тусклой,
На конце *ботинки узкой*
Дремлет тихая змея. . .

И ты смеешься дивным смехом,
Змеишься в чаше золотой,
И над твоим собольим *мехом*
Гуляет ветер голубой.

«На островах» — стихотворение об отречении от большой страсти. Блок перебирает свои прежние символы, заземляя их, овеществляя развеществленное. Поэтому символика эта присутствует здесь как бы в снятом виде, и образы стихотворения живут двойной жизнью. В последнем же стихе *сумрак* предстает в своей обычной для Блока иносказательности:

Из света в сумрак переход.

Согласно канонической композиции третьей книги за стихотворением «На островах» (с интервалом в два стихотворения) следует «Дух пряный марта был в лунном круге...» (написано оно через три месяца). Два эти варианта той же лирической ситуации (во втором из них место действия указано в авторском примечании: «6 марта 1910. Часовня на Крестовском острове») связаны не только постоянными блоковскими символами — вьюги, снега, ветра, но и единичной деталью (храп коня), устанавливающей соотношение именно между двумя стихотворениями:

Ты прижималась все суеверней,
И мне казалось — сквозь храп коня —
Венгерский танец, в небесной черни,
Звенит и плачет, дразня меня. . .

. . . :

И вдруг ты — дальняя, чужая,
Сказала с молнией в глазах:
То душа, на последний путь вступая,
Безумно плачет о прошлых снах.

Здесь подразумеваемое первого варианта прямо вынесено на поверхность.

Блок до конца остался верен своему методу символического преображения мира. Но совсем не безразлично — что именно является для поэта материалом поэтического преображения. В противном случае не было бы существенной разницы между «Стихами о Прекрасной даме» и, скажем, циклом «Родина». Решающее значение имеет, использует ли поэт в своих целях книжную символику, эстетизированную, отягченную литературными ассоциациями, или обратится к таящему неожиданности, непрестанно обновляющемуся опыту действительности. В нем Блок открыл источник поэтических образов, когда

ему понадобилось постичь процессы, совершающиеся в историческом бытии его страны и в сознании его современников.

Вот почему особенно значительны прозаизмы цикла «Родина». Одна линия — это *отрицательные* прозаизмы стихотворения «Грешить бесстыдно, непробудно...». Здесь сплошь самая грубая бытовая лексика, но строится стихотворение не как бытовая сцена, не как частное изображение социального типа, но как образ исторического явления. Этому способствует через все стихотворение проходящая безличная форма. Персонаж — лавочник, торгаш — ни разу не назван. Подлежащее появляется впервые в последних стихах:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

В третьей книге за «Грешить бесстыдно, непробудно...» непосредственно следует «Петроградское небо мутилось дождем...». Здесь прозаизм предстает в противоположном своем назначении — как возвышаемое. Нестилевое, эстетически неорганизованное слово вносит в поэзию явления повседневности, обыденные вещи, с тем чтобы они стали трагическими и прекрасными.

В стихотворении «Петроградское небо мутилось дождем...» напряжение сосредоточено именно в прозаизмах. Ведь никакими поэтическими формулами нельзя сказать того, что здесь сказано о войне, о мужестве и о «боли разлуки».

И, садясь, запевали *Варяга* одни,
А другие — не в лад — *Ермака*,
И кричали *ура*, и шутили они,
И тихонько крестилась рука.

Блоку необходима здесь реальность вещей, жестов, чтобы поэтический образ получила реальность жизни, которой живут эти люди, к которой многие и многие из них уже никогда не вернуться.

«Петроградское небо мутилось дождем...» — стихотворение величайшего значения для дальнейшего движения русской лирики, вплоть до наших дней.

Блок вовсе не похож на Пушкина. Лермонтов, Некрасов, Аполлон Григорьев, Фет, Апухтин, Владимир Соловьев, Брюсов оставили в его поэзии более материаль-

ные следы. Но есть соответствие исторической функции двух поэтов. Полнота охвата духовного опыта современности, сознательно принятое наследство русской и общеевропейской культуры, острый историзм — всем этим Блок подобен Пушкину. Он подобен Пушкину властью над своим поколением.

Он подобен Пушкину чувством стилей. У Пушкина тонкая дифференцированность стилей естественна для литературных навыков эпохи. В эпоху Блока синхронность стилей одного поэта отнюдь не была общим явлением. Мышление поэтическими стилями, вернее — соотношениями авторской личности (в разных ее воплощениях) и стиля, темы и стиля в потенции своей вело Блока к классичности его поздних стихов; особой, конечно, — непохожей на классичность девятнадцатого века.

Поэтика Блока — поэтика стилей в эпоху, когда вокруг процветала стилизация. Стилизация работает на вторичном, опосредствованном материале. Работает слепками готовых ценностей, которые переосмысляются, ассимилируются иным строем сознания, для иных целей. Стиль выражает мировоззрение непосредственно, непосредственно строя эстетическую структуру — единство идеи и формы. Стилизация действует через уже существующую эстетическую форму.

Сознание, лишенное объективных ценностей, склонно фетишизировать искусство, которое выражает тогда уже самое себя, к чему искусство по своей природе не предназначено. Эстетизм и стилизация — явления соотнесенные. Ибо стилизация пользуется ценностями, некогда живыми и определявшими общественную и нравственную жизнь, как материалом чисто эстетическим, изъятым из своей исторической среды. Не следует это смешивать с тем осмыслением и использованием наследия прошлого, которое неизбежно для всякой культурной деятельности.

Для русских людей начала XIX века античность или французский классицизм были культурно-историческим опытом — пусть взятым условно, выборочно, переосмысленным согласно собственным целям, но все же связным и содержательным, и в то же время формообразующим. Явление совсем иного порядка, нежели египтяне Брюсова или маркизы Сомова и Кузмина. Стилизация — это форма, использованная для совсем других содержаний, не имеющих с ней культурно-исторической связи.

Стилизация, отражение отражения быстро устаревает. В искусстве прошлого мы ищем применений к опыту современности или адекватного выражения исторических эпох. Но стилизация между планом прошлого и планом нашего современного восприятия включает еще третий план. Уже не действенный, — он кажется архаическим.

Стилизация скользила по краю безвкусицы. Это явления также соотнесенные. Стилизация — формальное применение чужих ценностей; литературная безвкусица — это в основном фальсификация ценностей или помпезная игра с несуществующими значениями, иногда шарлатанская, иногда наивная. Литературу рубежа XIX и XX веков, с ее отказом от старых норм и запретов, с ее принципиальным максимализмом, психологическим и стилистическим, с ее поисками сильных воздействий, подобные опасности и соблазны ждали на каждом шагу. Прежде всего опасность больших слов, не адекватных своему предмету.

От примитивной философии ужаса в драмах Леонида Андреева до северянинского провинциального упоения «красивой жизнью» (притом Северянин был несомненно талантлив, не говоря уже об Андрееве) — эти сильные средства в руках даровитых людей порой в применении к назревшим вопросам действовали на современников, даже самых квалифицированных (и Блока потрясла андреевская «Жизнь человека» в постановке Мейерхольда). Но обычно действие это непродолжительно.

Блок — человек своего времени, и его творчество также не миновали эстетические грехи и соблазны начала века. Побороть их было трудно. Он их поборол силой своей поэтической и человеческой подлинности. Поэзия Блока вышла за пределы своего времени и до сих пор живет для нас бесстрашием открытий, высоким наследием прошлого, чувством современности и истории, строгими требованиями совести, самыми важными вопросами, какие могут стоять перед человеком.

ВЕЩНЫЙ МИР

В творчестве Иннокентия Анненского есть черты, сближающие его с русской психологической литературой XIX века, и есть черты, как-то предвосхищающие дальнейшее развитие русской лирики. Недаром из деятелей символистического направления Анненский — тот поэт, кроме Блока, к которому сейчас в наибольшей мере сохранился живой читательский интерес.

Анненский родился в 1856 году. Он значительно старше самых старших русских символистов — Сологуба, Мережковского, Бальмонта. Он старше Брюсова на семнадцать лет и Блока на двадцать четыре года. В 1900-х годах Анненский должен был бы быть патриархом движения; вместо того он был начинающим поэтом. Его первый сборник «Тихие песни» вышел в 1904 году; и в 1906 году Блок, как признанный поэт, отметил сочувственной рецензией дебютанта, скрывшегося под «сомнительным псевдонимом» Ник. Т—о.¹ «Кипарисовый ларец» — лучшее, что создал Анненский, — появился уже посмертно, в 1910 году. И тогда Блок написал об этой книге сыну Анненского В. Кривичу: «Невероятная бли-

¹ См.: Александр Блок. Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 619—621.

зость переживаний, объясняющая мне многое о самом себе». ¹

Ко времени первых выступлений Анненского-лирика поэзия его сверстников и младших современников — Минского, Мережковского — давно уже была неактуальна, творчество следующего поколения успело достичь апогея и переживало кризис. Своеобразные хронологические соотношения способствовали особому положению Анненского в литературном движении его времени. Он признавал, в статьях даже декларировал свою близость к декадентству и символизму. Но при этом у Анненского отсутствуют всякие организационные связи и даже сколько-нибудь близкие личные отношения с представителями «новой поэзии». Так складывалась позиция стоящего в стороне от групповых обязательств и групповых расчетов, свободно отбирающего нужное ему для его поэтических целей и отметающего ненужное.

Творческая судьба Анненского сложилась парадоксально, и это наложило свою печать на его поэтическую систему, очень целостную и самобытную, но возникшую из противоречивых и сложных напластований.

Много напластований обнаруживается даже в пределах небольшого по объему «Кипарисового ларца»: русская лирическая классика, ² русский романс, французский и русский символизм, эпохальное эстетство и стиховое экспериментаторство («Перебой ритма», «Кэк-уок на цимбалах», «Колокольчики»), и в то же время воздействия психологической прозы XIX века.

Уже в конце 70-х годов Анненский пристально всматривается в поэзию Эдгара По и Бодлера, а в то же время он захвачен народническими настроениями, господствовавшими в доме его старшего брата, известного публициста Николая Федоровича. Для этого импрессионистически мыслящего человека русский реализм второй половины века — самая злободневная современность. Анненскому было около двадцати лет, когда начала печататься «Анна Каренина», а в статье «Умиравший Тургенев» он как очевидец вспоминает похороны писателя.

¹ Там же, т. 8, стр. 309.

² О преобразении в поэзии Анненского традиционной метафоры см.: V. Setchka rev. Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. Hague, 1963, p. 125—126 и др.

Критические и педагогические статьи Анненского свидетельствуют о том, насколько родственной стихией была для него реалистическая проза. Анненский любил и тонко понимал русский реализм. Замечательна в этом отношении статья о драме Писемского «Горькая судьбина», — статья, в которой Анненский демократически трактует проблему соотношения народа и дворянской интеллигенции. Статья эта написана не вообще о пьесе Писемского, но именно о Писемском-реалисте, о характере его реализма.¹ «Термин «социальный» приложим к «Горькой судьбине» по существу, потому что ее драмы, ярко вспыхивающие и уже законченные, стертые или заглушенные, все развились не на почве личных свойств, не на почве сложной душевной жизни, не из столкновения одной воли с другой, не из рокового развития страсти, гордо идущей против силы вещей, а на почве сложного и глубоко лежащего жизненного уклада, который своеобразно искалечил, обезличил и придавил ряд человеческих существований».² Исходя из этих предпосылок, Анненский с подлинным социальным пафосом и превосходным чутьем филолога анализирует художественную ткань произведения — и в первую очередь психологический смысл поведения персонажей. Именно этот момент привлекает внимание Анненского; в статьях о Достоевском, Писемском, Толстом, Горьком, Чехове он восхищенно и жадно перебирает звенья изображенных ими психологических процессов.

Во второй половине XIX века психологический метод не только господствовал в литературе, но проникал в историографию и в историю культуры, в искусствознание и лингвистику. Напряженным интересом к психологизму — Анненский человек XIX века. Но конец XIX и начало XX века ознаменовались новыми веяниями, захватившими Анненского вместе с его младшими современниками. В сознании Анненского символизм, вообще «модернизм» встретился с глубоко усвоенным опытом социально-психологической литературы. В поэтическом творчестве Анненского это скрещение принесло своеобразный плод —

¹ Ср. также статью Анненского «Гончаров и его «Обломов» («Русская школа», 1892, № 4).

² И. Ф. Анненский. Книга отражений. СПб., 1906, стр. 95.

метод, который скорее всего можно назвать *психологическим символизмом*.

В стихах Анненского встречаются иногда формулы мистического восприятия жизни.¹ Но у Анненского, как у каждого подлинного поэта, есть самое главное — ему именно принадлежащее и конструктивное. Для Анненского это — связь между душевными процессами и явлениями внешнего мира.

В поэзии Анненского это соотношение предстает, разумеется, не в той социально-реалистической трактовке, которую он с таким восторженным пониманием раскрывает в произведениях Толстого или Писемского. Сложные аналогии между стихами Анненского и современной ему психологической прозой — это особая тема, в которую нет здесь возможности углубляться. Уже делались попытки установить связь между творчеством Анненского и Чехова.²

В «Трилистник траурный» входит сонет «Перед панихидой», характерный для «новой поэзии», но написанный рукой, не раз листавшей страницы «Смерти Ивана Ильича»:

«Ах! Что мертвец! Но дочь, вдова...»
Слова, слова, слова...

Толстовские коллизии, понятно, решаются у Анненского совсем не толстовским методом.

В статье «Бальмонт-лирик» Анненский говорит о методе современного искусства, не в целом, но какими-то своими чертами ему близком. Он утверждает, что «тяжелая романтическая арматура», годившаяся «для Манфреда и трагического Наполеона», малопригодна для современного искусства, где «мелькает я, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем», а вместо того замучено одиночеством; оно живет среди

¹ Наряду с этим есть у Анненского и враждебные высказывания о мистицизме. Например: «Мистицизм, закрывавший от людей солнце и стиравший краски, был неумолим по отношению к нашей поэзии: в его черный синодик записаны лучшие русские имена: Жуковских, Гоголей, Толстых и Достоевских...» («А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии». — «Русская школа», 1898, № 3, стр. 55—56).

² См.: G. Ivask. Annenskij und Cechov (Zeitschrift für slavische philologie, Heidelberg, 1959, B. XXVII). Ср.: D. S. Mirsky. Contemporary Russian Literature (1881—1925). New York, 1926, p. 203.

природы, «кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием».¹

Сцепление человека с природой и, шире, с окружающим миром — это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность, определяющая в этой системе самое строение поэтического образа. Почему эта связь причиняет боль? Ключом к слову *больно* служит слово *бесцельно*.

Анненский тонко различал личность «новой поэзии» и личность романтическую. В незавершенном наброске предисловия к «Тихим песням» он писал, что «целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона и романтизм от эгоизма», что я новой поэзии — это совсем «не то я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему. . .»² Утверждение безусловной ценности собственной личности и питающих ее сверхличных ценностей было неизменным источником романтического пафоса и романтического трагизма. Тогда как изображенный Анненским современный конфликт разыгрывается уже в сознании, не верящем даже в собственную ценность. Только творческое усилие способно теперь овладеть несомненной для поэта красотой мира. Но Анненский слишком русский интеллигент для того, чтобы самодовлеющий эстетический акт мог принести ему удовлетворение. Ему нужен смысл жизни, нравственное ее оправдание. «. . . Я потерял бога, — пишет Анненский в 1904 году, — и беспокоюсь, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным».³ Нравственное оправдание он ищет

¹ И. Ф. Анненский. Книга отражений, стр. 185. — О специфическом для Анненского соотношении человека с одушевляемым им миром неодушевленной природы говорит А. В. Федоров в статье, предпосланной его ценному изданию стихотворных произведений Анненского. См.: Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. «Библиотека поэта». Л., 1959, стр. 34—35. О «наделенных чувством страдания» вещах в поэзии Анненского писал Ал. Булдеев в статье «И. Ф. Анненский как поэт» («Жатва», 1912, кн. III, стр. 207).

² «Что такое поэзия»? Посмертная статья Иннокентия Анненского. — «Аполлон», 1911, № 6, стр. 56.

³ Письмо к А. Бородинной. Письма Анненского к А. В. Бородинной и Е. М. Мухиной опубликованы И. И. Подольской в «Известиях отделения литературы и языка Академии наук СССР», 1972, № 5, и 1973, № 1. Одно из писем к Мухиной содержит резкий отзыв о Чехове. В этой связи И. Подольская пишет во вступительной статье

вне религии и вне революции. Сквозь лирику Анненского проходит человек с надорванной волей и развитой рефлексией — тем самым преемник фаланги «лишних людей» и современник чеховского интеллигента, не приспособленного ни к общественной борьбе, ни к созданию личного благополучия. Чехов изобразил эту личность в ее среде, в ее непосредственных социально-исторических определениях. Анненский-лирик мыслит иными эстетическими категориями, воплощая в них сознание другой формации, хотя порожденное теми же историческими предпосылками.

Так, присущая чеховским персонажам жажда недоступной гармонии предстает у Анненского в совсем других экспрессивных формах:

И чтоб не знойные лучи
Сжигали грани аметиста,
А лишь мерцание свечи
Лилось там жидко и огнисто

И, лиloveя и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша *связь*,
А лучезарное *слиянье*. . .

«Аметисты»¹

Связь, сцепление — существуют, но смысл сцепления непонятен, оно *бесцельно* и тем самым противоположно гармонии (*слиянью*).

Есть у Анненского и унаследованная от романтизма двойственность грязи и мечты:

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость только мука
По где-то там сияющей красе. . .

Есть у Анненского и страшный мир; хотя бы в стихотворении «Кулачишка», предсказавшем некоторые мотивы блоковского «Грешить бесстыдно, непробудно. . .». Но органичнее всего для его поэзии — диалектика страшного

к публикации, что отрицательная реакция Анненского на творчество Чехова объясняется именно тем, что чеховские персонажи, в интерпретации Анненского, «слишком сродни. . . ему самому».

¹ Слова *связь* и *слиянье* подчеркнуты Анненским. *Сцепление* и *слияние* противопоставляются также в стихотворении «Тоска миража».

и прекрасного мира. Анненский больше всего Анненский там, где его страдающий человек страдает в *прекрасном мире*, овладеть которым он не в силах.

В предисловии к своей трагедии «Меланиппа-философ» Анненский писал: «Жизнь своей красотой, силой и умственной энергией безмерно превосходит всякую систему, плод единоличных, хотя бы и гениальных усилий. Только эта жизнь, кристаллизовавшаяся в ярких героических явлениях и славных муках, и может быть предметом трагедии. Автор трактовал античный сюжет и в античных схемах, но, вероятно, в его пьесе отразилась душа современного человека».

Душа современного человека, изображенная в лирике Анненского, не была «ярким героическим явлением» на античный лад, но и применительно к этой современной душе Анненский утверждает радость и красоту как необходимое условие трагического, как тот духовный опыт, который дает страданию цену. Счастье и красота — это и есть *разрушаемое*. Анненский понимал трагедию как гибель высокого духа, наделенного богатствами жизни; жизнь, лишенная ценностей, — не материал для трагедии, потому что трагедия — это утрата ценностей, самых главных для ее героя.

Для Анненского мир — источник не только страха и сострадания, но и красоты; не узкой, эстетской красоты, но понимаемой широко (до неопределенности), вмещающей творчество, природу, любовь, самое чувство жизни и переходящей в счастье. Анненский считал музыку «самым непосредственным... *уверением* человека в возможности для него счастья».¹

Обещание счастья изменяет соотношения лирического субъекта с действительностью. Не избранная личность перед низкой повседневностью, не человек, заброшенный в безусловно враждебный ему страшный мир, но человек, тянущийся к миру, который ему не дается.

Поздний романтизм вовсе не чуждался изображения конкретной действительности, но обычно для него это «низкая» действительность, противостоящая мечте и идеалу. Отсюда гротеск в качестве средства ее изображения. Левый французский романтизм, связанный с утопическим социализмом, придал этому метафизическому со-

¹ И. Ф. Анненский. Книга отражений, стр. 113.

отношению социальный смысл. Низкая действительность есть мир социального зла, и в этом плане ему противостоит утопия (рухнувшая в 1848 году) гармонического человека и справедливого общественного устройства. Бодлер, вышедший из романтизма, был не только отцом декадентства, но и предтечей социально окрашенного урбанизма. Зло метафизическое и зло социальное (противостоящие идеалу) совместились в его поэзии. Бодлеровская формула стала определяющей для многих явлений лирической поэзии конца XIX — начала XX века. Но поэтический мир Анненского существует уже по другим законам. Его лирические конфликты не только принципиально отличаются от романтических; в какой-то мере Анненский ушел и от декадентского конфликта между страшным миром и изолированным человеком. Сила Анненского, до сих пор ощутимая, в этом сопротивлении лирическому дуализму, в возникшей отсюда концепции поэта. Поэзия питается внешним миром; с восприятия его явлений начинается движение поэтической мысли. «...Как иногда мне тяжел этот наплыв мыслей, настроений, желаний — эти минуты полного отождествления души с внешним миром...» — так описывает Анненский творческий процесс (письмо к А. Бородинной). Поэт, носитель этого процесса, не выражает сам себя. Он не выше всех и не отъединен от всех; он — тот, кто «с призрачной страстностью готов жить решительно за всех».¹

Об Анненском в свое время писали как о поэте смерти.² Анненский, в самом деле, много говорил о смерти и похоронных атрибутах. Но он же утверждает, что «поэт влюблен в жизнь». Анненский понимал, что лирический поэт не может не любить то, о чем пишет, что это противоречило бы самой сущности лирики как особой системы

¹ И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений. СПб., 1909, стр. 10. Анненский настойчиво обращался к этой теме. В наброске 1903 г. «Что такое поэзия?» он пишет: «...Новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, то есть реального субстрата жизни, и для *настроений*, то есть той формы душевной жизни, которая болсе всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» («Аполлон», 1911, № 6, стр. 56). В письме 1908 г. к Е. Мухиной он называет поэта человеком, «который закрепляет своим именем невидную работу поколений и масс».

² См., например: В. Ходасевич. Об Анненском. В сб. «Феникс», т. I, М., 1922.

выражения человеческих ценностей. Мысль о влюбленности поэта в жизнь (смерть потому, и трагична) Анненский высказывал в статьях, и он реализовал ее в своем творчестве.

Едва пчелиное гуденье замолчало,
Уж ноющий комар приблизился, звеня. . .
Каких обманов ты, о сердце, не прощало
Тревожной пустоте оконченного дня?

Мне нужен талый снег под желтизной огня,
Сквозь потное стекло светящего устало,
И чтобы прядь волос так близко от меня,
Так близко от меня, развившись, трепетала.

Мне надо дымных туч с померкшей высоты,
Круженья дымных туч, в которых нет былого,
Полузакрытых глаз и музыки мечты,

И музыки мечты, еще не знавшей слова. . .
О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!

Это «Мучительный сонет» — одно из лучших созданий Анненского, стихотворение, отмеченное веяниями XX века и в то же время насыщенное наследием русской лирики — от фетовской пряди волос до концовки, столь близкой к тютчевскому:

О, небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас!

В сонете Анненского человек измучен не страшным и отталкивающим миром, а миром прекрасным в своих осязаемых подробностях. Перед ним совершенно реальные ценности — творчество, природа, любовь (то есть ценность *другого*). Трагедия же человека и вина человека в том, что сам он не в силах реализоваться (стать огнем). Стихотворение «В марте» прямо об этом и написано; и всегда присутствующий у Анненского внутренний конфликт вынесен в нем на поверхность —

Позабудь соловья на душистых цветах,
Только *утро* любви не забудь!
Да ожившей земли в неоживших листьях
Ярко-черную груды!

Меж лохмотьев рубашки своей снеговой
Только раз и желала она, —
Только раз наполнил ее март огневой,
Да пьянее вина!

Только раз оторвать от разбухшей земли
Не могли мы завистливых глаз,
Только раз мы холодные руки сплели
И, дрожа, поскорее из сада ушли...
Только раз... в этот раз...

Для романтического сознания, которое жило еще в Бодлере и его последователях, природа — противовес низкому или страшному миру, область, куда уходят от его страстей и обид.

Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
Entre en société de l'idéal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur
Dans la brute assoupie un Ange se réveille.

Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,
S'ouvre et s'enfonce avec l'attrance du gouffre...¹

У Бодлера *рассвет, небо* — противовесы животному началу в человеке, символы вечного и потустороннего. Но у Анненского мартовская земля не противостоит человеку. Он *сцеплен* с нею. Она мучается и чувствует как человек, а человек учится у весенней земли, боится ее, завидует ей — они существуют на равных правах.

Анненский всего сильнее и самобытней, когда его лирика — разговор об отношениях лирической личности с внешним миром, враждебным и крепко с ней сцепленным, мучительным и прекрасным в своих вещных проявлениях.

Никогда Анненский не мыслил поэзию оторгнутой от жизни. Другое дело, что эту связь с жизнью он мыслил в Аристотелевых категориях — как связь ужаса и сострадания.

«Борьба, страдание, жертва, религиозный закон, — говорит Анненский, — все эти исконные элементы траге-

¹ Когда к погрязшим в разврате входит белый и алый рассвет вместе с гложущим идеалом, — совершается мстительное таинство пробуждения ангела в спящем звере. Недоступная лазурь духовного неба открывает свои глубины, манящие, как бездна, поверженному в прах человеку, который еще мечтает и страдает.

дни получают такой глубокий, такой вечный смысл именно потому, что великие трагики Эллады жили прямым или отраженным светом грандиозной трагедии человеческой жизни». ¹ Ссылаясь на «Поэтику» Аристотеля, Анненский, в частности, имел в виду одну из его формулировок: «Сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении». ² Но ведь для Анненского уже не воля богов была источником страданий невинного...

Анненский, несомненно, считал, что неблагополучие заложено в самой природе человека, обреченного смерти и разрушению. Но для него проблема страдающего человека не кончалась на этой метафизике страдания. Прав В. Александров, утверждавший, что «сознание социального неблагополучия окрашивает едва ли не всю поэзию Анненского» — не только столь немногочисленные у Анненского политические стихи, но и «личные». ³ Иногда Анненский об этом неблагополучии говорит прямо, но чаще всего это именно окраска, тревожная атмосфера бытия в несправедливом, неправильно устроенном мире. Ужас и сострадание имели у Анненского свою метафизику и свою социологию, очень туманную, конечно, но и очень для него органическую. Ведь и в политических его стихах речь идет все о том же, о бессилии перед задачами жизни. Об этом и написано замечательнейшее из них — «Старые эстонки (Из стихов кошмарной совести)»:

Сыновей ваших... я ж не казнил их...

Я, напротив, я очень жалел их,
Прочитав в сердобольных газетах,
Про себя я молился за смелых,
И священник был в ярких глазетах.

Затрясли головами эстонки.
«Ты жалел их... На что ж твоя жалость,
Если пальцы руки твоей тонки
И ни разу она не сжималась?»

¹ И. Анненский. Античная трагедия. В кн.: «Театр Еврипида», т. 1. СПб., стр. 20.

² Аристотель. Поэтика. Л., 1927, стр. 55.

³ В. Александров. Иннокентий Анненский. — «Литературный критик», 1939, № 5—6, стр. 121.

Спите крепко, палач с палачихой!
Улыбайтесь друг другу любовней!
Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий,
В целом мире тебя нет виновней!»

Так же как творчество Блока, творчество Анненского питалось двумя стихиями — новой поэзией и традицией русской лирики XIX века.¹ У Анненского к этому присоединяется третье начало: французские поэты второй половины века — парнасцы, «проклятые», символисты. Самая концепция символизма определялась для Анненского теориями его французских предшественников. Существеннейшее значение имела для него и поэтическая практика французов. И все же в целом в стихах Анненского — даже самых изоощренных — над всем господствует русская лирическая интонация, порой романсная:

Бесследно канул день. Желтея, на балкон
Глядит туманный диск луны, еще бестенной,
И в безнадежности распахнутых окон,
Уже незрячие, тоскливо-белы стены.

Сейчас наступит ночь. Так черны облака. . .
Мне жаль последнего вечернего мгновенья:
Там все, что прожито, — желанье и тоска,
Там все, что близится, — унылость и забвенья.

Здесь вечер как мечта: и робок, и летуч,
Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов,
И где разорвано и слито столько туч. . .
Он как-то ближе розовых закатов.

Непосредственное восприятие привычных романсных ходов и интонаций может даже поглотить столь характерные для Анненского черты этого стихотворения — предметность его иносказаний, точность психологического движения.

В XVIII веке, даже в начале XIX еще возможны были иноязычные воздействия на самый строй русского стиха. На протяжении XIX века создается столь мощная его культура, что из-под ее власти трудно было вырваться поэтам, даже сознательно ставившим себе подобную задачу. При самых глубоких связях с эстетикой француз-

¹ О связях Анненского с русскими лириками говорит А. В. Федоров в упомянутой выше статье «Поэтическое творчество Иннокентия Анненского» (стр. 36—37, 48).

ской «новой поэзии» Анненским владеет стихия русского лиризма, как и у Блока — может быть, резче, чем у Блока, — перестроенная современным символизмом. По своему поэтическому мировосприятию Анненский — символист. Но символы для него — не средство познания «непознаваемого», а скорее соответствия между психическими состояниями человека и природной и вещной средой его существования.

В статье «Бальмонт-лирик» Анненский говорит о способах поэтического изображения современного я: «Для передачи этого я нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке никогда не найдешь и слова. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, нежданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко интимное и субъективное, но и более действительное значение».¹

Ориентация поэта на музыку идет еще от Верлена, требование недосказанности, расчет на творческую активность читателя — это доктрина Малларме, которая в произведениях его последнего творческого периода привела к предельной смысловой затрудненности. Для большинства французских символистов поэтические символы — вовсе не шифры мистических содержаний, а подобия, соответствия — знаменитые бодлеровские *correspondances*.

Помимо стихотворения Бодлера под этим названием, Анненский должен был знать и теоретические его высказывания на ту же тему; например, в статье о Гюго 1861 года: «...Всё, форма, движение, число, цвет, аромат,

¹ И. Ф. Анненский. Книга отражений, стр. 185. — В статье «О современном лиризме» Анненский утверждал, что благороднейшее назначение слов «связывать переливной сетью символов «я» и «не — я», гордо и скорбно создавая себя средним, и притом единственным средним, между этими двумя мирами. Символистами справедливо всего называть... тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении «я» или изображении «не — я», как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся взаимоположения» («Аполлон», 1909, № 1, стр. 23).

в сфере *духовной* и в сфере *природной*, является значащим, взаимным, обратимым, *соответствующим*. . . Всё есть иероглиф, и символы бывают темны только относительно, то есть в меру природной чистоты, доброй воли или пронизательности душ. Что же такое поэт (беру это слово в самом широком смысле), если не переводчик, не дешифровщик?»¹

Установки Анненского, отчасти напоминающие высказывания молодого Брюсова, гораздо ближе к положениям французских символистов, нежели к философии символизма Белого или Вячеслава Иванова. Недаром в статье «О поэзии И. Ф. Анненского» Вячеслав Иванов писал: «И. Ф. Анненский — *лирик* является . . . символистом того направления, которое можно было бы назвать символизмом *ассоциативным*. Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта *переживанием*, и иногда впервые назвать его — прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем». В. Иванов противопоставляет этот метод своему символизму, «который пишет на своем знамени «*a gealibus ad realiora* (от реального к реальнейшему)» и, срывая с вещей внешние покровы, постигает их ноуменальную сущность. «Тогда как старый метод — метод Малларме и Анненского — возвращает нас, по совершении экскурсии в область «соответствий», к герметически замкнутой загадке того же явления».² Вячеслав Иванов с восхищением писал о поэзии Анненского, но в принципе он отвергал его «земной символизм».

Анненский проповедовал поэтику недосказанности и «музыкальной потенции». В какой же мере осуществлялись эти взгляды в его поэтической практике?

История мировой литературы учит нас тому, что не всегда следует безоговорочно применять декларации пи-

¹ Charles Baudelaire. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Oeuvres complètes. L'art romantique.* P. 1925, p. 305.

² «Аполлон», 1910, № 4, стр. 16—18.

сателей к их творчеству. Анненский сам отнюдь не принадлежал к числу поэтов с иррационально колеблющимися значениями, с неразложимыми сгустками смыслов или преобладанием общей «музыкальной» окраски.

Поэзии Анненского с ее сцеплением предметного и душевного мира необходима многозначность слова, но не следует смешивать многозначность с неопределенностью. Анненский — поэт интеллектуальных структур и точно зафиксированных явлений. Он действительно любит намеки, «недосказ», и поэтому опускает звенья поэтической логики. Но эти звенья почти всегда восстановимы.

Полюбил бы я зиму,
Да обуза тяжка...
От нее даже дыму
Не уйти в облака.

Эта резаность линий,
Этот грузный полет,
Этот нищенски синий
И заплаканный лед!

«Снег»

Какая верность взгляда, и какой твердой рукой это написано! Но почему, например, лед — *нищенски синий*? Какова здесь логика эпитета? Зима — грузная, зима — обуза, с нею трудно. Лед — синий, обнаженный, лишенный покрова; нищ тот, кто всего лишен, предоставлен холоду. Синева льда сцеплена с нищенством. Дальнейший ход ассоциаций: *нищий — заплаканный*. Но лед заплаканный, вероятно, еще и потому, что местами подтаял и на нем проступает вода.¹ Тяжесть и холодная обнаженность окончательно осмысляются в единстве со второй частью стихотворения, с ее темой прелестного, все смягчающего снега:

¹ В 1909 году в третьей статье цикла «О современном лиризме» по поводу сборника «Иней» Поликсены Соловьевой Анненский писал: «Но я расскажу вам рисунок, который мне будто все еще видится со времени впервые прочитанного «Инея». Снег — чуть-чуть подтаявший, темноватый, твердый — уже с водичей, и среди этих белых и черных пятен — черные цепко-голые деревья с разоренными галочьими гнездами... Воздух резкий, прохватывающий, чуть-чуть сишеватый, неба нет вовсе, то есть оно есть, но озябло и ушло куда-то греться; взамен — простор, что-то чистое, опустело-холодное, но *обязательное*» («Аполлон», 1909, № 3, стр. 13). Здесь связь ассоциаций близка к связи ассоциаций в стихотворении «Снег».

Но люблю ослабелый
От заоблачных нег —
То сверкающе белый,
То сиреневый снег. . .

У Анненского пропущенные звенья поэтической мысли не изымаются, а как бы уходят в контекст. Читатель восполняет «недосказ» не смутным музыкальным единством смысловых тональностей, но внутренней логикой соответствий между синевой льда и нищенской оголенностью, между всем этим комплексом и *обузой* зимы.

У Анненского много стихов романсного, фетовского склада; но в наиболее характерных своих проявлениях лирика его тяготеет к опосредствованному выражению авторского сознания. Речь здесь идет о лирике, которая не оперирует прямо мыслями и чувствами лирического субъекта, но зашифровывает их кратчайшим повествованием, сценой, изображением предмета или персонажа. Что касается изображения природы, то в силу старой поэтической традиции природа так тесно слилась с человеком, что не воспринималась уже в качестве инородного опосредствования его внутреннего мира.

Лирика середины и второй половины XIX века в конечном счете восходила к оде и медитации, к элегии, к песне и романсу. Но в другом своем русле она отправлялась от малого эпоса, от баллады, переходящей в стиховую новеллу о современном человеке. А наряду с этим лирически интерпретируются и описательные поэтические формы. Процессы эти характерны для французского романтизма. Если лирика Мюссе, например, идет от элегии начала века, скрестившейся с байронизмом, то молодой Гюго, Гюго «Од и баллад» и «Восточных стихотворений», уже в высшей степени склонен к опосредствованным формам. Понятно, что романтический историзм, увлечение Востоком и вообще всяческой экзотикой способствовали процветанию этого полубалладного-полулирического направления.

Потом начинается эстетская описательность Готье и парнасцев. В «Эмалях и камнях» Готье, в сонетах Эредиа лирический сюжет часто сосредоточен на одном персонаже (историческом, экзотическом) и даже на одном предмете (излюбленная тема Эредиа — произведение старинного искусства).

Наследник романтиков и основоположник «новой поэзии» Бодлер сделал из эстетской и экзотической предметности особые выводы. У Бодлера, наряду с предметами повседневными, есть и экзотические персонажи и ароматы, и аксессуары католической эстетики, и Восток; но подлинно бодлеровское не в поэтике красивых вещей, разработанной Теофилом Готье и парнасцами. Красивая вещь встречается со *страшной вещью* — вот поэтический мир Бодлера. Страшная вещь (апогей этих бодлеровских устремлений — знаменитая «La Charogne», «Падаль») — гипертрофированный прозаизм, урбанистический, порою обладающий резкой социальной окраской. Эти сочетания Бодлер завещал своим последователям. По-разному они оказались решающими для французских поэтов конца века. Рембо пошел еще дальше путем прозаизмов, у Малларме — «красивая вещь» стала объектом сложнейшей символической игры, окончательно растворившей ее материальность.

Для французской лирики опосредствование, повествовательное или описательное, чрезвычайно существенно. Романтиков влекла к этому история и экзотика, парнасцев — эстетизм, артистизм, интерес к пластической форме, символистов — самая их теория соответствий, подобий как признака поэтического мышления.

Русская романтическая лирика второй половины XIX века развивалась иначе. Блистательные традиции русской элегической школы 1800—1820-х годов отметили это развитие своей печатью. Это была мощная культура непосредственного лиризма, порой расходившаяся, порой сочетавшаяся с традицией поэзии мысли, которая высшее свое выражение нашла у Тютчева, с поэзией гражданской, безмерно углубленной Лермонтовым. Опосредствование экзотикой, историко-культурными сюжетами, эстетизированной предметностью никогда не было главным путем русской лирики XIX века. Вот почему подобные явления в поэзии Брюсова воспринимались как восходящие прямо к парнасцам и французским символистам.

Анненский учился у французов — учился, в частности, сосредоточивать лирический сюжет на одном символически трактуемом предмете или на комплексе связанных между собой предметов. И все же Анненский самобытен

и на русском, и на французском литературном фоне. Там, где у Анненского вещь является не аксессуаром, а лирическим центром, — она не только не декоративна, но и вообще не статична, она вовлечена в движение. Вещи — скрипка, шарманка, будильник, испорченные часы, горящий фитиль, выдыхающийся детский шар — действуют, следовательно, меняются их соотношения с миром внешним и с тем внутренним, психологическим миром, которому они соответствуют. Через сюжетное движение вещей совершается лирическое исследование душевного процесса, детализация и конкретизация отдельных психологических состояний, которые в суммарной своей форме дали бы только отвлеченно-общие поэтические формулы — тоски, страха, разочарования или творческой радости.

Первый сборник оригинальных стихотворений Анненского, «Тихие песни» (1904), только предсказывал будущий — и столь поздний — расцвет поэта. Высшее достижение Анненского — «Кипарисовый ларец», и особенности его поэтического метода отчетливо проявились в самом построении этого сборника.

«Кипарисовый ларец» был издан посмертно (1910) сыном Анненского, поэтом Валентином Кривичем. В воспоминаниях о своем отце Кривич писал: «Вчерне книга стихов эта планировалась уже не раз, но окончательное конструирование сборника все как-то затягивалось. В тот вечер, вернувшись из Петербурга пораньше, я собрался вплотную заняться книгой. Некоторые стихи надо было заново переписать, некоторые сверить, кое-что перераспределить, на этот счет мы говорили с отцом много, и я имел все нужные указания. . . Отец вернется из города с последним поездом: может быть, уже сегодня я смогу представить ему на санкцию книгу в готовом виде. . .»¹

В этот самый ноябрьский вечер 1909 года Иннокентий Анненский внезапно скончался на подьезде Царскосельского вокзала.

¹ Валентин Кривич. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам. — «Литературная мысль», 1925, № 3, стр. 208—209.

Итак, «Кипарисовый ларец» не имеет последней авторской редакции. Кривич мог многое внести от себя в окончательное «перераспределение» материала; и все же очевидно, что не Кривичу принадлежит сложная система «трилистников» и «складней».

В отзыве — с высокой оценкой поэзии Анненского — Брюсов писал об этой системе: «Второй, уже посмертный, сборник стихов И. Анненского содержит сотню стихотворений, искусственно и претенциозно распределенных в «трилистники» (по три) и «складни» (по два)». ¹ Построение действительно самое условное. Двадцать пять малых циклов — трилистников. Между включенными в них стихотворениями существует иногда прямая тематическая связь: например, «Трилистник вагонный» или «Трилистник тоски», в который входят «Тоска отшумевшей грозы», «Тоска припоминания», «Тоска белого камня». Иногда единство трилистника держится на связи ассоциаций. Например, «Трилистник огненный», где от первого стихотворения «Аметисты» тянутся смысловые звенья к «медному солнцу» второго стихотворения и к «солнечным хрусталам» третьего. В некоторых трилистниках принцип сочетания невозможно установить без натяжек.

Но дело не в том, насколько Анненскому (и Кривичу) удалось справиться с затейливой композицией книги. Для нас важнее другое — в основе построения «Кипарисового ларца» лежит все та же идея сплошных соответствий, подобий, взаимной сцепленности всех вещей и явлений мира. Эту концепцию Анненский и пытался выразить внешней связью всех стихотворений. Получилось искусственно — Брюсов прав. Но в своем отзыве Брюсов отметил и ту особенность поэтического мышления Анненского, которая побудила его сцепить между собой стихотворения «Кипарисового ларца». «Он мыслил, — писал Брюсов, — по странным аналогиям, устанавливающим связь между предметами, казалось бы, вполне разнородными».

В лирике Блока отдельные потоки, разные по темам и по стилистическому тону, сливаются в огромное единство. У Анненского другой масштаб — в «Кипарисовом

¹ В. Брюсов. Далекое и близкое. М., 1912, стр. 159.

ларце» он хотел создать единый контекст в буквальном смысле слова.

Несмотря на интерес к иррациональному и подсознательному, Анненский — поэт интеллектуальный. Интеллектуальность в поэзии — это видимая работа познающей мысли, проявленная в самом сюжете стихотворения. Этой проявленной мыслью Анненский близок к Бодлеру, к Брюсову. У Блока познающая мысль обычно уходит в глубь поэтической ткани произведения. Не всегда, конечно; это не относится к «Ямбам», вообще ко многим стихам последнего периода.

Интеллектуальность сосуществует у Анненского с унаследованным от русской поэзии XIX века пронзительным романсным лиризмом. Интеллектуальность обуздывает эту лирическую стихию.

В лирике опосредствованной лирическое событие как бы выходит за пределы авторского я, с тем чтобы замкнуться в сюжетной структуре исторического факта, персонажа, нередко одного предмета (это не мешает стихотворению быть звеном в контексте поэтических циклов). Для этого направления — в частности, у французских поэтов — характерно обилие и сюжетность заглавий. Тогда как лирика наиболее чистого типа часто обходится без заглавий. Много стихов без заглавий у Фета; заглавий почти нет в «Стихах о Прекрасной даме».

«Кипарисовый ларец» — построение полярное лирическим дневникам, движущимся сплошным потоком. Общий контекст этой книги складывается из законченных структур — отдельных стихотворений. Отсюда значение для «Кипарисового ларца» семантики заглавий. Не только заглавия стихотворений, но и заглавия трилистников и складней задуманы как действенный элемент, как ключ, в котором должны читаться охваченные ими стихотворения. Этот замысел не всегда осуществляется с равным успехом. Есть заглавия натянутые, нужные только для соблюдения единого принципа. Есть заглавия, так сказать, тавтологические. Например, «Трилистник тоски», включающий три стихотворения, в заглавия которых входит слово «тоска», или «Трилистник траурный» со стихами о смерти и похоронах, или «Трилистник вагонный» («Тоска вокзала», «В вагоне», «Зимний поезд»). Есть и заглавия, которые действительно дают ключ, динамизируют определенные смысловые элементы. Например,

«Трилистник обреченности» («Будильник», «Стальная цикада», «Черный силуэт») или «Трилистник соблазна», куда входят «Маки», «Смычок и струны», «В марте». В этих случаях заглавие выявляет связь, существующую между стихотворениями трехчленного микроцикла.

Потребность в заглавии связана с сюжетностью. Разумеется, каждое лирическое стихотворение имеет сюжет, если понимать под сюжетом чередование и соотношение семантических единиц. Все же мы говорим о лирической сюжетности, обычно имея в виду повествовательное начало в лирике или опосредствующее значение персонажей, предметов.

У Анненского лирическое событие не имеет повествовательной оболочки. Его сюжетность — в сцеплениях и разрывах между внешним и внутренним миром, в динамике вещей, подобной динамике отраженных в них душевных процессов. В поэзии Анненского эти соотношения воплощены по-разному. «Смычок и струны», «Старая шарманка» — здесь связь явно символическая. Вещь индифферентно замещает человека и потому наделяется человеческими свойствами.

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? Довольно? . . .»
И скрипка отвечала да,
Но сердцу скрипки было больно.

То же в стихотворении «Тоска медленных капель»:

В недвижно-бессонной ночи
Их лягза не ждать не могу я!
Фитиль одинокой свечи
Мигает и пышет, тоскуя.

И мнится, я должен, таясь,
На странном присутствовать браке,
Поняв безнадежную связь
Двух тающих жизней во мраке.

В стихах этого типа символика стоит уже иногда на грани однозначного аллегоризма.

Есть ряд стихотворений, в которых, напротив того, вещи сохраняют свое предметное качество. Они сопровождают душевный процесс, становятся его выразительными атрибутами. Так, например, в стихотворении «Баллада»:

Позади лишь вымершая дача...
Желтая и скользкая... С балкона
Холст повис, ненужный там... Но спешно
Оборвав, сломали георгины.

«Во блаженном...» И качнулись клячи.
Маскарад печалей их измаял...
Желтый пес у разоренной дачи
Бил хвостом по ельнику и лаял...

Это все конкретные обстоятельства душевного действия, в корне преобразующего их первоначальную прозаическую суть. Но для поэтического мышления Анненского специфичнее всего третий тип соотношения между вещью и человеком. Предмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; оставаясь самим собой, он как бы дублирует человека. В этом ключе написаны самобытнейшие стихи Анненского, в том числе «Стальная цикада»:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска.
Звякнет и запахнется
С дверью часовщика...

Сердца стального трепет
Со стрекотаньем крыл
Сцепит и вновь расцепит
Тот, кто ей дверь открыл...

Жадным крылом цикады
Нетерпеливо бьют:
Счастью ль, что близко, рады,
Муки ль конец зовут?..

Что это — механизм отданных в починку часов или тоскующее сердце человека? И то, и другое — двойники.¹

То же в «Тоске маятника». А в стихотворении «Умирание» (о съездившемся детском шаре) принцип даже раскрыт с какой-то рационалистической точностью:

Только б тот над головой,
Темно-алый, чуть живой,
Подождал пока над ложем
Быть таким со мною схожим...

¹ Анненский, без сомнения, знал входящее в «Эмали и камней» стихотворение Готье об остановившихся часах («La montre»). Но трактовка темы у Анненского совсем другая.

Вещно-психологическим соответствиям у Анненского угрожала бы схематичность, если б не острое чувство сцепления с предметами городской цивилизации — для поэта урбанистического века столь же естественное, как естественна была для его предшественников связь с природой, порождавшая столько сближений, созвучий и аналогий.

Как и большая часть русских поэтов рубежа XIX и XX века, Анненский учился у Фета конкретности восприятия. Но предметные подробности у Фета — это атрибуты если не самой природы, то вклинившейся в природу усадебной жизни. Городская жизнь и все, что к ней относится, — это для Фета уже дурная, низкая жизнь, остающаяся за гранью поэтического.

В отличие от Брюсова и подобно Блоку, Анненский сохраняет усадебную стихию русской лирики XIX века (у Анненского, впрочем, это часто уже загородный дом, дача). В то же время он знает уже, что современный человек — это городской человек. Оба начала совмещаются именно потому, что у Анненского в какой-то мере снято старое романтическое (руссоистическое по своим истокам) противостояние природы и цивилизации, природы и социальной жизни (несправедливо устроенной). В системе Анненского и усадьба (с ее мартовской землей, лунной террасой, маками в саду), и город — это конкретные условия существования человека и потому равноправный материал для символики его душевной жизни.

Мифотворчество и поэзия искони одушевляли природу, сливали ее с человеком, превращая в аналогии и подобие. Теперь этот процесс распространяется на вещи городского бытия. Они тоже становятся ландшафтом души и ее подобием. Но для того чтобы вплотную приблизиться к человеку, городской мир должен был потерять свои грандиозные очертания и сократиться до отдельных вещей. Урбанизм Анненского — это своеобразный микроурбанизм. Каждое из основных стихотворений цикла Верхарна «Города-спруты» представляет собой большое полотно, сложное, многосоставное. В своей совокупности цикл охватывает основные слагаемые бытия большого города — «Душа города», «Соборы», «Порт», «Фабрики», «Биржа». Наряду с этим есть у Верхарна и

отдельные сцены, вырезанные из жизни города. Так, например, в стихотворении «Les romeneuses» или «Les spectacles». Предмет городского обихода, отдельная вещь для Верхарна не стала темой.

Учившийся у Верхарна Брюсов уже вступает отчасти на путь урбанистической детализации (наряду с произведениями большого охвата — «Париж», «Конь блед», «Слава толпе») —

Когда сижу один, и в комнате темно,
И кто-то за стеной играет долго гаммы, —
Вдруг фонари зажгут, и свет, пройдя в окно,
Начертит на стене оконные две рамы. . .

1898

Здесь дробность, детализация городского пейзажа связана с некоторой описательностью; лирический микрокосм городской жизни складывается из разных элементов. Анненский же сосредоточен на одном предмете или на группе предметов, между собой сопряженных. Явно символическая концепция вещей сужает, ограничивает их отбор. Анненский не может и не хочет уйти от исконной символики музыкальных инструментов, часов, маятника. Но новое, урбанистическое сознание преобразует вечные символы своим техницизмом — пусть самым элементарным техницизмом не только с нашей сегодняшней точки зрения, но и в масштабе технических возможностей начала XX века.

Так, вечная тема отсчитывающих время часов воплощена механизмом будильника. Как ни наивен техницизм будильника, но именно он изнутри перестраивает тему. Это уже не сетования о прошлом и уходящем, о неумолимом беге времени. Это страх перед будущим, которое мыслится (одна из типических концепций урбанизма 1900-х годов) как век бесчеловечной механизации.

Цепляясь за гвоздочки,
Весь из бессвязных фраз,
Напрасно ищет точки
Томительный рассказ,

О чем-то недоборе
Косноязычный бред. . .
Докучный лепет горя
Ненаступивших лет,

Где нет ни слез разлуки,
Ни стылости небес,
Где сердце — счетчик муки,
Машинка для чудес. . .

И скучно разминая
Пружину полчаса,
Где прячется смешная
И лишняя Краса.

Старая шарманка — это предмет в поэзии тоже не новый. Но и в эту тему Анненский внес своего рода техницизм:

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что не к чему работа,
Что обида старости растет
На шипах от муки поворота.

Изображение технического процесса и создает здесь образ муки, всю протяженность и материальность этого образа.

Цепляясь, вал, шипы — что это здесь такое, прозаизмы? Разумеется, это нестилевые слова, прозаизмы. Но в системе Анненского они уже лишены особой лексической окраски, признаков тривиальной речи.

В статьях на литературные темы Анненский широко пользовался символистической фразеологией, но по поэтическому мировосприятию, определившему метод самых зрелых его творений, Анненский не дуалистичен. Поэтому в его стихах, особенно поздних, прозаизм не ощущается уже как инородный элемент — пусть эстетически действенный и необходимый. У Анненского это уже нормальный лирический материал, поэтому не слишком осязаемый, во всяком случае не противостоящий самому высокому поэтическому образу.

Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась? . .

Здесь вовсе нет игры на крутых переходах от низкого к высокому, от высокого к низкому — столь милых романтическому сознанию XIX века.

Меру ценности вещей — тем самым и высоты слов — поэт ищет теперь в их символической связи с душевными муками и радостями человека. Шипы не ниже струн, потому что и те и другие являются знаками важных душевных событий. И те и другие могут быть поэтичны.

Эти предпосылки позволили Анненскому написать стихотворение, в котором автор беседует с паровозом в лирической, фетовской манере:

Мы на полустанке,
Мы забыты ночью,
Тихой лунной ночью
На лесной полянке...
Бред — или воочью
Мы на полустанке
И забыты ночью?
Далеко зашел ты,
Паровик усталый!
Доски бледно-желты,
Серебристо-желты,
И налип на шпалы
Иней мертво-талый.
Уж туда ль зашел ты,
Паровик усталый?
Тишь то в лунном свете
Или только греза
Эти тени, эти
Вздохи паровоза
И, осеребранный
Месяцем жемчужным,
Этот длинный, черный
Сторож станционный
С фонарем ненужным
На тени узорной?
Динь-динь-динь — и мимо,
Мимо грезы этой,
Так невозвратно,
Так непоправимо
До конца не спетой,
И звенящей где-то
Еле ощутимо.

Прозаизмы растворены здесь в лирическом контексте. Доски, которые «серебристо-желты», и шпалы с налипшим инеем — в своих символических потенциях равноправны лесной полянке, теням, лунному свету. Микроурбанизм сращивается с тонкой лирикой природы, а «вздохи паровоза» в сочетании с повторяющимся местоимением «эти» прямо ведут к фетовскому

Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все — весна.

Тему железной дороги, типическую для урбанизма конца XIX — начала XX века, Анненский трактует в ее подробностях:

О, канун вечных будней,
Скуки липкое жало. . .
В пыльном зное полудней
Гул и краска вокзала. . .

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.

Флаг линяло-зеленый,
Пара белые взрывы,
И трубы отдаленной
Без отзыва призывы.

И эмблема разлуки
В обманувшем свиданьи —
Кондуктор однорукий
У часов в ожиданьи. . .

«Тоска вокзала»

В рецензии на русские переводы Верхарна Блок вспоминал о том, как «чудища тоски режут по расписаньям». Это макрокосм железнодорожной темы. Анненский дает своего рода микрокосм, причем дробность, микроскопичность изображаемого доведена до мух, прилипших к известке. Стихотворение замечательно резкостью вещественных деталей. Но лирике Анненского совсем не свойственна описательность. Вещи интересуют его не сами по себе, но всегда в своей соотнесенности с человеком. Вещи — знаки душевного опыта, а психические процессы как бы ассимилируют материальную среду, окружающую человека.

И мух на забитом киоске, и в особенности однорукого кондуктора читатель воспринимает как реалии, как то, что поэт не выдумал, а увидел, но увидел как *подобие*,

И эмблема разлуки
В обманувшем свиданьи. . .

Это уже прямо о символическом значении увиденного.

Предметы здесь — знаки тоски неподвижности. Эта тоска физиологически конкретна, но и очень объемна. Поскольку она — тоска «вечных будней», из нее во что бы то ни стало нужен выход в любое движение, хотя бы механическое, безликое и бездушное.

Есть ли что-нибудь нудней,
Чем недвижная точка,
Чем дрожанье полудней
Над дремотой листочка. . .

Что-нибудь, но не это. . .
Подползай — ты обязан;
Как ты жарок, измазан,
Все равно — ты не это!

Острое поэтическое зрение различает дрожание полуденного воздуха над древесным листом. Подробностей много, они разные, внезапно пересекающиеся (дремота листочка, и измазанный паровоз, и полосатые тики диванов). Пестрые соответствия варьируют, обновляют старую тему скуки, будней и неподвижности.

Почему, собственно, мухи — слепы и глухи? Что такое глухая муха? Слепота и глухота формально относятся к мухам, но поэтически они в данном контексте отнесены к сознанию, раздавленному будничной неподвижностью. Паровоз — психологический противовес всему предыдущему, то есть муке неподвижности; вся она сосредоточена в местоимении *это*, одиноко стоящем среди разорванного, спотыкающегося синтаксиса строфы.

Поэтика «недосказов», логических разрывов и внезапных уподоблений служит у Анненского цели поэтического исследования душевных состояний. Лирический анализ осуществляется через предметные ряды, вдоль которых движется сознание поэта, и на его пути каждое *соответствие* знаменует поворот развертывающегося психического процесса.

Тоска здесь уточнена как тоска вокзала, и неподвижность ожидания томительно сочетается с бездушностью механического движения. Исконные (еще элегические) состояния души — тоска, скука, гнет будничной жизни, страх застоя — воплощены в конкретностях современной жизни, в переводе на язык поэтических символов, всегда

непредвидимых и непривычных. *Скуки липкое жало* ассоциируется с полумертвыми мухами; одорукий кондуктор оказывается образом обманувшего свидания; будничные застои получают свое простейшее выражение в геометричности недвижимой точки. И абстрактная точка входит в бытовое окружение, сопровождаемая фамильярным словом *нудней*.

Есть ли что-нибудь нудней,
Чем недвижимая точка...

Символика жестких конкретностей, индивидуальная, возникающая из контекста, в системе Анненского удивительно свободно и органично уживается с его романсными интонациями, с вечными темами и лирикой лунных ночей. Урбанистический мир в мельчайшем его выражении — составная часть этого мира боли, красоты и ускользающего от бессильных рук, но несомненного счастья..

В «Трилистнике вагонном» непосредственно за «Тоской вокзала» следует стихотворение «В вагоне» — одно из высших достижений лирического психологизма Анненского.

Довольно дел, довольно слов,
Побудем молча, без улыбок,
Снежит из низких облаков,
А горный свет уныл и зыбок.

В непостижимой им борьбе
Мянутся черные ракиты.
«До завтра, — говорю тебе, —
Сегодня мы с тобою квиты».

Хочу, не грезя, не моля,
Пускай безмерно виноватый,
Глядеть на белые поля
Через стекло с налипшей ватой.

А ты красуйся, ты — гори. . .
Ты уверяй, что ты простила,
Гори полоской той зари,
Вокруг которой все застыло.

Здесь тоже вещи, воспринятые с обычной для Анненского отчетливостью, — облака, мятущиеся ракиты, окно в налипшем, как вата, снегу. Но в данном случае это аксессуары; подлинными же двигателями лирического сюжета — люди. Это стихотворение — образец лирической но-

веллистичности, удивительной по динамике подразумеваемого. «До завтра, — говорю тебе, — сегодня мы с тобой квиты», «Пускай безмерно виноватый», «Ты уверяй, что ты простила» — таким пунктиром прочерчено состояние человека, который знает, что завтра все начнется сначала, но так устал, что сегодня еще не хочет предложенного ему прощения.

Современная Анненскому новелла — Чехов в первую очередь — раскрывает течение чувств и мыслей между репликами персонажей. Мы узнаем этот метод в скупом чертеже кратчайшей лирической повести. Стихотворений этого типа у Анненского не много, но качественно они очень важны: в них возможности будущего развития.

Эстетическое равноправие распространяется не только на будничные вещи, но и на будничные диалоги, на реплики, вкрапленные в монолог лирического поэта. Любовь и страдание способны говорить разговорным языком, так же как и лирически-романсным; даже в большей мере — потому что именно разговорно-интеллигентская речь адекватна недосказанным, обрывающимся коллизиям городского человека начала XX века.

Вот что должно было больше всего поразить начинающую Ахматову, которая пишет, вспоминая свое вступление в литературу: «Когда мне показали корректуру «Кипарисового ларца» Иннокентия Анненского, я была поражена и читала ее, забыв все на свете». ¹

Есть у Анненского опыты, даже близкие к «сатириконским» стихам Саши Черного 1908—1910 годов. Например, стихотворение «Нервы» (1909), сплошь разговорное — лексикой и интонацией. Вообще бытовой диалог в поэзии сатирической имел давнюю традицию; но лирика чувств в принципе была для него закрыта. Анненский вводит в любовную лирику прямую речь, особенно смело в стихотворении 1909 года «Прерывистые строки»:

Зал. . .
Я нежное что-то сказал,
Стали прощаться,
Возле часов у стенки. . .
Губы не смели разжаться,
Склеены. . .
Оба мы были рассеянны,

¹ Анна Ахматова. Стихотворения (1909—1960). М., 1961, стр. 7.

Оба такие холодные. . .
Мы. . .
Пальцы ее в черной митенке
Тоже холодные. . .
«Ну, прощай до зимы,
Только не той, и не другой,
И не еще — после другой. . .
Я ж, дорогой,
Ведь не свободная. . .» —
«Знаю, что ты — в застенке. . .»

Отсюда уже переход, с одной стороны, к раннему Маяковскому:

Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала:
«Знаете —
я выхожу замуж», — ¹

с другой стороны — к ахматовскому:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру!»
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

¹ О значении творчества Анненского для Маяковского см. в статье В. Перцова «Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века» («Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 67).

Н. Харджиев пишет: «Сходство между Анненским и Маяковским нельзя искать в отдельных темах или стихотворениях, но несомненно, что некоторые черты поэзии Анненского были близки Маяковскому в период его поэтического формирования. О том, что Маяковский знал стихи Анненского, свидетельствует упоминание автора «Кипарисового ларца» в стихотворении «Надоело» (1916) наряду с именами Тютчева и Фета. . . Особенно интересно стихотворение Анненского «Разлука (Прерывистые строки)», построенное целиком на переборах метров и на резких контрастах длинных строк с короткими, вплоть до односложных и даже однофонемных («Как в забытьи, И. . .»)» («Заметки о Маяковском». — «Литературное наследство», т. 65. М., 1958, стр. 409—410). То же в кн.: Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, стр. 199. В воспоминаниях о Маяковском К. Чуковский также отмечает его интерес к Анненскому и другим поэтам-символистам (Корней Чуковский. Из воспоминаний, М., 1959).

В статье «О природе слова» О. Мандельштам писал: «Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. . . Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контраданс, «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. . . Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой. . . Русские символисты. . . запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. . . Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение)». ¹

Статья «О природе слова» появилась в 1922 году, но в ней отразились усилия поэта начала 1910-х годов преодолеть символистическое развешествление. Послесимволистической поэзии понадобился тогда Анненский с его психологизмом и новым пониманием позиции поэта и конфликтов поэта, с его миром, в котором явления повседневного опыта служили отправной точкой лирического движения (это стало характерной чертой поэзии XX века, вплоть до нашего времени).

Самые радикальные выводы из уроков Анненского сделала Анна Ахматова. Притом, восприняв некоторые его поэтические принципы, Ахматова сразу же пошла дальше.

У предметных слов Анненского есть второй план; они всегда сопровождают, замещают, дублируют нечто другое. И потому они очень естественно совмещаются с абстракциями, с теми даже, которые Анненский пишет с большой буквы, — чтобы не было никаких сомнений в их абстрактности.

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука

• • • • •

И будет со мной — Тоска.

• • • • •

¹ О. Мандельштам. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928, стр. 41—42.

Скормить Помыканьям и Злобам
И сердце, и силы дотла —
Чтоб дочь за глазетовым гробом,
Горбатая, с зонтиком шла.

В этом отношении особенно замечательно стихотворение «Зимний поезд» с натуралистически резким изображением ночного вагона:

Тем больше слов, как бы не слов,
Тем отвратительней дыханье,
И запрокинутых голов
В подушках красных колыханьс.

И тут же:

Среди кошмара дум и дрем
Проходит Полночь по вагонам.

И далее:

Но тает ночь. . . И дряхл и сед,
Еще вчера Закат осенний,
Приподнимается Рассвет
С одра его томившей Тени.

Прописные буквы (ими охотно пользовались символисты) превращают явление в олицетворение. Олицетворение эстетически совместимо с прозаизмом, потому что и прозаизмы Анненского символичны. В системе Ахматовой все это было бы невозможно. Подобные совмещения исключает самое художественное пространство ее стихов.

Мыслимым пространством для лирического сюжета служит только сознание поэта (отражающее общественное сознание), его внутренний опыт, независимо от того, идет ли речь о личном переживании или о делах и предметах внешнего мира. Представления свободно движутся в лирическом пространстве; в нем скрещиваются отдаленные смысловые ряды, отвлеченное встречается с конкретным, субъективность с действительностью, прямое значение с иносказательным. Подобная специфика присуща Анненскому и тогда, когда героями его стихотворений являются зашифровывающие лиризм предметы внешнего мира.

Эпическое произведение не только протекает во времени, но и строит некоторое представляемое читателем

объективное пространство, где располагаются предметы и совершаются события. Ахматова в своих ранних стихах создает пространство по принципу, близкому к прозе, как бы имитирующему прозу.

Все как раньше: в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег,
И сама я не стала новой,
А ко мне приходил человек.

.. Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы:
«Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты».

В ахматовском пространстве нет места для слов с большой буквы. Лирика же остается лирикой. По формуле Гегеля, говорившего о лирических произведениях с эпическим уклоном, что в них важно «не самое событие, но отражающийся в нем душевный строй».¹

Сугубая вещность поэтического мира, интеллигентски-разговорный язык в качестве основного материала лирической речи (нередко в сочетании с языком торжественным), новеллистичность сюжета, связь с традицией психологической прозы, наследие русской классической лирики, точность слова, сдержанность интонации, напряженный лаконизм — об этих чертах раннего творчества Ахматовой, разительно новых в атмосфере еще существующего символизма, — сказано много в посвященных ей работах В. М. Жирмунского («Преодолевшие символизм»), Б. М. Эйхенбаума («Анна Ахматова»), В. В. Виноградова («О поэзии А. Ахматовой») и других исследователей и критиков.

Писавшие о ранней Ахматовой отмечали предметность в качестве господствующего принципа ее поэзии. Отсюда неметафоричность ахматовского стиля. Поэзия Ахматовой — не поэзия переносных смыслов. В основном у нее значения слов не изменены метафорически, но резко преобразованы контекстом, сложным и смелым отбором, выделением, соотносением неожиданных признаков. Блок в письме 1912 года упомянул об «астральной моде» на

¹ Гегель. Лекции по эстетике. Сочинения, т. 14. М., 1958, стр. 294.

шлейфы и «перчатки, пахнувшие духами». Блок говорит здесь — уже с неодобрением — о превращении вещей в символические атрибуты декадентски-демонического женского начала. У Ахматовой вуаль, перчатки, муфта — отнюдь не символы, но ведь это и не только вещи. Вещи у Ахматовой — *представители* ее лирической стихии. О вещных словах Ахматовой писал В. В. Виноградов: «Их семантический облик двоится: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых — создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, то есть функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символистическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. И тогда выбор их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини». ¹

У Анненского прозаизмы находятся в процессе утраты своего особого качества. Для Ахматовой 1910-х годов это уже не процесс, а безусловная данность. Уже в «Четках» поражает поэтическая сила, вложенная в будничные слова. Поэтика Анненского — поэтика символической конкретности; Ахматова отвергает претворение реальных в иносказания — и в этом острая принципиальность и новизна ее поэтического дела 1910-х годов. Но конкретное слово Ахматовой преобразовано и расширено контекстом.

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем,
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

«Вечером»

Устрицы — прозаизм по нормам поэтики XIX века. В «Путешествии Онегина» Пушкин так и употребил это слово. ² Для Ахматовой это уже не прозаизм, осязаемый

¹ В. Виноградов. О поэзии А. Ахматовой (стилистические наброски). Л., 1925, стр. 60—61.

² Мы только устриц ожидали
От цареградских берегов.
Что устрицы? пришли! О, радость!
Летит обжорливая младость
Глотать из раковин морских
Затворниц жирных и живых,
Слегка обрызгнутых лимоном.

в своем лексическом качестве, а только предмет среди других предметов. Устрицы здесь несколько не иносказательны, но значение слова поэтически емко. Контекст выдвигает нужные ему значения. Устрицы здесь — «морская вещь», вещь, несущая образ моря — «свободной стихии», — вносящая его в душное томление городского сада. Поэтическое слово наращивает новые признаки, полностью сохраняя первичное предметно-логическое свое значение. В творчестве Ахматовой это традиция поздней лирики Пушкина.

Вопрос о традиции для творчества Ахматовой в высшей степени важен. Традиции есть у каждого поэта, но значение их разное в разных поэтических системах. Есть поэты скрытых традиций, даже декларативно отрицаемых. Подобно Пушкину, подобно Блоку, Ахматова — поэт традиций проявленных, неким конструктивным элементом входящих в ее собственную лирическую систему. В литературе об Ахматовой много указаний на ее традиции; русская классика (Пушкин, Тютчев, Баратынский, Некрасов), русская «новая поэзия», особенно Анненский, фольклор, даже русская психологическая проза XIX века.

По-видимому, именно с уроками психологической прозы связано неоднократно отмечавшееся влечение Ахматовой к противоречивым словосочетаниям (оксюморонам): «Слагаю я веселые стихи О жизни тленной, тленной и прекрасной», «Помолись о нищей, о потерянной, О моей живой душе», «Ни один не двинулся мускул Просветленно-злого лица», «Как светло здесь и как бесприютно». Исследование противоречий душевной жизни — неотъемлемая черта психологического метода. В острых оксюморонах Ахматовой — кратчайшее лирическое выражение диалектики души.

Творчество Анны Ахматовой свидетельствует о том, что сознательно, открыто утверждаемая традиция не только не противопоказана новизне, но, напротив того, делает новизну особенно осязаемой.

Героиня ранних стихов Ахматовой — женщина десятых годов, современная женщина, в лирике впервые изображенная в конкретности своего бытия и своего душевного опыта. Это было поэтическим открытием еще неисследованной страны, где вещи стали аксессуарами

развертывающейся драмы, а интеллигентски-разговорный язык с необычайной смелостью превращен был в язык любовной лирики.

Но открытый Ахматовой душевный мир не стал в ее лирике единственным источником поэтичности. Она испытывала потребность подтвердить значение этого мира, сомкнув его с другими поэтическими сферами; она расширила, углубила опыт современной души темой русской природы и ценностями погруженного в традицию народного сознания.

Психологические драмы героини разыгрываются одновременно на двух сценах. Одна из них — город, с конкретными чертами быта, со спецификой Петербурга, другая — природа, сельская жизнь.

Ахматовская лирика природы, даже самая ранняя, открыто и твердо занимает место в ряду, означенном традицией Пушкина, Тютчева, Фета. В своей лирике природы Ахматова сочетает классическое наследие с удивительной неожиданностью точных деталей:

Бессмертник сух и розов. Облака
На свежем небе вылеплены грубо.
Единственного в этом парке дуба
Листва еще бесцветна и тонка.

Эти строки полны дыханием русской классики. Но поэты веками воспевали весеннюю листву, а Ахматова первая сказала о том, что только что развернувшийся дубовый лист бесцветен.

В сфере природы дублируется душевный опыт героини — как бы освобождаясь от замкнутости, от «эгоизма» городского мира, приобщаясь к переживанию всегда прекрасного. Но городской мир Ахматовой имеет еще одного двойника, возникающего из песни, из русского фольклора. У петербургской драмы есть фольклорное отражение, неизменно идущее рядом.¹

Хочешь знать, как все это было? —
Три в столовой пробило,

¹ О том, что поэзия Ахматовой позволяет «в литературной русской даме двадцатого века — угадывать бабу и крестьянку», — писал Мандельштам в статье 1923 года «Буря и натиск» («Русское искусство», 1923, № 1).

И, прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:

«Это все. . . Ах, нет, я забыла,
Я люблю вас, я вас любила
Еще тогда!» —
«Да».

Это коллизия городская; и тут же ее песенный дублет:

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю.

Вырываю и бросаю —
Пусть простит меня.
Вижу, девочка босая
Плачет у плетня.

Страшно мне от звонких воплей
Голоса беды,
Все сильнее запах теплый
Мертвой лебеды. . .

Эти песенные параллели важны в общей структуре лирического образа ранней Ахматовой. Психологические процессы, протекающие в специфике городского уклада, протекают одновременно и в формах народного сознания, как бы исконных, общечеловеческих. Так подтверждает Ахматова общезначимость того индивидуального и конкретного, что стало предметом ее лирики.

Понимание поэтического слова как представителя явлений, доступных внешним чувствам или умопостигаемых, присуще и молодому Пастернаку. Но свое лирическое пространство он строит по принципу, сближающему его скорее с Анненским, чем с Ахматовой; причудливо сочетающиеся в этом лирическом пространстве предметные и психологические реалии приобретают иносказательное значение, не теряя своей реальности. В этом пастернаковском мире самые обыкновенные слова могут дорасти до космической грандиозности, и потому, в обход всякой иерархии, — могут писаться с большой буквы:

Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

... Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит,
Когда, когда не: — В Начале
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,
Волчцы по Чулкам Торчали?

«Степь», 1917

Метафорическое восприятие мира — органическое свойство Пастернака. Особенно это бросается в глаза в его ранней прозе — поскольку там непрерывно возникающие метафоры не могут быть отнесены за счет природы самой стиховой речи. Метафоричность для Пастернака, как и для Анненского, — выражение всеобщей *сцепленности*. В то же время метафоричности свойственна дробность; метафорическая речь распадается на отдельные смысловые структуры. Для Пастернака главное не контекст замкнутого стихотворения, но именно эти структуры, живущие своей жизнью и одновременно сливающиеся в большой поток, большой контекст его лирического творчества.

Образность Пастернака — не связь конкретного с абстрактным, чувственного со сверхчувственным; это связь явлений между собой, взаимное истолкование вещей, раскрывающих друг перед другом свои смысловые потенции; поэтому — связь познавательная. В его понимании образность — не столько метод художника, сколько объективное свойство мира человеческой культуры. В «Охранной грамоте» Пастернак писал о «силе сцепления, заключающейся в сквозной образности всех ... частиц» мира.¹ Это — своего рода обоснование семантики раннего Пастернака. Согласно этой концепции мира — все отражается во всем, любая вещь может стать отражением и подобием любой другой вещи, все они превращаются друг в друга, и превращения эти ничем не ограничены.

Там же, в «Охранной грамоте», Пастернак говорит об искусстве: «Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело». ² Пастернак здесь, в сущности, формулирует концепцию немецких романтиков, согласно которой метафорические сближения отражали единство природы, магическую оду-

¹ Борис Пастернак. Охранная грамота. Л. 1931, стр. 87.

² Там же, стр. 60.

шевленность всех ее элементов. Но специфика Пастернака в том, что романтическую метафоризацию природы он распространил на все, на всю совокупность эмпирических явлений, неодушевленных предметов,¹ отвлеченных понятий, увлекаемых неудержимым лирическим напором.

Этот сталкивающий слова со словами, преображающий их значения напор решающе важен для семантики Пастернака. Пастернак не был изобретателем слов — подобно его современникам символистам и футуристам, — он изобретал неслыханные *отношения* между словами, часто общеупотребительными и заимствованными из разных речевых пластов. В своей автобиографии «Люди и положения» Пастернак писал: «Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слог, его гласные и согласные. Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов. . . Так Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки до основания в самом начале своего поприща. . . Все современно, все полно внутренними, доступными музыке соответствиями с миром внешним, окружающим, с тем, как жили тогда, думали, чувствовали, путешествовали, одевались». ² Этот лирический цейтнот (у поэта нет «времени задуматься»), это *второпях* — неотъемлемые черты эстетики Пастернака, мотивировки чудесных превращений.

Имела значение и первоначальная близость Пастернака к футуризму (группа «Центрифуги» — Асеев, Сергей Бобров). Футуризм в теории и, главное, на практике действительно допускал любые слова и ничем не ограниченные способы их поэтического видоизменения. Футуризм был последним этапом на пути освобождения поэзии от эстетических запретов. Он подготовил возможность возникновения стихов «Про эти стихи»:

¹ О функции «вещей» в лирике Пастернака писал Ю. Н. Тынянов в статье 1924 года «Промежуток» («Арханглы и новаторы», стр. 562—568).

² «Новый мир», 1967, № 1, стр. 211.

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам,
Зимой открою потолок
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме,
К карнизам прынет чехарда
Чуждачеств, бедствий и замет.

Но Пастернак не собирался ограничиться экспериментами. Мир его стихов действительно требовал указаний на источник своего поэтического смысла. В «Охранной грамоте» Пастернак рассказывает о том, как он с самого начала, уже в период работы над книгой «Поверх барьеров», отказался от романтического обоснования своего лиризма образом лирического героя.

«Под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких. . . Вне легенды романтической этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немислим без непэтов, которые бы его отняли. . . Эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания. . . Когда же явилась «Сестра моя жизнь», в которой нашли выражение совсем несовременные стороны поэзии, открывшиеся мне революционным летом, мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали».¹ «Несовременные стороны поэзии» — это та связь личности с общим, понимание которой, по словам Пастернака, открыла ему революция. Такое понимание и противопоставлено здесь индивидуалистическим концепциям поэзии предреволюционных десятых годов.

Р. Якобсон, отметив антиромантическую авторскую позицию Пастернака, утверждает в этой связи, что

¹ Борис Пастернак. Охранная грамота, стр. 112—113.

Пастернак, несмотря на густую метафоричность, — по существу своего миропонимания поэт метонимический, оперирующий сближениями по смежности. «...Отыскать героя трудно. Он распадается на ряд элементов и аксессуаров, он замещен цепью собственных объективированных состояний и вещей, одушевленных и неодушевленных, которые его окружают».¹

Сестра моя жизнь. . . человек, природа, вещи — все захвачено неудержимой силой жизни, напором жизни, прекрасной в своей материалности:

Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится в жизнь и ломается в призме
И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,
Не вырыть, как заступом клад.
Огромный сад тормозится в зале
В трюме — и не бьет стекла.

Поэтические слова *душа*, *слезы*, прозаические слова *селитра*, *трюме* — все равноправно в лирическом потоке. Пастернаковские чердаки, антресоли, канапе, лечебные пузырьки и капсюли и все прочее — в качестве прозаизмов уже вовсе неощутимы.² В применении к ним этот термин не имеет смысла, так же как если бы мы стали его применять к словам: дерево, лист, облако, ветер — на том основании, что это конкретные, чувственно воспринимаемые явления.

Как у Анненского, у Пастернака человек тоже сцеплен с вещами, но совсем не болезненно, не мучительно. Потому что для Пастернака в этой связи есть смысл (о ко-

¹ Notes marginales sur la prose du poète Pasternak (статья 1935 г.) Цитирую по изданию: Roman Jakobson. Questions de poétique. Paris, 1973, p. 138—139.

² Это не мешало Пастернаку понимать значение и силу будничных слов. Так, впоследствии в автобиографии он писал о блоковском Петербурге: «...Он полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой, и на улицах его звучит то общеупотребительное будничное просторечие, которое освежает язык поэзии» (стр. 214). В другой тональности говорил об этом Анненский в письме к М. Волошину: «...Самое страшное и властное слово, то есть самое загадочное, может быть, именно слово *будничное*» («Аполлон», 1910, № 4, стр. 13).

тором тосковал Анненский), смысл принадлежности человека к общей жизни; она и есть несомненная ценность.

В оптимистической лирике молодого Пастернака вещи играют в руку человеку, утверждающему —

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней святого писанья
И черных от пыли и бурь канаве.¹

Пусть это о радостном великолепии конкретного мира — все же дорогу сюда проложили «мучительные» строки Анненского:

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики! . .

¹ Цитирую в ранней редакции, измененной Пастернаком в 1957 году.

ПОЭТИКА АССОЦИАЦИИ

«Новая поэзия» конца XIX — начала XX века сделала смелые выводы из задолго до нее начавшегося освобождения лирики от норм и запретов. Поэтам, сложившимся в 1910-е годы, предстояло разобраться в сложном символистическом наследстве, найти свои установки, вступить с этими установками в послереволюционную эпоху. Еще до того как возникло прямое противодействие символизму (футуристы, акмеисты), это направление стало перерождаться в руках поздних своих представителей (Кузмин, Гумилев и другие). Вместо мистики и религиозной философии все большее значение приобретают моменты чисто эстетические, стилизация, экзотика, — тем самым возрождаются отчасти установки раннего Брюсова. Для молодой литературы 10-х годов характерно стремление вернуться к земному источнику поэтических ценностей.

Опыт поэзии конца XIX — начала XX века определил многое не только для акмеистов, признававших свою преемственную связь с предшественниками, но и для футуристов, провозгласивших отрицание всякой вообще преемственности. Резкая осязательность и потому эмансипация специфических средств стиха (размер, рифма, ритмико-синтаксические отношения, звуковая организация и т. п.), совмещение отдаленнейших смысловых рядов, не-

возбранно разрастающиеся метафоры, возведенная в принцип многозначность слова — все это символизм предложил тем, кто пришел ему на смену, и пришедшие на смену разрабатывали эти начала с еще большим максимализмом.

Быть может, самым активным элементом символистического наследия явилась напряженная ассоциативность поэтического слова. Ученики символистов отбросили второй, «сверхчувственный» план, но осталось поэтическое открытие повышенной *суггестивности*¹ слова, то есть способности его вызывать неназванные представления, ассоциациями замещать пропущенные звенья.

Б. В. Томашевский определяет суггестивность как *возможное значение*: «...Привычка наша к определенным лирическим связям дает возможность поэту путем разрушения обычных связей создавать впечатление возможного значения, которое бы примирило все несвязные моменты построения. На этом построена так называемая «суггестивная лирика».²

Понятно, что развитию «суггестивной лирики» способствовал и импрессионизм с его поэтикой разрозненных впечатлений, и символизм с его принципиальной двупланностью. Русские символисты по-разному понимали природу символа. Ранний Брюсов видел в нем шифр душевных состояний. Белый требовал от символов сложных метафорических изменений мира, связанных с глубинной, мистически понимаемой жизнью слова. Вячеслав Иванов, отрицая связь символа с метафорой, утверждал, что все явления жизни и искусства потенциально подлежат символической трактовке. Недаром в статье 1923 года Мандельштам, иронизируя над «мистикой повседневности», назвал символизм эпохой, «когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана «Прага», воспринимался как мистическое явление».³

При всех, однако, толкованиях символ включал в себя подразумеваемое, неназванное значение; он был сугге-

¹ *Суггестивный* — от французского *suggestion* (внушение). Говорю о повышенной суггестивности, потому что в той или иной мере суггестивно всякое поэтическое слово, никогда не означающее только то, что оно называет.

² Б. Томашевский. Теория литературы. М.—Л., 1930, стр. 189.

³ «Красная новь», 1923, № 5, стр. 399.

стивен. Когда неназванное теряло свою «потусторонность», оставался тот «ассоциативный символизм», который Вячеслав Иванов осуждал в поэзии Анненского и в поэзии Малларме, утверждая, что этот символизм заставляет мысль, «описав широкие круги», опуститься «как раз в намеченную им одну точку».¹

Малларме, как поэт и как теоретик, довел до крайности доктрину расчета на читательскую апперцепцию. В заметках, озаглавленных «Кризис стихов», он говорит о литературных школах, которые отказываются от «природных материалов и от упорядочивающей их — слишком грубой — точной мысли. Они стремятся установить связь между точными изображениями, с тем, чтобы те выделили из себя некий третий образ, расплывчатый и прозрачный, предоставленный разгадыванию».¹

В русской поэзии начала XX века повышенная ассоциативность предстает и в метафорической и в неметафорической форме. Трансформация первичного, лежащего в основе метафоры сравнения становится все более разорванной, противоречивой, многоступенчатой. А наряду с этим суггестивность другого рода: сближение представлений, которые не сплавляются в метафору, остаются сами собой, но в своем сцеплении порождают новые, неназванные смыслы. Таков, например, метод Ахматовой. И этот новый тип связей между вещами глубоко перестраивает в ее поэзии наследие XIX века.

Анненский даже к Гомеру подошел с критериями своего «ассоциативного символизма». В незавершенной статье «Что такое поэзия?» он писал: «Я вполне понимаю, что и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он *внушал*. Имена навархов, плывших под Илион, теперь уже ничего не говорящие, самые звуки этих имен, навсегда умолкшие и погибшие, в торжественном кадансе строк, тоже более для нас непонятном, влекли за собою в восприятиях древнего Эллина живые цепи цветущих легенд, которые в наши дни стали поблекшим достоянием синих словарей, напечатанных в Лейпциге. Что же мудреного, если некогда даже *символы имен* под музыку стиха вызывали у слушателей целый мир ощущений и воспоминаний, где клики битвы мешались со звоном сла-

¹ Вячеслав Иванов. Борозды и межи, стр. 157.

² Stéphane Mallarmé. Œuvres complètes. P., 1945, p. 365.

вы, а блеск золотых доспехов и пурпуровых парусов с шумом темных Эгейских волн?.. Итак, значит, символы, то есть истинная поэзия Гомера, погибли? О нет, это значит только, что мы читаем в старых строчках нового Гомера, и «нового», может быть, в смысле разновидности «вечного».¹

Анненский выразил здесь сознание, для которого читательское восприятие, читательское «разгадывание» текста стало существеннейшим эстетическим фактором. И читательскую апперцепцию он трактует не как узко личную и случайную, но как общезначимую и эпохальную — идет ли речь о древних эллинах или о людях современного большого города.

Ассоциативность творчества и ассоциативность восприятия заложены в самом существе поэзии. Но значение их неуклонно возрастало вместе с индивидуализацией контекста. Поэзия устойчивых стилей давала заранее смысловой ключ к своему словесному материалу. «Новая поэзия» возложила эти функции на читателя.

Процесс этот в конечном счете привел к возникновению понятия *подтекст* и к злоупотреблению этим понятием. Граница между текстом и подтекстом неопределима. Вся специфика поэтической речи — ассоциативность, обертона, *отношения* между смысловыми единицами, даже реалии, житейские и культурные, необходимые для понимания смысла, — все грозит провалиться в подтекст. Что же тогда остается на долю текста — слова в их словарном значении? Очевидно, надо говорить не о подтексте, но о тексте в его реальном семантическом строении, о контексте, определяющем значение поэтических слов.

Возможно разное восприятие, разное толкование этих значений. Это закономерно. Такова природа поэтического слова с его многозначностью и колеблющимися признаками. Впрочем, возможности понимания поэтического текста вовсе не безграничны, — безграничны возможности непонимания.

В поэзии особое соотношение между сказанным и подразумеваемым, названным и внушенным существовало всегда, но разное в разные времена и в разных художественных системах. «Новая поэзия» конца XIX — начала XX века осознала и заострила эти соотношения. Пси-

¹ «Аполлон», 1911, № 6, стр. 54.

хологический и «ассоциативный» символизм Анненского послужил отправной точкой для ряда поэтов послесимволистической поры.

Особый теоретический интерес представляет в этом плане поэзия Мандельштама. Его тридцатилетнее творчество довольно отчетливо распадается на три основных периода: период «Камня», период «Tristia» и примыкающих к этому сборнику стихов 1921—1925 годов, и последний период — тридцатые годы. Разумеется, творческие периоды Мандельштама, как и всякого писателя, взаимосвязаны. Но в них по-разному предстает напряженная ассоциативность, неотъемлемо ему свойственная.

Мандельштам начинал как преемник русских символистов, но начинал именно в тот момент, когда распад символизма был для всех уже очевиден, а недавний его корифей Блок искал уже другие ответы на тревожные вопросы времени. Стихи, включенные в первый сборник Мандельштама «Камень» (1913), уже лишены «потусторонности», всей положительной идеологии и философии символизма.

В 1912 году Мандельштам примкнул к акмеистам. Этим учеников символистов — столь непохожих друг на друга — объединяло стремление вернуться к изображению трехмерного мира. Эту трехмерность основные поэты акмеизма понимают по-разному. Неоромантизм и экзотика Гумилева совсем не похожи на мир Ахматовой, вещный и повседневный. Что касается Мандельштама, то его занимает трехмерность в разных значениях этого слова, в том числе и в буквальном — архитектурная пропорция и ее материал.

По свидетельству современников Мандельштам, уже после основания «Цеха поэтов», еще упорствовал в символистической ереси. Потом сдался. Его литературным покаянием были стихи:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь;
«Который час?» его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «вечность».

Однажды вечером, когда они компанией провожали Ахматову на Царскосельский вокзал, Мандельштам про-

читал эти стихи, указывая на освещенный циферблат часового магазина.

Стихотворение «Нет, не луна...» окружено группой стихов 1911—1912 годов, в которых поэт борется за свое право на трехмерность. Потустороннее еще существует для него, но он отнюдь не испытывает к нему романтического влечения. Напротив того, Мандельштаму нужно ощутить *млечность*, то есть материальность звезд — этого давнего символа сверхчувственного мира. Тема звезды упорно присутствует в его лирике на всех ее этапах. Но в поэтической системе Мандельштама этот традиционный образ имеет особые, индивидуальные значения, и значения разные. Так еще в стихах 1912 года звезды — это символистические звезды, представители «таинственных высот». Они навязывают поэту свои непонятные и жестокие законы; он же отвечает им ненавистью, страхом, сопротивлением:

...Так вот она, настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Что, если над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?¹

Звездный луч — булавка для женской шляпы (ими торгуют в «модных лавках»). «С таинственным миром связь» оборачивается мучительным гротеском; а в следующем стихотворении дана уже программа противостояния этому миру:

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред, —
Башни стрельчатой рост!

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою раны!..

Существует теоретический эквивалент этих строк — статья Мандельштама «Утро акмеизма» (1913). Содер-

¹ Строфа эта приведена здесь в редакции 1912 года.

жание ее самым тесным образом связано с кругом идей, занимавших Мандельштама именно в начале 1910-х годов и тогда же им высказанных в стихах и в прозе.

В статье «Утро акмеизма» архитектурная фразеология перенесена на литературные отношения: «...С презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов подобно тому, как Себастьян Бах утвердил ее в музыке. Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить... Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества... Архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить».¹ Статья «Утро акмеизма» дает таким образом ключ к антисимволистическим символам *камня, башни, стрелы, иглы, пустого неба.*

В своей лирике начала 1910-х годов Мандельштам — прямой наследник символистов, хотя и взбунтовавшийся, поражающий своих учителей их же оружием. «Готическая динамика» важна Мандельштаму не устремленностью в бесконечное (романтическая трактовка готики), а победой конструкции над материалом, превращением камня в кружево и в иглу.

«Или его готическая мысль смирилась и перестала возносить к небу свои стрелчатые башни?» — это из статьи Мандельштама о Чаадаеве (1915); в ней идет речь о «нравственной архитектонике» Чаадаева. Архитектурность раннего Мандельштама следует понимать широко. Он вообще мыслил действительность архитектурно, в виде законченных структур — и это от бытовых

¹ «Сирена», 1919, № 4—5. К полемике с символизмом Мандельштам и впредь неоднократно возвращался в своих статьях 1910—1920-х годов: «О природе слова», «Заметки о поэзии», «Барсучья нора», «Письмо о русской поэзии». «...Порядочный литератор стеснялся лечь спать, не накопив за день пяти или шести «ужасиков», — вспоминает Мандельштам эпоху символизма в рецензии на «Записки жудака» Андрея Белого («Красная новь», 1923, № 5, стр. 399).

явлений до больших фактов культуры.¹ Поэты, сложившиеся в 1910-х годах, в поисках «земных» источников своих поэтических ценностей, не исходили уже из общих философских предпосылок (как символисты). Каждый выбирал свой источник — сама жизнь (Пастернак), природа, любовь, искусство. Для Маяковского источником ценностей была революция (к этому я еще вернусь). Для молодого Мандельштама источник ценностей — культура в разных ее исторических формах. Это те сферы, в которых его поэтические ассоциации получают свой заряд.

На эту решающую черту его творчества первый обратил внимание В. М. Жирмунский в статье 1916 года «Преодолевшие символизм» и в «дополнениях» к ней 1921 года. Отметив, что Мандельштам вдохновляется «переработкой . . . жизни в сложившемся до него культурном и художественном творчестве», В. М. Жирмунский рассматривает в его поэзии ряд таких «синтетических переработок»: дряхлая Венеция, музыкальная стихия немецкого романтизма, соборы Кремля, Гомер и т. д. «. . . В стихотворении «Декабрист» — . . . характерные детали воссоздают настроение освободительной войны против Наполеона . . . «голубой» пунш в стаканах молодых мечтателей, «вольнлюбивая гитара» — воспоминание рейнского похода. . .».²

Примеры взяты исследователем уже из второго сборника Мандельштама «Tristia». В еще большей степени мандельштамовская архитектура культур определяет стихи «Камня». Некоторые из них прямо посвящены зодчеству («Айя-София», «Notre Dame», «Адмиралтейство»), но ведь и создание зодчего для Мандельштама всегда

¹ Проблема структурности и позднее привлекала внимание Мандельштама. Так, в статье 1933 года «Разговор о Данте» он писал: «Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia», я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну-единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности «тринадцатитысячегранник» (М., 1967, стр. 19).

Однажды на обсуждении стихов в ленинградском Институте истории искусств (в 1926 г.) Мандельштам сказал: «В стихотворении замкнуто пространство как в карате бриллианта. . .»

² В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, стр. 328—330.

образ той или иной исторической культуры. По тому же принципу строятся в «Камне» стихи о творческой личности (Бах, Бетховен, Озеров), о произведении искусства («Домби и сын», «Федра»), о католичестве и лютеранстве, взятых в их частном, конкретном выражении («Аббат», «Лютеранин»), наконец, подобной переработке подвергается и повседневность («Теннис», «Кинематограф»).

В годы кризиса символизма в живопись, в театр, в литературу широким потоком хлынула стилизация. Она имела свои очаги — журнал «Мир искусства» и пришедший ему на смену «Аполлон». Стилизации не миновали крупнейшие поэты. В Брюсове стилизатор боролся с историком и нередко его побеждал. Стилизациям в духе XVIII века (в живописи — это прежде всего Сомов, Бунуа) отдали дань и Андрей Белый, и Кузмин.

Излюбленные темы Мандельштама — античность, русский ампир — модные темы. Мотивы ампирного Петербурга, пушкинского Петербурга в частности, широко разрабатывались в графике 1910-х годов. Мандельштамовские опыты воссоздания культур вовсе не были уединенными. Напротив того, они окружены плотной атмосферой современного искусства. Но в этих поисках молодой Мандельштам из области стилизации пробивается к историческому пониманию своего предмета, тем самым к пушкинской, к блоковской традиции русской литературы.

Задачу поэтического воссоздания культур и стилей Мандельштам решает ассоциативным способом, отбором, расстановкой знаков, ведущих за собой цепочку исторических представлений. Не только в «Декабристе», но и в стихах, по теме своей менее исторических, Мандельштам ищет признаки вещей, богатые историческими ассоциациями. Окруженный стилизованными маркизами XVII и XVIII веков, он создает стихотворение о театре Расина, в котором напряженный лиризм сочетается с археологичностью деталей:

Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галереи,
При свете оплывающих свечей.
...Я не услышу обращенный к рампе
Двойною рифмой оперенный стих...

Для правильной работы ассоциаций читатель здесь должен знать о парной рифмовке александрийского сти-

ха, о том, что актеры классического театра произносили свои монологи, обращаясь не к партнеру, а к публике, в зал («к рампе»).

Из египетских стихов Брюсова («Клеопатра», «Встреча») история намеренно вытеснена экзотикой и эротической темой:

Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида,
в царстве пламенного Ра,
Ты давно меня любила, как Озириса Изида,
друг, царица и сестра!
И клонила пирамида тень на наши вечера.

1906, 1907

Мандельштам в своем «Египтянине» (1914) строит исторический и социальный образ; строит его на бытовых признаках и на резком сочетании рассудочной мистики с эмпиризмом и практицизмом.

Петербургский амфир Мандельштама также проникнут историческими реминисценциями; притом вторичными, преломившимися через историзм поэтической культуры Пушкина. В воспоминаниях о Мандельштаме Ахматова говорит о том, чем был для него Пушкин: «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение. . .»

В стихотворении «Петербургские строфы» в современность открыто включены темы Пушкина (Онегин, Евгений из «Медного всадника») и связанная с ними декабристская тема («На площади Сената — вал сугроба, Дымок костра и холодок штыка. . .»). В стихотворении «Адмиралтейство» воспоминание о Пушкине работает изнутри:

Ладья воздушная и мачта-недотрога,
Служа линейкою преемникам Петра,
Он учит: красота — не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра.

Этот столяр — действительно столяр, воплощение мандельштамовского восторга перед зодчеством и ремеслом, мандельштамовского пафоса архитектурной и сопротивляющегося ей материала. И в то же время этот столяр, не отождествляясь с Петром, тесно с ним соотносится. И это именно пушкинский Петр — «то мореплаватель, то плотник». Последняя же строка стихотворения — «И открываются всемирные моря. . .» — напоминание о пушкинском «окне в Европу».

Отличительная черта стилизации — стилистическое единообразие, подчинение общему строю всего состава слов; и, что особенно важно, этот строй поглощает авторскую речь. У Мандельштама совсем не так. Авторская речь Мандельштама — это речь современного человека, лишь включающая знаки других культурных стилей. Она свободно совмещает и чередует разные языковые пласты, в пределах одного стихотворения нередко переходит от торжественной лексики к бытовой и разговорной, от дерзкой метафоры к специальному термину:

...И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживает,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.

«Айя-София»

Сферическое, серафимов — звуковые повторы выделяют и сближают два слова, из которых одно принадлежит церковному словарю, другое — техническому. И в той же строфе — торжественное рыданье серафимов не *покоробит позолоту*.

Специфика «Камня», отделяющая раннего Мандельштама от тех, у кого он учился, в резкой структурности. Стихотворение для него — единство, элементы которого не только совмещены, но активно взаимодействуют и борются между собой.

Противоборствующими оказываются, например, элементы культурно-исторические и бытовые — как в стихотворении «Аббат» или в стихотворении «Старик», где пьяный старик с подбитым глазом похож на Верлена и дублирует положение Сократа. Или элементы исторические и современные — как в стихотворении «Петербургские строфы», где они существуют в состоянии непрочного равновесия; стык же наконец происходит в последней строфе: Евгений из «Медного всадника» вдыхает бензин автомобилей. История и современность взаимодействуют в стихотворении «Я не увижу знаменитой «Федры»...» или в стихотворении «О временах простых и грубых...», где образ «дворников в тяжелых шубах» неуследимо переходит в образ скифов Овидиевых времен.

Личность поэта не была средоточием поэтического мира раннего Мандельштама (момент чрезвычайно важный и для дальнейшего его развития). Черту эту сразу

же отметили современники. Позднее в «Шуме времени» Мандельштам написал: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному».

Преодоление символизма молодой Мандельштам понимал как отказ не только от «потусторонности», но и от зыбкого субъективизма. Отсюда — и автор, скрытый за историческим и предметным миром, и структурная определенность этого поэтического мира. Самое искусство ранний Мандельштам мыслит как начало архитектуроники, внесенное художником в неупорядоченный материал жизненных явлений.

Начиная с рецензий 1910—1920-х годов на «Камень» и «Tristia», о классицизме Мандельштама говорили неоднократно и в разных планах. Речь шла прежде всего о характеристике стиля самого поэта. В поэтике «Камня» отмечали четкость, монументальность, некий рационализм, противостоящий музыкальной зыбкости, к которой призывали символисты. Под классицизмом Мандельштама понимали и выбор определенных тем или все то же ассоциативное воссоздание классических стилей прошлого. Притом это разные классические стили: античность, петербургский ампир, французский XVII век («Я не увижу знаменитой «Феды». . .»), русский XVIII век (стихи об Озере). Постепенно, однако, все больше определялось преобладание античной темы или античной лексической окраски. Этот процесс отчетливо прослеживается в «Камне», где, начиная с 1914 года, тема Рима звучит все настоятельнее.

Среди всех исторических и художественных культур, нашедших у раннего Мандельштама свое поэтическое истолкование, в качестве главной выдвигается синтетическая эллино-римская культура. Воспринимает ее Мандельштам сквозь русскую традицию, сквозь русский классицизм XVIII века, сквозь Батюшкова и Пушкина и русское зодчество.

А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме. . .

Это о Вороникине, строителе Казанского собора.

Не стилизаторский интерес водил поэзию Мандельштама по дорогам мировой культуры, но потребность исторически понять эти культуры и найти им место в объемлющем их кругу русского культурного сознания. Концепция эта, вероятно, сложилась в какой-то мере под воздействием идей Достоевского о всемирности, всечеловечности — как неотъемлемом свойстве русского национального сознания. Но Мандельштам переключает эту проблематику в план языковой (самый глубинный, по его убеждению, для поэта), утверждая в статье 1922 года «О природе слова», что «...живые силы эллинской культуры . . . устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и *поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью*».¹ Дело не в том, насколько лингвистические соображения Мандельштама соответствуют современным научным данным. Существенно сейчас другое — какое место занимают они в системе его понимания исторических культур и культурных стилей.

В сборнике «Tristia» «классичность» Мандельштама находит свое завершение. Римская тема, не исчезая, отступает, и господствующим становится своеобразный мандельштамовский эллинизм. Назначение его, по сравнению с «Камнем», решительно изменилось; тем самым изменяется и принцип сцепления ассоциаций. Эллинский стиль не служит уже созданию образа одной из исторических культур, он становится теперь авторским стилем, авторской речью, вмещающей весь поэтический мир Мандельштама.

Мандельштам не воспринимался современниками как реставратор. Литературная молодежь 1920-х годов, увлекавшаяся поэзией Маяковского, Хлебникова, Пастернака, терпеть не могла всяческое «эстетство», «красивость». Но вот что характерно — нам не приходило в голову приписывать эти грехи Мандельштаму, несмотря на весь его «классицизм». Было очевидно, что в этой системе условный и совсем не академический классицизм служит особым целям. Впоследствии Мандельштама неоднократно сопоставляли даже с футуристами. С петербургской их

¹ О. Мандельштам. О поэзии. Л., 1928, стр. 31. В дальнейшем в тексте указываются страницы этого издания.

группой (Николай Бурлюк, Бенедикт Лифшиц) он поддерживал личные отношения и, полемизируя с футуристическими теориями, о Хлебникове и Пастернаке всегда отзывался восторженно.

В «Tristia», как и в «Камне», Мандельштам не пользуется поэтическим языком русского классицизма начала XIX века, с его мифологичностью и условными формулами. Тем менее стремился он создавать некий собственный эллинский «диалект» в поэзии.¹ Поэтический язык Мандельштама по-прежнему синтетичен и широк; он включает все — от торжественных архаизмов до слов самых обыденных, от книжных реминисценций до разговорных оборотов. Речь идет лишь об античной окраске, о словах особой динамичности, которыми Мандельштам умел заряжать окружающий контекст. Применению же окрашивающих слов Мандельштам и его современники учились у поэтов пушкинской поры.

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волю, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских. . .

По поводу этих строк Ю. Н. Тынянов в статье 1924 года «Промежуток» писал: «Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стихотворной культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожиданье» стали латынью вроде «вигилий», а «науки» и «брюки» стали «чебуреками»² (последнее замечание относится к стихотворению «Феодосия»).

Есть в «Tristia» и стихи совсем не античной тематики. Но в масштабе всего сборника происходит то же, что и в пределах отдельных произведений. Стихи с эллинско-

¹ Для Мандельштама совсем не характерны два основных размера классицизма: древнего — гекзаметр и нового — александрийский стих. Когда ему нужны размеры долгого дыхания, он прибегает к пятистопному анапесту или амфибрахию. Это не случайно. Канонические размеры тесно срастались с определенным смысловым строем. Мандельштам, с его чуткостью к стилям, понимал, что классические формы стихосложения свяжут его, ограничат его метафоричность.

² Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 573. Там же Ю. Н. Тынянов, анализируя стихотворения «За то, что я руки твои не сумел удержать. . .», «Я не знаю, с каких пор. . .», «Я по лесенке приставной. . .», показывает, как возникают у Мандельштама сквозные ряды образов с единой семантической окраской.

римским образным строем или те, в которых классическая тема сочетается с русской, даже с темой Московской, допетровской Руси, окрашивают сборник в целом — отчего он и получил свое овидиевское заглавие.¹

Эллинизм для Мандельштама был не только питательной средой русской культуры. В его поэтической системе 1910—1920-х годов он был также источником красоты. Мандельштам этой поры как будто не может оторваться от прекрасного.

Классическая эстетика XVIII—XIX веков нередко наделяла прекрасное теми же признаками, что и вообще художественное. Прекрасное понимали, однако, и в более тесном смысле, как гармонию, *соразмерность*, — отделяя его от характерного, выразительного, включавшего в себя и эстетическую категорию безобразного. Во всяком случае, специфическое переживание красоты является несомненным психологическим и эстетическим фактом. Исторически сложившиеся художественные системы наделяли этим чудесным качеством свои стилистические знаки. Такими системами были и классицизм (во всех его формациях) и, по-другому, романтизм, хотя романтизм и обосновал теоретически эстетику безобразного.

Эстетика символистов опиралась на романтическую традицию, романтическое понимание прекрасного имело для нее существенное значение. Среди поэтов, пришедших символистам на смену, в этом плане нет единодушия. Каждый по-своему стремился открыть источник поэтичности и красоты. Молодой Мандельштам выбирает самую безусловную ее форму. Ту, о которой Баратынский сказал:

Но соразмерностей прекрасных
В душе носил я идеал. . .

Римско-итальянские мотивы «Камня», эллинизм «Tristia» — это обращение Мандельштама к освященной традицией, и именно русской поэтической традицией, сферам прекрасного. Недаром Мандельштам так любил Батюшкова. Поэзия Батюшкова — это непрерывность прекрасных формул, предложенных традицией и преображенных творчеством большого поэта.

Для Мандельштама 1910-х годов античная красота от-

¹ Раздел «Тристии» имеется в сборнике Андрея Белого «Урна» (1909).

мечает своей печатью любые явления жизни. Не только высокую гражданственность (стихотворение «Прославим, братья, сумерки свободы...»), не только любовь, но и повседневный быт. Так, теннисист играет против девушки — «Как аттический солдат, В своего врага влюбленный». Так, мальчишка, уставившийся в «бродячий ледник» торговца мороженым, приобщается к классическому великолепию:

И боги не ведают, что он возьмет:
Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?
Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой,
Сверкая на солнце, божественный лед.

В программной статье «О природе слова» Мандельштам говорит, что русская литературная традиция знала эллинизм героический и эллинизм *домашний*, и далее он объясняет это понятие: «Эллинизм — это печной горшок, ухват, кринка с молоком, это — домашняя утварь, посуда, все окружение тела... В эллинистическом понимании символ есть утварь, а поэтому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм в русской поэзии, не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы как утварь на потребу человека» (стр. 40—41).

Эти размышления имеют ближайшее отношение к поэтике самого Мандельштама; отчасти и к определенной традиции русской литературы, с которой Мандельштам был хорошо знаком как усердный читатель «Илиады» в переводе Гнедича. В 1810—1820-х годах Гнедич разрабатывал русский «гомеровский стиль». ¹ Суть этого стиля, знаменовавшего уход от понимания античности в духе французского классицизма, — в сочетании торжественных архаизмов с просторечием, с бытовой предметностью, иногда и с фольклорностью.

После, нося из покоев, на муловый воз легкокатный
Весь уложили за голову Гектора выкуп бесценный,

¹ Так предложил назвать этот стиль А. Кукулевич. См. его статью: «Русская идилия Н. И. Гнедича «Рыбаки». — «Ученые записки ЛГУ», 1939, вып. 3. О стиле Гнедича — переводчика Гомера — см.: А. Егун о в. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964.

Мулов в него запрягли возовозных, дебелокопытных,
Некогда в дар подведенных владыке Приаму от мизов.
Но к колеснице Приамовой вывели коней, которых
Сам он с отменной заботой лелеял у тесаных яслей;
Их в колесницу впрягали пред домом высоковершинным
Вестник и царь, обращая в уме их мудрые думы.

Эти строки 24-й песни «Илиады» в переводе Гнедича могут дать понятие о том, что разумел Мандельштам под традицией домашнего эллинизма. Речь здесь идет именно о традиции. Непосредственно же Мандельштам опирается — вплоть до текстуальных совпадений — на образцы более близкие; особенно на переводы античных авторов Вячеслава Иванова.¹

«Петербургец и крымец», — говорит Марина Цветаева, вспоминая Мандельштама.² Мандельштам страстно любил Крым, море. И Крым стал для него своего рода отечественным вариантом античности. Эллинизм «Tristia» насквозь проникнут крымскими мотивами — и это придает ему особую интимность. «В каменистой Тавриде наука Эллады. . .» — писал Мандельштам.

Ну, а в комнате белой как прялка стоит тишина.
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
Не Елена, другая, — как долго она вышивала?

Так воплощается мандельштамовская концепция эллинизма как «домашней утвари» и стираются границы между мотивами крымскими и античными.

Отары овец — для Мандельштама особенно значимый признак Крыма. В его поэзии 1910-х годов разветвленная система образов — стада, пастухов, собак, шерсти, овечьего тепла. И весь этот образный ряд, притом очень предметно увиденный, вдруг может включиться в римскую тему большого исторического плана, как в стихотворении об овцах, которые —

Обиженно уходят на холмы,
Как Римом недовольные плебеи. . .

¹ Античным мотивам у Мандельштама посвящена статья польского исследователя Ричарда Пшибыльского «Arkadia Osipa Mandelstama» (*Slavia Orientalis*. Warszawa, 1964, № 3, стр. 243—262). Р. Пшибыльский ищет источники Мандельштама непосредственно у античных авторов, минуя вопрос о русских переводах.

² См.: «История одного посвящения». — «Литературная Армения», 1966, № 1, стр. 59.

Эллинизм «Tristia» уже не раскрытие одной из исторических культур; теперь это форма прекрасного, избранная поэтом для разговора о неизменных предметах лирики. О поэтическом творчестве — «Я слово позабыл, что я хотел сказать. . .», о протекании времени и о смерти — «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы. . .», о любви. В «Tristia» много стихов о любви. Но чаще всего поэт избегает прямого, традиционно лирического выражения любовной темы, и она присутствует в скрытом, вернее полускрытом виде.

«За то, что я руки твои не сумел удержать. . .» — одно из лучших стихотворений о любви в русской поэзии XX века. В нем поэт оказывается участником античного действия, а осажденная Троя, ахейские мужи, неназванная Елена — это образные оболочки прорывающегося сквозь них напряженного лиризма. Но в чувствительной к окраске слова, суггестивной системе Мандельштама для того, чтобы вызвать к жизни этот лиризм, иногда достаточно одного имени. Почему, например, — «Не Елена, другая. . .»? Почему здесь Пенелопа не названа, а введена обходным путем, перифразой? Потому что имя Елены Прекрасной внезапно выводит на поверхность затаенную личную тему (усиленную этим «Помнишь. . .»). Она так и остается неподхваченной, недосказанной, но от нее по всему стихотворению проходит ток лирической тревоги.

Если мы говорим об ассоциативности Мандельштама, об его *поэтике сцеплений*, то потому, что в его системе эти общепозитические свойства достигают предельной напряженности. В особенности это относится к сборнику «Tristia», где (в отличие от стилистически сдержанного «Камня») появились те «метафорические полеты», о которых писал В. М. Жирмунский в отзыве 1921 года.

В «Tristia» перед нами уже не отдельные культурно-исторические структуры, но единый строй авторского сознания. Поэтому Мандельштаму нужны здесь уже не знаки разных исторических стилей, но проходящие «слова-острия» (Блок), слова — «лирические магниты» (Анненский), орудия смысловой инструментровки текста. Соотношение между «Камнем» и «Tristia» свидетельствует об интенсивности эволюции Мандельштама. Но эволюционирует ведь единая творческая личность, и через все этапы она пронесит приметы этого единства. Связующим оба сборника принципом является сугубая струк-

турность мировосприятия Мандельштама, тем самым особое значение контекста для его поэзии. Если поэзия Блока, например, не может быть понята вне его больших циклов, в конечном счете сливающихся в единый контекст «трилогии вочеловечения», как Блок сам называл три тома своих стихов, если у раннего Пастернака стихи несутся стремительно, переступая через свои границы и образуя единый лирический поток, то Мандельштам, напротив того, поэт контекстов разграниченных (хотя и взаимосвязанных).

В тугих контекстах Мандельштама отдаленные значения встречаются, скрещиваются или вступают друг с другом в борьбу. Представления, расположенные за пределами данного текста, вовлекаются в него динамикой ассоциаций. Н. Я. Берковский, исследуя прозу Мандельштама (семантически очень близкую к его стихам), отметил, что Мандельштам «заставляет нас вчувствовать в вещь атрибуты, ей не принадлежащие, но взятые от комплексов, в которых вещь участвует». ¹ В стихах Мандельштама определение часто относится именно к контексту, а не к предмету, к которому оно прикреплено формально-грамматическими связями.

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.

Почему жалобы — *простоволосые*? Это раскрывают последние два стиха той же восьмистрочной строфы стихотворения:

Глядели в даль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз.

Это плач и жалобы простоволосых женщин, провожающих на битву мужчин.

Последний прижизненный сборник Мандельштама (1928) состоит из «Камня», «Tristia» и раздела «Стихи 1921—1925». Стихи этих лет многими нитями связаны со сборником «Tristia», но почти все они уже лишены античной стилистической окраски; поэтому мандельштамовский принцип строения образа выявлен в них еще отчетливее. Раздел этот открывает стихотворение 1921 года «Концерт на вокзале» (позднее, в «Шуме времени»

¹ Н. Берковский. Текущая литература. М., 1930, стр. 174.

Мандельштам основные образы этого стихотворения переключил в бытовой план). Архитектоника стихотворения сложна. В нем настоящее встречается с детскими воспоминаниями о знаменитых симфонических концертах в помещении Павловского вокзала. Внутри этой охватывающей антитезы сталкиваются три мира: *мир музыки* — для Мандельштама, как и для Блока, музыка — не только искусство, но и высшая символика исторической жизни народов и духовной жизни отдельного человека; *стеклянный мир* вокзального концертного зала и *железный мир* проходящей рядом железной дороги — суровый антимзыкальный мир. Не следует однозначно, аллегорически расшифровывать подобные образы; это полностью противопоказано поэтической системе Мандельштама.¹

Дрожит вокзал от пенья аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир, в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.

Все переплелось в тесном контексте — вокзал и аониды (музы), паровозные свистки и скрипичный (то есть наполненный звуками скрипок) воздух. Железный мир вовлечен в мир музыки. Достаточно уже слова *торжественно* с его классичностью и удлиненным звучанием, чтобы вагон уподобился атрибутам музыкального «элизиума». Вокзал дрожит от музыки («от пенья аонид») — это метафора традиционная, но в последней строфе она появляется опять в новом и усложненном облике:

И мнится мне, весь в музыке и пене
Железный мир так нищенски дрожит.

Теперь дрожит уже железный мир, замороженный, побежденный музыкой. Поэтому он весь в музыке. А в пене он потому, что дрожь вовлекла в этот смысловой круг

¹ Интересные наблюдения над семантикой Мандельштама содержит статья Нильса Нильссона «Osip Mandelštam and his poetry» (Scando-Slavica, v. IX, Copenhagen, 1963, p. 37—52). — Автор, однако, склонен иногда к однопланному толкованию образов Мандельштама. Это относится и к его анализу стихотворения «Концерт на вокзале».

представление о загнанном, взмыленном коне. Необычайное сочетание музыки и пены придает музыке материальность, а пене символическое значение.

Ассоциативность Мандельштама не следует смешивать с заумной нерасчлененностью и тому подобными явлениями, с которыми Мандельштам сознательно боролся. Символистической «музыке» слов он противопоставлял поэтически преобразованное значение слова, знакам «непознаваемого» — образ как выражение иногда трудной, но всегда познаваемой интеллектуальной связи вещей.

В статье «Утро акмеизма» Мандельштам протестует против футуристической заумности и во главу угла ставит «сознательный смысл слова» — Логос. «Логическая связь для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы держать исполнителей в повиновении». Так понимал Мандельштам смысловую инструментовку стиха. Младший современник Андрея Белого и Хлебникова, сверстник Цветаевой, Мандельштам приемлет и звуковое сближение слов. Но звуковой образ всегда дорог ему рождением нового смысла.

В своих воспоминаниях В. Рождественский по памяти воспроизвел высказывание Мандельштама десятых годов: «Понятия должны вспыхивать то там, то тут, как болотные огоньки. Но их разобщенность только кажущаяся. Все подчинено разуму, твердому логическому уставу. Только он лежит где-то там, в глубине, и не сразу доступен». ¹

Не занимаясь аналитическим извлечением пропущенных смысловых звеньев, читатель все же воспринимает работу этой внутренней логики — «трудной и вдохновенной». Стихи Мандельштама — за некоторыми исключениями — объяснимы, и автор их не является поэтом, нанизывающим слова «блаженные и бессмысленные». Эту формулу не следует воспринимать как творческую программу Мандельштама; возникла она в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...», где речь идет о словах любви.

¹ Всеволод Рождественский. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.—Л., 1962, стр. 129—130.

Стихотворение «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» считалось беспредметным. Между тем предмет его — творчество, преследующий поэта страх немоты. Юный Мандельштам писал о прелести молчания и призывал слово вернуться в музыку. Зрелый Мандельштам знает, что воплощенная мысль — это необходимость, это высшая обязанность поэта. «Больше всего на свете, — вспоминает Ахматова, — он боялся собственной немоты, называя ее удушьем. Когда она настигала его, он метался в ужасе...»

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть...

Слепая, бескрылая ласточка — несказанное слово. Оно уходит в царство мертвых, в царство теней, где все бесплотное — и потому прозрачно, безмолвно, безводно. Невоплощенное поэтическое слово мечется и мучается, как сам поэт, оно борется за свою жизнь:

И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной...

Дальше опять о страхе зияния, то есть пустоты, о плаче муз над умолкшим поэтом:

Но я забыл, что я хочу сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

К тому же 1920 году относится стихотворение о пчелах Персефоны («Возьми на радость из моих ладоней...»), напротив того, говорящее о реализации поэтической мысли. Все тот же эллинский образный строй несет здесь одновременно темы поэзии и любви, смерти и творческого бессмертия, и потому — времени.

Для понимания этого стихотворения вовсе не нужно обширных мифологических сведений. Нужно знать в общих чертах миф о Персефоне (гораздо меньше того, что нередко требуется при чтении стихов раннего Пушкина и других русских поэтов этой поры). Но сверх того нужно понять основной принцип семантики Мандельштама.

В статье «Разговор о Данте» Мандельштам много говорит о поэтическом преобразении мира «при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами». Мандельштам метафоричен; это органическое свойство

его мышления. В 1933 году Мандельштам приехал в Ленинград. Несколько человек (я была в их числе) собрались у Анны Андреевны Ахматовой в «Фонтанном доме» слушать чтение только что написанного «Разговора о Данте». Мандельштам читал статью, читал стихи, много говорил в этот вечер — о стихах, о живописи. Нас поразило тогда необычайное сходство между статьей, стихами, застольным разговором. Это был единый смысловой строй, напор великолепных уподоблений, сближений. До странного осязаемой становилась та образная материя, в которой зарождались стихи Мандельштама.

В его прозе (это относится и к статьям) действуют те же семантические принципы. И сколь это ни парадоксально, но проза Мандельштама нередко метафоричнее его стихов, во всяком случае — «Египетская марка». Метафора — это всегда совмещение представлений, образующих совсем новое и неразложимое смысловое единство. Для мандельштамовских *сцеплений* это не обязательно. Важнее всего для него изменения значений, вызванные пребыванием слов в контексте произведения, где они взаимодействуют на расстоянии, синтаксически даже не соприкасаясь.

При таком строении стихотворения в нем особое значение приобретают опорные, ключевые слова. В понимании природы этих ключевых слов Мандельштам самые плодотворные для себя уроки извлек из поэзии Анненского с его символизмом психологическим и вещным. Преломление жизни в поэтических символах для Мандельштама приемлемо, хотя неприемлема абстрактность «профессионального символизма». В ранней статье о Виллоне Мандельштам с одобрением говорит о том, что средневековые аллегории «не бесплотны». Та же мысль в статье 1922 года «Заметки о Шенье»: «Очень широкие аллегории, отнюдь не бесплотные, в том числе и «Свобода, Равенство и Братство», — для поэта и его времени почти живые лица и собеседники. Он улавливает их черты, чувствует теплое дыхание» (стр. 83—84). Мандельштам хотел, чтобы в иносказании, в уподоблении сохранялось чувственное тепло вещей.

Ключевые слова Мандельштама по природе своей символичны. Но пришли они к нему не из готовых запасов символизма. Это своеобразная система собственной поэтической символики. Не случайно, что начала она склады-

ваться в 1910-х годах, когда возвращенные символизмом поэты порывали с его философией. В статье 1924 года «Выпад» Мандельштам, назвав символизм «родовой поэзией», утверждает, что после его распада «наступило царство... поэтической особи» и что «каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой» (стр. 14).

В «Tristia» и в стихах первой половины 20-х годов предметность, сюжетность, характерные для «Камня», идут на убыль; опыт поэта в еще большей мере становится внутренним опытом. Все же и теперь перед нами не столько лирическая личность, сколько некий тип сознания и присущая ему жизненная позиция. Человек этот любит жизнь в ее красоте и значительности. Но тяжесть жизни для него непосильна. И потому, что жизнь обращает к нему свои суровые законы, и потому, что в себе самом он несет начало слабости и ущербности, противостоящее творчеству, но творчеством одолеваемое.

Если в «Камне» преобладала тематика культур и исторических стилей, то для «Tristia» особенно важны «вечные темы» — жизни и смерти, любви и творчества. И несет эти темы не лирический герой, а именно сознание, обобщенное эллинским стилем. Вот почему и любовная тема — из всех самая личная — предстает в этой книге полускрытая образами — то античными, то древнерусскими. Поэт перешел на другую глубину, и в «Tristia» структурные связи как бы теряют свои внешние предметные и повествовательные очертания, чтобы стать внутренней логикой ассоциаций.

Мандельштамовская концепция человека, его силы и его слабости, имеет свою исходную символику, разветвляющуюся рядами производных образов. В 1915 году Мандельштам объявил о перемене материала. Он написал:

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою,
И ныне я не камень,
А дерево пою.

Но тогда речь еще шла «О деревянном рае, где вещи так легки». Позднее тема *сухости* — и связанная с ней тема дерева — приобретает для Мандельштама все большее значение. Сухость становится знаком жизненной недостаточности, ущербности. В стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...» человек заключен

в деревянном мире (срубы, пилы, древесина, топор, смола на стенах, деревянные ребра города, деревянный дождь стрел, стрелы — как орешник...), и это — возмездие за жизненное бессилие, за сухость.

За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые пежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие древние срубы!

Другое ключевое слово стихотворения — *кровь*. Кровь — жизненная сила: «Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла...» Но крови угрожает сухость — «Никак не уляжется крови сухая возня...». Так оправдано необычайное сцепление сухости и крови.

Значение образов Мандельштама определяется в связях контекста. Но оно бывает очень устойчивым, из стихотворения в стихотворение переходящим. Сухость — это неудача, подмененная кровь. Эти значения окончательно прояснены стихотворением того же, двадцатого года. В нем любовная тема предстает на этот раз без античного покрова:

Я наравне с другими
Хочу тебе служить,
От ревности *сухими*
Губами ворожить.
Не утоляет слово
Мне *пересохших* уст,
И без тебя мне снова
Дремучий воздух пуст...
... Тебя не назову я
Ни радость, ни любовь.
На дикую, чужую
Мне подменили *кровь*.

А в стихотворении «Как растет хлеб опара...» тема сухости поворачивается своей, так сказать, исторической гранью:

И свое находит место
Черствый пасынок веков —
Усыхающий довесок
Прежде вынутых хлебов.

В двух стихотворениях 1922 года «Я не знаю, с каких пор...» и «Я по лесенке приставной...» (вариации одной темы) — уже не сухость дерева, а душная сухость сена, сеновала. Отсюда ряд вторичных образов: *душного стога*,

*иуршания, мешка с тмином, трухи, колтуна, склоки, на-
конец.* Знаменательно, что и здесь присутствует образ кро-
ви.¹ Стихи таким образом дают друг к другу смысловой
ключ. Каждое из них обладает целостностью, и в то же
время они связаны сквозной, проходящей через поэзию
Мандельштама символикой.

В литературе о Мандельштаме уже отмечалось нали-
чие таких проходящих образов — например, *соль, звезда*.
Но существуют они у него не сами по себе, а в определен-
ных связях. «Любое слово является пучком, и смысл тор-
чит из него в разные стороны», — писал Мандельштам
в «Разговоре о Данте». Там же, в «Разговоре о Данте»,
он соединяет соль в один смысловой «пучок» с кровью:
«Эта песнь о составе человеческой крови, содержащей
в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено
в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, соляр-
на, солонна». Если кровь — это жизненная сила, то образ
соли у Мандельштама имеет разные значения; иногда
соль — это обида, иногда тоже жизненная сила — соль
земли.

Что касается звезд, то в стихах 20-х годов — как и
в «Камне» — они внушают поэту недоверие, враждеб-
ность, страх. Они и теперь представители непостижимой,
подавляюще огромной Вселенной, от которой надо искать
защиты в домашности, в утвари и земном тепле:

Звезд в ковше Медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять...

В стихотворении 1925 года «Я буду метаться по
табору улицы темной...» возникает образ «звездной ко-
лючей неправды». Почему звезды — колючие? Они холод-
ны и равнодушны к человеку. Но имеет значение и форма
звезды, ее лучики, острые грани. Острыми гранями зве-
зды уподобляются кристаллу соли. Соль тоже становится
враждебной, ассоциируясь со звездами формой, блеском,
млечной россыпью. Но тут и другое — ее разъедающая
сила. В стихах «Умывался ночью на дворе...» грубые
звезды, соль, топор, студеная вода, суровая земля, суро-

¹ Семантику двух этих стихотворений подробно рассматривает
К. Ф. Тарановский в статье «О замкнутой и открытой интерпретации
поэтического текста» (American contributions to the seventh interna-
tional congress of slavists. Warsaw, 1973, v. I, Linguistics and poetics).

вый холст — все беспощадно к человеку, и все требует от него последней трезвости и правды, все хочет, чтобы он посмотрел в глаза смерти и соленой беде.

К первой половине двадцатых годов относится и стихотворение:

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому — душистое с корицею вино,
Кому — жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота —
И спичка серная меня б согреть могла. . .

Здесь сочетание ключевых символов Мандельштама и страшно прямого, обнаженного разговора о мучительном желании жить, о поисках тепла. «Жестоких звезд соленые приказы» — это ведь новый вариант темы 1912 года:

А в небе танцует золото,
Приказывает мне петь.

Холоду отвлеченных пространств, абстракции, жестокости противостоит крымская домашность. Все, что поддерживает хрупкую жизнь, — овечье тепло, куриный помет, дым, шерсть, утварь.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка. . .
. . .Тихонько гладить шерсть и ворошить солому. . .

А в последних строфах — опять сцепление жестоких звезд с едкостью соли, с горечью дыма и полыни.

Настойчиво повторяющиеся образы кочуют по стихам Мандельштама, и стихи поэты объясняют друг друга. Но у Мандельштама бывает и так, что смысловой ключ оказывается вообще за пределами стихотворного текста. Смысл стихотворения в целом или отдельных его образов проясняют иногда воспоминания современников.

В воспоминаниях о Мандельштаме Марина Цветаева рассказала, что к ней обращены (но без формального посвящения) три стихотворения 1916 года. В 1916 году Цветаева показывала Мандельштаму Москву, «дарила. . . Москву» — по ее выражению. Мы узнаем о том, что ее «тигровая шубка» вплелась в русско-итальянскую тему кремлевских соборов:

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

«В разногласии девического хора...»

Следующее стихотворение этого цикла — «На розвальнях, уложенных соломой...». В этом многопланном стихотворении сливаются воедино царевич Димитрий, убитый в Угличе, и Димитрий Самозванец, который, в свою очередь, то отождествляется с автором, то отделяется от него: «По улицам меня везут без шапки...», но далее: «Царевича везут, немеет страшно тело...». Представим себе, что стихотворение сопровождается посвящением — Марине Цветаевой: оно сразу же перестает быть загадочным. Имя Марина дает ассоциацию с пушкинским «Борисом Годуновым» и ключ к скрытой любовной теме стихотворения. Она — Марина, поэтому он Димитрий, и в то же время он тот, кто пишет о Димитрии и Марине.¹

Сюжет стихотворения порой сближается с историей. Намек на исторический факт, например, строка — «А в Угличе играют дети в бабки...». Бояре, посланные в Углич Годуновым, объявили, что царевич не был зарезан, а сам нечаянно закололся ножом, играя с другими детьми в свайку (игра того же типа, что игра в бабки). Историческим фактом являются и римские связи Самозванца, которого папа пытался — но тщетно — использовать как орудие введения католицизма в России. Порой сюжет от истории уходит. Так, Самозванца не везли связанного по городу; он был убит близ дворца; позднее тело его сожгли. Отсюда, может быть, — «И рыжую солому подожгли». Лжедимитрий был рыж. Так тянется цепь ассоциаций. Ей не хватает последнего звена — проясняющего сюжет имени Марины Цветаевой. В данном случае это звено ушло за пределы текста.

Рассказывая историю третьего из посвященных ей стихотворений — «Не веря воскресенья чуду...», Цветаева заметила: «Не знаю, нужны ли вообще бытовые подстрочники к стихам... Стихи бы перемололи и отброси-

¹ Цветаева в своих стихах иногда отождествляла себя с Марией Миншек. См., например, стихотворение «Марина» (1921).

ли». ¹ Это верно, и все же не всегда верно. Есть реалии, остающиеся за порогом эстетической структуры произведения, но есть и необходимые для адекватного его восприятия.

Мандельштам, очевидно, принадлежал к типу поэтов с очень сильной реакцией на воздействия самого разного порядка, поэтов, исходящих от конкретного впечатления. Именно конкретность импульса — если он не известен читателю — иногда и приводит к непонятности.

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит,
И шуршит сухая печка —
Это красный шелк горит.

Ахматова заметила по поводу этих стихов: «Это мы вместе топили печку; у меня жар — я мерю температуру».

Мандельштам скорее всего действительно «умывался ночью на дворе» (стихотворение написано в Тбилиси) или поднимался на сеновал по приставной лестнице («Я по лесенке приставной...»). И запертые ворота, бочка со студеной водой, разворошенное сено — все это подлинные предметы, превратившиеся в элементы поэтического разговора о правде, смерти, беде или о мировых пространствах и творчестве. В подобных случаях сведения о бытовом происхождении поэтического опыта могут быть интересны только для психологии творчества; быт действительно перемолот стихом и отброшен.

Но у Мандельштама иногда в тексте нет и ключа от реалий эстетически действенных, нужных для его понимания; вернее, он раскрывает их в другом месте — например, в своей прозе, в статьях. Образ ласточки — один из излюбленных Мандельштамом. Значение его разное в разных контекстах — от ласточек, связанных в «легионы боевые», до ласточки — символа поэтического слова. Ласточка — один из образов древнегреческой народной песни. Но дело не только в этом. Смысл птичьих уподоблений разъяснен в «Разговоре о Данте»: «Перо — кусочек птичьей плоти. Дант, никогда не забывающий происхождения вещей, конечно, об этом помнит. Техника письма с его нажимами и закруглениями перерастает в фигурный полет птичьих

¹ «История одного посвящения», стр. 67.

стай. . . Старая итальянская грамматика, так же как и наша русская, все та же волнуемая птичья стая. . .» Итак, птичья символика для Мандельштама связана с письмом, с языком (выражение «ласточкин росчерк» есть и в «Египетской марке»). Позднее, в Воронеже, Мандельштам написал радиоочерк о Гете. В нем «технику письма», притом письма величайшего поэта, он непосредственно связывает с ласточкой: «Почерк его исполнен самого дикого движения и в то же время гармонии. Буквы похожи на рыболовные крючки и наклоняются по диагонали. Как будто целая стая ласточек плавно и мощно несется наискось листа». Полет ласточек — это почерк поэта, это буквы, буквы — это слово, цепочка ассоциаций протягивается к слепой ласточке — символу невоплощенного поэтического слова. Но звенья этой цепи затеряны в позднейшие написанные статьи.

У Мандельштама это получалось естественно, настолько он был захвачен единым комплексом своей поэтической мысли, которая осуществлялась в стихах, в прозе, в статьях, в разговорах, свободно переходя из одной формы в другую, — и он сам не замечал ее пределов.

Проблема читателя, проблема социального бытия произведения искусства для Мандельштама была одной из самых важных. Мандельштам проповедовал интеллектуальность поэзии и внутреннюю логику поэтической мысли. В «Разговоре о Данте» он назвал *упоминательной клавиатурой* расчет на читательское восприятие вводимых поэтом культурных, исторических, политических, технических понятий. Но сам он иногда нажимал такой клавиш, который даже у опытного читателя не мог вызвать нужную реакцию; не в силу заумности или беспредметности его стихов, но потому, что ключ от поэтической логики оказывался в данном случае «не на месте».

Объясняется это верой Мандельштама в столь характерную для его системы силу поэтических сцеплений, в динамику контекста (в тех случаях, когда эта вера не оправдывалась, его постигала неудача). Читательская апперцепция существует для него на разных уровнях. Но и при неполной апперцепции — какие-то реалии читателю неизвестны, вместе с ними утрачены решающие поэтические ассоциации, — контекст, он убежден, подскажет другие, основной своей направленностью подобные утраченным.

Это относится к отдельным поэтическим образам Мандельштама, а иногда и к стихам, целиком построенным на скрытом от читателя сюжете. Например, стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена...». В последней его строфе — ночной Петербург 1920 года: «Пахнет дымом бедная овчина, От сугроба улица черна...», а в театре — блестящие оперные спектакли (та же тема в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...»). Первые две строфы — это воспоминание о старом Петербурге, о старом театральном разъезде, это призрачный образ оперной сцены XIX века. Третья строфа как бы на стыке двух этих планов. Личная, лирическая тема входит в нее вместе с именем голубки — Эвридики, с преданием об Орфее, который обрел Эвридику в царстве теней и вновь потерял ее по собственной вине.¹ Любовная и музыкальная темы стихотворения совместились.

Но как понять два последних стиха:

И живая ласточка упала
На горячие снега.

Что это — смутный, иррациональный мотив? Нет, это опять выпавшее фактическое звено, и находим мы это звено в прозе Мандельштама. В «Египетской марке» дважды говорится об обстоятельствах смерти итальянской певицы Анджелины Бозио.² Она пела в Петербурге с 1856 года; в 1859 году простудилась и умерла от воспаления легких. Эта смерть произвела чрезвычайное впечатление на петербургское общество.

В поэме «О погоде» Бозио вспоминает Некрасов:

Самоедские нервы и кости
Стерпят всякую стужу, но вам,
Голосистые южные гости,
Хорошо ли у нас по зимам?
Вспомним — Бозио. Чванный Петрополь

¹ Опера Глюка «Орфей и Эвридика» была любимой оперой Мандельштама. Поставленная в 1911 году Мейерхольдом в оформлении Головина, она была возобновлена после революции и шла несколько раз в 1919 и 1920 годах.

² «Египетская марка». Л., 1928, стр. 12—13, 58—59. Сюжет настолько занимал Мандельштама, что он собирался впоследствии к нему вернуться. В последних книгах за 1929 и в первых за 1930 годы журнала «Звезда», среди произведений, анонсированных на 1930 год, упоминается: О. Мандельштам. «Смерть Бозио. Повесть». Повесть, по-видимому, не была написана.

Не жалел ничего для нее.
Но напрасно ты кутала в соболь
Соловиное горло свое.
Дочь Италии! С русским морозом
Трудно ладить полуденным розам.

«Призрачная сцена» первых строф — это сцена 1850-х годов. Мандельштам варьирует Некрасова («Розу кутают в меха») и как бы возражает ему:

Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима.

Итак, сюжет стихотворения скрыт, как скрыта и его любовная тема. Но восприятие читателя движется по проложенной, хотя и невидимой ему колее. Он воспринимает столкновение двух планов, временных — Петербург 1920 года и Петербург XIX века, национальных — русско-итальянская тема, завершающаяся образом певицы-ласточки на петербургском снегу.¹

Поэзия Мандельштама 1921—1925 годов уже отбросила свое эллинистство, вообще свои стилевые оболочки. Так готовится переход к его творчеству 30-х годов, когда возникает новое соотношение поэта с действительностью, тем самым новый круг поэтических ассоциаций.

Для этого перехода очень важна группа стихотворений 1923 — начала 1924 года, в которых одна из тем «Tristia» — тема времени — из области философской, из области «вечных» лирических тем переходит в область историческую и становится темой Века. Это — «Век», «Нашедший подкову», «Грифельная ода», «1 января 1924».

Тщетно было бы искать у Мандельштама ясную, продуманную политическую программу. Но он принял Октябрьскую революцию, хотя и с противоречиями, с колебаниями, свойственными вначале многим интеллигентам дореволюционной формации. Прямых откликов на революцию немного в стихах Мандельштама 1917—1925 годов. Их гораздо больше в его статьях этого периода. В них Мандельштам неизменно выступает как человек, приняв-

¹ Ср. в «Египетской марке»: «А потом кавалергарды слетятся на отпевание в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую певунью» (стр. 13).

ший революцию (о народной революции, русской и французской, прямо идет речь в статьях 1922—1923 годов «Кровавая мистерия 9-го января» и «Огюст Барбье»). Но все это высказывания не публициста, не историка или критика, а поэта, который на своем языке, иногда противоречиво, трактует занимающие его вопросы истории, культуры и современности.

В «*Tristia*» самый прямой отклик на революцию — это стихотворение «Прославим, братья, сумерки свободы...»¹ (газетный вариант 1918 года был озаглавлен «Гимн»).

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом океан деля.
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

Последние две строки — ключ ко всему стихотворению с его переплетающимися мотивами восторга и страха перед революцией. Здесь Мандельштам, в сущности, развивает по-своему одну из исконных идей русских интеллигентов: если даже для старой интеллигенции революция будет катастрофой, эту катастрофу нужно принять во имя высшей социальной правды. Герцен писал об этом в «С того берега». Об этом писал Блок в статье 1918 года «Интеллигенция и революция»: «Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паишька?»² Эта тема звучит в «Грядущих гуннах» Брюсова, в «Высокой болезни» Пастернака.

В стихотворении «Прославим, братья, сумерки свободы...» Мандельштам написал о том, о чем размышляли до него и с ним рядом. И концепция, выраженная этим стихотворением, сохраняет для него свою силу очень долго — и в таких произведениях, как «Век» или «1 января

¹ В. Н. Орлов отметил, что в данном контексте слово *сумерки* означает «предутренние сумерки, предшествующие восходу солнца...» («На рубеже двух эпох». — «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 135). Это малораспространенное значение слова «сумерки» указано и во всех основных толковых словарях русского языка. В первой строфе прямо говорится о восходе солнца: «*Восходишь ты в глухие годы, О солнце, судия, народ!*»

² Александр Блок. Собрание сочинений, т. 6. М.—Л., 1962, стр. 16.

1924», и даже в трагическом стихотворении о веке-волкодаве.

Проблему интеллигенции и революции Мандельштам решает в этих стихах так же, как он решал ее в «Прославим, братья, сумерки свободы...», как он решал ее всегда:

Ужели я предам позорному злословью —
Вновь пахнет яблоком мороз —
Присягу чудную четвертому сословию
И клятвы крупные до слез?

«1 января 1924»

Но бремя истории тяжко:

Век. Известковый слой в крови больного сына
Твердеет...

Известь в крови подобна сухой крови «Tristia». Тот же человек испытывает теперь прямое давление истории. И в этом историческом плане он так же упрямо хочет жить и так же переходит от оскудения, угасания («слабеет жизни выдох») к вспышкам неистребимой жизненной силы:

И известковый слой в крови больного сына
Растает, и блаженный брызнет смех...

Но и сам Век как бы двойник этого человека, боящегося и жаждущего жизни. Иногда даже трудно провести границу между Веком и лирическим «я» этого цикла. Речь в нем идет об отмирании прошлого, о девятнадцатом веке и о «потерпевших крушение выходцах девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк», — как сказано в статье Мандельштама «Девятнадцатый век». Речь идет о том духовном XIX веке, веке рефлексии и «релятивизма» («мой прекрасный жалкий век»), который живет еще в XX веке, в сознании старой интеллигенции, с колебаниями принявшей революцию. Все это явствует из текста стихов; теоретическое же подтверждение правильности подобной их трактовки находим в статьях Мандельштама: «Слово и культура», «Барсучья нора» и особенно в статье 1922 года «Девятнадцатый век».

«Державин на пороге девятнадцатого столетия нацарапал на грифельной доске несколько стихов, которые

могли бы послужить лейтмотивом всего грядущего столетия:

Река времен в своем течении¹
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Через звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Здесь на ржавом языке одряхлевшего столетия со всей мощью и пронизательностью высказана потаенная мысль грядущего — извлечен из него высший урок, дана его основа. Этот урок — релятивизм, относительность: а если что и остается...» (стр. 61—62).

Смысловой ключ опять оказался в другом месте. Статья объясняет «Грифельную оду» — одно из самых темных, казалось бы, произведений Мандельштама. Мандельштам приводит первую и единственную строфу оды «На тленность», написанную Державиным на грифельной доске за несколько дней до его смерти (доска хранится в ленинградской Публичной библиотеке). «Грифельная ода» — это тоже о «реке времен», она же и реальная река, низвергающаяся с крутизны, несущая опрокинутое отражение прибрежной зелени:

Как мусор с ледяных высот —
Изнанка образов зеленых —
Вода голодная течет,
Крутясь, играя, как звереныш.²

Горная река окружена горными селениями — опять мандельштамовские кавказские и крымские мотивы:

Крутые козы города,
Кремней могучее слоенье...
...Вода их учит, точит время...

Тема кремня, «ученика воды проточной», — это новый «пучок» значений, но это и исконная для Мандельштама тема камня — материала зодчих и поэтов.

¹ У Державина — *стремленьи*.

² В статье «Слово и культура» Мандельштам говорит о голодном времени.

Державин — один из любимейших поэтов Мандельштама — скрытая движущая сила стихотворения, написанного державинской восьмистрочной строфой, повествующего о каком-то необычайно торжественном творческом акте. Символом его становится «свинцовая палочка», грифель:

Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной. . .

.. На изумленной крутизне
Я слышу грифельные визги.

В сложной смысловой инструментовке «Грифельной оды» встретились *вода* — время, *кремень* (вода-время точит его, и он сопротивляется времени), *грифель* — орудие осмысляющего время творчества.

Читателю (если он не занимался сопоставлением «Грифельной оды» и статьи «Девятнадцатый век») неизвестен ее державинский сюжет: умирающий Державин пишет на грифельной доске оду о реке времен. Но от скрытого сюжета смысловый ток проходит через все звенья стихотворения. И читатель знает, что речь идет о высоком и великолепном, о черновике гения. Но у Мандельштама река времен — в то же время горная река. Он ведь хотел, чтобы метафоры не были бесплотны. «Грифельная ода», вероятно, возникла на стыке двух впечатлений: увиденная в Публичной библиотеке грифельная доска с полустертым державинским автографом и шумы реки, несущейся по кремнистому ложу.

В стихах Мандельштама 30-х годов есть и растерянность, и отчаяние, а вместе с тем удивительное, неистребимое жизнелюбие. В них живет какое-то все возрастающее восхищение явлениями бытия. Он создает произведения, полные влюбленности в историю, в искусство, в жизнь.

Таков цикл «Армения», которым в 1930 году начался последний творческий период Мандельштама.

Ах, Эривань, Эривань, иль птица тебя рисовала,
Или раскрашивал лев, как дитя, из цветного пенала?

Птица и лев $\frac{1}{2}$ геральдические животные, изображаемые красочно и примитивно. Лев — красота, сила. Но здесь

лев и детскость. Лев — чудесный школьник с пеналом в лапе.

«Батюшков» — это стихи о торжестве поэзии:

Наше мученье и наше богатство,
Косноязычный, с собой он принес
Шум стихотворства и колокол братства
И гармонический проливень слез.

Стихотворение «Импрессионизм» — это о переживании живописи. И здесь чувственная конкретность восприятия доведена уже до зрительной иллюзии:

А тень-то, тень все лиловой,
Смычок иль хлыст как спичка тухнет.
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Поэзия Мандельштама всегда возникала на стыке жизнебоязни и жизнелюбия. И так до самого конца. В одном из последних своих воронежских стихотворений Мандельштам с небывалой еще для него прямоотой написал о желании овладеть земной жизненной силой, «услышать ось земную»:

И не рисую я, и не пою,
И не вожу смычком черноголосым;
Я только в жизнь впиваюсь и люблю
Завидовать могучим, хитрым осам.

О, если б и меня когда-нибудь могло
Заставить, сон и смерть минуя,
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную.

Сочетание мощи и хитрости — еще античное сочетание; Одиссей был могучим и хитроумным.

В стихах 30-х годов разговор о прекрасном звучит с еще большей силой, чем в «Tristia», вероятно потому, что поздний Мандельштам научился — а это трудно — находить красоту без помощи веками освященных традиций. Началось это уже в 20-х годах. Вместо торжественного ампиричного Петербурга «Камня» в стихотворении 1925 года возникает совсем другой, домашний город:

Ходят боты, ходят серые у Гостиного двора,
И сама собой сдирается с мандаринов кожура.

И в мешочке кофий жареный, прямо с холоду домой,
Электрической мельницей смолот мокко золотой.

Шоколадные, кирпичные, невысокие дома, —
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима!

... После бани, после оперы, — все равно, куда ни шло, —
Бестолковое, последнее трамвайное тепло!

Это ведь тоже *утварь*: уже не античная, не крымская, — но тоже несущая человеку радость и тепло. Уже не овечье, а трамвайное.

Новые творческие периоды не бывают наглухо отрезаны от прежних. Поэт говорит уже о другом, и в то же время ему нужно договорить что-то, в прошлом еще недосказанное. Поэзия Мандельштама 30-х годов неоднородна. До самого конца он создает отдельные вещи, продолжающие линию «Камня» и «Tristia», подводящие итог старым его культурно-историческим темам. Наряду с этим другие стихи — о сегодняшнем опыте поэта. Они подготовлены циклом 1923—1924 годов о Веке и времени. Подготовлены историзмом Мандельштама. Но теперь этот историзм обернулся чувством современности. Мерилом ценностей стала судьба современного человека.

История и современность — эти понятия соотносительны, и одно без другого не имеет смысла. Так возникают нового типа связи между действительностью и стиховой символикой.

Стихи перемалывают быт, — говорит Цветаева. Существуют, однако, степени перемалывания — не только быта, но и любых питающих стихи жизненных явлений. В любом поэтическом образе — даже самом беспредметном — так или иначе отражена действительность. Но этот образ может хранить материальные следы действительности, а может предстать в бесконечном от нее удалении. Между подобными крайними формами много, конечно, и промежуточных возможностей.

Молодой Мандельштам утверждал, что поэт должен познавать трехмерное. «Камень» изобилует предметами. Но это предметы особого рода. В первую очередь они являются признаками культурных структур, исторических стилей — будь то экседры храма или клетчатые панталоны диккенсовского персонажа, шинель правоведа или «шестнадцатые доли» в музыкальном творении Баха.

В «Tristia» и примыкающих к «Tristia» стихах первой половины 20-х годов мир Мандельштама — это тоже трехмерный мир, доступный чувствам и умопостигаемый. Но преобладание «эллинского» стилистического строя развеществляет этот мир. Сейчас для Мандельштама история стала современностью, и условные стили должны отступить, потому что они не пригодны для разговора о текущей жизни, еще неотстоявшейся, неподытоженной, исполненной еще неназванных явлений. Самые темы стихов возникают теперь из непредвиденных впечатлений, мыслей, воспоминаний, из любого внутреннего опыта. Они ведут за собой повседневные, будничные слова — знаки многообразных явлений современной действительности, нужные поэту для непосредственного с ней соприкосновения.

Так мы встречаемся опять с проблемой *нестилевого слова*, о которой шла уже речь в предыдущих главах этой книги.

Бытовое слово в стихах может, однако, стать материалом самых сложных метафорических построений (так постоянно у Маяковского). Конкретность тогда не растворяется в символе, но продолжает в нем свое существование.

После смерти Андрея Белого Марина Цветаева написала о нем воспоминания — «Пленный дух». Приведу из них строки, характерные для этих воспоминаний в целом: «...В вечном сопроводительном танце сюртучных фалд (пиджачных? — все равно сюртучных!), старинный, изящный, изысканный, птичий — смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четверном танце: смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног, — о, не ног! всего тела, всей второй души, еще — души своего тела, с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой — в два крыла, в две восходящих лестницы оркестр бесплотных духов...»¹

Цветаевой не было известно, что в январе 1934 года Мандельштам в стихах на смерть Андрея Белого создал близкий к этой ее концепции образ:

На тебя надевали тиару — юрода колпак,
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!

¹ Марина Цветаева. Пленный дух. — «Москва», 1967, № 4, стр. 124.

Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголёк,
Непонятен-попятаен, невнятен, запутан, легок.

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец.

Конькобежец и первенец, веком гошимый взашей
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.

Здесь есть и обычное у Мандельштама перенесение признаков с объекта на другой объект («бирюзовый» — это человек с глазами цвета бирюзы) и разветвленные метафоры. «Образуемых вновь падежей» — это словотворчество Белого, конькобежец же он потому, что он человек, — как говорит Цветаева, — в танце «смыслов, слов... фалд». А раз он конькобежец, то и от падежей идет морозная пыль и т. д. Но главное здесь не метафоры, а перечисление, рядоположение, *сцепление* слов, которые притом сами по себе не обладают какой-либо выраженной стилистической окраской:

Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...

«Метафорические полеты» возможны и на материале слов, которые пришли в стих без готового ореола поэтичности. Но в 30-х годах наряду с этим в поэзии Мандельштама возникает возможность освобождения уже не только от стилистических покровов, но и от метафорической образности.

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин.

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

Это стихотворение 1931 года — одна из вершин лирики Мандельштама. «Фантаст слов» (так назвал его в статье 1916 года В. Жирмунский), поэт прекрасного эллинского строя пришел к поэтической речи, в которой нет ни одной метафоры, ни одного традиционно поэтического слова. Здесь они не нужны. Здесь опыт жизни несует сло-

ва предельно обнаженные, свободные от любых литературных ассоциаций.

Солома, овечья шерсть, куриный помет для Мандельштама были символами тепла, вовлеченными в сложные метафорические построения. Теперь они уступили место вещам повседневного городского обихода; все это тоже утварь, «втянутая в священный мир человека», — но не деревянная, не глиняная, без оттенка экзотики. Керосин, примус, нож, хлеб (нож и хлеб встречаются и в прежних стихах Мандельштама) — все это простейшие, необходимые элементы бытия городского человека начала 30-х годов. Керосин — белый, сладко пахнущий; керосин прекрасен, прекрасен потому, что поддерживает жизненное тепло. Но в третьем двустишии появляются тревожные знаки вечной бездомности. От тепла придется уйти.

Сеновал стихотворения «Я по лесенке приставной...», топор и студеной вода стихотворения «Умывался ночью на дворе...» несомненно существовали и приводили в движение поэтическую мысль. Но в системе этих стихотворений предмет является знаком символического значения, — хотя отнюдь не потустороннего, а выражающего душевный опыт поэта. Для Мандельштама 10—20-х годов, с его трехмерной символикой, важно, что этот знак не абстрактен, «не бесплотен», что он как бы сохраняет в себе чувственную материю. В стихотворении же «Мы с тобой на кухне посидим...» керосин и хлеб, примус и корзина не иносказательны. Они не замещают представления, они их вмещают и разворачивают из себя ряды представлений. Эти существительные без эпитетов обладают чрезвычайной смысловой емкостью. Безобразное стихотворение «Мы с тобой на кухне посидим...» — чистая культура будничного слова; чаще поздний Мандельштам совмещал будничное с высоким и отвлеченным.

В 1931 году написан цикл, связанный с Москвой («Полночь в Москве...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...») и подхватывающий темы стихов о Веке и времени 1923—1924 годов. Теперь это мир, где вещи остаются вещами, хотя и получают новое, расширенное и многогранное значение.

Цикл 1931 года — попытка выяснения своих отношений с современностью; язык его — каждодневный язык современного человека.

Уж до чего шероховато время,
А все-таки люблю за хвост его ловить. . .

...Чур! Не просить, не жаловаться, цыц!
Не хныкать!

Для того ли разночница
Рассохлые топтали сапоги,
чтоб я теперь их предал?

Так пишет теперь Мандельштам о «присяге чудной» революционной традиции и о протекании времени. Вместо поисков домашности в холодных пространствах Века — блуждания по улицам и набережным Москвы.

Москва в этом цикле — прекрасный и любимый город. То Москва очаровывает Рафаэля и Моцарта, то она полна черемухи и «вся... на яликах плывет». Хороши ее музеи и стройки, ее воробьи, и репортеры, и уличные фотографы.

Люблю разбегды скворчущих трамваев,
И астраханскую икру асфальта,
Накрытого соломенной рогожей,
Напоминающей корзинку асти,
И страусовые перья арматуры
В начале стройки ленинских домов.

Совершается непрерывная смена впечатлений и реакций на впечатления. Человек, блуждающий по городу, то требует, чтобы его признали современником, то мучается своей отторгнутостью от общего. На одном полюсе: «Пора вам знать: я тоже современник...» На другом:

Перекипишь, а там, гляди, останется
Одна сумятица да безработица:
Пожалуйста, прикуривай у них!

Мучительный зигзаг между призрачной связью с миром и жаждой настоящей связи. На одном полюсе:

Когда подумаешь, чем связан с миром,
То сам себе не веришь: ерунда! . .

На другом полюсе:

И до чего хочу я разыграться,
Разговориться, выговорить правду,
Послать хандру к туману, к бесу, к ляду,
Взять за руку кого-нибудь: «Будь ласков, —
Сказать ему, — нам по пути с тобой. . .»

Лихорадящая смена притяжения и отталкивания выливается в формулу: «И не живу, и все-таки живу». Заканчивается же цикл новой присягой четвертому сословию:

Какое лето! Молодых рабочих
Татарские сверкающие спины...
...Здравствуй, здравствуй,
Могучий некрещеный позвоночник,
С которым проживем не век, не два...

Это напоминает читателю пушкинское «Здравствуй, племя младое, незнакомое!..», и одновременно это новый аспект старых мандельштамовских мотивов Века и позвоночника из цикла 1922—1924 годов.

В «Камне» лирическое начало было облечено в предметные и повествовательные формы. В «Tristia» личная тема скрылась за образной системой эллинского стиля. Для позднего Мандельштама нет больше стилистических средостений между словом поэта и его человеческим опытом. Но и сейчас Мандельштам не пошел путем создания образа лирического героя как образа *поэта*. В 30-е годы проблема лирической личности, проблема выражения авторского сознания в современной лирике была актуальной и важной для будущего ее развития. Она тревожила многих. Позиция зрелого Мандельштама в этом смысле самая антиромантическая, ибо, несмотря на его концепцию творчества как величайшей жизненной ценности и силы, — ему совершенно чуждо «понимание жизни как жизни поэта». Человек, о котором говорит Мандельштам, — это человек, живущий по общим для всех законам. Уже в стихотворении «1 января 1924» сказано: «Я, рядовой седок...» Эта тема развернута в московском цикле 1931 года:

Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак...
...Попробуйте меня от века оторвать, —
Ручаюсь вам, себе свернете шею!

Поэт — это человек в москвошвеевском пиджаке, один из всех, но умеющий говорить «за всех».

Мандельштамовское решение старой, некогда поставленной романтизмом, проблемы «поэта и толпы» было по-своему демократическим.

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме,
И Гете, свищущий на вьющейся тропе,

И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.

Если Мандельштам — так же как Анненский — чужд концепции избранной личности поэта, унаследованной от романтизма, то тем более чужд он эстетическому высокомерию и непониманию социальной природы искусства. Мандельштамом всю жизнь владела жажда социальной реализации. Роль поэта для знатоков не казалась ему привлекательной. «...Частым его огорчением, — вспоминает Ахматова, — были читатели. Ему постоянно казалось, что его любят не те, кто надо».

В ранней статье «О собеседнике» (1913) Мандельштам писал: «Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела». И далее об адресате поэзии, «в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» (стр. 17, 25).

Это говорит юный и уже завоевавший известность сотрудник «Аполлона». А в одном из последних стихотворений («Куда мне деться в этом январе?..») — опять страх перед одиночеством, поиски читателя:

«Читателя! Советчика! Врача!
На лестнице колючей разговора б!»

Для позднего Мандельштама читатели — это носители того всеобщего человеческого опыта, который осознает и воплощает поэт.

Поэтическое дело Мандельштама начала 30-х годов имело прямое отношение к проблемам, стоявшим тогда перед советской поэзией. Поздний Мандельштам, стремящийся установить как бы непосредственное — вне условных стилей — отношение между действительностью и поэтическим образом, предлагал свое решение. Эти новые отношения называли тогда по-разному — простотой, конкретностью, обнаженностью поэтической мысли. Их пробовали тогда найти и Пастернак, и Заболоцкий. Но как бы ни решали подобные задачи поэты этих лет — обращаясь к традиции Хлебникова или наследию русского XIX века, — они не могли уйти от взрастившей их поэтики индивидуальных контекстов и напряженных ассоциаций. Сила поэтических *сцеплений* работала на другом материале.

В начале этой книги шла уже речь о движении лирики нового времени — от стихийной традиционности, в конечном счете уходящей в фольклорную и культовую символику, и до продуманных эстетических канонов, складывавшихся в эпоху Возрождения и достигших предела в классицизме XVII века.

Исходя из своей отчетливой иерархии идеологических ценностей, классицизм разработал соответствующую иерархию стилей. Благодаря канону, высшей интенсивности достигла заведомая поэтичность лирического слова, его поэтическая общезначимость, способность мгновенно, безошибочно доносить до читателя свой познавательный и эмоциональный заряд.

Традиционное словоупотребление в период своего расцвета обладало чрезвычайной эстетической действенностью, но осуществлялась она за счет конкретного опыта, поглощаемого всегда имевшимися наготове условными, идеальными формами. Нормативная эстетика — принадлежность определенного мировоззрения (рационалистического и догматического), и вместе с ним она должна была уступить напору новых сил. Романтические требования индивидуального, и в особенности требование конкретного, на новой, осознанно социальной основе выдвинутое реализмом, неизбежно вели к деканонизации; движение как бы обратное, но ведь в истории обратного движения не бывает.

В лирике деканонизация (движение от устойчивых стилей к индивидуальному контексту и нестилевому слову) — процесс замедленный и трудный. Лирическое слово держит поэта в плену. Трудно уйти от уже найденной поэтичности. Но всякий раз в переломные моменты, ко-

гда новые идеи не вмещаются в наличную поэтическую традицию, — поэт стоит перед необходимостью заново утвердить и оправдать поэтичность своего слова, создать, как говорил Веселовский, новые «нервные узлы» ассоциаций.

Развитие новой русской культуры было поздним (по сравнению с другими великими европейскими культурами) и неимоверно интенсивным, — совершались временные скачки и разновременные исторические пласты сводились воедино. Стиховой канон был окончательно выработан в России только на рубеже XIX века. Школа «гармонической точности» выполнила тем самым историческую функцию классицизма, неся в то же время уже иное, гораздо более сложное понимание душевной жизни человека.

Эту школу отличало высокое совершенство. Созданная ею система на долгие годы вперед даст русской лирике эталоны прекрасного, образцы для подражания, и в то же время объекты борьбы, преодоления, даст ей возможности отклонений от нормы с их острой эстетической действенностью. Наконец норма и отклонения от нормы перестали ощущаться. И все же традиция начала века не была до конца стерта последующим поэтическим опытом. Ведь тогда именно были найдены в русской поэзии слова и образы для «вечных» тем, проходящих сквозь все эпохи, все системы, сквозь все сочетания и смещения. Любая лирическая система (за исключением сатиры, гротеска), даже самая «прозаическая», нуждается в этих аккумуляторах испытанного лиризма; они неизменно присутствуют, вступая иногда в самые сложные отношения со словами иного эстетического качества.

В 1820-х годах в русской лирике начинается быстрый распад канонических форм. Абстрагированный ими душевный опыт уже не воспринимается как действительный опыт. Формы мертвеют, достигая эпигонской гладкости. В условный и замкнутый мир рвется индивидуальное и конкретное. В России 1820—1830-х годов романтический индивидуализм скрещивается со все возрастающим интересом к конкретной действительности.

В истории русской поэзии 1820-е (особенно со второй половины) и 1830-е годы — период многообразных усилий создать лирику на основе нового понимания человека и его жизненных ценностей — социальных и психологиче-

ских. Это оказалось делом чрезвычайной трудности. Одних имитация мысли при отсутствии мысли вела к механическому смешению и упрощению чужих концепций и отсюда к стилистической безвкусице (бенедиктовщина). Философская мысль других недостаточно самобытна и притом бессильна претвориться в мысль поэтическую, и они оставались в плену у литературных формул, уже осточеневших.

Великие поэтические удачи эпохи — это всегда открытие некоего познавательного принципа, который сообщал словам, иногда все тем же словам, новое значение.

Индивидуализация в лирике — необязательно возрастание субъективного начала. У Лермонтова, например, художественное обобщение дано через образ личности. Но процесс этот возможен и вне олицетворенного авторского сознания, как индивидуализация точки зрения, аспекта вещей, их поэтического познания (Баратынский, Тютчев). У Тютчева — по-новому понятое единство контекста философской лирики, от контекста тютчевских миров до отдельного стихотворения с его сквозной образностью.

Лирическая личность Лермонтова, тютчевские философско-поэтические миры — ключ, перестраивающий весь смысловой строй. Именно поэтому ни Тютчев, ни Лермонтов не отказываются от традиционных поэтических слов. Они знают, что извлекут из них силу старых эмоций и новые, нужные им значения. А рядом Пушкин 30-х годов совершает в лирике свой реалистический переворот. Новая поэтичность растет из новых социально-исторических определений человека, из нового круга ценностей, открываемых в самой действительности. Этот же принцип, в его демократической трактовке, стал принципом поэзии Некрасова и его школы. В лирике Пушкина 30-х годов, позднего Тютчева, Некрасова, Фета поэт уже может познавать жизнь через единичную, конкретную вещь, единичное явление или отправляясь от единичного явления.

В конце XIX века в русской поэзии складывается новый метод. В еще более резкой форме это направление повторило исходные противоречия романтизма. Источник поэтических значений оно усматривало, с одной стороны, в личности — в ее крайне индивидуалистической трактовке, с другой — в сверхчувственном, внеличном.

Сложилась новая система условных поэтических зна-

чений — абстрактных, даже рассчитанных на «посвященных» (особенно у Вячеслава Иванова). Эта система, возникшая после великого реалистического движения, в полемике с этим движением, формировавшаяся в России рядом с реализмом, уже не могла быть замкнутой, стилистически непроницаемой (подобно лирической системе начала XIX века). В нее проникало единичное и предметное, «низкое» и будничное, но, проникая, вступало в причудливые соотношения с абстрактным, и символические знаменования вытесняли из материального его материальность.

Блок, великий поэт эпохи, сохранил символический метод изображения мира, но преодолел символизм как школу — историческим пониманием современного человека в его общественной судьбе.

На рубеже 1910-х годов никто уже не сомневался в «кризисе символизма». Новое поколение поэтов, унаследовав от предшественников стилистический максимализм и напряженную суггестивность слова, отказалось от символистической идеологии и с ней вместе от всей системы трансцендентных иносказаний и «реальнейших реальностей». Тем самым этому поколению поэтов опять пришлось решать вопрос об источниках своих поэтических ценностей, об оправдании слова.

Десятые годы двадцатого века — последний период в истории русской дореволюционной лирики. Он выдвинул Маяковского, который по своей исторической функции принадлежит уже следующему, послереволюционному, периоду.

Исходная предпосылка лирики Маяковского 10-х годов двуедина. Это личность и революция, совместившиеся в образе бунтующей личности. После Октябрьской революции Маяковский стал поэтом организованного коллектива. Но уже в самых ранних произведениях лирический герой Маяковского представляет восставшую массу, некое общее революционное сознание; он говорит именем этого общего сознания, заряжая свой разговор его силой.

В статье «Как делать стихи?» Маяковский писал: «...Революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты... Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с «грезами, розами» и александрийским стихом не годятся. Как ввести разго-

ворный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?» Маяковский очень хорошо понимал, что язык поэзии должен быть поэтическим; он сознательно здесь предлагает — открыть эстетическое качество языка революции и социального обновления.

Не нужно притом понимать буквально картину прежней поэзии с «грезами, розами», с любвями и соловьями, которую Маяковский рисовал в стихах и в прозе. Это полемический прием. Маяковский знал, как далеко по части прозаизмов заходил не только Некрасов, но и Андрей Белый в «Пепле», а во Франции Бодлер или Рембо. Свообразие Маяковского отнюдь не в употреблении «низких» слов, а в специфике претворения их в слова поэтические.

Рычаг, которым молодой Маяковский приподымает свой поэтический мир, — это Человек, личность тем более грандиозная, чем она социальнее. Так Лермонтов — самая интенсивная личность русской поэзии XIX века — с неизбежностью переходил от самоосознания к осознанию себя выразителем поколения.

Лирическая личность Маяковского грандиозна, и грандиозность становится господствующей чертой его стиля. «Маяковский возобновил грандиозный образ, — писал Тынянов, — где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли «близостью слов неравно высоких», а также «сопряжением далековатых идей».¹

Гиперболы, контрасты, развернутые метафоры — естественное выражение огромной лирической личности. Грандиозность подавила исконные комические тенденции реализующихся метафор. На пожар сердца приезжают пожарные и, пытаясь потушить огонь, лезут на сердце сапожищами. Нужна была необыкновенная поэтическая сила, чтобы удержать этот образ на высоте трагического.

Лирический герой Маяковского существует в напряженной диалектике личного и общего. Он резко индивидуален — вплоть до стиховой системы, в которой он воплощен. Систему эту современники, знавшие, слышавшие, видевшие Маяковского, воспринимали в ее сопряженно-

¹ Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы, стр. 553.

сти с его обликом, голосом, манерой чтения. И в дальнейшем стиховая система не оторвалась от Маяковского. При всем значении Маяковского для советской поэзии его специфические ритмы, его графическая разбивка не получили широкого распространения. Встречая их, мы реагируем: вот стихотворение, написанное стихом Маяковского, как возможно произведение, написанное онегинской строфой.

Маяковский безошибочно узнаваем по любому фрагменту своих стихов. Все индивидуально: ритмика, рифма, метафора. А в то же время в стихах Маяковского один говорит за многих — и ему нужен общезначимый язык. Ранний Маяковский мыслил его как «язык улицы». Речь эта то служит целям сатиры, разоблачения, то достигает предельного пафоса, и тогда оправданием пафоса является именно ее социальная природа (язык масс). Но Маяковскому нужна и другая общезначимость — самых высоких слов, иногда утвержденных уже традицией XVIII века, вплоть до «библейзмов», которые у Маяковского звучат то гротескно, бурлескно (как говорили в XVIII веке), то поэтически.

Ощутимость высокого и низкого в сложной, видоизмененной форме существовала не только для символистов, но и для раннего Маяковского. Маяковский перетасовывает эти категории, сдвигает их с насиженных мест, но не хочет от них уйти. Они нужны ему для его гигантских социальных контрастов. Обо всем этом — в связи с проблемой прозаизмов у Маяковского — шла уже речь в главе «Поэзия действительности».

Лексическое выражение нравственной и социальной оценки — это наследие русской классики.

Московские футуристы в теории отвергали не только символистические, но и вообще какие бы то ни было традиции. Судьба футуристов в этом отношении парадоксальна — для двух больших поэтов, которые вышли из рядов русского футуризма, оставив его далеко за собой, проблема традиций оказалась одной из самых важных.

Хлебников пытался творить за пределами поэтических навыков XIX и XX веков. Он хотел отбросить всяческую поэтичность прежнего склада. Но традиция настойчиво входила к нему другими путями — его корнесловием, национально-историческими темами, фольклором, интересом к мифотворчеству древности и «магическими» кон-

цепциями языка, близкими к языковым теориям символистов.¹

Маяковский же, при всем футуристическом задоре и требованиях сбросить Пушкина «с парохода современности», рано понял, что от прежде бывшего ему не нужно отказываться, а нужно его переплавить.

Это оказалось возможным благодаря тем ценностям, из которых исходил Маяковский. Несмотря на центральное положение и гиперболические размеры авторского я, молодой Маяковский пребывает, в сущности, вне декадентства, в особенности вне декадентского релятивизма и сдвигов в области добра и зла. Поэтическим миром Маяковского с самого начала управляли очень определенные и очень традиционные для русского общественного сознания ценности революции и гуманизма (сочувствие угнетенным и обездоленным). Маяковский безоговорочно применяет революционную шкалу исторических оценок:

Это опять расстрелять мятежников
Грядет генерал Галифе. . .

А рядом вечные темы поэтов — творчество и великая любовь, тоже без этических перетасовок.

Это сделало Маяковского поэтом больших синтезов.

Система его зиждется не только на контрасте высокого и низкого, но и на менее явном, на внутренне очень активном контрасте обобщенного и конкретного. Маяковский поэт развернутых метафор, но материалом для его иносказаний часто служит обыденное. Обыденная вещь входила порой и в поэзию символистов, изымаясь при этом из своих конкретных связей и вступая в другие — символические. Иначе в лирике Ахматовой, где в вещи проецированы психологические процессы, а вещи сохраняют при этом свои реальные связи и отношения. Маяковский в этом смысле двупланен. Вещи у него перенесены в необычайные метафорические ряды, но переносятся они в своей телесности:

О, есть ли
глотка,
чтоб громче вгудела
— города громче —

¹ См. статью В. А. Гофмана «Языковое новаторство Хлебникова» в кн.: Виктор Гофман. Язык литературы. Л., 1936.

в его гудение.
Кто схватит улиц рвущийся вымах!
Кто может распутать тоннелей подкопы!
Кто их остановит,
по воздуху
в дымах
аэропланами буравящих копать?!

«Человек»

Все ему нужное поэт может взять из действительности и поднять на высоту огромного напряжения. Предметность, вовлеченная в небывалый строй преобразенных значений, — таков один из синтезов Маяковского. Ему соответствует синтез лирической личности.

Герой Маяковского обобщен до масштабов Человека, и он же доведен до конкретности современного человека. Поэт Маяковского — лирический герой в лермонтовском, в блоковском смысле (понятно, что на героев Лермонтова и Блока он вовсе не похож), и одновременно ему присуща пушкинская биографическая конкретность.

Allo!
Кто говорит?
Мама?
Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле, —
ему уже некуда деться.

«Облако в штанах»

Вероятно, со времени Пушкина русская лирика не знала биографичности, введенной в столь прямой форме — с именем любимой женщины, с именами родных и друзей («сквозь свой до крика разодранный глаз лез, обезумев, Бурлюк»), с адресом не метафорическим, а настоящим:

Я живу на Большой Пресне,
36, 24.

«Я и Наполеон»

Маяковского сравнивали с Ломоносовым, Державиным, Некрасовым. Синтез представляет собой самое его положение в русском литературном процессе. Маяковский активнейший деятель русской *новой поэзии* десятых

годов, и он начинатель советской поэзии, и он заново решает задачи, стоявшие перед русской лирикой от XVIII до XX веков.

О преемственности поэтических задач и устойчивости поэтических традиций много говорилось в этой книге. Заканчивая ее, хочу еще раз напомнить о силах, традицию размывающих. Деканонизация в лирике — это освоение новых для нее областей человеческого опыта. Новый жизненный опыт с усилием пробивается к новой символике — сквозь инерцию наследственных поэтических навыков и разработанных форм. В лирике то, о чем пишут веками, скрещивается с тем, о чем в ней никогда еще не было сказано.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Школа гармонической точности . . .	19
Поэзия мысли	51
Проблема личности	127
Поэзия действительности	172
Наследие и открытия	243
Вещный мир	311
Поэтика ассоциаций	354

Гинзбург Лидия Яковлевна

О ЛИРИКЕ

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1974, 408 стр. План выпуска 1974 г. № 334.

Редактор *М. И. Дикман*. Художник *А. Ф. Третьякова*. Худож. редактор *М. Е. Новиков*. Техн. редактор *М. А. Ульянова*. Корректор *Е. А. Омеляненко*.

Сдано в набор 28/XII 1973 г. Подписано в печать 4/IV 1974 г. М 20353. Бумага 84×108¹/₃₂, тип. № 1. Печ. л. 12³/₄ (21,42). Уч.-изд. л. 20,84. Тираж 25 000 экз. Заказ № 34. Цена 1 р. 11 к. Издательство «Советский писатель», Ленинградское отделение, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Центр, Красная ул., 1/3.