

ВАДИМ КОЖИНОВ

КНИГА
О РУССКОЙ
ЛИРИЧЕСКОЙ
ПОЭЗИИ
XIX ВЕКА

ВАДИМ КОЖИНОВ • КНИГА О РУССКОЙ
ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

ВАДИМ КОЖИНОВ



КНИГА
О РУССКОЙ
ЛИРИЧЕСКОЙ
ПОЭЗИИ
XIX ВЕКА



РАЗВИТИЕ
СТИЛЯ И ЖАНРА



Москва
1978

8 P 1
К 58

Кожин В. В.

К 58 Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра.— М.: Современник, 1978.— 303 с.

Вадим Валерьянович Кожин — видный советский литературовед, старший научный сотрудник Института мировой литературы Академии наук СССР.

Книга его посвящена русской лирике XIX века. Но это — не нормативная «история», а свободное размышление об особенностях русской поэзии, о ее путях и достижениях. Многие проблемы, затрагиваемые в книге, дискуссионны. Книга рассчитана на читателя, интересующегося поэзией.

К $\frac{70202-193}{M 106(03)-78}$ 228—77

8 P 1

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВРЕМЕННОК», 1978 г.

Необходимо сразу же предупредить читателя, что эта книга — не история русской лирики XIX века. Во-первых, предметом исследования является развитие стиля и жанра, а не лирической поэзии в целостности ее содержания и формы. С другой стороны, книга отнюдь не охватывает всего — поистине безмерного — богатства русской лирики прошлого столетия. Для более или менее конкретной характеристики всех великих, выдающихся или хотя бы подлинно значительных явлений этой линии потребовалось бы написать несколько таких книг.

Цель этой книги не в том, чтобы сказать «всё» о русской лирической поэзии XIX века, но в том, чтобы осветить некоторые ее стороны, проблемы, имена, остававшиеся в тени. Вот почему в книге одним явлениям уделено много, подчас даже очень много внимания, а о других — в том числе широко известных — говорится значительно меньше.

Так, в книге предпринята попытка заново осмыслить лирику пушкинской эпохи и лирику середины — точнее, третьей четверти — века, а также охарактеризовать почти неисследованные явления — «тютчевскую» школу (1830—1850-е годы) и лирическую поэзию конца (последней четверти) XIX века.

В то же время в книге почти ничего не сказано, например, о таких крупнейших поэтах, как Лермонтов и Кольцов. Осталась, в сущности, за пределами книги и лирика предшественников и старших современников Пушкина — Жуковского, Батюшкова, Дениса Давыдова, Катенина, Грибоедова, а также поэтов, так или иначе близких Лермонтову: Полежаева, Огарева, Каролины Павловой — и Кольцову: Никитина, Сурикова, Трефолева.

Но эта книга, повторяю, не история лирики; она состоит из глав, рассматривающих развитие лирического стиля и жанра в ту или иную эпоху.

Нельзя не сказать и о том, что многие положения книги имеют дискуссионный характер — как, впрочем, и почти всякое новое решение вопроса. Так, например, не все литературоведы согласны с утверждением *ренессансной* природы лирики Пушкина и его соратников; не вполне бесспорно выделение «тютчевской» школы в русской лирике; продолжается полемика вокруг лирики Фета; может быть оспорена относительно высокая оценка лирической поэзии конца XIX века, и т. д. и т. п.

Но литературная наука всегда развивалась и развивается в атмосфере споров и дискуссий. Естественно надеяться, что и эта книга внесет свой — пусть скромный — вклад в изучение драгоценной части русской литературы — лирики XIX века.

Пользуюсь случаем, чтобы выразить свою благодарность члену-корреспонденту АН СССР Л. И. Тимофееву, заместителю главного редактора журнала «Вопросы литературы» Е. И. Осетрову, доктору филологических наук, старшему сотруднику Пушкинского дома А. И. Павловскому, взявшим на себя труд прочитать эту книгу в рукописи.

1. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Лирическая поэзия — одно из ценнейших воплощений отечественной культуры. Великие творения русских лириков принадлежат к высшему из того, что создано мировой лирикой вообще.

Конечно, лирическая поэзия не имеет такой *очевидной* власти над миром, какая присуща повествованиям Достоевского, Толстого, Чехова или Шолохова, — но это обусловлено предельно тесной связью лирики с родным словом, с самим его неповторимым *звучанием* и *строением*. Перевод лирического стихотворения, по моему убеждению, — это либо своего рода *изложение* его смысла, не имеющее художественной ценности подлинника, либо же *другое* — пусть даже прекрасное, но существенно другое — стихотворение на ту же тему, созданное выдающимся поэтом иного народа (так, скажем, стихи Лермонтова «Горные вершины...» — это прекраснейшее *русское* стихотворение на тему Гете). Вот почему лирика не может соперничать с эпической прозой за пределами того языка, в материи которого она творится.

Лирическая поэзия — глубоко своеобразная форма искусства слова, принципиально отличающаяся от *эпической* поэзии и, тем более, прозы. Лирика и эпическое повествование — это, в сущности, *разные* искусства. Тот факт, что они создаются из одного и того же материала — слова, — вовсе еще не означает их однородности.

Так, именно из одних и тех же материалов творятся произведения *архитектуры* и, с другой стороны, *скульптуры* (камень, дерево, металл и т. п.), *орнамента* и *живописи* (линии и цветовые пятна на плоскости), *танца* и *театральной пантомимы*, выступающей и как основа *синтети-*

ческого искусства театра (движения человеческого тела), — но ясно, что перед нами принципиально различные виды искусства. Зодчество, орнамент, танец — искусства *выразительные*, воплощающие в своих специфических художественных формах определенное мироощущение, настроенность, переживание, а ваение, живопись, театральная пантомима — *изобразительные* искусства, так или иначе воссоздающие в своих формах *реальные* формы самой действительности¹.

Таково же соотношение лирики и эпоса, повествования. Лирическое стихотворение — в отличие от новеллы, повести, романа, поэмы — основано не на изображении, а на выражении того или иного переживания и, шире, мироощущения. Разумеется, в лирике могут быть элементы изобразительности, воссоздающие те или иные черты человека, события, пейзажа и т. п. Но такие изобразительные элементы *не необходимы*; есть немало классических лирических стихотворений, которые полностью их лишены (скажем, «Я вас любил: любовь еще, быть может...» Пушкина, «И скучно, и грустно, и некому руку подать...» Лермонтова, «Silentium!» Тютчева, «Умру я скоро. Жалкое наследство...» Некрасова, «О, я хочу безумно жить...» Блока, «Не позволяй душе лениться...» Заболоцкого и т. п.).

И эта необязательность изобразительных элементов в лирике отчетливо выявляет ее заведомо *выразительную* природу.

Конечно, существует множество лирических стихотворений, несущих в себе более или менее весомые изобразительные детали. Однако эти детали не составляют внутренней основы лирики — точно так же, как изображения людей или животных, выступающие в качестве деталей во многих творениях зодчества, не определяют сути этих творений, а часто свойственное танцу воссоздание трудовых, военных или бытовых движений и жестов не играет решающей роли в этом искусстве (хотя, разумеется, придает тому или иному танцу определенную окраску).

Я обращаюсь к этим сопоставлениям потому, что в искусстве слова коренное различие изобразительности и выразительности не предстает с такой очевидностью, как в других искусствах. Каждому ясно, что какая-нибудь колонна и, с другой стороны, статуя, сделанные из одного материала (скажем, мрамора), или исполненные одними

и теми же артистами танец и драматическая сцена принадлежат к *разным* видам искусства. Однако в сфере художественного слова то же самое различие не предстает столь наглядно, ибо слово невозможно «разглядывать» так, как мы разглядываем предметы из камня или движения артистов, без всякого труда различая изобразительные и выразительные формы.

Конечно, и слово — прочитанное или услышанное — мы воспринимаем также в его материальности, но действительное восприятие произведения словесного искусства немислимо без восприятия *значения* слова, — значения, которое постигается внутренним сознанием, а не непосредственными, внешними чувствами. Художественное слово в его целостности нельзя разглядеть, услышать, оцупать.

Поэтому для различения изобразительной и выразительной форм искусства слова необходимо существенное усилие и углубление сознания. Если коренное различие зодчества и ваения мы можем просто *видеть*, то не менее принципиальное различие лирики и эпоса мы можем только *понять*.

Размышляя о художественной сущности лирического стихотворения и, с другой стороны, повествования, мы приходим к следующему выводу. Повествование — будь то гоголевская «Шинель», толстовские «Казачки», шолоховский «Тихий Дон» — ставит перед нами «объективную» художественную реальность, как бы независимую даже от самого ее творца. Перед нашим воображением развертывается определенное жизненное *событие* (или цепь событий), то есть взаимодействие людей, совершающееся в конкретном пространстве и времени.

Вообще-то мы *непосредственно* воспринимаем не эту реальность жизненного события, а художественное слово, сложную последовательность словесных образов, созданную творцом повествования. Но для того чтобы действительно воспринять эпическое произведение, необходимо в той или иной степени «забыть» о слове и погрузиться в воплощенную этим словом реальность события.

По-иному обстоит дело при восприятии лирического стихотворения. В нем воплощена реальность не события, а *переживания*. Переживание — это, так сказать, событие духовной и душевной жизни. В повседневном словоупотреблении «переживание» нередко означает нечто узко личное, интимное. Но в применении к лирике «пере-

живание» — это любое движение души, которое может быть порождено отношениями и с одним близким человеком и с целым народом, любовью и революцией, весенним днем и целостностью Вселенной. Кроме того в каждом своем переживании поэт так или иначе воплощается и как частное лицо, и как гражданин; как живое существо, непосредственно ощущающее цвет, звук, запах, телесность жизни, и как отвлеченно мыслящий философ.

Суть дела в том, что «предметом» лирики является *переживание*, которое, каким бы оно событием или явлением действительности ни было вызвано, всегда остается полным жизни и глубоко личностным движением человеческой души. И даже если в лирическом произведении выступает то или иное объективное событие, оно играет роль своего рода *материала* переживания.

Разумеется, грань между лирикой и эпосом — как и любую грань в искусстве — нельзя установить с математической точностью. Существует многообразная область *лироэпических* произведений, в которых переживание и событие в той или иной мере равноправны. Но громадное место в русской и мировой поэзии занимает и, так сказать, чистая лирика, где элементы образности не имеют самостоятельного значения, где событие (а также облик человека, пейзаж, те или иные явления и предметы) предстает только как повод и материал переживания.

Переживание — явление человеческого сознания — можно лишь *выразить*, а не изобразить в прямом смысле слова. Лирика по самой своей сути — выразительное искусство. Это проявляется, в частности, в том, что прочитанное лирическое стихотворение почти совершенно не существует для нас, если мы не помним наизусть хотя бы несколько его строк, иногда даже *одну* — например, начальную — строку, которая так или иначе несет в себе образный и ритмический строй целого.

Совсем по-иному обстоит дело с повествованием: мы можем не помнить ни единого слова, но ясно представлять себе воссозданную словом художественную реальность событий. Между тем воссоздаваемое лирическим стихотворением переживание существует для нас только лишь в данной, конкретной словесно-ритмической плоти. Можно даже утверждать, что вне этой плоти переживание как бы не существует и *для самого поэта*, ибо вне слова пере-

живание есть лишь момент *бессознательного* и неопределенного психического процесса. Чтобы осознать, ясно представить себе свое собственное переживание, необходимо «отделить» его, превратить в *предмет* сознания — для чего, в свою очередь, необходимо «облечь» это переживание в слово.

Иначе говоря, содержание лирики — сравнительно с эпосом — находится в исключительно тесном, поистине нераздельном единстве со словом в его целостности — включая его ритмически-звуковую материю. Именно поэтому лирику — опять-таки если сравнивать ее с повествованием — чрезвычайно трудно воссоздать в материи иного языка (существует даже основательное мнение, что лирика вообще *непереводима*).

Однако, уступая повествованию в широте воздействия на мир, лирика, на мой взгляд, превосходит его по глубине проникновения в духовную жизнь народа, которому она принадлежит. Лирика — это единственный вид искусства, который человек может целиком и полностью «вобрать» в себя, превратив лирическое произведение или хотя бы его фрагменты в неотъемлемую частицу своего сознания. Произведения других искусств живут в душах людей как *впечатления*, как память о встречах с этими произведениями; между тем лирические стихи *сами по себе* вырастают в души каждого и всех.

И дело здесь вовсе не только в том, что те или иные лирические стихотворения миллионы людей читают — вслух и про себя — наизусть.

Усваивая лирическое произведение, мы в сущности *отождествляем* себя с личностью поэта, мы ощущаем себя *творцами* данного произведения. Строго говоря, это творческое состояние присуще подлинно глубокому восприятию всякого произведения искусства вообще. Но при восприятии и, тем более, исполнении лирического стихотворения читательское «я» прямо и непосредственно сливается с «я» поэта. Именно потому и можно говорить о лирике как об искусстве, наиболее глубоко проникающем в души людей.

Пушкинское «Буря мглою небо кроет...», лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...», тютчевское «Люблю грозу в начале мая...», некрасовское «Меж высоких хлебов затерялся...», фетовское «Я пришел к тебе с приве-

том...», есенинское «Ты еще жива, моя старушка...» и т. д. — все это органические элементы духовной жизни личности и народа в целом.

К этому необходимо добавить, что очень многие творения крупнейших русских лириков, положенные на музыку, стали народными песнями или также поистине народными романсами (романс, в отличие от песни, предназначен обычно только для сольного исполнения и, в особых случаях, дуэта; с другой стороны, мелодия в романсе теснее связана со стихотворным текстом, с его образными и ритмико-интонационными особенностями, нежели в песне). Тем самым стихотворения еще шире и глубже проникли в душу народа. Пожалуй, ни для одной европейской культуры не характерно такое общенародное освоение высших лирических творений². В настоящее время подлинно народный характер приобретают романсы, созданные на тексты самых глубоких и утонченных лирических стихотворений, — таких, скажем, как «Для берегов отчизны дальней...» Пушкина, «Я встретил вас, и все былое...» Тютчева, «Я тебе ничего не скажу...» Фета и т. п.

При этом центр тяжести лежит вовсе не в музыке. Толстой совершенно точно сказал в «Войне и мире», что русский народ поет «с тем полным и наивным убеждением, что в песне все значение заключается только в словах, что напев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев — так только, для складу»³.

Мелодия в романсах на стихи великих русских поэтов как бы лишь четко выявляет, делает внятным каждому художественную структуру, и далее, смысл этих стихов. И гораздо выше ценятся у нас те исполнители романсов, для которых главное — смысл стихотворения, а не виртуозное исполнение мелодии (в Италии, например, дело обстоит прямо противоположным образом).

Решусь сказать, что лирическая поэзия — это своего рода внутреннее ядро, это самое сердце нашей культуры, живущее — если не бояться тавтологического оборота — в самом сердце любого русского человека. Мы это далеко не всегда замечаем, ибо нелегко заметить то, что всегда носишь в себе.

До сих пор речь шла, главным образом, о *жизненных* основаниях лирической поэзии. Но нельзя забывать (к сожалению, так часто случается), что лирика — это *искусство*, и притом исключительно сложное, изощренное, уточненное искусство (в частности, на мельчайшие детали лирических стихотворений — уже хотя бы в силу типичной для них предельной краткости, лаконичности — падает поистине громадная смысловая нагрузка).

Многие склонны рассматривать те или иные лирические стихи либо как своего рода дневниковые записи, диалог автора с самим собой, либо как обращенные к определенным адресатам «письма», послания, либо как публичные высказывания ораторского типа, либо как «формулирование» авторской мысли, либо как простые описания пейзажа и т. п. Такой подход к лирике в известной мере обоснован, ибо дело идет о различных типах и формах *выражения* тех или иных человеческих *переживаний*. Лирика с необходимостью опирается на эти житейские формы, и можно, скажем, выделить и разграничить лирику *медитативную* (от латинского слова, обозначающего раздумье), *эпистолярную* (стихи-послания), *публицистическую*, или *гражданскую* (обращенную ко всем согражданам или даже ко всему человечеству) и т. д. С другой стороны, возможно и *тематическое* разделение лирики на *философскую*, *историческую* (основанную на размышлениях о событиях прошлого — скажем, многие стихи А. К. Толстого), *политическую*, «интимную» (прежде всего *любовную*), *пейзажную*, *бытовую* и т. п.

Но все подобные систематизации правомерны лишь в том случае, если за ними не забывают о *художественной* сущности лирики. Нельзя воспринимать лирическое стихотворение как *высказывание* того или иного характера (сосредоточенную медитацию, обращение, «послание» к кому-либо, речь к согражданам и т. д.), посвященное той или иной *теме*. В конце концов, такой подход уместен лишь в отношении художественно слабых, не достигших истинного уровня лирического искусства стихотворений и, тем более, стихотворений, вообще не претендующих на подлинную художественность, представляющих собой зарифмованное «самовыражение» автора (такие «непро-

фессиональные» стихи сочиняет бесчисленное множество людей,— особенно в юности).

Настоящее лирическое стихотворение — это именно *стихотворение*, в котором создана, сотворена совершенная и самобытная художественная реальность. Переживание как таковое — это лишь *предмет*, *объект* лирического творчества, а не его собственная сущность. Поэт не просто высказывает свое переживание, он *творит* из него совершенный, проникнутый *красотой* мир произведения.

В подлинном *стихотворении* перед нами предстает не переживание, а *художественный образ*, обладающий высоким и богатым смыслом. В создании этого образа участвуют все компоненты стихотворения — и сами звуки составляющих его слов (звуки эти по-своему воспринимаются и тогда, когда мы читаем стихи «про себя»), и вся его ритмическая система, и слова, и сложные связи между ними, и «образность» в узком смысле (метафоры, эпитеты, сравнения и т. п.), и обрисованные в стихотворении факты и предметы, и вошедшие в него мысли — причем все это, конечно, находится в органическом единстве и взаимодействии.

Как это ни печально, очень широко распространено поверхностное представление, согласно которому задача лирического поэта сводится к воплощению как бы уже готового содержания (то есть переживания) в «прекрасную» форму. Между тем один из чудеснейших русских лириков Яков Полонский разъяснил суть дела с покоряющей убедительностью:

«Что такое — отделять лирическое стихотворение или, поправляя стих за стихом, доводить форму до возможного для нее изящества? Это, поверьте, не что иное, как отделять и доводить до возможного в человеческой природе изящества свое собственное, то или другое, чувство... Трудиться над стихом — для поэта то же, что трудиться над душой своей»⁴. Впрочем, верным будет и *обратное* утверждение: «доводить до изящества» свое переживание — для поэта то же самое, что «трудиться над стихом», ибо его произведение есть органическое единство содержания и формы. Он не может создать прекрасное содержание иным путем, как только путем создания прекрасной формы.

Как уже говорилось, содержание и форма лирики (в сравнении, например, с эпосом) абсолютно нераздель-

ны. В сущности, никак невозможно «по отдельности» рассматривать лирическое содержание и форму. Рассуждая отдельно о *содержании* лирического творения, мы неизбежно собьемся на разговор о его *предмете*, объекте, не имеющем *художественного* смысла, а пытаюсь изолированно анализировать его *форму*, мы волей-неволей обратимся к тому словесному и метрическому *материалу*, из которого эта форма создана. Стихотворение как таковое при этом попросту ускользнет, испарится, исчезнет от нашего взгляда. Речь может идти только о *единстве* содержания и формы.

Есть масса стихов, имеющих интересное, значительное, даже яркое «содержание» — точнее, *предмет* — и лишенных в то же время истинной ценности. Точно так же существуют стихи с изощренной, оригинальной «формой» — вернее, *материалом*, — но стихи ничтожные. Словом, суть дела не в содержании и не в форме, а в их *единстве*.

Но все это очень сложные и емкие проблемы, которые невозможно конкретно рассмотреть в этом кратком введении. Я попытался охарактеризовать природу лирики в другой своей книге — «Как пишут стихи. О законах поэтического творчества» (М., «Просвещение», 1970), — к которой и отсылаю читателя. Впрочем, целый ряд теоретических вопросов, связанных с природой лирического творчества, нам еще придется затронуть при рассмотрении тех или иных явлений русской лирики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обо всем этом подробно говорится в моей книге «Виды искусства» (М., «Искусство», 1960).

² Недавно мне пришлось беседовать с сотрудниками радио и телевидения из Италии, где песня и романс чрезвычайно популярны. Но, как они сообщили, в Италии вообще нет популярных романсов на стихи выдающихся поэтов.

³ Толстой Л. Н. Собр. соч. в 14-ти т., т. 5. М., Гослитиздат, 1951, с. 271.

⁴ «Русское слово», 1859, № 1, с. 66.

2. ИСТОКИ И СТАДИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИРИКИ

Подробная и полная история русской лирики еще не написана и, по-видимому, будет написана не скоро. Слишком многое здесь пока недостаточно изучено и, тем более, осмыслено. Не вполне ясен даже вопрос о том, с чего, собственно, *начинается* история русской лирики.

Нет сомнения, что русская лирика — как и лирика любого народа — уходит корнями в народное творчество, притом в его древнейшую — как говорится, первобытную — стадию. Но столь же несомненно, что дело идет не о лирической *поэзии* в собственном смысле слова — как самостоятельном искусстве. В древнем народном творчестве стихия лирического слова выступала в нераздельном единстве с музыкой, танцем, обрядовым действием или даже человеческой деятельностью вообще (трудом, войной, бытом). Дошедшие до нас древние фольклорные тексты лирического характера — это только вырванные из многосторонней целостности *элементы* синтетического народного искусства, вне которого они во многом утрачивают свой действительный смысл и облик.

Между тем лирическая поэзия — это искусство, полноценно существующее именно как текст, как явление художественного *слова*.

Когда же началась на Руси история этого искусства? Подчас историю русской лирики начинают с творчества Пушкина и его современников. В этом есть своя правда. Пушкин создал *классический* лирический стиль, который и *поныне* является образцом и мерой художественности. Лирика Пушкина всецело *жива* и сегодня и, по всей вероятности, будет живой и, если угодно, *современной* всегда. Предшествующее Пушкину развитие русской ли-

рики воспринимается поэтому как подступы, как *предыстория*.

Но существует и другая сторона проблемы. Допушкинская лирика имеет, конечно же, и вполне *самостоятельное* значение — нельзя глядеть на нее только из будущего. Правда, здесь уже дело осложняется. Если лирика Пушкина не отделена сколько-нибудь значительным барьером от *современной* эстетики, то, скажем, лирика Державина имеет уже во многом ушедшие в прошлое эстетические основы. И для того чтобы действительно воспринять ее, необходимо приобщиться к этой архаической — *доклассической* — эстетике. Проблема эта встала уже перед *первым* послепушкинским поколением. Так, Белинский писал в 1843 году: «Читая даже лучшие оды Державина, мы должны делать над собой усилие, чтобы стать на точку зрения его времени относительно поэзии, и должны научиться видеть прекрасное»¹. И в другом месте — об одной из известнейших од Державина «Вельможа», при чтении которой, по словам Белинского, «должно забыть эстетические требования нашего времени и смотреть на нее как на произведение *своего* времени: тогда эта ода будет прекрасным произведением»².

Нельзя не обратить внимание на поистине поразительный факт. Менее чем через *тридцать* лет после смерти Державина для восприятия его поэзии необходимо было сначала освоить эстетику его времени; между тем и мы теперь воспринимаем зрелую поэзию Пушкина, погибшего сто сорок лет назад, без какой-либо специальной «подготовки». Пушкинская лирика выступает, так сказать, как явление *нашей* эстетической «эры», — а лирика Державина в значительной степени являет собой воплощение иной, уже давно ставшей архаической, художественности.

Между Державиным и Пушкиным проходит существеннейший исторический рубеж; пушкинская эпоха, начавшаяся после Отечественной войны 1812—1815 годов, создает поэтическую культуру, развитие которой в новых исторических условиях продолжается и поныне.

Но об этом еще пойдет речь; сейчас целесообразно углубиться далее в прошлое, чтобы представить себе — пусть в самых общих чертах — всю картину развития отечественной лирики.

Как уже говорилось, для многих читателей история

русской лирической поэзии начинается по сути дела с Пушкина и его современников. Для других читателей — и, кстати, для многих исследователей — эта история начинается на столетие ранее — с Ломоносова.

В 1739 году Ломоносов создал трактат «Письмо о правилах российского стихотворства» и «Оду на победу над турками и татарами и на взятие Хотина», в которых теоретически и практически утвердил те принципы русского стиха, которые в общем и целом существуют и поныне³. Ода начинается строками, как бы символизирующими начало великой русской поэзии:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верь горы высокой...⁴

Некоторые фрагменты этой, написанной почти четверть тысячелетия назад оды и сейчас полны живой поэтической силой:

Шумит с ручьями бор и дол:
Победа, Росская победа!
Но враг, что от меча ушел,
Бои́тся собственного следа...

Есть большой соблазн видеть в этой оде самый *исток* русской лирики. Однако задолго до нее в России достаточно развивалась так называемая *силлабическая* поэзия. Она не обладала той ритмической стройностью и динамикой, которые присущи стиховым формам, утвержденным Ломоносовым. Но нельзя отрицать, что, скажем, эти вот написанные триста лет назад строки Кариона Истомина являются фрагментом лирического стихотворения:

Здесь во велице России издávна
Мудрость святая пожеланна славна;
Да учатся той юнейшыя дети
И собирают разумные цветы;
Навыкну́т же той совершени́и мўжи,
Да свободятся от всякия ну́жи...⁵

Дошли до нас и еще более ранние стихи, — пусть и совсем уж нестройные с современной точки зрения, но все же, без сомнения, принадлежащие к тому, что мы называем лирической поэзией. Триста пятьдесят лет назад, в начале 1620-х годов, Иван Хворостинин написал «Предисловие, изложено двоестрочным согласи́ем, краестиховие по буквам», которое начинается так:

Красны повести благоверных
Нечестия посрамляют зловерных.
Яко светлостию сияет звезда,
За благоверия дается святым многая мзда.
Яко явственне православнии сие внимали
И в божественне закон церковный принимали,
Началы богоподобными изрядно сияли,
Аки непобедимыя во благочестии стояли.
Красные зело имуще словеса,
Неложны бо их светлолепя чюдеса...

Итак, начало русской поэзии следует отодвинуть еще на одно столетие, в начало XVII века. Но это, кажется, последний предел; историки русской лирики обычно не идут дальше в глубь времен (оговаривая, правда, что лирическая стихия жила уже в древнейшем фольклоре).

Между тем *достоверная* история русского слова началась на шесть столетий раньше. К тому же есть основания полагать, что искусство слова на Руси существовало задолго до того времени, к которому относятся дошедшие до нас памятники, ибо известные нам произведения XI века — например, «Слово о законе и благодати» Илариона — уже обладают высокой художественной культурой.

Но можно ли говорить о развитии лирической поэзии в ту далекую эпоху? Русское искусство слова XI—XVI веков рассматривается чаще всего как царство *прозы* (хотя и имеющей ритмические свойства). С другой стороны, в этом искусстве обычно не выделяют собственно *лирической* стихии.

Необходимо, однако, иметь в виду, что памятники допетровской словесности лишь в самое последнее время стали изучаться с *эстетической* точки зрения. В XIX — начале XX века появилось множество фундаментальных исследований о допетровской письменности, но проблема собственно эстетических свойств тех или иных памятников почти не ставилась. Только в наше время началось широкое и целеустремленное изучение художественного смысла и формы отечественной словесности XI—XVII веков (большую роль в этом отношении сыграли труды Н. К. Гудзия и Д. С. Лихачева). И, конечно, многое здесь еще далеко не выяснено. Так, не решен даже самый общий вопрос о характере *строения* речи в допетровской словесности. Почти все дошедшие до нас памятники этой словесности рассматривались в общем и целом как про-

заические; исследователи не находили в их речи соизмеримых отрезков, *строк*, без которых не может быть поэзии, стихотворчества.

Однако в последние десятилетия не раз предпринимались попытки выявить членение на строки, которое как бы само собой напрашивается в целом ряде древних памятников — особенно в «Слове о полку Игореве» или в «Житии Стефана Пермского», созданном крупнейшим писателем XV века Епифанием Премудрым.

Есть все основания полагать, что многим памятникам XI—XVII веков внутренне присуща своеобразная, по своему стройная ритмическая система, и в частности — членение на соизмеримые элементы, своего рода стиховые строки, но они, эти памятники, записывались «как проза» уже хотя бы ради экономии тогдашней «бумаги» — пергамена, который был очень дорогостоящим материалом. Однако при чтении, *исполнении* памятников эта ритмическая система выявлялась, надо думать, со всей очевидностью. Сейчас мы можем дать только предположительное, гипотетическое членение этих памятников на стиховые строки, но самый факт такого членения представляется мне неоспоримым.

Так, «слова» («слово» — это особенный тогдашний жанр) выдающегося писателя XII века Кирилла Түровского (1130—1182) явно тяготеют к «стихотворному» строению. Вот, скажем, фрагменты его пасхального, весеннего «слова»:

...Днесь весна красуется,
оживляющи земное естество:
бурнии ветри, тихо повевающе,
плоды гобзуют⁶,
и земля, семена питаючи,
зеленую траву ражает...
...Ныня ратаи слова,
словесныя унца
к духовному ярму приводяще
и крестное рало
в мысленных браздах погружающе,
и бразду покаяния начертающе,
семя духовное высыпаяще,
надежами будущих благ веселяться...

Конечно, современному читателю нелегко действительно воспринять и оценить эти написанные восемьсот лет назад строки. Для этого необходимо погрузиться в стихию древнерусского языка и, с другой стороны, в духовную

й художественную культуру столь далекой от нас эпохи (в частности, необходимо осознать, что религиозные понятия были тогда неизбежной исторической формой художественного освоения целостности и внутренней закономерности мира). Но, во всяком случае, нельзя не видеть, что перед нами явление, родственное тем современным художественным явлениям, которые мы зовем лирической поэзией,— родственное и по смыслу, и по структуре.

Еще более несомненный лирико-поэтический характер имеет ценнейшее произведение того же времени, известное под названием «Слово (или же послание, моление) Даниила Заточника»:

...Княже мой, господине!
Не возри на внешняя моя,
но вонми внутренняя моя.
Аз бо есмь одеянием скуден,
но разумом обилен;
юн возраст имыи,
но стар смысл вложих в оны;
и бых паря мыслию своею,
аки орел по воздуху...

...Княже мой, господине!
Не зри на мя, аки волк на агнеца,
но зри на мя, яко мати на младенца.
Возри на птица небесныя,
яко ни сеют, ни жнут,
ни в житница собирают,
но уповают на милость божию...

Княже мой, господине!
Аще есми на рати не велми храбр,
но в словесех крепок;
тем собираи храбрыя
и совокупляи смысленныя...

Сошлюсь еще на «слово» о трагедии татаро-монгольского ига, созданное выдающимся писателем XIII века Серапионом Владимирским⁷. Бог, писал он,

...Наведе на ны
язык⁸ немилостив,
язык лют,
язык не шадящъ красы уны,
немощи старецъ,
младости детни...
Кровь и отец и братия наша,
аки вода многа,
землю напои;

квязни наших воевод
крепость ищезе;
храбрип наша
страха напoлнншеса, бежаша;
множайшее же братия и чада наша
в плен ведени быша.
Села наша лядиною поростоша,
и величество наша смирася;
красота наша погыбе;
богатство наше
онимь в корпсть бысть;
труд наш поганин наследоваша;
земля наша
иноплеменником в достояние бысть...

Решусь утверждать, что эти произведения — пусть различные по своему характеру и имеющие разную художественную ценность — следует рассматривать как древние образцы русской лирической поэзии. Это, в конечном счете, *стихотворения*, хотя и очень еще далекие от современной стиховой культуры, начавшей свое развитие в XVIII веке. Их почти не изучавшаяся до сих пор ритмическая система основана на совсем иных принципах, чем современный русский стих. Но система эта, как представляется, вполне реальна. Одно из убедительных доказательств существования этой ритмической системы — ее несомненное *развитие* и совершенствование, которое можно отчетливо проследить во времени.

Мы прочитали фрагменты лирических произведений XII—XIII веков. А на рубеже XIV—XV веков, в пору расцвета русской культуры после победы на Куликовом поле, творит один из крупнейших древнерусских художников слова, Епифаний Премудрый, в произведениях которого поэтический строй выступает гораздо более очевидно. Его «Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископа» (Стефан, в частности, создал зырянскую письменность) завершается лирическим «Плачем и похвалой», где воплотилась четкая ритмическая система ⁹:

Тебе и бог прослави,
и ангели похвалиша,
и человецы почтиша,
и пермяне ублажиша,
иноплемснницы покоршася,
иноязычницы устыдишася,
поганин посрамишася,
кумири сокрушишася...

...Что еще ты нареку,
вожа заблудшим,
обретателя погибшим,
наставника прельщенным,
руководителя умом ослепленным,
чистителя оскверненным,
взыскателя расточенным,
стража ратным,
утешителя печальным...

...поганым спасителя,
бесом проклинателя,
кумиром потребителя,
идолом попираателя...

Это слово, без сомнения, читалось в московских соборах (скажем, в построенном еще Иваном Калитой соборе Спаса на Бору, где и был похоронен в 1396 году Стефан Пермский), и можно представить себе, как отдавались под их сводами эти созвучия, напоминающие переключку кололов.

В этом самом «Плаче и похвале» Епифаний много размышляет и об искусстве слова, упоминая, в частности, что «некогда с тобою (то есть со Стефаном Пермским) спирахся... о коемждо стисе или о строце» (то есть спорил о каком-нибудь *стихе*, или о *строке*). Задачу мастера слова Епифаний видит в том, чтобы

неудобренная удобрити,
и неустроеная устроити ¹⁰,
и неухыщренная ухитрити,
и несвершенная накончати...

Все это показывает, что уже в XIV веке на Руси существовала вполне *осознанная* стихотворная культура, которую, к сожалению, мы только лишь начинаем серьезно изучать.

Совершенно ясно, что творчество Епифания Премудрого — это уже очень высокая ступень развития русской поэзии, в частности, лирической поэзии. Мы шли, так сказать, в глубь веков, и теперь следует сделать последний доступный при теперешнем состоянии науки о литературе шаг.

Как уже говорилось, лирика уходит корнями в древнейшее народное творчество, где она выступает как элемент синтетического целого — единства слова, музыки, танца, обрядового действия. Но в развитии каждого наро-

да был, по-видимому, этап формирования собственно *песенной* культуры, который предшествовал возникновению лирической поэзии как таковой (то есть как одной из форм искусства *слова*).

Сам термин «лирика» (от древнего *lyricós* — поющий-ся под звуки лиры) как бы раскрывает предысторию этой формы искусства слова. Древнейшие русские лирические произведения пелись под звуки *гуслей* — инструмента, известного уже с VI века. В XI столетии в Киеве жил великий русский *песнотворец* (по тогдашней терминологии) Боян, чье имя позднее стало нарицательным. В «Слове о полку Игореве» приведены фрагменты из его песен.

Боян в «Слове о полку Игореве» назван внуком Велеса — древнерусского языческого бога, который, как и древнегреческий Аполлон, был одновременно покровителем и пастухов, и искусств. Творец «Слова о полку Игореве» как бы отграничивает себя, поэта в собственном смысле, от Бояна, чье творчество еще не отделимо от музыки. Боян, говорится здесь,

своя вещья персты
на живая струны вскладаше;
они же сами
князем славу рокотаху.

И к концу XII века, когда было создано «Слово о полку Игореве», поэзия уже, очевидно, отделилась от музыки, став самостоятельным искусством.

Собственно говоря, древнейшее из известных нам явлений русской лирической поэзии — это заключение «Слова о законе и благодати» Илариона, созданного между 1037 и 1050 годами в Киеве:

Виждь и град величством сияющь,
виждь церкви цветущи,
виждь христианство растуще,
виждь град иконами святых освещаем,
блистающеса, и тимпаном обьухаем¹¹,
и божественами пении святыми оглашаем.

* * *

Итак, достоверная история русской лирики длится около тысячелетия. С первого взгляда может показаться, что древние ее образцы слишком резко отличаются от после-

лomonосовской — не говоря уже о послепушкинской — лирики и между теми и другими нет существенной прямой связи. Однако, если проследить развитие лирической стихии век за веком (для этого нужен, конечно, особый и очень объемистый труд), станет ясно, что прочная и непрерывающаяся традиция здесь есть.

Особенно это касается лирики возвышенного и в то же время обобщающего, вселенского пафоса. Существует, без сомнения, глубокая внутренняя связь между «словами» Илариона, Серапиона, Елифания Премудрого и одами Ломоносова и Державина, которые, в свою очередь, непосредственно подготовили рождение таких великих лирических стихотворений, как пушкинский «Пророк» или тютчевские «Два голоса». Чтобы отчетливо увидеть эту связь древнего и нового, обратимся к творчеству великого художника слова, стоявшего на грани двух исторических эпох, — Аввакума Петрова (1621—1682). Он нераздельно связан с художественным наследием словесности XI—XVI веков, но вместе с тем вырвался в своем творчестве далеко вперед; его произведения, в частности, проникнуты таким мощным *личностным* пафосом, какого совершенно не знало предшествующее искусство слова¹².

Аввакум известен прежде всего как творец повествования о своем жизненном пути, знаменитого «Жития». Но в то же время этот великий художник слова создал целый ряд «посланий» и «писем», имеющих глубоко *лирический* характер. Вот фрагменты одного из таких его произведений, относящегося к 1669 году:

...Распространился язык мой
и бысть велик зело,
потом и зубы быша велики,
и се и руки быша и ноги велики,
потом и весь широк и пространен
под небесем по всей земли распространился,
а потом бог вместил в меня
небо, и землю, и всю тварь...

...Не сподоблюся савана и гроба,
но наги кости мои
псами и птицами небесными
растерзаны будут и по земле влачimy;
так добро и любезно мне на земле лежати
и светом одеянну и небом прикрыту быти;
небо мое, земля моя, свет мой и вся тварь...

От этих могучих строк не так уж далеко до величественной оды Державина «Бог» (1784):

...Частица целой я Вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб — я червь — я бог!..

А эти стихи уже непосредственно предвещают «философскую» лирику Пушкина, Боратынского, Тютчева. Вместе с тем нельзя не сказать, что у Державина и, конечно, в еще большей степени Аввакума есть не могущая повториться позднее первозданность и целостность мировосприятия. Тютчев обращался к человеку — в том числе и к самому себе — с таким призывом («Весна», 1839 год):

Игра и жертва жизни частной!
Приди ж, отвергни чувств обман
И ринься, бодрый, самовластный
В сей животворный океан!
Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь —
И жизни божеско-всемирной
Хотя на миг причастен будь!

А для Державина и тем более Аввакума эта «причастность» несомненна и изначальна. Вполне понятно, что обусловлено это именно первозданностью мировосприятия, недостаточной развитостью *самосознания*, в котором человек отделяет и противопоставляет себя миру. Но столь же ясно, что такое мироощущение порождает величественную и обладающую своей самобытной ценностью лирическую стихию.

Однако вернемся к вопросу о месте Аввакумова лиризма в развитии художественной культуры. В этом лиризме уже отчетливо наметился переход от *средневекового* мироощущения к духу нового времени. Конечно, творчество Аввакума прямо и непосредственно вырастает из всей предшествующей традиции. Но в то же время Аввакум отказывается от многих устоявшихся канонов. Это ясно выразилось в его знаменитых словах: «Аще что реченно,

просто, и вы, господа ради, чтущии и слышащии, не поза-
зрите просторечию нашему, понеже люблю свой русский
природной язык, виршами философскими не обык речи кра-
сить...»

Просто и глубоко лично звучит Аввакумово «слово пла-
чевное», созданное ровно 300 лет назад и посвященное
памяти ближайших соратниц — Феодосьи Морозовой, Ев-
докии Урусовой и Марии Даниловой, замученных в Боров-
ской тюрьме:

Увы, увы, чада моя прелюбезная!
Увы, други моя сердечная!
Кто подобен вам на сем свете,
разве в будущем святии ангели!
Увы, светы мои, кому уподоблю вас?
Подобни есте магниту каменю,
влекущу к естеству своему всяко железное.
Тако ж и вы своим страданием
влекуще рсяку душу железную
в древнее православие.

Иссуше трава, и цвет ея отпаде,
глагол же господень пребывает вовеки.
Увы мне, увы мне,
печаль и радость моя осажденная,
три камня в небо церковное
и на поднебесная блещашеся!..

...Увы, увы, чада моя!
Никтоже смеет испросити
у никониян безбожных
телеса ваша блаженная,
бездушна, мертва, уязвенна,
поношеньми стреляема,
паче ж в рогожи обреченна!

Увы, увы, птенцы мои,
вижу ваша уста безгласна!
Целую вас, к себе приложивши,
плачущи и обლობызающи!
Не терплю, чада,
бездушных вас видети,
очи ваши угаснувши в дольних земли,
их же прежде зрях,
яко красны добротою сияюща,
ныне же очи ваши смежены,
и устне недвижимы.

Оле, чудо, о преславное!
Ужаснися небо,
и да подвижатся основания земли!
Се убо три юницы непорочныя
в мертвых вменяются

и в бесчестном худом гробе полагаются,
им ж весь мир не точен бысть¹³,
Соберитесь, рустии сынове,
соберитесь, девы и матери,
рыдайте горце
и плачите со мною вкупе
друзгов моих соборным плачем!..

В то время, когда Аввакум создал это «слово плачевное», в России уже широко развивалось *силлабическое* стихотворчество, принципы которого были заимствованы из польской поэзии. Строки в силлабических *виришах* (как их называли — от латинского слова «vers» — стих) состояли из одинакового количества — чаще всего одиннадцати или тринадцати — слогов; каждые две соседних строки оканчивались элементарной рифмой.

Но в «слове» Аввакума ничего этого нет. Характерно, что крупнейший представитель силлабического стихотворства, Симеон Полоцкий (1629—1680), сказал Аввакуму после жестокого спора с ним: «Острота, острота телесного ума!.. а се не умеет науки!» Это можно отнести и к поэтическому творчеству Аввакума: в нем нет силлабической «науки», но ярко воплощена «острота телесного ума», стихия глубокого, захватывающего человека целиком переживания. Аввакум вполне сознательно отказывался от стихотворческой «науки» его времени: уже приводились его слова, что-де он «виришами философскими не обык речи красить».

Силлабический стих, который был естествен для поэзии на польском языке с присущей ему акцентной системой (словесное ударение в польском языке всегда падает на предпоследний слог и значительно слабее русского ударения), явно не соответствовал природе русского языка. На силлабических виришах лежит печать искусственности.

Любимый ученик Симеона Полоцкого, Сильвестр Медведев (1641—1691), написал вириши на смерть своего дорогого учителя. Но этот его «Епитафион», в отличие от «слова плачевного» Аввакума, звучит холодно, искусственно, рассудочно:

Зряй, человек, сей гроб, сердцем умилися,
О смерти учителя славна прослезися:
Учитель бо зде токмо един таков бывый,
Богослов правый, церкви догмата хранивый.

Муж благоверный, перкви и царству потребный,
Проповедию слова народу полезный,—

Симеон Петровский от всех верных любимый,
За смиренномудрие преудивляемый...—
и т. д.

Эти строки, несмотря на свою стихотворную «науку», имеют более средневековый характер, чем «слово плачевное» Аввакума, проникнутое тем живым личностным духом, который составляет неотъемлемую основу позднейшей поэзии. Лиризм Аввакума предвосхищает это новое лирическое искусство, выразившееся, например, в поздних стихах Державина на смерть жены (1794):

Не сияние луны бледное
Светит из облака в страшной тьме,
Ах! лежит ее тело мертвое,
Как ангел светлый во крепком сне.

Роят псы землю, вокруг завывают,
Воет и ветер, воет и дом;
Мою милую не пробуждают;
Сердце мое сокрушает гром!..

...Все опустело! Как жизнь мне снести?
Зельная меня съела тоска.
Сердце, души половина, прости,
Скрыла тебя гробова доска...

Если наметить самую общую схему развития русской лирики, то именно «послания» и «слова» Аввакума следует признать рубежом, вехой, с которой начинается новый этап в этом развитии, сменяющий *средневековую* эпоху. Однако в творчестве Аввакума новый лиризм не обрел и не мог обрести идеального художественного воплощения. Для этого было необходимо создание зрелой и совершенной *поэтической формы*, которая впервые предстала в творчестве Ломоносова.

Мы сталкиваемся здесь со своего рода противоречием: аввакумовский лиризм по своим содержательным свойствам подчас ближе нам, чем более «обобщенная» лирика Ломоносова. Но в то же время в ломоносовской поэзии мы находим строки, достойные войти в золотой фонд лирического искусства — скажем, знаменитое двустишие о вечернем небе:

Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна,—

а у Аввакума нас поражает еще не определившаяся, не ставшая законченным воплощением прекрасного, но полная духовной мощи лирическая стихия.

На рубеже XVII—XVIII веков в России берет свое начало та стадия развития культуры, которую мне хотелось бы назвать эпохой русского Возрождения; в творчестве Пушкина и молодого Гоголя она находит свое высшее выражение и завершение. Нельзя не оговорить, что эта точка зрения пока спорна, служит предметом дискуссий. До сих пор господствуют иные представления об этом историческом периоде. Однако попытаюсь обосновать свою позицию.

Движение русской культуры конца XVII — первой трети XIX века рассматривали как последовательную смену целого ряда специфических художественных *направлений* — барокко, классицизма, просветительства, сентиментализма, романтизма и, наконец, начального этапа критического реализма (зрелые Пушкин и Гоголь). Но эта концепция, сложившаяся в основных своих чертах *полтора* (!) лет назад и, без сомнения, сыгравшая в свое время позитивную роль в систематизации явлений русской литературы, все более очевидно обнаруживала свою неполноту, свою неспособность охватить весь противоречивый и спорный процесс литературного развития.

Нет сомнения, что барокко, классицизм, просветительство и другие направления, активно развивавшиеся в XVII — начале XIX века на Западе, так или иначе *влияли* на русскую культуру данного времени. Но истинная сущность и смысл развития нашей культуры в эту эпоху состояли в переходе от средневековья к Новому времени, — то есть соответствовали «возрожденческой», *ренессансной* стадии духовного и художественного творчества.

Здесь невозможно подробно говорить о содержании этой эпохи истории русской литературы, которое я стремился раскрыть в нескольких специальных статьях: К методологии истории русской литературы. — «Вопросы литературы», 1968, № 5; О принципах построения истории литературы. — «Контекст. 1972». М., «Наука», 1973; Эпоха Возрождения в русской литературе. — «Вопросы литературы», 1974, № 8; Своеобразие и типология. — «Контекст. 1975». М., «Наука», 1976; Литература и социология, М., «Художественная литература», 1977; Русская литература

и термин «критический реализм». — «Вопросы литературы», 1978, № 8 и др.

Сошлюсь также на работу одного из известнейших современных специалистов по истории русской литературы XVIII — начала XIX века, Г. П. Макогоненко «Проблемы Возрождения и русская литература», в которой доказывается, что с конца XVII века до Гоголя «русская культура в целом, русское искусство и литература в частности, активно решали общевозрожденческие проблемы» и «эту эпоху, хотя и условно, можно назвать русским Возрождением. Название должно лишь подчеркнуть важнейшие и характернейшие явления складывающейся новой русской культуры и литературы»¹⁴.

Но что такое ренессансная культура, и в частности — ренессансная лирика? На той стадии развития, которая называется эпохой Возрождения, осуществляется, во-первых, двуединый процесс *национального самосознания* и, одновременно, приобщения к *мировой* культуре. Важно понять, что речь идет о нераздельно связанных сторонах единого процесса. Народ может осознать себя как самобытную целостность только лишь перед лицом или, точнее, многоликостью человечества, — перед развернутой во времени и пространстве мировой культурой. А с другой стороны, народ не способен освоить многообразие всечеловеческой культуры, не осознав своей собственной неповторимой сущности. Именно этот двуединый процесс и совершился, на мой взгляд, в русской культуре — конечно, глубоко своеобразно — с конца XVII века до Пушкина.

Прежде чем мы перейдем к разговору о русской ренессансной лирике, необходимо предупредить одно возможное недоумение. Как известно, в основных странах Запада — Франции, Испании, Англии — эпоха Возрождения приходится на XVI — начало XVII века. И вот встает вопрос об огорчительном «отставании» русской культуры, которая пережила аналогичную эпоху лишь двумя столетиями позже — в XVIII — начале XIX века.

Однако с теми же основаниями можно говорить и о безнадежном «отставании» французской, испанской и английской культур, ибо эпоха Возрождения осуществилась в них также на два столетия позже, чем в Италии (Данте, Боккаччо, Петрарка творили в XIV, а не в XVI столетии!). Я уже не говорю о том, что западноевропейские народы находились на стадии варварства в то время, когда древ-

негреческая, а затем римская культура переживали высочайший расцвет...

Речь должна идти не об «отставании», но о *неравномерности* развития различных народов, обусловленной сложнейшими географическими, историческими и иными факторами. Достаточно напомнить о том, что русский народ вынужден был созидать свою культуру в неизмеримо более трудных природных и климатических условиях, нежели народы Западной Европы. Далее, ему суждено было осваивать огромное пространство, превышающее по площади Западную Европу в целом. Наконец, Русь в течение тысячелетия подвергалась бесчисленным опустошительным набегам кочевых племен Азии, для которых война была своего рода ремеслом. Едва ли можно сомневаться в том, что Запад не вступил бы к XVI веку в стадию Ренессанса, если бы эти яростные атаки не захлебывались на Русской земле. Я уже не говорю о том, что в XIII—XVI веках Руси постоянно приходилось сражаться «на два фронта», ибо ее западные соседи с вопиющей неблагодарностью покушались на завоевание своей спасительницы.

Но дело не только в этом. Ценность национальной культуры определяется в конечном счете не тем, в каком веке она вступает в ту или иную стадию развития, а глубиной и высотой ее достижений. В XIX веке новая русская литература стала *ведущей* литературой мира, — что признают ныне все достойные уважения деятели культуры Запада.

Не следует забывать и о том, что так называемая древнерусская — точнее, средневековая — русская культура X—XVI веков создала свои величайшие художественные ценности, обладающие безусловным *мировым* значением — былины о Микуле Селяниновиче, Илье Муромце, Василии Буслаеве, новгородские и владимирские соборы, северное многоголосное пение и самобытную русскую литургию, «Слово о полку Игореве» и «Повесть о разорении Рязани Батыем», фрески и иконы Андрея Рублева и Дионисия и т. п.

Если даже и говорить об «отставании», то дело идет об отставании с чисто *стадиальной* точки зрения, а вовсе не о культурной отсталости как таковой. Уровень культуры вообще на Руси был отнюдь не ниже, чем на Западе. Но сама данная стадия развития в силу неимоверно трудных обстоятельств затянулась до конца XVII века.

После победоносной эпохи Петра началось быстрое и интенсивное становление новой русской культуры. Вначале она осваивает античную культуру, которая обобщила и возвела на высочайший уровень все предшествующее культурное творчество. Западноевропейское Возрождение началось в XIV веке с того, что в Италии было «возрождено» наследие античности, которое затем, в XVI — начале XVII века, через посредство Италии освоили основные культуры Западной Европы. Должно это было произойти и в России.

Уже приводилось начало *первой* ломоносовской оды, ставшее своего рода символом начала новой русской поэзии:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой...

В следующей строфе выясняется, какую гору имеет в виду поэт. Речь идет об обиталище древнегреческих «сестер»-муз, горе Парнас, которая расположена рядом с горным хребтом Пинд; здесь бьет Каастальский ключ и течет река Пермес — источники поэтического вдохновения:

Не Пинд ли под ногами зрю?
Я слышу чистых сестр музыку!
Пермесским жаром я горю,
Теку поспешно к оных лику...
...Умой росой Каастальской очи,
Чрез степь и горы взор простири,
И дух свой к тем странам впери,
Где всходит день по темной ночи...

Итак, приобщаясь к плодоносному истоку всей европейской культуры, Ломоносов простирает взор и вперяет дух к Востоку, к своей России.

В юности Ломоносов овладел допетровской русской культурой, но затем счел необходимым выйти далеко за ее пределы. Дело шло вовсе не о каком-либо подчинении иным культурным традициям, но, напротив, о том, чтобы *присвоить* себе мировые культурные ценности, подчинить их своим национальным интересам. Нет сомнения, что в тех или иных случаях имело место пассивное (а подчас и рабское) следование чужим образцам. Но не ошибается, как известно, лишь тот, кто ничего не совершает. Осваивая мировую культуру, русская культура выявляла и осознала на ее фоне свои самобытные цели и ценности. Для этого необходимо было, в частности, так или иначе

соизмерить свое и общечеловеческое. Поэтому формы воплощения или, иначе говоря, «язык» русской культуры сближался с «языками» других великих культур. Это ясно отразилось и в лирике, — в том числе в ее ритмическом строении. Но именно в *сопоставимых* формах глубоко и полноценно развивается та самобытность, которая воплотилась в лирике Державина и Пушкина, Боратынского и Языкова, Тютчева и Лермонтова, Некрасова и Фета, Блока и Есенина. Совершенно ясно, что эпоха Возрождения в культурах Западной Европы, обратившая их к великому наследию античности и тесно их сблизившая, ни в коей мере не нарушила самобытности французской, испанской или английской лирики. Напротив, национальное своеобразие лирического творчества западноевропейских народов отчетливо выявилось и было осознано именно в ренессансную эпоху. И русская лирика не составляет в этом смысле какого-либо исключения.

* * *

Итак, с конца XVII века до Пушкина в русской лирике осуществляется двуединный процесс национального самосознания и активного взаимодействия мировой поэтической культурой. В то же время совершается и чрезвычайно существенное для лирической поэзии становление всецело самостоятельной *личности*.

Конечно, всякая лирика есть воплощение личности поэта. Но в средневековую эпоху вообще еще не могла сложиться человеческая личность в *современном* значении этого слова. Человек допетровской Руси был как бы неотъемлемой частицей вполне определенной и четко отграниченной общественной ячейки, — скажем, княжеской дружины, монастыря, крестьянской общины, ремесленного цеха, купеческого «товарищества» и т. п. И это определяло весь характер его поведения и сознания. Непосредственно личные свойства — индивидуальная мысль, чувство, воля — представлялись в сущности чем-то аномальным и даже безнравственным. Человек, так сказать, добровольно подавлял их в себе, — не говоря уж о внешнем давлении среды.

Не менее важна и другая сторона дела. Посвящая себя какой-либо деятельности, средневековый человек стремился воплотить в ней не свою личную мысль, чувство,

волю, но определенную *традицию, канон, завет*. Это выразилось и в быту, и в труде, и в искусстве.

Необходимо, конечно, иметь в виду, что это «подавление личности» выступает как нечто «отрицательное» лишь с современной точки зрения. В средневековом бытии была своя правда, свой смысл и красота, воплотившиеся, в частности, в великих творениях искусства. И попросту бессмысленно мерить это бытие и порожденное им искусство нынешней мерой.

В XI—XVI веках (с XVII века начинается новый этап развития) творец художественного произведения — в том числе лирического — ставил перед собой задачу создать нечто образцовое в данном *роде*, а не выразить себя.

Об этом хорошо сказал Д. С. Лихачев в связи с проблемой литературных жанров: «...В отличие от литературы нового времени, в Древней Руси жанр определял собой образ автора... Произведение нового времени отражает личность автора в создаваемом им образе автора. Иное в искусстве средневековья. Оно стремится выразить коллективные чувства, коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое в нем зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит... Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора... Индивидуальные отклонения по большей части случайны, не входят в художественный замысел произведения»¹⁵.

Это можно сказать, конечно, не только о жанровых свойствах, но и о произведении в целом. В приведенных выше отрывках из произведений Иларiona, Кирилла Туровского, Даниила Заточника, Серапиона Владимирского, Епифания Премудрого, Ивана Хворостинина, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, без сомнения, есть те или иные *индивидуальные* особенности. Но они, так сказать, не входят в самое существо произведений. Перед нами *обобщенная*, «образцовая» лирика. И *личные* усилия ее творцов были целиком устремлены к тому, чтобы создать эту обобщенность, выражающуюся в традиционных, устойчивых образных формулах, каноническом выборе слов и созвучий. Личность, творец выступает здесь как носитель традиции, исполнитель завета.

Положение начинает меняться лишь в XVII веке. В это время — разумеется, в силу самого социально-исторического развития — вековые формы средневекового мира

расшатываются. Это ярко выразилось, например, в церковном расколе, одним из вождей которого был Аввакум. Раскольники как бы выломались из существующей системы. Так, например, рухнули по сути дела сословные перегородки, ибо примкнувшие к Расколу люди — от «четвертой (то есть занимающей четвертую ступень в боярской иерархии) боярыни» Морозовой до рядовых крестьян и стрельцов — оказались в одном положении. Между ними складывались уже в той или иной степени *личные* человеческие отношения. Это и породило ту личностную стихию, которая так поражает в творчестве Аввакума. С этой точки зрения Аввакум даже «превосходит» многих писателей XVIII века, которые нераздельно связаны с *государством*, — между тем как Аввакум откололся не только от церкви, но и от государства. Сами его религиозные убеждения благодаря их «внецерковности» приобретают личностный характер¹⁶. С этой точки зрения творчество — в частности лирическое творчество — Аввакума ближе эстетическому восприятию XIX века, чем, скажем, творчество Ломоносова.

Однако новая культура — и, в частности, лирическая поэзия — никак не могла создаться на почве Раскола. Творчество Аввакума не имело существенных последствий и, более того, стало мирским достоянием лишь в XX веке (хотя его очень высоко оценили уже Толстой и Достоевский).

Раскольническое движение не было способно ни объединить национальную целостность народа, ни определить полнокровное развитие личности. На данном этапе русской истории это могло осуществиться только в условиях могучего национального государства, сложившегося при Петре Великом. То же самое мы видим и в Западной Европе эпохи Возрождения. Новая культура формируется во Франции, Испании, Англии в условиях мощной абсолютистской государственности XVI века, породившей, в частности, фигуры великих королей, в тех или иных отношениях близкие Петру — Генриха VIII (Англия), Карла V (Испания), Франциска I (Франция).

Мощная централизованная государственность, укрепленная Петром, явилась необходимым инструментом создания русской нации. Именно этим обусловлены те восторженные гимны в честь государства (нередко *олицетворенного* в фигурах монархов), которых так много в

русской лирической поэзии XVIII — начала XIX века. Вплоть до Отечественной войны 1812—1815 годов интересы нации и государства в той или иной степени совпадали либо, во всяком случае, *представлялись* совпадающими.

В течение XVIII — начала XIX века в русской лирике (и, конечно, в литературе и культуре в целом) совершается становление национального самосознания. Но необходимо понять, что этот процесс нераздельно связан со становлением самосознания *личности*. Видный современный исследователь западноевропейского Возрождения Р. И. Хлодовский пишет: «Национальное сознание возникает и развивается в эпоху Возрождения в тесной связи с личным. Лишь осознав себя членом определенной народности, личность в эпоху Возрождения оказывается в состоянии разорвать те путы, которые накладывало на нее рождение, профессия, место жительства, сословие, корпорация»¹⁷.

Говорить, собственно, нужно даже не в «связи», а о двух *сторонах* одного *единого* процесса. Пока человек осознает себя частицей ограниченной общности (областной, профессиональной, сословной), он не может стать подлинной личностью. Только соотнеся себя со всей *полнотой* национальной жизни, он становится полноценной личностью (воплощающей в себе полноту нации). Этот двуединый процесс и осуществляется в лирике Ломоносова и, на более высокой ступени, в лирическом творчестве Державина. Не следует забывать и еще об одной стороне дела, о которой шла речь выше, — выходе обретшей национальное сознание личности на мировую арену.

Это ярко выразилось, например, в замечательном творении Державина — оде «На Счастье», созданной в 1789 году, во время Великой французской революции, потрясшей мир. Державин взывает к своему *личному* «Счастию», ибо как раз в тот момент он был отстранен от должности тамбовского губернатора за разные «дерзости» и ждал суда. Державин с веселой иронией вспоминает, как «Счастье» благоволило к нему:

...Бывало, ты меня к боярам
В любовь введешь: беру все даром,
На вексель, в долг без платежа;
Судьи, дьяки и прокуроры,
В передней про себя брюзжа,

Умильные мне междут взоры
И жаждут слова моего,—
А я всех мимо по паркету
Бегу, нос вздернув, к кабинету
И в грош не ставлю никого!..

...А ныне пятьдесят мне било;
Полет свой Счастье пременяло,
Без лат я горе-богатырь;
Прекрасный пол меня лишь бесит,
Амур без перьев — нетопырь,
Едва вспорхнет — и нос повесит.
Сокрылся и в игре мой клад;
Не страстны мной, как прежде, музы;
Бояра понадули пузы,
И я у всех стал виноват.

Услышь, услышь меня, о Счастье!
И, солнце как сквозь бурь ненастье,
Так на меня и ты взгляни;
Прошу, молю тебя умильно,
Мою ты участь премени...

...Но ах! как некая ты сфера
Иль легкий шар Монгольфьера ¹⁶,
Блестая в воздухе, летишь;
Вселенна длани простирает,
Зовет тебя — ты не глядишь...

Но это собственноличное обращение к «Счастию» — только один пласт произведения. Державин в том же тоне обращается к «Счастию» России, к ее тогдашним военным и политическим успехам:

...В те дни, как всюду скороходом
Пред русским ты бежишь народом
И лавры рвешь ему зимой,
Стамбулу бороду ерошишь,
На Тавре едешь чехардой,
Задать Стокгольму перцу хочешь,
Берлину фабришь ты усы,
А Темзу в фижмы наряжаешь,
Хохол Варшаве раздуваешь,
Коптишь голландцам колбасы...

Но и этого мало: Державин воплощает в своих стихах и состояние целого мира, потрясенного революцией. Он говорит «Счастию»:

Куда хребет свой обращаешь,
Там в пепел грады претворяешь,
Приводишь в страх богатырей;
Султанов заключаешь в клетку,
На казнь выводим королей;

Но если ты ж, хотя в издевку,
Ослабишь взор свой на кого,—
Раба творишь владыкой миру,
Наместо рубища порфиру
Ты возлагаешь на него...¹⁹

...В те дни, как всё везде в разгулье:
Политика и правосудье,
Ум, совесть и закон святой
И логика пиры пируют,
На карты ставят век золотой,
Судьбами смертных пунтируют,
Вселенну в трантелево гнут²⁰;
Как полюсы, меридианы,
Науки, музы, боги — пьяны,
Все скачут, пляшут и поют.

В те дни, как всюду ерихонцы¹
Не сеют, но лишь жнут червонцы,
Их денег куры не клюют;
Как вкус и нравы распестрились,
Весь мир стал полосатый шут;
Мартышки в воздухе явились,
По свету светят фонари,
Витийствуют уранги²² в школах;
На пышных карточных престолах
Сидят мишурные цари...

Эта яркая картина своего рода *мирового карнавала* набросана с истинно русским размахом и удалью. Стихи неразрывно соединяют в себе всемирное, национальное и личное начала, рельефно воплощая ренессансную природу державинской лирики. В них осуществился двуединый пафос поднимающейся нации и становящейся личности.

Решусь сказать, что характерные для многих литературоведческих работ рассуждения о классицизме, просветительстве, сентиментализме и т. д. сильно затрудняют восприятие русской лирики XVIII века. Я убежден, что поверхностные схемы мешают увидеть главное — неразрывно взаимосвязанный рост национального и личного самосознания, воплотившийся в творчестве Ломоносова и Державина — этих, безусловно, великих лирических поэтов, — а также в лирике Василия Тредиаковского (1703—1769), Александра Сумарокова (1718—1777), Михаила Хераскова (1733—1807), Александра Радищева (1749—1802), Николая Карамзина (1766—1826) и целого ряда менее известных авторов.

Уже говорилось о том, что лирика XVIII века предстает перед нами как явление архаическое, так сказать, до-

историческое, ибо мы живем в послепушкинской эстетической эре. Но тем не менее лирическое наследие XVIII столетия воспринималось бы проще и легче, если бы каждый понимал его как живую историю становления нации и личности.

В 1728 году Василий Тредиаковский, испытав двухлетнюю разлуку с родиной, пишет свои «Стихи похвальные России»:

Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны...
...Россия мати! Свет мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный,
Ах, как сидишь ты на троне красно!
Небо Российску ты Солнце ясно!..
...Чем ты, Россия, неизобильна?
Где ты, Россия, не была сильна?
Сокровище всех добр ты одина!
Всегда богата, славе причина...
...Скончу на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны.
Сто мне языков надобно б было
Прославить все то, что в тебе мило!

В этих безыскусных стихах — кстати, еще силлабических по своему строению — впервые, быть может, выступает то единство личностного и национального, которое составляет основу ренессансной лирики. Здесь невозможно проследить дальнейшее развитие этой стихии через весь XVIII век. Хочу только сказать, что русская лирика XVIII века открывает чуткому и упорному читателю настоящие сокровища.

Надо прямо сказать, что наследие этой эпохи почти неизвестно современным поэтам и читателям; оно явно недостаточно знакомо даже самым дотошным литературоведам.

Конечно, фигуры наиболее знаменитых поэтов XVIII века мы видим довольно отчетливо. Но целый ряд исключительно интересных явлений эпохи как бы вообще не существует для нас.

Я имею в виду прежде всего почти никому не известную поэзию Ивана Баркова, Николая Львова, Петра Словцова²³. А ведь поэзия каждой эпохи представляет собой определенную художественную целостность, вне которой невозможно глубоко понять и даже просто воспринять отдельные явления. Так, без насквозь «раблезианской»,

карнавальная поэзия Баркова нельзя по-настоящему осветить тесно связанную с ней поэзию Ломоносова и Державина (последний неотделим и от Львова), а без творчества Словцова трудно оценить роль и смысл поэзии Радищева.

Но главная наша беда заключается в том, что поэзия XVIII века в целом до сих пор как бы не открыта с собственно художественно-эстетической точки зрения. Мы, пользуясь определением Белинского, не «научились видеть прекрасное» в этой *доклассической* поэзии.

Между тем в ней есть такие эстетические ценности, которые не «вместила» в себя поэзия XIX века. Речь идет и об эстетике народной смеховой культуры (по терминологии Бахтина), и о своеобразном безмерном «космизме», и об особенной ораторской громогласности, и о многом другом.

Освоение поэтического наследия XVIII века способно необычайно расширить сами наши представления о возможностях отечественной поэзии, — хотя для этого, конечно, необходимо переступить за пределы эстетических идеалов, воспитанных в нас классикой.

Лишь недавно была впервые опубликована созданная двести с лишним лет назад «Ода кулашному бойцу» Ивана Баркова, которая поражает своим раблезианским размахом:

Гудок, не лиру принимаю,
В кабак входя, не на Парнас;
Кричу и глотку раздираю,
С бурлаками взнося мой глас...
...Тряхнем сыру землю с горами,
Тряхнем синё морé!..
...Хмельную рожу, забияку,
Драча всесветна, пройдака,
Борца, бойца пою, пиваку,
Широкоплеча бурлака!..
...Хлебнул вина, разверзлась глотка,
Вознесся голос до небес,
Ревет во мне хмельная водка,
Шумит дубрава, воеет лес,
Трепещет твердь и бездна бьется,
Далече вихрь в полях несется...—
и т. д.²⁴

Но в поэзии XVIII века есть и прямо противоположный размах — размах возвышенного и философски-серьезного смысла. Таковы, например, стихи сибиряка Петра Слов-

цова²⁵, созданные вскоре после Великой французской революции:

Вы ль, дымящиеся Чингис-ханы,
Нам поведаете свои дела?
Ах, не вы ль, как пышущи вулканы,
Изрыгали жупел на поля?
Пламя с дымом било вверх клубами,
Рдяна лава пенилась валами;
Ныне ж — вы потухли над землей.
Ныне, мню, над вашими гробами
Красны заревы стоят столбами;
Древность! С именем их прах развей!

Прах развей! — но буде кость злодеев
Не умякнет под земным пластом,
Буде прах под грузом мавзолеев
Не смесится с илом и песком?
Праздны черепы, сии избытки,
Мать-земля расплавит в новы слитки;
Внутри ее зияний, где погряз
Геркулан со знамя и щитами,
Лиссабон с хоругвью и крестами,
Плавится людей оседших связь...

...Знай — один лишь разум просвещенный
В поздних переломится веках!
Хоть над жизнью гениев почтенных
Тучи расстилались в облаках,
Тучи, град и дождь на них лиющи,
Но по смерти их, над темной кущей,
Над которой буря пролилась,
Мирна радуга для них явилась,
Половиной в древность наклонилась,
А другой — в потомстве оперлась...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., ГИХЛ, 1948, с. 555.

² Там же, т. 2, с. 534.

³ Следует отметить, что Ломоносов опирался на изданный ранее, в 1735 году, трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов...».

⁴ Еще сравнительно недавно в слове «верх» (как и «первый», «зеркало» и т. д.) «р» произносилось мягко; некоторые люди говорят так и поныне.

⁵ Лишь через 70 лет Ломоносов написал свое общеизвестное «Науки юношей питают...».

⁶ Значение устаревших слов: гобзують — умножают, ратаи — пахари, унца — быки, рало — соха.

⁷ Сцена исполнения Серапионом этого слова перед жителями Владимира ярко воссоздана в романе Дмитрия Балашова «Младший сын» (см.: «Север», 1975, № 10, с. 48—50).

⁸ Значение устаревших слов и форм: на ны — на нас, язык — народ, уны — юной, ищезе — исчезла, лядина — молодой лес.

⁹ Созвучия в этих строках — не рифмы в собственном смысле слова, а, как убедительно показал С. С. Аверинцев, *гомеотелефты* (см. его работу «Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы» в ежегоднике «Контекст. 1976». М., «Наука», 1977, с. 81—99). Но это только подчеркивает своеобразие ритмической системы древнерусской поэзии.

¹⁰ Это, собственно, и значит создать стих, ибо «стих» по-гречески означает *строй*, ряд (Епифаний, как мы видели, употреблял и греческий термин «стих»).

¹¹ Тимнаною обухаем — фирмианою благоухающий.

¹² Подробная характеристика творчества Аввакума Петрова дана в главе «Художественный смысл «Жития» Аввакума», вошедшей в мою книгу «Происхождение романа» (М., «Советский писатель», 1963, с. 220—263).

¹³ Точен — равен; рустин — русские.

¹⁴ «Русская литература», 1973, № 4, с. 69.

¹⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. «Художественная литература», 1971, с. 59.

¹⁶ См. об этом в моей уже упомянутой книге «Происхождение романа».

¹⁷ Хлодовский Р. И. Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения. — В кн.: Литература и новый человек. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 372.

¹⁸ Братья Монгольфе только что поднялись впервые в небо на своем наполненном подогретым воздухом шаре.

¹⁹ Позднее Державин отметил, что он предсказал здесь появление императора Наполеона.

²⁰ «Пунтируют», «трантелево» — карточные термины.

²¹ Чиновники-взяточники.

²² Мартышки — Державин называет так масонов-мартинистов; уранги — орангутанги.

²³ Имеется лишь одна серьезная работа о творчестве Баркова (Макогоненко Г. Враг парнасских уз. — «Русская литература», 1964, № 4, с. 136—148); о поэзии Львова и Словцова по сути дела вообще ничего не написано!

²⁴ См.: Поэты XVIII века в 2-х т., т. 1. Л., «Советский писатель», 1972 с. 164—172.

²⁵ Отмечу, что имени его нет даже в литературных энциклопедиях...

3. ПУШКИНСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭПОХА

Уже в творчестве Державина достаточно ярко воплотилась ренессансная стихия. И все-таки державинская лирика — это выражение еще не вполне зрелой стадии того явления, которое мы называем русским Возрождением.

Прежде всего лирика Державина слишком тесно связана с *государством*. Это обусловлено, разумеется, самим временем: в эпоху Державина господствует представление, что государство и есть подлинное и полноценное воплощение нации. Державин еще недостаточно сознает реальное значение народа как основы нации.

Вот характерное державинское стихотворение «Крестьянский праздник» (1807), по-своему замечательное, но явно «принижающее» народ. Крестьяне веселятся на празднике:

...Раздайтесь же, круги, пошире,
И на преславном этом пире
Гуляй, удада голова!
Ничто теперь уже не диво:
Коль есть в глазах вино и пиво,
Все, братцы, в свете трын-трава.

Гуляйте, бороды с усами,
Купайтесь по уши в чанах,
И вы, повойники с чепцами,
Не оставайтесь на дрожжах,
Но кто что хочет, то тяните,
Проказьте, вздорьте, курамшите;
Тут нет вины, где пир горой;
Но, в дома вшед, питьею не лейтесь,
С женой муж яцами бейтесь
Или скачите чехардой.

Но только, встав поутру рано,
Перекрестите шумный лоб,
Умыв водой лицо багряно;
С похмелья чару водки троп —
Уж не влекитесь больше к пьянству,
Здоровью вредну, христианству
И разорительну всем вам;
А в руки взяв серп, сѣху, кѣсу,
Пребудьте, не поднявши носу,
Любезны богу, господам,

Не зря на ветреных французов ¹,
Что мнили равны быть царям,
А, не подняв умом их грузов,
Спустилися в навоз к скотам
И днесь, как звери, с ревом, с воем,
Пьют кровь немецкую разбоем ²,
Мечтав и Русь что мишура;
Но вы не трусы ведь, ребята,
Штыками ваша грудь рогата;
В милицыи гаркнете: ура!

Ура, российские крестьяне,
В труде и в бое молодцы!
Когда вы в сердце христиане,
Не вероломцы, не страмцы,—
То всех пред вами див явленье,
Бесѣв французских наважденье
Пред ветром убежит как прах.
Вы все на свете в грязь попрете,
Вселенну кулаком тряхнете,
Жить славой будете в веках.

Итак, Державин за пять лет до Отечественной войны предсказывает ее исход. Но именно эта подлинно народная война покончила с представлением о народе как грубой и по сути дела пассивной силе.

Дело здесь, в конечном счете, в недостаточной зрелости творческого сознания. Державин, в частности, явно не осознает, что смысл и форма его лирики во многом исходят из народного бытия и народного слова. Его лирика имеет, если угодно, *мужицкую* закваску,— притом как в «низких», так и в возвышенных образах. Но Державина, я думаю, обидело бы такое замечание. Он считал себя, так сказать, порождением государства и не сознавал, что и его поэзия, и само это государство — как и все человеческие ценности и устои — выросли из народной почвы.

Лишь культура, достигшая подлинной зрелости, осознает свою народную основу и свое братство с повседневным творчеством народа, братство, о котором в 1830 году Пушкин сказал так:

Фигурно или буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта...

После Отечественной войны русская культура — и в том числе лирическая поэзия — открыла для себя и освоила стихию народа как основы нации, источника всех ее устоев и ценностей. Государство предстает теперь не как воплощение нации (что характерно для поэзии Державина и, тем более, Ломоносова), но только как орудие национального строительства. И личность теперь уже чувствует ответственность не перед государством, а перед нацией как таковой, основа которой — народ.

С другой стороны, в период Отечественной войны Россия вполне реально, непосредственно вышла на мировую арену. Об этом точно сказал уже Белинский: «С одной стороны, 12-й год, потрясши всю Россию, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил, чувством общей опасности сплотил в одну огромную массу косневшие в чувстве разъединенных интересов частные воли, возбудил народное сознание и народную гордость... С другой стороны, вся Россия в лице своего победоносного войска лицом к лицу увиделась с Европой»³.

Все это, в третьих, определило окончательное становление суверенной личности, которая меряет себя не государством, а всей полнотой национального бытия и, далее, бытия человечества. Именно такие личности и могли явиться творцами национального самосознания, воплотившегося, в частности, и в лирической поэзии, этом сердце русской культуры.

Необходимо понять, однако, что воплощение зрелого национального самосознания в лирике — это не простое «выражение» тех или иных мыслей и чувств, но глубокий и сложный творческий процесс. Решающую роль здесь играет создание *зрелого* поэтического стиля, который только и может воплотить в себе зрелость самосознания: без такого стиля, который вернее всего будет назвать *классическим*, национальное самосознание осуществить невозможно — как невозможно душа вне тела.

Понятие классического стиля, чрезвычайно существенное — особенно в наше время — для науки о литературе, не обладает ясностью и определенностью. Отчасти это обусловлено тем, что слово «классический» очень многозначно. Оно связано с представлениями и об эпохе расцвета древнегреческой литературы, и о классицизме XVII века, и об «образцовом» (в узком, прямом смысле) стиле, и даже вообще о стиле «прежней», лежащей за гранью «современности» литературы, и с известной вельфлинговской идеей двух чередующихся стилевых стихий, и со многим другим.

Мы будем вести речь о том понятии «классического стиля», которое, пожалуй, наиболее важно для литературоведения, понятии, с одной стороны, конкретно-историческом, но в то же время сохраняющем все свое значение для литературы любой эпохи.

Классический стиль в этом смысле выступает в каждой национальной литературе (если, конечно, он уже создан в ней) как своего рода *мера* и образец — в широком смысле *идеала*, а не в узком, нормативном смысле «эталона» — литературного стиля вообще. Классический стиль подразумевает по возможности высшую степень *преодоления* основных антиномий, извечных противоречий, встающих перед художником, — противоречий бытия и сознания, необходимости и свободы, мысли и чувства и т. п., а ближайшим образом — *естественности* и *искусственности* или, лучше, быть может, сказать, *искусности*.

До середины 1820-х годов для стилей русской литературы, и в том числе лирики, характерен более или менее резкий разрыв искусности и естественности. Стиль или чрезмерно риторичен и соткан из канонических приемов, или, напротив, слишком прозаичен и «натуралистичен», либо, наконец, представляет собою сочетание разнородных, несовместимых элементов (так, скажем, в витийственный стиль державинских од неожиданно вторгаются строки вроде «то ею в голове ищущя», «тот хотел арбуза, а тот соленых огурцов» и т. п.).

Создание классического стиля — это, говоря вкратце, реальное, практическое утверждение меры естественности и искусности, их органического единства.

Нельзя не сказать о том, что по отношению к писателям слово «классический» нередко употребляют как своего рода синоним слов «великий», «общепризнанный» и т. п. При этом, вполне понятно, термин теряет всякую определенность и, соответственно, научное значение. Творцы «Слова о полку Игореве» и «Повести о приходе Батя на Рязань» или Аввакум и Державин, без сомнения, великие писатели, но классический стиль был создан в русской литературе, как я попытаюсь показать, лишь в пушкинскую эпоху (главным образом, самим Пушкиным).

Начать с того, что необходимым условием создания национального классического стиля является формирование *национального литературного языка*. Между тем до середины XVII века литературный язык на Руси был в значительной степени языком старославянским (на который также опирались в средние века литературные языки Болгарии, Македонии, Хорватии, Сербии, Моравии и т. д.). «До самого XVIII века,— справедливо говорит Д. С. Лихачев,— у народов православного славянства существовала обширная общая литература... Язык создавал свои местные, национальные модификации, но вместе с тем он все время как бы обращался вспять — к своим традиционным... формам и лексическому составу»⁴.

С середины XVII века — что ясно видно по сочинениям Аввакума и бытовым повестям того времени — начинается формирование собственно русского литературного языка. Но этот сложный процесс завершился лишь в ту же самую пушкинскую эпоху, когда был создан классический стиль.

Становление классического стиля — по крайней мере, в русской литературе — совершается одновременно и в органической связи со становлением зрелого литературного языка; это не два отдельных процесса, но две стороны единого, расчленимого только лишь теоретически процесса. Ибо дело обстоит не таким образом, что сначала складывается русский литературный язык, а затем, на его уже готовой почве, формируется классический художественный стиль; напротив, классическое искусство слова выступает как один из основных, решающих факторов становления зрелого литературного языка. Этот язык не может сложиться без активнейшей деятельности художников слова, хотя в его выработке участвует также и наука, и публицистика, и государство с его специфической

официально-деловой речью, и, разумеется, весь необозримый океан разговорной речи.

Сама эта задача ставится достаточно рано — уже Тредиаковским и, тем более, Ломоносовым. Отчетливо формулирует ее Сумароков в своем «Наставлении хотящим быти писателями»:

Возьмем себе в пример словесных человекoв:
Такой нам надобно язык, как был у греков,
Какой у римлян был, и, следуя в том им,
Как ныне говорят Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французской,
Иль, ближе объявить, каков способен русской...

Дело идет, по-видимому, о литературном языке. Но далее, начиная перечислять недостатки современной литературы, Сумароков захватывает и проблемы художественного стиля. Главную задачу он видит в том, чтобы

...Речи бы текли свободно и согласнo.

Это очень точное определение «идеального», классического стиля, в котором, как уже говорилось, преодолевается антиномия естественности (синонимом этого слова выступает «свободность») и искусности («согласности»). Однако в ином плане то же самое можно сказать и о подлинном, зрелом литературном языке, в котором вольность и живость разговорной речи примиряется с соразмерностью и стройностью высокой языковой культуры.

Говоря о постановке задачи создания русского классического стиля уже в XVIII веке, не следует в то же время преувеличивать ее осознанность. Во-первых, писатели и теоретики XVIII и даже начала XIX века обычно объясняют несовершенство стиля (и литературного языка), так сказать, неуменшем, недостаточностью знаний и навыков. Сумароков в уже цитированном сочинении пишет, в частности:

Один, последуя несвойственному складу,
В Германню влечет российскую Палладу,
И, мня, что тем он ей приятства придает,
Природну красоту с лица ее сотрет.
Другой, не выучись так грамоте, как должно,
По-русски, думает, всего сказать не можно,
И, взяв пригоршни слов чужих, сплетает речь
Языком собственным, достойну только сжечь...
Не мни, переводя, что склад тебе готов;
Творец дарует мысль, но не дарует слов...—

п т. д.

На самом деле классический стиль может сформироваться лишь тогда, когда достигает зрелости национальное художественное сознание или, говоря в более узком плане, художественное *содержание* литературы. Классический стиль рождается именно и только как органическая форма этого содержания. Подлинный стиль — это, пользуясь определением И. В. Киреевского, «не просто тело, в которое вдохнули душу, но душа, которая приняла *очевидность* тела»⁵.

Разумеется, самобытное художественное содержание так или иначе складывалось на всем протяжении эпохи, предшествующей становлению пушкинского творчества. Но действительной зрелости оно достигает лишь в 1820-е годы. Это касается и крупнейшего русского поэта допушкинской эпохи, Державина, о чем говорил еще Белинский, — правда, в чрезмерно резкой форме: «Могучий гений Державина явился слишком не вовремя и не мог найти в народной жизни своего отечества какие-нибудь элементы, какое-нибудь содержание для поэзии... Не были готовы ни русское общество, ни русский язык... В поэзии Державина... все... является... не в стройных созданиях, верных и выдержанных по концепции и отличающихся художественною полнотою и окончанностью, но отрывочно, местами, проблесками. Словом, это еще не поэзия, а только стремление к ней»⁶.

Нельзя, конечно, согласиться с тем, что в поэзии Державина вообще нет национального художественного содержания, — как и с тем, что державинское творчество «еще не поэзия». Лучшие творения Державина — это, без сомнения, поэзия, и поэзия великая. Но совершенно верно, что в этой поэзии нет «художественной полноты и окончанности», она не может быть мерой и идеалом, то есть не обладает классическим стилем.

Пушкин сказал о Державине: «...Читая его, кажется, читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника»⁷. Это суждение можно, на мой взгляд, «расшифровать» так: «чудесный подлинник», «дурным переводом» с которого «кажется» Пушкину поэзия Державина, — это стихия классического стиля, уже становившаяся очевидной реальностью в 1825 году, когда Пушкин написал цитированную фразу. На фоне этой реальности отчетливо обнаружилась недовершенность, недосозданность державинского стиля. Но в то же время выявилась и дру-

гая сторона дела: стиль Державина предстал как веха, как этап на пути становления классического стиля.

Спустил седой Эол Борея
С цепей чугунных из пещер;
Ужасные крыле расширя,
Махнул по свету богатырь;
Погнал стадами воздух синий,
Сгустил туманы в облака,
Давнул,— и облака расселись,
Пустился дождь и восшумел.

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И Роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
Уже стада толпятся птичьи,
Ковыл сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листья
Расстлались всюду по тропам...

Это в самом деле может показаться несовершенным переложением некоего совершеннейшего творения. Отдельные строки — «погнал стадами воздух синий» или знаменитое «уже румяна Осень носит снопы златые на гумно» — воспринимаются как «прорывы» к «подлиннику». Но Пушкин в том же письме Дельвигу говорил, что Державин «не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии... Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы»⁸. Тогда же Пушкин заметил, что «кумир Державина $\frac{1}{4}$ золотой, $\frac{3}{4}$ свинцовый»⁹.

Пушкинская критика, без сомнения, не вполне исторична, ибо суть дела не в личных недостатках Державина, а в том, что в его время еще не сложился сам русский литературный язык и, соответственно, не выявился его «дух»; Державину нечего было «знать», он никак не мог «иметь понятия» о классическом «слоге» и «гармонии», ибо сами эти феномены *не существовали*. И сама та «золотая четверть» (как и «свинцовые» три четверти) державинской поэзии, о которой говорит Пушкин, *стала очевидной* лишь после действительного становления — или начала становления — классического стиля.

Короче говоря, при эстетической оценке поэзии Державина как таковой нельзя исходить из меры, заданной классическим стилем. Но неправота Пушкина относительна, ибо его в данном случае интересовала проблема ста-

новления классического стиля, а не самодовлеющая ценность державинской поэзии, ценность, безусловно, высочайшая. В зрелом творчестве самого Пушкина обе стороны дела едины, тождественны: между, так сказать, конкретно-историческим значением его поэзии и ее непреходящей ценностью нет никакого противоречия, ибо Пушкин как раз и создал классический стиль русской литературы. С этой вершины он и судит державинскую поэзию, что, конечно же, не совсем правомерно, но вполне объяснимо той острой насущностью проблемы классического стиля, которая характерна для 1820-х годов.

Нельзя не сказать и о том, что оценка Пушкина как раз и свидетельствует: в поэзии Державина подспудно созревает классический стиль — пусть он и осуществился лишь на «четверть». Все дело в том, что это могло быть осознано лишь позднее; так, державинская поэтическая осень выявила свои классические черты (скажем, те же строки «уже румяна Осень носит снопы златые на гумно») лишь на фоне классических *осенних* строф Пушкина, которые воплотили в себе зрелый классический стиль.

Когда мы говорим, что до пушкинской эпохи *не существовало* классического стиля, мы имеем в виду, что его элементы, воплотившиеся в предшествующем развитии литературы, стали явными лишь после его действительного становления; он, этот стиль, выступил как тот, пользуясь пушкинским словом, «подлинник», которым можно было теперь *мерить* не только позднейшие, но и более ранние явления, открывая в них золотые жилы или хотя бы крупницы классического стиля.

* * *

Существуют два разных, даже противоположных представления о характере языка и стиля русской литературы XVIII века. Одни считают, что это было прежде всего время языкового и стилевого хаоса, другие, напротив, выдвигают на первый план чрезмерную упорядоченность и регламентированность языка и стиля. Но, по сути дела, для стиля литературы XVIII века характерно и то, и другое; более того, «хаос» и «порядок» взаимосвязаны, взаимообусловлены. Именно хаотичность еще не сформировавшегося стиля побуждала к упорному — и неизбежно рацио-

налистическому — упорядочению, выразившемуся, например, в теории (и практике) «трех штилей». Опыты подобного упорядочения еще не сложившегося стиля можно, вероятно, обнаружить в любой национальной литературе в начальный период эпохи Возрождения. В трактате Данте «О народной речи» говорится: «Для трагедии мы пользуемся более высоким стилем, для комедии — более низким, для элегии предполагаем речь вставших в несчастье...» и т. п. (Данте Алигьери. О народной речи. Пг., 1922, с. 49—50). Аналогичная постановка вопроса дана в «Защите и восхвалении французского языка» Дю Белле и других западноевропейских «поэтиках» эпохи Возрождения.

Язык и стиль русской литературы XVIII века предстают как арена борьбы самых разнонаправленных и даже прямо противостоящих друг другу сил и устремлений, никак не могущих пока примириться и образовать высшее единство. Здесь выступают и искусственные, чуждые живой речи конструкции, и натуралистические отражения просторечия или даже диалектов и арго, и переходящие из одного произведения в другое устойчивые, образные формулы, и неповторимые, являющиеся только в данном произведении «экзотические» выражения, и т. п.

Теория «трех штилей» должна была обеспечить определенное *внутрижанровое* единство языка и стиля. Ее практическое осуществление, безусловно, сыграло свою роль в процессе формирования классического стиля. Но действительного решения проблемы эта теория — как, впрочем, и любая другая — дать не могла, либо подлинный стиль складывается лишь в органическом, творческом акте, который к тому же подразумевает становление зрелого, осознанного художественного содержания.

Это, конечно, вовсе не умаляет исторической роли литературы XVIII века в становлении стиля. На протяжении столетия были испробованы самые разнообразные пути и методы стиливого творчества. При этом, как уже говорилось, разработка стиля совершалась в неразрывном единстве с процессом создания литературного языка: в сущности и невозможно говорить о становлении стиля безотносительно к формированию литературного языка.

Определяя существо русского литературного языка, сложившегося окончательно в первую треть XIX века (это, конечно, не значит, что язык не развивался далее: дело идет лишь об основе национального литературного языка),

лингвисты обычно стремятся выяснить прежде всего соотношение старославянских и собственно русских элементов. Одни считают, что, несмотря на многообразную русификацию, наш литературный язык — в отличие, например, от украинского — остался в своей основе старославянским (то есть и поныне мы пишем на старославянском по своей основе, а не на собственно русском языке. Этой точки зрения придерживались такие авторитеты, как И. И. Срезневский и А. А. Шахматов; имеет она сторонников и теперь — в особенности среди зарубежных славистов). Другие говорят о равноправном слиянии, скрещении старославянской и русской стихий в нашем литературном языке. Третьи полагают, что на протяжении XVIII — начала XIX века сложился вполне самостоятельный русский литературный язык, хотя он и вобрал в себя значительные элементы старославянского языка. Бесспорного решения этого вопроса пока не дано.

Но, как мне представляется, наш литературный язык, сформировавшийся в пушкинскую эпоху, является собственно *русским* литературным языком *безотносительно* к тому, *какова* доля вошедших в него старославянских элементов (это можно определить только чисто лингвистическими методами). Пусть даже старославянская стихия в тех или иных отношениях действительно *преобладает* с количественной точки зрения — литературный язык от этого не становится *старославянским*.

Это явствует уже хотя бы из того, что русские ни в коей мере не вынуждены специально учиться своему литературному языку, исключая преодоление отдельных диалектных или специфически просторечных форм, — что характерно для носителей любого языка, — скажем, английского или немецкого.

А это означает, что русский литературный язык отобрал из старославянского лишь те элементы, которые были «понятны» без какого-либо «перевода» (исключения здесь, как и всюду, подтверждают правило). Черпаемое из старославянского не делало литературный язык в каком-либо смысле «чужим», а в первую очередь обогащало его лексическими, грамматическими и фонетическими вариантами.

Писатели (и вообще пишущие люди), создававшие в течение XVIII — начале XIX века русский литературный язык, создавали его именно как русский по своему качест-

ву; количественное соотношение тех или иных элементов в данном случае не имеет решающего значения, ибо дело идет не столько о качестве, о природе литературного языка, сколько об его *источниках*, об языковом *материале*, из которого он был создан.

Русские писатели XVIII — начала XIX века черпали из целого ряда различных источников языкового материала. Тут и старославянский литературный язык (разумеется, уже подвергшийся значительной русификации), и разговорный язык образованных слоев населения, и разговорный язык народа (в том числе диалекты), и специфический язык устного народного творчества (которое в течение XVIII века уже так или иначе фиксировалось письменно), и широко открывшийся с петровских времен материал западноевропейских литературных языков (латинского, французского, немецкого и др.), из которых черпался прежде всего так называемый интернациональный языковой фонд, общий всем европейским литературным языкам.

На разных этапах выступили на первый план различные источники языкового материала. Так, в эпоху Ломоносова главную роль играл отбор из старославянского наследия и, с другой стороны, из интернационального языкового фонда; Державин и Фонвизин, основываясь на языковой стихии, данной Ломоносовым, стремились открыть двери в литературу разговорному языку народа; Карамзин опирался прежде всего на отчетливо выявившийся к его времени разговорный язык образованного общества (в который уже прочно вошли многие элементы интернационального фонда) и т. п.

Все эти (и другие) опыты были необходимы и по своему плодотворны, но они не могли привести к созданию подлинного литературного языка. У Ломоносова, по определению Пушкина, господствовала «величавость полуславенская, полулатинская», у Державина (опять-таки по пушкинскому слову) — «неровность» несращенных материалов, взятых из самых разных источников, у Карамзина — односторонняя опора на разговорную речь «света», отталкивание и от старославянского наследия, и от народного языка (правда, в последних, написанных уже в 1820-х годах томах своей «Истории государства Российского» Карамзин дал образцы русской исторической прозы).

Вплоть до Пушкина пишущим недостает действительно *свободного* овладения теми многообразными материалами, из которых должен был создаваться литературный язык. Правда, уже в начале XIX века подлинные воплощения русского литературного языка являются в баснях Крылова (скажем, в «Вороне и лисице», 1807 год), баснях, которые и ныне сохраняют значение нормы и образца этого языка. Но дело идет о специфическом, ограниченном определенными рамками проявлении литературного языка. Нельзя не вспомнить здесь замечательное рассуждение Пушкина, записанное Владимиром Далем, показывавшим поэту свои сказки: «Сказка сказкой, а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать,— надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке...»¹⁰ Не нужно доказывать, что зрелый Пушкин «говорит по-русски» и в «Евгении Онегине», и в «Капитанской дочке», и в своих публицистических и критических сочинениях, и в письмах. Крылов же навсегда останется перво создателем русского литературного языка (Пушкин сказал о нем в 1822 году: «Некоторые пишут в русском роде, из них один Крылов, коего слог русский»¹¹, а позднее назвал Крылова «представителем духа» русского народа¹², «самым народным нашим поэтом»¹³), но в особенной, ограниченной рамками басенного жанра сфере. Здесь, в этой сфере Крылов был полновластным хозяином языкового материала. У Пушкина это полновластие распространилось на все литературные сферы.

Пушкину присуще совершенно *свободное* отношение как к разнообразным источникам языкового материала, так и к самому материалу (внутри этих источников). Это, между прочим, ясно выразилось во множестве его высказываний (которые, в частности, свидетельствуют об его глубоко сознательном отношении к проблеме создания литературного языка). Он писал, например:

«...Славенский (то есть старославянский.— В. К.) язык не есть язык русский, и... мы не можем смешивать их своенравно... если многие слова, многие обороты счастливо могут быть *заимствованы* (курсив мой.— В. К.) из церковных книг, то из сего еще не следует, чтобы мы могли писать *да лобжет мя лобзанием...*»¹⁴

С другой стороны, Пушкин тогда же утверждал: «Письменный (то есть литературный.— В. К.) язык ожив-

ляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка»¹⁵.

В первом рассуждении Пушкин прямо говорит о «*заимствовании*» оборотов из старославянского языка; но и во втором речь идет в сущности о том же, о «заимствовании» выражений из повседневных разговоров. По поводу стиха «Людскую молвь и конский топ» («Евгений Онегин») Пушкин заметил, что он «взят целиком из русской сказки» о Бове Королевиче¹⁶, — то есть опять-таки «заимствован» из фольклорной речи.

По-видимому, слово «заимствование» недостаточно полно выражает суть дела, не может быть научным термином. Но оно очень ясно показывает *отношение* Пушкина к тем источникам, из которых он черпал материал для создания литературного языка. Они, так сказать, не давили на него, не тяготели над ним, — как тяготел, скажем, старославянский язык над Ломоносовым или разговорный язык «света» над Карамзиным — неспособным, как известно, переварить слова, подобные слову «шарень».

При упоминании об этом карамзинском замечании стало общим местом противопоставлять его языковым принципам Пушкина, ни в коей мере не чуждавшегося «грубости и простоты» (по его определению) живой речи народа. Однако дело обстоит гораздо сложнее: ведь Карамзин во многом отвергал и чисто *книжные* выражения старославянского языка, а зрелый Пушкин, напротив, исключительно высоко ценил это древнее наследие: «Как материал словесности, — писал он уже в 1825 году, — язык словено-русский (то есть старославянский. — В. К.) имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновив его, избавил таким образом от медленных усовершенствований времени»¹⁷.

Итак, для Пушкина характерна прежде всего *свобода* в отношении к языку, точнее, к разным языковым стихиям, подлежащим творческому воплощению в литературном языке, и, следовательно, высшая власть над ними. Столь же свободно и его отношение к отдельным элемен-

там внутри тех или иных источников языкового материала. Он столь же далек от догматического пуризма, порождающего искусственный порядок, сколь и от языковой всеядности, ведущей к хаосу.

Замечательно, например, его рассуждение (переданное одним из современников) об использовании иноязычной лексики: «Как скоро при введении в употребление нового предмета не прибрано тотчас для него приличного названия — употребляйте чужестранное; употребляйте его до той поры, пока у кого-нибудь с языка не сорвется счастливое выражение, которое без натяжки, само собою, войдет в общее употребление»¹⁸.

* * *

Вполне понятно, что пушкинская свобода в выборе языкового материала опиралась на определенную почву. Решающую роль играл здесь тот классический стиль, который создавался в творчестве поэта. Выше уже отмечалось, что русский литературный язык и классический стиль родились в едином акте. Невозможно говорить о рождении этих двух феноменов по отдельности. «Тайна» их рождения раскрывается лишь в их органической взаимосвязи. Нельзя, далее, понять становление классического стиля вне становления зрелого содержания литературы или, иначе говоря, национального художественного *самосознания*, ибо стиль — это «душа, которая приняла очевидность тела». Выше приводились пушкинские слова о том, что Крылов один (из предшественников Пушкина) имеет «русский слог» и что он «представитель духа» русского народа; эти два качества были нераздельно взаимообусловлены.

В этой работе, разумеется, невозможно исследовать то конкретное художественное самосознание, которое легло в основу творчества Пушкина. Но, строго говоря, это и не нужно: достаточно видеть *содержательность* самого того классического стиля, который создавал Пушкин.

Вместе с тем, целесообразно указать на один очень существенный момент, который многое проясняет. Мы редко обращаем внимание на то, что пушкинской эпохе предшествует своеобразный «переводческий» период.

Первые представители новой русской литературы, Кантемир и Тредиаковский, посвятили свои силы в основном

вольным «переложениям» и прямым переводам западноевропейской литературы. Затем переводческая деятельность отходит на второй план: Ломоносов, Фонвизин, Державин создают главным образом оригинальные произведения. Переводы же теперь воспринимаются прежде всего как переводы, а не как полноценные явления русской литературы.

Между тем в начале XIX века опять выходят на первый план переводы и переложения: Жуковский, Гнедич, Мерзляков, Катенин, Козлов, Дельвиг посвящают им свои *основные* усилия. Много переводят также Батюшков, молодые Грибоедов, Вяземский, Тютчев. Даже многие крыловские басни были вольными переложениями басен Эзопа, Федра и Лафонтена.

Короче говоря, едва ли не все значительные писатели 1800—1810-х годов уделяют огромное внимание переводам (в самом широком смысле слова), и, что особенно характерно, эти переводы выступают тогда как *полноправные* явления *отечественной* литературы. Между тем, уже начиная с 1830-х годов, переводческая работа снова воспринимается именно и только как специальная деятельность, которой заняты теперь лишь немногие писатели и поэты.

Все это, конечно, не могло быть случайностью, и целая «переводческая» эпоха в начале XIX века, без сомнения, имеет особенное и существенное значение. Но, как уже говорилось, проблема эта давно выпала из внимания исследователей. Объясняется это, по-видимому, опасением, что выдвижение этой проблемы может «принизить» русскую литературу, поставить под сомнение самостоятельность ее развития.

Между тем обращение к опыту более зрелых со стадияльной точки зрения литератур — это своего рода закон становления литературы. И если мы будем понимать такое обращение как свидетельство о недостатке собственных корней, нам придется объявить несамостоятельными все литературы мира.

Так, скажем, в Италии литература нового типа сложилась на два столетия раньше, чем во Франции, и основоположники новой французской литературы — Маро, Денерье, Сен-Желе, Маргарита Наваррская, Морис Сев и другие писатели начала XVI века — постоянно обращались к творчеству Петрарки, Боккаччо, Поджо, Пьетро Бембо

и других итальянских авторов, переводили и «перекладывали» на французский лад их стихи, новеллы, поэмы. Сен-Желе, скажем, как и наш Жуковский, занимался почти исключительно переводами, а «Гептамерон» Маргариты Наваррской представляет собой вариации на темы Боккаччо. Однако это нисколько не умаляет самостоятельности становления новой французской литературы, ибо дело шло не о пассивном испытывании влияния, а об активном и исходящем из уже высоко развитых собственных потребностей *овладении* итальянским художественным опытом. К середине XVI века во французской литературе, в сущности, уже сложился вполне самостоятельный стиль, нашедший воплощение в поэзии Ронсара и Дю Белле, остающейся «образцом» и поныне.

Но вернемся к русской литературе. Был, безусловно, глубокий смысл в том, что в преддверии становления классического стиля на первый план в ней выдвинулось активное овладение опытом западноевропейской литературы. Это были необходимые подступы к решению грандиозной задачи. Жуковский, Гнедич, Батюшков, Мерзляков и другие стремились создать в материи русского языка своего рода аналоги уже сложившихся классических стилей других литератур. Само по себе это еще, конечно, не было решением задачи создания русского классического стиля. Но это была как бы последняя ступень перед ее решением.

Здесь необходимо напомнить, что в XVIII веке не было создано полноценных переводов — за исключением стихотворных переложений библейской поэзии («псалмы» Ломоносова¹⁹ и Державина). Многие переводы Жуковского или Гнедича живы и по сей день, между тем переводы XVIII века — а количество их очень велико — имеют ныне лишь чисто историческое значение. С точки зрения стиля «переводческий» период начала XIX века был громадным шагом вперед.

Говоря несколько упрощенно, непосредственные предшественники Пушкина еще не владели в полной мере национальным художественным содержанием и стремились как можно совершеннее воплотить свое восприятие *иностранного содержания*²⁰. Вкладывая в свой труд огромную энергию и выдающиеся таланты, они сумели создать переводы, сохраняющие все свое значение и поныне — как, например, переводы из немецких и англий-

ских поэтов Жуковского и Гнедичев перевод «Илиады».

Но эти переводы все-таки, конечно, не были решением задачи. Подлинный национальный стиль выступал как насущнейшая проблема — притом достаточно ясно осознаваемая. Глава одного из наиболее серьезных литературных объединений рубежа XVIII—XIX веков²¹ Андрей Тургенев (1781—1803) говорил в 1801 году: «Пока в отечественной литературе найдешь очень малые оттенки русского», и ей необходим «второй Ломоносов... Напитанный русскою оригинальностью, одаренный творческим даром, должен он дать другой оборот нашей литературе»²².

Замечательная точность постановки вопроса, ее пророческий характер обусловлены вполне назревшей необходимостью. Стоит привести еще высказывание Вяземского, относящееся к 1814 году: «Мы не знаем своего языка, пишем наобум и не можем опереться ни на какие столбы. Наш язык не приведен в систему, руды его не открыты, дорога к ним не прочищена»²³. Смысл этого высказывания не нуждается в комментариях; но мы не всегда осознаем исторический подтекст такого рода самокритики. Чем резче такая самокритика, тем яснее она свидетельствует о том, что в сознании людей *уже живет* представление об идеале, — в данном случае об идеале литературного языка и стиля. У писателей XVIII века нет столь резких критических суждений о родном языке.

«Нигилистическая» оценка русского языка, данная в 1814 году Вяземским, обусловлена *именно тем*, что уже *ясно предчувствовалось* его созревание. Через какой-нибудь десяток лет подобная оценка была бы уже заведомо *неправильной*.

Такое стремительное созревание литературного языка может показаться невероятным. Но факт этот доказан в фундаментальных работах В. В. Виноградова, который утверждал, опираясь на многолетние и исключительно трудоемкие исследования: «Молодой Пушкин (до конца десятых годов) и Пушкин половины двадцатых годов писали на разных языках»²⁴. Дело идет о почти мгновенной *кристаллизации* в том более или менее хаотическом языковом «растворе», который характерен для литературы XVIII — начала XIX века. Это было, если угодно, «скачкообразное» становление литературного языка и, одновременно, классического стиля.

Нельзя не сказать, что в деятельности Пушкина созре-

вание языка и стиля предстает как двуединый процесс. Было бы недопустимо объединить проблемы языка и стиля при анализе произведений Гоголя или Лермонтова и, тем более, Достоевского или Толстого. Но у Пушкина становление литературного языка и классического стиля не только совпадают по времени, но и немыслимы друг без друга. Наша задача состоит, понятно, в характеристике становления классического стиля, но поистине невозможно изолироваться от проблемы становления литературного языка,— даже не сосредоточивая на ней внимание специально.

* * *

Возьмем одно из самых знаменитых суждений Пушкина о стиле (1827): «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности исообразности»²⁵. Несомненно, дело идет здесь о стиле. Однако нельзя забыть о том, что зрелый литературный язык только лишь создавался в пушкинскую эпоху, и было далеко не ясно, какие языковые ресурсы являются «литературными», а какие нет. Пушкин брал «слова» и «обороты» не из некоего уже опробованного и канонизированного арсенала, а из еще во многом хаотичной и крайне разнородной стихии. «Отвергая» то или иное слово либо оборот, он должен был исходить не только из собственно художественных, но и из языковых принципов и критериев.

Было бы, однако, глубоко ошибочным видеть в этом только особую «трудность» задачи. Органическое единство эстетического и «языкового» подхода к делу одновременно создавало ту специфическую, неповторимую «легкость», ту *свободу* пушкинского отношения к слову, о которой уже говорилось выше.

Это легкое, вольное, «игровое» (в смысле эстетической игры) отношение к слову осязаемо запечатлено в любом пушкинском тексте и резко отличает его стиль от стилей Достоевского или Толстого с их напряженностью, тяжестью, неуклонной целенаправленностью.

При этом нет никакого противоречия между, казалось бы, сугубо *практической* задачей создания литературного языка (вспомним пушкинское замечание: «...Даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных»²⁶) и этой

вольной «игрой»: необходимость творчества в любом языковом акте определяет его принципиально эстетическую природу.

Стихия творчества пронизывает все отношение Пушкина к слову — вплоть до элементарной задачи выбора того или иного выражения. Но нельзя не подчеркнуть со всей остротой глубочайшего различия между эстетикой слова у Пушкина и «словесной игрой» формалистического толка, характерной, скажем, для начала XX века. В ряде работ — особенно опоязовских — эта словесная игра прямо сопоставлялась с творчеством Пушкина. На самом деле здесь нет ничего, кроме чисто внешней, бессмысленной аналогии.

Ибо Пушкин реально создавал литературный язык, классический стиль и, наконец, национальное художественное самосознание (которое и не могло бы осуществиться вне этого языка и стиля, — так же, впрочем, как и сами язык и стиль могли сложиться лишь как форма этого самосознания). Необходимо учитывать к тому же, что в России литература (в широком смысле слова) была основным средоточием общественного самосознания в целом, — лишь при этом становится очевидной грандиозность деяния Пушкина и необъятная *содержательность* его творческой работы над словом.

С внешней точки зрения проблема предстает как предельно простая: свободная власть Пушкина над языковым материалом была обусловлена тем, что стиль всецело и органически воплощал художественный *смысл*. Об этом хорошо писал еще молодой М. Н. Катков: «У Пушкина впервые легко и непринужденно сошлись в одну речь и церковнославянская форма, и народное речение, и реченье этимологически чуждое, но усвоенное мыслию, как ее собственное». Отныне любая мысль «может... создавать свой собственный слог, запечатленный ее внутренним свойством... Такое движение мысли по всем слоям языка с равной легкостью показывает, что борьба между стихиями языка прекратилась, что всякая напряженность в их взаимных отношениях исчезла, что все разнородное совместилось и что настала пора внутреннего развития мысли»²⁷.

Здесь необходимо, правда, одно уточнение: дело не просто в созревании языка и слога, а и в том, что настала пора движения и развития зрелой самобытной мысли, или,

точнее, художественного смысла. Он и дает возможность свободного овладения всеми разнородными стихиями языка. В то же время нельзя забывать и о том, что вне языка и стиля не могло быть и становления мысли; короче говоря, дело идет о едином процессе, в котором развитие каждой из сторон обуславливает развитие остальных, о целостном созревании языка, стиля, смысла.

Но перейдем непосредственно к проблеме классического стиля, к его, так сказать, конкретной структуре. Когда Пушкин говорил о ложности простого «отвержения» того или иного слова либо оборота, он, в сущности, указывал на главный «недостаток» предшествующей работы над созданием стиля — характерный как для Ломоносова, так и для Карамзина. Суть дела не в приятии либо отвержении тех или иных слов, а в «соразмерности и сообразности» их «размещения». У Пушкина, писал Л. Н. Толстой, «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства»²⁸. Хотя речь здесь идет о распределении «предметов поэзии», это имеет самое прямое отношение к словам, ибо для литературы «предмет» существует постольку, поскольку он воплощается в слово.

И главная, быть может, тайна пушкинского стиля состоит в том, что слова (в широком смысле — то есть весь языковой «материал» вообще) «распределены» с «гармонической правильностью».

Слова, разумеется, бесконечно разнообразны по всем своим возможным качествам. Так, слова старославянского языка и слова просторечия или слова интернационального языкового фонда и слова устного народного творчества в прямом, непосредственном соединении оказывались несовместимыми. Это и породило характерный для литературы XVIII века стилевой хаос. К тому же дело шло не о словах в лингвистическом смысле, а о художественных феноменах²⁹. Слова как элементы художественного стиля включают в себя, например, тот смысл и окраску, какую они получили в стиле предшествующих и современных художников: слова Пушкина «помнят» свое пребывание, скажем, в стиле Ломоносова, Фонвизина, Державина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова и т. д.

Слова в пушкинском стиле точнейшим образом «оговорены», опосредованы; на этом и зиждется гармоническое «распределение». Подчас эти «оговоренности» выступают

буквально, открыто, давая тем самым своего рода ключ к стилю. Общеизвестны строки:

Я снова жизни полн — таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм);

или:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся среди полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!);

или:

Но *панталоны, фрак, жилет*,
Всех этих слов на русском нет;
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами.

До сих пор популярно оюязовское объяснение подобных «оговорок» как образчиков «обнажения приема», при котором «художественная форма дается вне всякой мотивировки, просто как таковая»³⁰. На самом деле, если уж на то пошло, в этих строках Пушкина «обнажен» скорее *смысл*, цель работы над словом — то есть создание «соразмерности и сообразности» в соотношении слов.

Часто встречается у Пушкина менее открытая «оговоренность»: слова, которые по тем или иным причинам «трудно» вставить в стиль, выделяются курсивом. Так выделено в стихотворении «Делибаш» казацкое, «профессиональное» слово:

Делибаш! не суйся к *лаве*,
Пожалей свое житье;

или архаический книжный оборот в послании Алексееву:

Я молод юностью чужой
И говорю: так было прежде
Во время оно и со мной;

или прозаизм в «Евгении Онегине»:

Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда *простой продукт* имеет.

В том же «Евгении Онегине» рядом выделены не освоенный до конца варваризм и полужаргонное чисто русское

(правда, происходящее от латинского «hypochondria») словечко:

...Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*...

И т. п.

Но все это, конечно, исключительные случаи; они существенны лишь потому, что открыто обнаруживают пушкинское отношение к слову (и в лингвистическом, и в художественном смысле). Нельзя не отметить один замечательный факт. Почти все слова, которые оговорены Пушкиным в приведенных цитатах, и ныне, через полтора века (!) в той или иной мере требуют известной «оговоренности» при введении их в чисто «поэтический» текст. Это можно понять двояко: либо стилевое чутье Пушкина было так проникновенно, что он предвидел судьбу этих слов (и именно потому счел необходимым дать «оговорки»), либо сама оговоренность их в пушкинском тексте навсегда наложила на них печать прозаичности, архаики, жаргонности и т. п. По-видимому, верно отчасти и то, и другое.

Приведенные примеры наглядно показывают, как Пушкин «распределял» элементы стиля, как бы расставляя их на определенные места, отделенные от стержневой линии стиля (может быть, даже и вообще не воплощенной прямо и непосредственно) известной «дистанцией» — всегда, разумеется, различной.

Эти примеры, конечно, только точки отсчета; в какой-то мере у Пушкина «оговорен», точно дистанцирован в отношении стилового стержня каждый элемент стиля, — хотя это чаще всего скрытая, почти неуловимая «оговоренность».

В частности, у зрелого Пушкина так или иначе «оговорены» различного рода условные и риторические формулы, клише и т. п. — поэтому он может их употреблять, не впадая в пресловутый «штамп».

Утверждая, что у Пушкина «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства», Толстой добавил: «Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается».

Толстой, вероятно, не вполне прав. То, что чувствуется и усваивается, так или иначе доступно изучению. Но нужно прямо сказать, что методы изучения столь тонких

черт стиля почти не разработаны (анализ, как правило, сбивается на чисто лингвистическую дорогу и не затрагивает собственно художественную сущность стиля).

В то же время отдельные примеры этого «распределения» элементов стиля указать нетрудно. Скажем, в стихотворении «Эхо» в строках:

Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ...—

старославянское «глас» отнесено к бурям и валам, а пастухи издают «крик» (по-старославянски — «кричь»).

Или в «Утопленнике» просторечно-фольклорные «али» —

Рыболов ли взят волнами,
Али хмельный молодец,
Аль ограбленный ворами
Недогадливый купец:

Мужику какое дело?
Озираясь, он спешит...—

«оговорены» последними двумя строками (ср. написанные тогда же «Дорожные жалобы», где дело идет о самом поэте:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит...).

* * *

Теперь необходимо коснуться проблемы становления стиля в творчестве Пушкина.

У Михаила Пришвина есть очень существенное замечание, восходящее, кстати сказать, еще к гетевским размышлениям о стиле: «Несомненно, что, как человек (родится) сам с собой, так и писатель рождается со своим слогом. Но необходимо, однако, изломать этот природный стиль совершенно, чтобы потом он возродился, преобразенный культурой, и сделался собственным стилем, а не просто слогом, потому что стиль предполагает усвоенную, ставшую своей культуру»³¹.

Здесь, пожалуй, неудачно слово «изломать», которое дает повод думать, что писатель должен «нарочно» разрушить свой «природный стиль». Дело заключается скорее

в том, что в процессе освоения художественной культуры первоначальный, природный стиль неизбежно как бы *растворяется* в ней, и лишь тогда, когда культура всецело станет *своей*, он, этот стиль, вновь кристаллизуется, — разумеется, в иное, глубоко преобразованное, «культурное» бытие.

Согласившись с мыслью Пришвина, мы имеем основания предполагать, что самые первые, совсем еще незрелые литературные опыты Пушкина были *ближе* к его зрелому стилю, чем написанное им в годы созревания. Доказать это, к сожалению, трудно. Дошедшие до нас наиболее ранние стихи поэта уже отмечены печатью основательного воздействия отечественной и зарубежной культуры и, более того, уже представляют собою явления определенной литературной школы — «карамзинской». И все же в самом раннем из известных нам стихотворений — «К Наталье» (1813) есть несомненные черты близости к наиболее зрелому стилю поэта:

...Так, Наталья! признаюсь,
Я тобою полонен.
В первый раз еще, стыжуся,
В женски прелести влюблен.
Целый день, как не верчуся,
Лишь тобою занят я;
Ночь придет — и лишь тебя
Вижу я в пустом мечтанье,
Вижу, в легком одеянье
Будто милая со мной;
Робко, сладостно дыханье,
Белой груди колебанье,
Снег затмившей белизной...

Нельзя не сказать, что в стихотворении есть и совсем иные строфы, в которых «природный стиль» заглушен «литературностью», растворен в ней. Но эти и ряд других строк из стихотворения «К Наталье», на мой взгляд, по многим своим чертам ближе к зрелому стилю Пушкина, чем его последующая любовная лирика вплоть до середины двадцатых годов. В них предчувствуется то проникновенно пушкинское, «самое пушкинское», что воплотилось и в таких стихах, как «Признание» (1826) или «Подъезжая под Ижору» (1829), и даже в таких, как «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829).

«Признание» можно было бы даже понять как своего рода возвращение через тринадцать лет к ненапечатанному

и, по всей вероятности, давно забытому юношескому опыту:

Я вас люблю, хоть я бешусь,
Хоть это труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь...
...Когда я слышу из гостиной
Ваш легкий шаг, плъ платья шум,
Иль глос девственный, невинный,
Я вдруг теряю весь свой ум.

И в том, и в другом стихотворении отразилась одна из характернейших человеческих черт Пушкина — органическое сочетание артистической легкости переживания, которое как бы мимолетно (вот отвернется, переведет взгляд на другое — и все исчезнет без следа), — с полной отданностью, с несомненной способностью отдать этому вот переживанию всего себя, всю свою жизнь, даже вечность. Это черта, присущая русскому национальному характеру вообще, что отмечено многими отечественными и зарубежными наблюдателями; но в Пушкине она выразилась с недостижимой чистотой, изяществом, гармоничностью. В принципе эта черта тяготеет к «бесформенности»: всецело, самозабвенно отдаваясь каждому своему состоянию, характер теряет способность воплотиться в определенные и совершенные формы. Между тем Пушкин, при всей «самозабвенности» каждого переживания, умел дать последнему пластичное и прекрасное воплощение:

Ваш легкий шаг, иль платья шум...

Разумеется, этого нет в юношеском стихотворении «К Наталье». «Пушкинское» там — еще чисто «человеческое». Правда, и в данном стихотворении есть один — без сомнения, совершенно неосознанный, *случайный* — «прорыв» к Пушкину-поэту:

...Робко, сладостно дыханъз,
Белой груди колебанье...

Но таких строк — только две на более чем сто строк этого юношеского стихотворения. И заметить эту золотую крупицу можно, строго говоря, лишь зная последующее.

В стихах «К Наталье», в частности, уже в обилии выступают почти обязательные для художественной культуры эпохи мифологические, исторические литературные

имена (Купидон, Талия, Катон, Амур, Селадон и т. д.). На материале этого канонического элемента поэтической реальности пушкинского времени можно с особой ясностью увидеть, что означает «усвоенная, ставшая своей культура», которую предполагает истинный стиль. Своего рода «пределом» и венцом этого освоения является знаменитая пушкинская строка 1830 года:

Парки бабье лепетанье...—

где мифологический образ оказывается настолько «своим», что как бы уже не существует в его отдельном от творческой личности Пушкина, всеобщем бытии,— он словно впервые создан здесь, в этом стихотворении (хотя, конечно, сохраняет и свое тысячелетнее значение).

Другой выразительнейший пример — строки:

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает...—

в которых имя, к тому времени давно ставшее прежде всего символом, если угодно, даже мифом, предстает как частица интимного бытия и, более того, быта личности,— не теряя, разумеется, своего величия и всеобщности.

Безличное, не ставшее безусловно своим существование мифологических и исторических имен чаще всего выступает у зрелого Пушкина как объект *изображения*,— притом нередко *иронического* изображения. Особенно это характерно для «Евгения Онегина»:

Их дочери Таню обнимают.
Младые грации Москвы
Сначала молча озирают...—

и т. д.

Слово «грации» здесь, без сомнения, слегка иронически «процитировано» из «общего» языка (эта сторона жизни слова в «Евгении Онегине» в целом раскрыта, как известно, М. М. Бахтиным).

«Освоение» мифологических и исторических имен — это, конечно, всего лишь одно частное проявление того бесконечно многогранного *о-свое-ния* культуры (в самом широком смысле слова), в ходе которого «природный» стиль, или, точнее, слог, Пушкина превратился в национальный классический стиль. Всесторонний анализ становления пушкинского стиля (что, понятно, требует це-

лого трактата) как раз и должен, в первую очередь, продемонстрировать это «превращение».

Камнем преткновения для такого анализа является то расщепление или даже противопоставление индивидуального и всеобщего в стиле, которое сознательно или бессознательно выступает в работах о стиле. Стиль Пушкина рассматривается как индивидуальный, неповторимый и — или даже: но и — в то же время имеющий всеобщее, эпохальное значение. Это «и» (а тем более «но и») неизбежно подразумевает, что всеобщее — национальное, классическое — в стиле Пушкина существует как бы рядом, помимо или даже *вопреки* индивидуальному, личному, неповторимому.

Такое представление, строго говоря, абсурдно. Оно вполне уместно и даже необходимо, если речь идет о соотношении индивидуального и всеобщего в действиях или — будем держаться ближе к нашей теме — в «стиле» действий какого-либо *исторического деятеля*, поскольку его мысль и воля становятся *реальностью* лишь в действиях многих людей или даже целого народа; в этих массовых действиях индивидуальный стиль руководителя буквально приобретает всеобщные черты, которые затем как бы возвращаются в его личность, в его остающийся в истории облик.

Но неправильно было бы автоматически отождествить понятие о роли личности в истории с понятием о роли личности в искусстве и, особенно, в создании стиля. Пушкин создавал свой стиль сам, так сказать, в одиночку, и «всеобщее» в этом стиле с необходимостью было и не могло не быть в то же время совершенно индивидуальным и личным.

Вполне понятно, что Пушкин так или иначе вобрал в себя и историю мировой культуры, и жизнь и культуру своего времени. Все это было той необходимой конкретно-исторической почвой и питательной средой, в которой только и могла *сложиться* его творческая личность. И тем не менее все это могло определить и определяло его стиль лишь постольку, поскольку становилось для него непосредственно личным, «своим». Более того, стиль Пушкина набирал высоту, превращался в подлинно классический стиль именно по мере того, как все воспринятое становилось действительно освоенным, то есть вполне «своим».

Это, разумеется, отнюдь не означает, что «свое», ин-

дивидуальное в литературном стиле всегда выступает одновременно как всеобщее. В литературе — даже у значительных писателей — сколько угодно частного, заурядного, поверхностного «своего». Но вместе с тем всеобщее входит в стиль лишь тогда, когда оно о-свое-но.

Проблема, коротко говоря, предстает в следующем виде. Одновременно с Пушкиным в том же русле — в русле формирования национального классического стиля — развивались и другие поэты. Можно назвать, например, имена Боратынского, Языкова, Вяземского, Веневитинова и целый ряд других. При всем своеобразии каждого из них, в их стилевых исканиях было много родственного, и, в конечном счете, они вместе с Пушкиным делали одно дело, — хотя, конечно, не кто иной, как Пушкин действительно создал, действительно дал отечественной культуре классический литературный стиль.

И у многих литературоведов возникал и возникает соблазн объяснить это тем, что Пушкин превзошел соратников, так сказать, *всеобщностью* своего стиля. Между тем стиль Пушкина, без сомнения, отмечен печатью глубокого, буквально захватывающего своеобразия. Эта печать наложена даже на те чрезвычайно многочисленные пушкинские строки, в которых — с тем или иным авторским отношением — *изображены* чужие стили; даже пушкинские пародии — это именно пушкинские пародии, Пушкин слышен в них не меньше, чем пародируемый стиль.

Дело, очевидно, в том, что творческая индивидуальность Пушкина (скажем, его способность к пластичному воплощению «самозабвенности») сама по себе наиболее соответствовала поставленной эпохой задаче создания национального классического стиля. Всеобщее воплощалось не «наряду» (и тем более не «вопреки») с индивидуальным, а именно и только в нем самом.

* * *

Но, говоря о личном творческом подвиге Пушкина, нельзя все же преуменьшать роль самой его эпохи.

Уже говорилось об особом и чрезвычайно важном вкладе Крылова в становление классического стиля. Неоценимое значение имела и деятельность ряда непосредственных современников Пушкина — Вяземского, Боратынского, Языкова, Веневитинова и др. Пушкин писал в 1830 го-

ду о Языкове: «С самого появления своего сей поэт удивляет нас огнем и силою языка. Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом... Пожалеем, что донныне почти не выходил он из пределов одного слишком тесного рода».

В «тесных родах» (Языков в дифирамбических стихах, Боратынский в элегиях, Вяземский в «прозаической» поэзии, Веневитинов в «философической») эти соратники Пушкина уже очень рано дали такие воплощения стиля, которые — и по заслугам — исключительно высоко ценил Пушкин. Его титаническая фигура заслонила от глаз читателей и даже историков литературы многие достижения его соратников. Так, скажем, Вяземский ранее Пушкина обратился в стихах непосредственно к повседневной житейской прозе (ср. такие его вещи середины 1820-х годов, как «Станция», — из которой Пушкин позднее неслучайно взял эпиграф к «Станционному смотрителю», — и «Юляска»).

Но проблема имеет и гораздо более широкий характер. Выдающийся филолог Г. О. Винокур так охарактеризовал эпоху Пушкина: «История русской литературы знает эпоху, когда поэтическое творчество было ярким знаменем социальной культурно-лингвистической работы, проводником стилистического самосознания в повседневную жизнь... Речь здесь идет... об эпохе Пушкина, о той «золотой поре» русской культуры, когда она впервые заговорила на собственном языке...

Порою поражаешься прямо, до какой степени живо реагировали друзья, знакомые, собеседники Пушкина — зачастую совершенно случайные — на значение его как культиватора русской речи. Приведу два-три примера. Один из кишиневских приятелей Пушкина — В. Горчаков, человек, по-видимому, решительно ничем не примечательный, в истории культуры ничем себя не зарекомендовавший, — оставил несколько фантастические, явно в духе «гусарских» мемуаров, воспоминания о Пушкине, в которых... как блеснувший в глаза электрический свет, поражают следующие, например, строки: «Весьма замечательно, что из числа тогдашней тульчинской молодежи, в которой недостатка не было, для французского и немецкого языков являлись заклятые пюристы, как мой приятель К... и другие. Но для русского чисторечия не нашлось ни единого; был правда Б., да и того чуть-чуть не окрестили педантом. При этом невольно обратишься к Пушкину. Ко-

лечно, не им началась русская речь, но Пушкина юная муза своим увлекательным словом дала ей права гражданства в быту общественном». Надо же было быть Пушкину, чтобы так заставлять рассуждать кишиневского офицера! Чего стоит здесь один хотя бы термин: ч и с т о р е ч и е...

Другой кишиневский знакомый Пушкина — Н. А. Алексеев — пишет ему в 1831 году из Бухареста: «Пришли мне Годунова, Онегина и еще кое-что питательное для души моей. Я прежде имел от тебя подобные сюрпризы, а теперь они еще будут иметь двойную цену, потому что я почти начинаю забывать по-русски».

Эта работа над словом как культурным орудием была совершенно органической чертой пушкинской культуры. Племянник поэта Дельвига, рассказывая о дружеских и семейных вечерах на квартире своего дяди, человек от литературы не менее, по-видимому, далекий, чем Горчаков, также не может удержаться, чтобы не занести в свои воспоминания следующей фразы: «На этих вечерах говорили по-русски, а не по-французски, как это тогда было принято в обществе. Обработка нашего языка много обязана этим литературным собраниям». Здесь не сказано даже: л и т е р а т у р н о г о языка, настолько, очевидно, непосредственной, живой и конкретной сознавалась тогда эта связь между поэтическим творчеством пушкинской эпохи и бытовой разговорной речью...

Другой эпохи в русской культурной истории, которую можно было бы сравнить в этом отношении с временем Пушкина, мы не знаем»³².

Ясно, что Пушкин был вождем этой культурной эпохи. Но столь же ясно, что он не мог бы осуществить свое дело в иную эпоху. Ему необходима была та ответная реакция со стороны многих — в том числе совсем далеких от литературы — людей, о которой говорит Г. О. Винокур. Характерное для эпохи как бы полное отсутствие границы между художественным стилем и живой речью было неотъемлемой основой пушкинского творчества. Г. О. Винокур замечает, что в истории русской культуры другой такой эпохи не было. Но нельзя не прибавить, что подобные эпохи уникальны в истории любой национальной культуры, — как, скажем, для Италии эпоха Петрарки и Боккаччо, для Франции — «Плеяды» (Ронсар, Дю Белле и др.) и Рабле, для Англии — Спенсера и Шекспира.

В свете этого своеобразия жизни слова в пушкинскую эпоху понятной становится странная, даже загадочная поначалу мысль Александра Блока, назвавшего эту эпоху «единственной культурной эпохой в России прошлого века»³³. Ведь была же еще, скажем, эпоха Толстого и Достоевского... Однако лишь в пушкинскую эпоху эстетическое чувство слова, например, свободно переходило через границы искусства в жизнь и обратно. Только на ренессансной стадии в развитии национальных культур возможно и необходимо было такое полнокровное бытие художественного слова.

И совершенно ошибочно видеть в этом внешнюю, «формальную» черту. В этой особенной жизни слова наглядно воплощается глубокое внутреннее своеобразие ренессансной литературы и самый характер ее соотношения с действительностью.

Эпоха объясняет и непревзойденность, недостижимость пушкинского стиля. Казалось бы, дело должно было обстоять обратным образом. Ведь классический стиль только лишь создается, трудности, стоящие перед художником, громадны (вспомним, что одновременно окончательно формируется и сам литературный язык); логично было бы предположить, что последователи смогут создать более высокие стилевые ценности. Но логика развития искусства более сложна и не укладывается в прямую цепь умозаключений. И дело, очевидно, как раз в первозданности, в том, что стиль Пушкина — стиль *новорожденный*, творимый в живой связи с языковым творчеством и сотворением национального художественного самосознания. Искусность и естественность в нем неразделимы, каждый шаг вперед в сфере искусности есть одновременно и тем самым шаг вперед в овладении естественностью стиля, — так что даже и невозможно сказать о том или ином элементе стиля, является ли он приближением поэзии к жизни или же новой ступенью поэтической искусности; эти задачи тождественны.

В принципе это и есть идеал стилевого творчества вообще. Но в стиле Пушкина он выступает в уже не могущей быть повторенной полноте и чистоте, с не могущим быть превзойденным обаянием, — ибо и нельзя повторить еще раз стадию создания классического стиля.

Уже при жизни Пушкина многие литературные деятели выражают недовольство излишней «гладкостью»

классической гармонии, стремятся к контрастам, диссонансам и резкому заострению отдельных стилевых качеств. Подчас упреки этого рода обращены даже к самому Пушкину...

Складывается, в частности, заведомо одностороннее представление о пушкинском стиле только как о воплощении чеканности, законченности, искусности. Ныне ясно, что недостижимость пушкинского стиля — в органическом единстве высшего художественного совершенства и предельной жизненности, непосредственности, естественности, способности сохранить в себе живое биение и дыхание бытия.

Кроме того, грандиозное дело создания классического стиля как бы затмило все остальное в облике Пушкина. Его историческая роль была всецело сведена к этому делу.

Даже Гоголь, при всей его проникновенности, утверждал в 1846 году: «Какое новое направление мысленному миру дал Пушкин?.. Зачем он дан был миру и что доказал собою? Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше... Пушкину определено было показать в себе... звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе»³⁴.

Долго, очень долго в творчестве Пушкина видели прежде всего (или только) гениальный артистизм, искусство в чистом виде; в сущности, лишь в 1880 году, в речи Достоевского он действительно предстал как гений в полном и пророческом смысле. Между тем, говоря теоретически, чем выше и совершеннее «искусство», тем богаче, неисчерпаемее его «смысл». Впрочем, для того чтобы раскрыть богатство и глубину смысла пушкинской лирики, нужно писать специальную книгу о ней. Здесь нам необходимо понять одно: создание национального классического стиля в лирике — это менее всего *формальное*, так сказать, техническое достижение. Речь идет об *осуществлении* зрелого поэтического самосознания нации и личности в их органическом единстве.

После Пушкина все подлинное литературное творчество развивается уже в русле классического стиля — вплоть до Шолохова и Твардовского. Но необходимо выделить и более узкое и определенное понятие классического стиля, к которому следует отнести *только* зрелое

творчество Пушкина, выступающее как мера и «образец» стиля для всей последующей литературы.

Стиль Пушкина и созданный им литературный язык нельзя было, так сказать, законсервировать в его совершенстве и «повторять», воспроизводить снова и снова, не только в силу того, что стадия языкового и духовного творчества, его породившая, закончилась. Сохраняя пушкинскую цельность, литература не могла бы сделать вперед ни шагу. Естественно, что «разложение» (конечно, не в дурном смысле слова) этого стиля со всей ясностью выразилось уже у Гоголя и Лермонтова. Говоря упрощенно и кратко, Гоголь берет себе «материальное», низкое, комичное; Лермонтов — духовное, высокое, трагичное. С другой стороны, оба основываются на разного рода открытых стилевых *контрастах* (которые почти неощутимы в пушкинском стиле). Но *мера* стиля и языка уже была дана, и любой выход за ее пределы, любое отклонение от нее представляло теперь именно как отклонение, обусловленное той или иной конкретной художественной целью.

* * *

Создание национального классического стиля и языка — это одна из главных задач, решаемых в эпоху Возрождения. Если говорить о классическом стиле в *лирике*, то стиль этот, как уже говорилось, был создан Петраркой и его соратниками в Италии, Ронсаром, Дю Белле и другими поэтами «Плеяды» во Франции, Спенсером, Сиднеем и Шекспиром (в его сонетах) в Англии и т. д. В России же он был создан Пушкиным и его *плеядой*, в которую входят так или иначе зрелые Жуковский и Денис Давыдов, Дельвиг и Веневитинов, молодые Боратынский, Языков и Вяземский (в позднем своем творчестве эти поэты вышли за пределы собственно пушкинской школы, о чем еще пойдет речь) и целый ряд других, менее значительных поэтов³⁵.

Возможно, возникнет вопрос о соотношении «ренессансного» и «классического» в лирике. Связь здесь глубокая и неразрывная. Именно ренессансная стихия с ее многосторонностью, раскованностью, полнотой способна породить подлинно классический стиль, хотя далеко не все ренессансное классично. Необходимо еще то органическое слияние *естества* и *искусства*, которое определяет

высший взлет поэтического творчества. В пушкинскую эпоху это слияние так или иначе характерно для многих поэтов — даже и вовсе невыдающихся.

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей:
Я рощам возвратил певичку,
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сиянье голубого дья,
И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.

Эти «классические» строки многие готовы были приписывать Пушкину или хотя бы одному из его ближайших сподвижников. А они принадлежат третьестепенному поэту-дилетанту Федору Туманскому (1799—1853), от которого и дошел-то до нас всего какой-нибудь десяток стихотворений.

Но, разумеется, наиболее полно воплотили ренессансную лирическую стихию поэты подлинно значительные. Таков один из ближайших сподвижников Пушкина — Николай Языков. В одном из лучших своих стихотворений он обращается к возлюбленной:

Голубокая, младая,
Мой чернобровый ангел рая!
Тебя, звезду мою, найдет
Поэта вестник расторопный,
Мой бойкий ямб четверостопный,
Мой говорливый скороход:
Тебе он скажет весть благоую.
Да, я покинул наконец
Пирры, беспечность кочевую,
Я, голосистый их певец!..
...Я здесь! — Да здравствует Москва!
Вот небеса мои родные!
Здесь наша матушка-Россия
Семисотлетняя жива!
Здесь все бывало: плен, свобода,
Орда, и Польша, и Литва,
Французы, лавр и хмель народа,
Все, все!.. Да здравствует Москва!..
...Не пьян полет моих желаний,
Свобода сердца весела;
И стихотворческие длани
К струнам — и лира ожила!
Мой чернобровый ангел рая!
Моли судьбу, да всеблагая
Не отнимает у меня:

Ни одиночества дневного,
Ни одиночества ночного,
Ни дум действительного дня...
...Твоя мольба всегда верна:
И мой обет — он совершится!
Мечта любовью раскипитя,
И в звуки выльется она!
И будут звуки те прекрасны,
И будет сладость их нежна,
Как сон пленительный и ясный,
Тебя поднявший с ложа сна.

С полной свободой и естественностью сливаются здесь стихии любви и родины, разгуля и творчества. Языков переходит — даже не переходит, а просто движется — от темы к теме так, словно все это одно и то же, один единый поток жизни. Кстати, и само творчество предстает здесь как нерасторжимая цельность «бойкого ямба», «сладости» прекрасных звуков и «святых восторгов», «веселой свободы сердца». Равно свято и полно значения все — голубоокая любовь, семисотлетняя Москва, думы действительного дня, сны ленивой ночи. И хотя в стихах речь идет, казалось бы, о том, что поэт покинул «пиры» и «беспечность кочевую» прежних «буйных лет», — эти пиры тоже святы и причастны прекрасной цельности жизни. Как говорится в этом же стихотворении:

...Всё: бодрость чувств и сил,
Ученье, дружбу, вольность нашу,
Гульбу, шум, праздность, лень — я слил
В одну торжественную чашу
И пил да пел...

Именно так: все бытие, во всех своих проявлениях воспринимается как «одна торжественная чаша». Все поднято до всеобщего, вселенского значения и в то же время остается совершенно личным, интимно родственным поэту. Это и есть подлинно ренессансное состояние лирики³⁶.

И дело здесь не во внешней жизнерадостности, не в самой по себе *тональности* стиха. Жизнерадостные стихи создавались во все эпохи развития русской лирики. Но только в пушкинскую эпоху в них дышат эти полнота и цельность, это осознание жизни как единой «торжественной чаши».

Обратимся к замечательным *элегическим* стихам Дельвига:

Когда, душа, просилась ты
Погибнуть иль любить,

Когда желанья и мечты
К тебе теснились жить,
Когда еще я не пил слез
Из чаши бытия,—
Зачем тогда, в венке из роз,
К теням не отбыл я!..
...Не нарушайте ж, я молю,
Вы сна души моей
И слова страшного: люблю
Не повторяйте ей!

В этих *печальных* стихах — все то же ощущение полноты жизни (пусть за пределами данного переживания), та же *торжественность* «чаши бытия», в которую примешался и вкус слез.

Крайне узко и ошибочно вообще представление о ренессансном искусстве как средоточии одного жизненного восторга, радостного упоения бытием. Верно другое: в ренессансном искусстве воплощается необъятная и многосторонняя полнота бытия и даже в зрелище безысходной трагедии, в образе духовного отчаяния проступает бездонность и неисчерпаемость жизни, ибо ренессансный художник видит ее в целом. Именно потому и говорил Пушкин: «У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрю в бездну». И когда он призывал Дельвига не быть «односторонним», а взглянуть на трагедию декабристов «взглядом Шекспира», он имел в виду, конечно, оценку и понимание этой трагедии в свете всей полноты русской жизни.

И Пушкин действительно обладал шекспировским взглядом. Об этом писал Блок, сравнивая Пушкина с позднейшими поэтами: «Перед Пушкиным открыта вся душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом. *Не таинственно* как будто, а, может быть, зато по-другому, по-«самоубийственному», таинственно»³⁷.

Слова «ужас», «самоубийственно» едва ли точны: в них явно звучат «декадентские» нотки. Здесь вернее вспомнить слова самого Пушкина: «Кружится голова... я как будто смотрю в бездну». Но очень метко это утверждение об особой *таинственности* пушкинской поэзии. У позднейших поэтов она нередко идет от второстепенного, — например, от сложности *данного* переживания. У Пушкина же она обусловлена тем, что в отдельном пере-

живании сквозит вся полнота и глубь бытия, все эстетическое многообразие мира.

Об этом существеннейшем свойстве пушкинского творчества хорошо сказал в свое время Андрей Платонов. Тайна Пушкина, утверждал он, «в том, что за его сочинениями — как будто ясными по форме и предельно глубокими, исчерпывающими по смыслу — остается нечто еще большее, что пока еще не сказано. Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала. Это семя, рождающее леса. Мы не ощущаем напряжения поэта, мы видим неистощимость его души, которая сама еда ли знает свою силу»³⁸.

В этой связи уместно вспомнить одно из великолепных стихотворений Пушкина — «Дорожные жалобы».

* * *

Как это закономерно и бесконечно значительно, что Пушкин — первым среди русских писателей — объездил всю Россию! Карта его путешествий поражает своим размахом и полнотой. Он знал русскую землю от Финляндии до Турции и от Карпат до Сибири, в 1830 году он ходатайствовал и о поездке через Сибирь в Китай, — правда, безуспешно. За короткую свою жизнь он проехал по русским дорогам около сорока тысяч километров...

И как он ездил! Он «никогда не дожидался на станциях, пока заложат ему лошадей, а шел по дороге вперед и не пропускал ни одного встречного мужика или бабы, чтобы не потолковать с ними...»³⁹.

Это знакомство с Россией было необходимой предпосылкой его творческого подвига и стихотворение «Дорожные жалобы», — в сущности, жалоба на тяжесть избранного им труда, который он совершил не только для своих собственных нужд, но и для нужд всей русской литературы.

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?..

Но это, без сомнения, не просто «жалобы».

Г. А. Гуковский в одной из своих известных книг о

Пушкине подробно разобрал это стихотворение. Он писал, в частности:

«Оно повествует о «широких возможностях», предоставляемых николаевской Россией своему поэту... Пред нами самые различные виды смертей, и все какие-то ненормальные, противоестественные. Выбор велик, но от этого выбора никуда не уйдешь. И сама страна — какая унылая и страшная!.. Такова Россия 1828 года. Какова Россия, таковы и мечты. Много ли просит у жизни, у родины замученный поэт? Нет, он просит совсем, совсем мало — немножко покоя, тишины, немножко беззаботности... Но нет ему покоя. Он обречен участи странника, неприкаянного изгнанника в родной земле, гонимого вперед и вперед без цели...»⁴⁰

Эта характеристика неверна по самой своей сути и даже странна. Начнем с фактической стороны дела. «Дорожные жалобы» написаны в Москве 4 октября 1829 года. За две недели до этого Пушкин возвратился из одного из самых больших своих путешествий — на Кавказ, до Арзрума. С величайшим трудом он добился разрешения на это путешествие, предпринятое им в разгар русско-турецкой войны, и был поистине счастлив совершить его (что ясно отразилось в его «Путешествии в Арзрум» и написанных по дороге стихах). «Дорожные жалобы» вполне очевидно связаны с этой поездкой; так, в «Путешествии в Арзрум» рассказывается, как и в этом стихотворении, и о чуме, и о карантине, и о дурных дорогах и т. п.

Таким образом, утверждения Г. А. Гуковского, что Пушкин-де «обречен участи странника, неприкаянного изгнанника... гонимого... без цели» и т. п., совершенно не идут к делу. Пушкин жаждал этой дороги и, конечно, имел ясную цель.

Впрочем, могут возразить, что стихи — это не отчет о путешествии, что их смысл даже несводим к *дороге* как таковой: речь идет и о судьбе поэта, о его жизненном пути вообще. И это возражение отчасти справедливо. Но дело в том, что именно как стихи, именно как художественное создание «Дорожные жалобы» отнюдь не могут быть поняты в том ключе, который предложен Гуковским. Он утверждает: смысл стихотворения состоит в том, что «замученный поэт» просит у родины «совсем, совсем мало — немножко покоя, тишины, немножко баззаботности». Неу-

жели что-либо подобное можно прочесть, услышать в этих гордых строках:

На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил.

Если же все-таки остаются сомнения — стоит привести строфу, написанную для «Евгения Онегина» за два дня до «Дорожных жалоб» (2 октября 1829):

Блажен, кто понял голос строгий
Необходимости земной,
Кто в жизни шел большой дорогой,
Большой дорогой столбовой...

И, конечно, именно этот смысл тоже ясно звучит в «Дорожных жалобах» — хотя стихотворение к нему и не сводится.

Теперь о «смертях»:

На камнях под копытом,
На горе под ксесом
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом,

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль со скуки околею
Где-нибудь в карантинé...

Г. А. Гуковский говорит о том, что все смерти какие-то «противоестественные», что «выбор велик, но от этого выбора никуда не уйдешь». Исследователь верно подметил, что смерти «противоестественные». Правда, точнее было бы сказать, что они *противоестественно* поданы в стихотворении. И это несет в себе глубокий смысл. Вместе со *страхом* здесь несомненно живет *смех*. И само это длинное перечисление, и выражения, вроде «чума подцепит», «шлагбаум влепит», «околею» и т. п., явно *преодолевают смерть*. И сама возможность «*выбора*» как бы дает ощущение свободы или, точнее, басшабашности (слова Гуковского «от выбора не уйдешь», кстати сказать, вообще не имеют смысла, ибо, как известно, двум смертям не бывать, а одной не миновать).

За год до создания «Дорожных жалоб» Иван Киреевский писал, что в поэзии Пушкина, начиная с «Онегина», царит «какая-то беспечность, какая-то особенная задумчивость и, наконец, что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу; ибо как назвать то чувство, которым дышат мелодии русских песен, к которому чаще всего возвращается русский народ и которое можно назвать центром его сердечной жизни?

В этом периоде развития поэзии Пушкина особенно заметна способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте. Та же способность есть основание русского характера: она служит началом всех добродетелей и недостатков русского народа; из нее происходит смелость, беспечность, неукротимость минутных желаний, великодушие, неумеренность, запальчивость, понятливость, добродушие и пр. и пр.»⁴¹.

Но дело, конечно, не только в национальном своеобразии; дело и в том, что это своеобразие воплощается в лирике Пушкина во всей полноте и многосторонности. То настроение, то переживание, которое Г. А. Гуковский ошибочно приписывает «Дорожным жалобам» (где, конечно, даже само слово «жалобы» звучит и насмешливо), можно найти, скажем, в иных стихотворениях русских поэтов конца XIX — начала XX века, которые действительно «просят мало, совсем мало», «немножко беззаботности» и т. д. Но к Пушкину все это ни в коей мере не относится.

Исследователь утверждает, что в стихах Пушкина все «уныло и страшно», все угрожает гибелью «несчастному поэту». Неужели это именно «несчастный», подавленный страхом человек сетует, что ему приходится «телятиной холодной трюфли Яра поминать»? Неужели это именно «замученный поэт» мечтает

По Мясницкой разъезжать,
О деревне, о невесте
На досуге помышлять...

И, наконец, почему, собственно, если уж ставить вопрос, как говорится, с «полной серьезностью», мы должны так уж жалеть этого «несчастливого», если все дело лишь в том, что он не может есть трюфли у «Яра», разъезжать по Мясницкой, выпить рюмку рома и т. д.?

Нет, никак не укладывается стихотворение в ту мрач-

ную схему, которую предложил Г. А. Гуковский. И все дело в том, что исследователь не увидел его принципиальной многосторонности. Конечно, в стихотворении есть и элементы «страшного», своего рода «пляски смерти». Но есть здесь и бесшабашность (как раз в духе пословицы «двум смертям не бывать»), и насмешка над смертью (именно насмешка, а не сдавленная прония романтического толка), и просто жизнерадостность — пусть в воспоминаниях. Да и как может быть «страшным» стихотворение, кончающееся выкриком:

Ну, пошел же, погоняй!..

Все «смерти», предстающие в стихотворении, являются как проявления *жизни*: оказывается, что даже смерть, как и жизнь, *многообразна*, что есть *выбор*. И уже потому она не только трагична, но и комична.

Подчиняясь неверной исходной мысли, Г. А. Гуковский впал и в совсем уже странную ошибку. Он говорит, что «вершина» всех ужасов стихотворения — «витающая над всем скука, от которой околеть можно, — последний шанс, если уже все другие виды гибели миновали поэта» (там же). Здесь незначительным, казалось бы, изменением пушкинского стиха совершенно искажен смысл: «скука, от которой околеть *можно*», — говорит исследователь; Пушкин между тем, перечислив ряд смертей, заключает буквально:

Иль от скуки околею
Где-нибудь в карантине.

Но этим «от скуки околею», в сущности, уничтожаются все «страшные» предшествующие смерти. Эту явно уже комическую деталь исследователь опять-таки понимает «на полном серьезе», между тем как она с совершенной очевидностью раскрывает двойственный смысл целого. Поэт приравнял смерти от чумы, от мороза, от ножа и т. п. и смерть... от скуки — и это преодолевает страх и попирает смерть.

Стремясь определить особенный характер развивающейся в его время русской литературы — ярчайшим и полнейшим воплощением которой было творчество Пушкина, — Иван Киреевский противопоставлял ее просветительской, сентименталистской и романтической литера-

туре, развивавшейся в XVIII — начале XIX века в западноевропейских странах. В просветительской литературе, писал он (в 1831 году), ни одно из основных слов «не имело значения *самобытного*; каждое получало смысл только из отношений к прежнему веку. Под *свободой* понимали единственно отсутствие прежних стеснений; под *человечеством* разумели единственно материальное большинство людей... царством *разума* называли отсутствие предрассудков или того, что почитали предрассудками... От подражания классическим образцам обратились к подражанию внешней неодоушевленной природе». Далее он говорил о литературе сентиментализма и романтизма: «Подражание внешней природе заменилось сентиментальностью и мечтательностью, которые на всю действительность набрасывали однообразный цвет исключительного чувства или систематической мысли, уничтожая таким образом самобытность и разнообразие внешнего мира»⁴².

Г. А. Гуковский, в сущности, анализирует стихотворение Пушкина, отчасти как просветительское, отчасти как романтическое. Ибо, с одной стороны, он считает, что *свобода* поэта — это только «отсутствие стеснений» («поэт, — по его словам, — *обречен* участи странника»); с другой же, — он видит в стихотворении только «однообразный цвет исключительного чувства» («страна — как-кая унылая и страшная»). Между тем смысл стихотворения Пушкина заключается именно в том, что он *свободно*, по своей воле идет по этой трудной дороге (то, что ему это «господь судил», вовсе не означает насилия; это, скорее, избранность, и «блажен... кто в жизни шел большой дорогой... столбовой»), и, с другой стороны, прозревает сквозь тяготы этой дороги все многообразие жизни и имеет силу смеяться над смертью, имеет дерзость противопоставить ей трюфли Яра, мысли о невесте, рюмку рома...

Зрелому Пушкину были совершенно чужды как просветительская, то есть рационалистическая, так и романтическая, основанная на «исключительном чувстве» односторонности. В нем царит ренессансная полнота. Я стремился показать это на материале одного короткого стихотворения, но это, конечно, воплотилось в его зрелом творчестве в целом.

Перечтем еще раз строки из «Дорожных жалоб»:

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,

На большой мне, зная, дороге
Умереть господь судил...

Да, Пушкин умер на большой, столбовой дороге Истории, и его гибель была подлинной исторической трагедией, концом великой эпохи. Об этом проникновенно говорил Александр Блок в своем последнем выступлении, явившемся его завещанием, — в речи «О назначении поэта», произнесенной 13 февраля 1921 года.

«Жизнь Пушкина, — сказал в конце своей речи Блок, — склоняясь к закату, все больше наполнялась преградами, которые ставились на его путях. Слабел Пушкин — слабела с ним вместе и культура его поры: единственной культурной эпохи в России прошлого века. Приближались роковые сороковые годы...

Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это — предсмертные вздохи Пушкина, и также — вздохи культуры пушкинской поры.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.

Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой ⁴³, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем: жизнь потеряла смысл» ⁴⁴.

Невозможно цитировать здесь заключительную часть блоковской речи целиком, — хотя приведенные отрывки не дают, конечно, полного представления о ней. Но и так очевиден непосредственно исторический, «эпохальный» смысл гибели Пушкина.

Тогда, в 1921 году, Блок сказал, что «довести картину до ясности пока невозможно... надо пережить еще какие-то события; приговор по этому делу — в руках будущего историка России» (там же).

О гибели Пушкина с тех пор было написано очень много; целый ряд работ появился и в самые последние годы. Но сплошь и рядом авторы этих работ идут ложным путем — совсем не тем, который был верно намечен Бло-

ком. Сплошь и рядом «причины» гибели Пушкина сводятся к придворным интригам и нападкам литературных противников, что крайне мельчит облик поэта и его судьбу. Да, история давно заклеяла имена тех, кто, подобно надоедливому мухам, жужжал в уши поэта. Но думать, что Пушкин погиб от руки этих ничтожеств, — значит, в конечном счете, оскорблять его память.

Документально известно, что сам Пушкин по меньшей мере дважды — в разговорах с Жуковским и с Софьей Карамзиной — резко протестовал против мнения, что его ведут к дуэльному барьеру сплетни великосветских салонов. «Какое мне дело до мнения графини такой-то или княгини такой-то... — сказал он Жуковскому. — Единственное мнение, которым я дорожу, есть мнение среднего класса, который в настоящее время является единственным истинно русским»⁴⁵. А дочери великого историка он сказал: «Мне нужно... чтобы доброе имя мое и честь были неприкосновенны во всех углах России»⁴⁶.

Но дело, конечно, не только в фактах как таковых. Необходимо понять, что со смертью Пушкина умерла, кончилась целая эпоха истории отечественной культуры, которую вернее всего назвать эпохой русского Возрождения, русского Ренессанса. Его гибель была великим трагедийным событием в этой истории. И именно этим нужно мерить факты, связанные с гибелью Поэта, — как и завещал нам Блок. Многое здесь еще не разгадано, но ключ у нас есть.

Но в заключение необходимо сказать, что «неразгаданность» Пушкина свидетельствует и об его по-прежнему неиссякаемо живом бытии в нашей истории.

Мы открываем в нем черту за чертой, а он продолжает *расти* и обретать новые и новые богатства — как все подлинно живое!

* * *

Прежде чем пойти дальше, необходимо сделать одно отступление общетеоретического характера. (Здесь я хочу вкратце повторить то, что я писал в книге: «Литература и социология». М., «Художественная литература», 1978.)

В своем развитии литература — в том числе и лирическая поэзия — так или иначе отражает развитие соотно-

шения народа, государства и личности. Это можно отчетливо проследить в истории лирической поэзии XVIII—XIX веков.

Ломоносов, Державин, Карамзин выступают как государственные люди, и для них интересы нации, личности и государства в той или иной мере едины. После Отечественной войны все яснее и резче обнаруживаются противоречия, которые воплотились и в творчестве Пушкина, и — еще более резко — в творчестве Гоголя и Лермонтова. В 1840-е годы русская литература, в сущности, почти полностью теряет «государственный» характер. Но это было вместе с тем и концом эпохи русского Возрождения. Сама же по себе эта эпоха немыслима без определенного относительного единства нации, государства и личности.

На протяжении XVIII — начала XIX века интересы государства, нации и личности, поднявшейся над феодально-сословной ограниченностью и еще не попавшей в цепи ограниченности буржуазной, в той или иной мере совпадали. Это, конечно, отнюдь не исключало острых социальных конфликтов; достаточно вспомнить о Крестьянской войне 1773—1775 годов или о судьбах Радищева и Новикова. Но и крестьянские войны, и трагические коллизии между государством и выдающимися личностями всецело присущи и западноевропейскому Возрождению.

При всех возможных оговорках время от Петра до восстания декабристов было временем плодотворного становления нации и личности, что со всей мощью и яркостью выразилось, скажем, в не знающей себе равных деятельности Ломоносова, который, по слову Пушкина, был «первым нашим университетом», в создании одного из величайших городов мира — Петербурга, во всемирно-исторической эпопее Отечественной войны. В этих и других свершениях эпохи интересы государства, воля нации и устремления личностей воплощались, несмотря на все многообразные социально-исторические противоречия и коллизии — в известном единстве.

Несовпадение и даже разрыв интересов государства и нации (а также посвящающей себя служению России личности) явственно обнаружилось после Отечественной войны 1812—1815 годов, в ходе которой впервые выступила во всем объеме и глубине сама стихия нации. В нераздельной связи с этим складываются и зрелые, самостоятельные,

суверенные личности, которые апеллируют к нации и, далее, человечеству в целом, а не к государству.

В это время разрушается иллюзия единства интересов государства и нации (а также и личности). Но именно на этот конец эпохи русского Возрождения и приходится высший взлет ее литературы, воплотившийся прежде всего в творчестве Пушкина и его плеяды, а также молодого Гоголя (то же самое было характерно, как уже говорилось, и для западноевропейского Ренессанса: творчество Шекспира и Сервантеса — это и высший взлет, и конец...).

Г. П. Макогоненко пишет, что «Гоголь — это завершающий этап русского Возрождения»⁴⁷. Но так можно сказать лишь о молодом Гоголе, о Гоголе «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». Именно в творчестве Гоголя ясно и резко обнаруживается кризис и конец ренессансного развития. Контрастное, дисгармоническое искусство зрелого Гоголя должно быть понято как выражение стихии *барокко*. В этом же русле развивается поздняя лирика Боратынского, Тютчева и его школы⁴⁸, творчество Владимира Одоевского и, в значительной мере, Лермонтова.

Обычно эти явления 1830 — начала 1840-х годов рассматриваются как своего рода «вторая волна» русского романтизма («первую волну» видят в поэзии 1810 — начала 1820-х годов, в творчестве Жуковского, декабристов, молодого Пушкина). Таким образом, согласно традиционной схеме, уже после становления «критического реализма» в творчестве зрелого Пушкина вновь возникает мощная струя «романтизма». Все это не имеет и не может иметь ни социологического, ни собственно литературного обоснования.

Все дело в том, что художественная стихия барокко, представляющая собою «реакцию» на искусство Возрождения (эта «реакция» вырастает, разумеется, на почве социально-исторических сдвигов), в целом ряде отношений аналогична стихии романтизма, выступающей, со своей стороны, как «реакция» на просвещение. Барокко и романтизм близки *типологически*, но это не дает никаких оснований отождествлять их. Для действительного становления романтизма необходимо вызревание просветительских тенденций (опирающихся, естественно, на определенную социальную почву). Эти тенденции достаточно зрело

выступают в России уже к 1850-м годам. Именно тогда и складывается русский романтизм в собственном смысле, нашедший своеобразные воплощения в таких идеологических и вместе с тем литературных течениях, как славянофильство, почвенничество и народничество.

Исследование смены литературных направлений во второй трети XIX века очень осложнено тем, что литература в это время развивается поистине *стремительно*.

Это со всей ясностью высказал чуткий свидетель и участник литературного движения — Белинский. В 1847 году он писал, например, что годовые литературные обозрения, сделанные в 1823—1825 годах Александром Бестужевым, «имеют для нас весь интерес старины, несмотря на то, что начались всего 24 года назад тому! Так быстро идет вперед наша литература! Но какую отдаленную, какую глубокою стариною отзывается «Обозрение русской литературы 1814 года!»»⁴⁹.

Здесь важны обе даты: 1814 год — это еще как бы XVIII век (хотя главное событие, определившее зрелость русского Возрождения — Отечественная война, — свершилось, оно не могло мгновенно отозваться на состоянии литературы), а 1823—1825 годы — это начальный этап развития, который за следующие четверть века стал «старинной». Но то, что было до него, — уже совсем «отдаленная, глубокая старина».

Всего через шесть лет после гибели Пушкина Белинский заметил: «Для Пушкина настает уже потомство. На Руси все растет не по годам, а по часам, и пять лет для нее — почти век»⁵⁰. Это утверждение едва ли представляет собой гиперболу. Оно более или менее точно характеризует движение русской литературы второй трети XIX века. Так, скажем, около 1830 года в русской литературе еще преобладала ренессансная стихия; к моменту гибели Пушкина господствовала эстетика барокко; а в 1843 году, когда Белинский написал цитированные слова, на первый план уже выходили просветительские тенденции.

По непосредственному и, безусловно, верному ощущению Белинского русская литература в эти годы «движется вперед с невероятною быстротою... Голова кружится, когда подумаешь о расстоянии, которое разделяет предпрошлое десятилетие (1820—1830) от прошлого (1830—

1840), а прошлое десятилетие от этих двух протекших лет настоящего!»⁵¹ (статья 1842 года).

Помимо этих наблюдений, Белинский сделал такой вывод: «...Мы вдруг переживаем все моменты европейской жизни, которые на Западе развивались последовательно»⁵². Здесь не совсем точно сказано «моменты *европейской* жизни»; правильнее было бы сказать: «моменты», которые *ранее прошла* европейская жизнь и литература. Но сама мысль вполне верна.

Нельзя не заметить, что эта мысль была неадекватно истолкована одним из моих оппонентов в статье «О синтезе традиций в русском реализме». Он утверждал, что Белинский имел в виду *синкретизм* тогдашней русской литературы, что творчество Пушкина и его современников и последователей соединяет в себе черты Ренессанса, Просвещения, романтизма, критического реализма и т. д.⁵³

Но из высказывания Белинского это никак не следует. Он говорит лишь о том, что русская литература *в одно время* (по его слову — «вдруг») переживает те стадии, которые Западная Европа переживала в определенной временной последовательности. Это еще отнюдь не означает, что творчество отдельно взятого художника в один и тот же отрезок времени соединяло в себе разные направления. Правда, ренессансный реализм — это принципиально синкретическое искусство, в котором нерасчлененно живут те стихии, которые характерны для барокко, классицизма, просветительства и т. п. Его своеобразие как «направления» во многом как раз и заключается в синтетичности. Но надо все же видеть в нем не некое сочетание разных направлений, а самостоятельную историческую форму литературы.

Что же касается последующего развития литературы, то здесь уже явно нет пушкинской, или, иначе говоря, ренессансной синтетичности, а, с другой стороны, выступают самые разнообразные устремления и художественные стихии.

После характерных *барочных* тенденций в литературе 1830 — начала 1840-х годов следовало бы «ожидать» явлений *классицистического* порядка. Однако той особенной социально-исторической ситуации, которая порождает классицизм, в России не было⁵⁴. Поэтому в 1840-е годы сразу начинает складываться просветительство и сенти-

ментализм. Эти направления достаточно тесно связаны и на Западе; в России же они выступают одновременно, «вдруг», по слову Белинского. Типично просветительские повести Герцена «Кто виноват?» и «Доктор Крупов» и сентименталистские «Бедные люди» Достоевского (хотя их относят и к критическому реализму) создаются, так сказать, параллельно. Оба направления развиваются в рамках «натуральной школы».

Далее, несомненно сентименталистский характер носит творчество молодого Толстого, который вдохновляется, в частности, наследием Руссо и Стерна (воспринимая этих писателей, разумеется, совсем не так, как Карамзин). К просветительскому реализму так или иначе принадлежит творчество Некрасова и его поэтической школы, Щедрина, Тургенева, Гончарова, Слепцова, Помяловского, Решетникова и т. д. (что вовсе не противоречит их глубокому художественному критицизму).

Наконец, творчество Достоевского, А. Григорьева, Фета, поэтов-славянофилов, Мельникова-Печерского, в значительной мере Лескова, а с другой стороны, Глеба Успенского и многочисленных писателей-народников несет в себе несомненные черты романтизма.

Итак, в русской литературе, начиная с 1840-х годов, развиваются просветительский реализм, сентиментализм и, несколько позднее, романтизм.

Развитие этих направлений имело глубоко своеобразный характер. В силу стремительного движения русской литературы, они, эти направления, формировались через каких-нибудь полтора-два десятилетия после расцвета русского Возрождения (западноевропейское просветительство, например, отделено от Ренессанса целым столетием). Это придавало русскому просветительскому реализму, сентиментализму, романтизму особенную художественную полноту и силу; в творчестве Некрасова, Островского, Толстого, Достоевского еще как бы жива ренессансная стихия (как ощущается она и на Западе, скажем, у крупнейших художников середины XVII века — Корнеля и Мильтона).

И все-таки смена направлений выражалась с достаточной ясностью, подчас даже резкостью. Так, в 1840-х годах Белинский, исходя из принципов созревавшего в то время просветительского реализма, не раз говорил об «устарелости» искусства Пушкина и Гоголя. Он писал, например,

что «поэзия Пушкина... высказывается более как чувство, как созерцание, нежели как мысль... Пушкин принадлежит к той школе, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта. Дух *анализа*, неукротимое стремление *исследования*, страстное, полное вражды и любви *мышление* сделались теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем время опередило поэзию Пушкина...»⁵⁶

О Гоголе Белинский писал более резко в частном письме: «Страшно подумать о Гоголе: ведь во всем, что ни написал, — одна натура, как в животном. Невежество абсолютное!»⁵⁷

Эти суждения нередко рассматривают как «ошибки» великого критика. Однако он был совершенно прав *с точки зрения просветительского реализма*. Он ясно видел принципиальное, коренное различие искусства Пушкина и Гоголя и, скажем, Герцена и Гончарова. Он ставил задачу вовсе не «принизить» великих художников, которые навсегда остаются живыми, но показать, что наступил новый этап развития литературы, имеющий иные цели.

В течение XVIII — первой трети XIX века от Ломоносова до Пушкина русская литература осуществила переход, точнее переворот, от Средневековья к Новому времени. Это было грандиозное свершение. Литература воплотила национальное самосознание, художественно освоила стихии *народа и личности*. Это было бы немислимо без создания национального классического стиля и литературного языка. После этого русская литература реально вышла на мировую арену и обрела возможность развиваться «вровень» с давно сложившимися новыми литературами Западной Европы. Разумеется, все это могло совершиться только на почве социально-исторического развития: сама Россия после Отечественной войны стала одной из ведущих мировых стран.

Но именно в этот момент обнажаются ранее не столь очевидные противоречия, которые в конце концов привели к величайшей в истории человечества революции. Созревшая нация и личность «не уместаются» в рамках абсолютистского государства. Наступает кризис ренессансной эпохи, а затем русская литература поистине стремительно проходит те стадии, которые уже пережили литературы Западной Европы. Уже в середине XIX века русская литература явилась несомненно ведущей литературой ми-

ра — что признает теперь любой серьезный зарубежный литератор.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ То есть не глядя на французскую революцию.

² В 1807 году французская армия захватила союзную тогда России Пруссию.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 163.

⁴ «Русская литература», 1972, № 2, с. 7.

⁵ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. II. М., 1911, с. 85.

⁶ Белинский В. Г. Цит. соч., с. 115, 117.

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X. М., Изд-во АН СССР, с. 148.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 145.

¹⁰ Пушкин в воспоминаниях современников. М., ГИХЛ, 1950, с. 455.

¹¹ Пушкин А. С. Цит. соч., т. VII, с. 526.

¹² Там же, с. 32.

¹³ Там же, с. 184.

¹⁴ Там же, с. 631.

¹⁵ Там же, с. 479.

¹⁶ Там же, с. 172.

¹⁷ Там же, с. 127.

¹⁸ Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., «Мир», 1931, с. 152.

¹⁹ Пушкин писал о Ломоносове: «Предложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения» (т. VII, с. 29).

²⁰ Необходимо отличать от этого периода характерное для последних лет деятельности Пушкина поэтическое освоение зарубежного мира. В данном случае дело шло не о переводах и даже не о переложениях, а о совершенно самостоятельном творчестве, — пусть Пушкин и опирался подчас на те или иные литературные произведения (в «Пире во время чумы», «Анджело», «Подражаниях Корану» и т. п.). Все эти произведения — от «Подражаний древним» до «Моцарта и Сальери» — всецело принадлежат русской литературе (как, скажем, «Легенда о Великом инквизиторе» Достоевского или «Итальянские стихи» Блока).

²¹ «Дружеского литературного общества», в которое входили Жуковский, Мерзляков, Кайсаров, Александр Тургенев, Воейков и др.

²² Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пг., 1916, с. 146, 148.

²³ Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., Изд-во АН СССР, 1961, с. 21.

²⁴ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, с. 8.

²⁵ Пушкин А. С. Цит. соч., т. VII, с. 55.

- ²⁶ Там же, с. 31.
- ²⁷ Зелинский В. А. Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина. Изд. 2-е., ч. II. М., 1899, с. 140, 141.
- ²⁸ Л. Н. Толстой о литературе. М., ГИХЛ, 1955, с. 144.
- ²⁹ См. об этом мою статью «Об изучении «художественной речи» в ежегоднике «Контекст. 1974».
- ³⁰ Шкловский В. Теория прозы. М.—Л., «Круг», 1925, с. 139.
- ³¹ Пришвин М. Сказка о правде. М., «Молодая гвардия», 1973, с. 366.
- ³² Винокур Г. Культура языка. М., 1929, с. 277, 279—282. Не могу удержаться от замечания, что слог самого исследователя удивительно подтверждает его последние суждения. Выражения, вроде «творчество было знаменем... работы, проводником» и т. д., «Пушкин — культиватор... речи» и т. п., явно свидетельствуют об упадке языковой культуры...
- ³³ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., «Художественная литература», 1962, с. 116.
- ³⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 381, 382.
- ³⁵ Рядом с пушкинской плеядой развивалась и другая школа, «грибоедовская», или «катенинская» (известная еще под именем «архаистов»), куда, кроме Грибоедова и Катенина, входили Кюхельбекер, Александр Одоевский и др.
- ³⁶ См. более развернутую характеристику лирики Языкова в моей книге «Как пишут стихи», с. 52—59.
- ³⁷ Блок А. Записные книжки. М., «Художественная литература», 1965, с. 198.
- ³⁸ «Литературный критик», 1937, № 1, с. 56.
- ³⁹ Пушкин в воспоминаниях современников, с. 447.
- ⁴⁰ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 126.
- ⁴¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. 2, с. 12.
- ⁴² Там же, т. I, с. 87—88. (Курсив И. В. Киреевского.)
- ⁴³ Г. А. Гуковский, говоря о том, что Пушкин «просит... немного покоя, тишины, немножко беззаботности», имеет в виду именно «внешний покой», «творческий покой» вовсе не подразумевает «тишину» и «беззаботность».
- ⁴⁴ Блок А. Цит. соч., т. 6, с. 166—167.
- ⁴⁵ Цит. по кн.: Чулков Г. Жизнь Пушкина. М., ГИХЛ, 1938, с. 335.
- ⁴⁶ Пушкин в воспоминаниях современников, с. 135.
- ⁴⁷ Там же, с. 80.
- ⁴⁸ Об этом еще будет сказано подробно.
- ⁴⁹ Белинский В. Г. Цит. соч., т. X, с. 283.
- ⁵⁰ Там же, т. VII, с. 174.
- ⁵¹ Там же, т. VI, с. 464.
- ⁵² Там же, т. IV, с. 198.
- ⁵³ Контекст. 1974. М., «Наука», 1975, с. 188.
- ⁵⁴ См. об этом в моей статье «Эпоха Возрождения в русской литературе». — «Вопросы литературы», 1974, № 8, с. 220—221.
- ⁵⁵ Контекст. 1974, с. 190—191.
- ⁵⁶ Белинский В. Г. Цит. соч., т. VII, с. 344. (Курсив мой.— В. К.)
- ⁵⁷ Там же, т. XI, с. 51.

4. ПОСЛЕ ПУШКИНА. ТЮТЧЕВ И ЕГО ШКОЛА

В пушкинскую эпоху поэзия, и в частности лирическая поэзия, играла безусловно ведущую и господствующую роль во всем литературном и, шире, культурном бытии. Между тем после смерти Пушкина поэзия, особенно лирическая, поистине стремительно теряет свое положение в литературе и самой жизни, уступая место повествовательной прозе. Лишь через два десятилетия, в середине 1850-х годов лирика снова вышла на авансцену, — о чем мы будем говорить в следующей главе.

Даже властное воздействие проникновенной лирики Лермонтова (книга его стихотворений вышла в 1840 году) было очень недолговечным. И гибель поэта воспринималась чуть ли не как гибель поэзии вообще...

На самом же деле русская лирика продолжала развиваться — пусть, так сказать, подспудно — и после конца пушкинской эпохи, и я попытаюсь это доказать. Дело в том, что явления искусства далеко не всегда находят прямой и мощный отклик у современников. Можно бы напомнить о бесчисленных даже великих художественных творениях, которые по тем или иным причинам стали более или менее широким достоянием через десятилетия или даже столетия после их создания. Но не будем отвлекаться в сторону. Достаточно яркий пример — судьба зрелой лирики Боратынского¹, более или менее полно представленной в его последней книге «Сумерки» (1842), имеющей самое прямое отношение к нашему теперешнему разговору о послепушкинской лирике.

В этой книге стихов, составляющих определенную целостность, Боратынский достиг высшей зрелости и глубины; это поистине великое лирическое творение. Но книга

была по-настоящему оценена лишь в XX веке и только сейчас становится широким достоянием.

При этом вот что особенно странно: Боратынский всегда был известным, даже знаменитым поэтом. Однако его высшее достижение оставалось как бы запечатанным. Дело отчасти объясняется тем, что известность Боратынского уходит корнями в дни его молодости, когда он выступил как непосредственный соратник Пушкина. В то время его стихи были у всех на устах. Но когда в 1842 году вышла книга «Сумерки», она, по воспоминаниям современника, «произвела впечатление привидения, явившегося среди удивленных и недоумевающих лиц, не умевших дать себе отчета в том, какая эта тень и чего она хочет...»².

Очень характерно, что и впоследствии более или менее широкой известностью пользовались лишь те стихи Боратынского, которыми он прославился еще в годы первой молодости, — «Разлука» («Расстались мы; на миг очарованьем...»), «Разуверение» («Не искушай меня без нужды...»), «Водопад» («Шуми, шуми с крутой вершины...»), «Череп» («Усопший брат! кто сон твой возмутил...») и т. п. Зрелая его поэзия вообще не была освоена вплоть до XX века, а в известной степени даже и до наших дней.

Ныне, когда каждому культурному человеку ясно, что высшие творения Боратынского будут полнокровно жить до тех пор, пока вообще жива русская поэзия, как-то даже странно звучит фраза из юбилейной (!) статьи, посвященной столетней годовщине рождения поэта, статьи, которую в 1900 году написал весьма влиятельный тогда литературовед П. О. Морозов: «В наше время Боратынский представляет интерес почти исключительно исторический»³...

Среди классиков, впервые ставших объектом внимания по-настоящему широких читательских кругов, оказался ныне и Боратынский, — хотя это, безусловно, один из наиболее трудно воспринимаемых поэтов.

Все знают, что Боратынский — «поэт мысли». Но его лирика очень существенно отличается, скажем, от стихотворений Тютчева (которого также называют «поэтом мысли»), где мысль обычно вплетена, внедрена в образ многогранного и цельного переживания. У Боратынского размышление является нередко как бы в «чистом» виде, в своей *собственной* форме. Поэтому многие считали, да и теперь еще считают его стихи слишком рассудочными, слишком абстрактными, лишенными органической жизнен-

ности. Даже высоко ценивший Боратынского Тургенев заметил: «Боратынский не поэт в единственном, истинном, в пушкинском смысле» (напомню, что сам Пушкин был совершенно иного мнения).

Думаю, что это совсем не так. В зрелой поэзии Боратынского воплотилась *живая жизнь*, — но только живая жизнь самой *мысли* как таковой (можно даже сказать *отвлеченной мысли*), ее органическое саморазвитие.

Поэт ясно сознавал все своеобразие и всю небывалую трудность избранного им творческого пути. Он писал, имея в виду, без сомнения, свое собственное творчество:

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Все тут да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Да, во многих стихах Боратынского мысль словно вбирает в себя весь мир без остатка; в них воссоздается не сама «земная жизнь», а движение мысли, порожденное жизнью; как бы объясняя выбор такой твоей задачи, Боратынский писал: «Русские имеют особенную способность и особенную нужду мыслить»⁴. Напомню, что это было сказано тогда, когда в деятельности Любомудров и в начинающихся спорах славянофилов и западников рождалась новая русская философия. И еще одно замечательное суждение: поэт заметил, что стихи призваны доказать «высокую моральность мышления».

В поэзии Боратынского действительно воплотилось не только само по себе движение «отвлеченной» мысли, но и *нравственное* значение этой мысли и, добавлю, ее *красота*. Иначе говоря, перед нами именно *жизнь* мысли, жизнь, в которой всегда есть этическое и эстетическое содержание. Но воспринять и освоить эту поэтическую жизнь мысли в ее цельности очень нелегко: читатель должен прежде открыть в самом себе способность углубленного и обобщающего мышления и ощутить в нем силу добра и красоту. Иначе он не сможет увидеть и оценить эти свойства в поэзии Боратынского и она предстанет перед ним как чрезмерно рассудочная, абстрактная, сухая⁵.

Еще в 1829 году Иван Киреевский, ближайший друг поэта, заметил: «Чтобы дослышать все оттенки лиры Боратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем более читаем его, тем более открываем в нем нового, не замеченного с первого взгляда,— верный признак поэзии, сомкнутой в собственном бытии»⁶.

Далеко не всякий читатель Боратынского воспринимает сложный и богатый смысл его лирики во всей его глубине. И надо прямо сказать, что и теперь еще обаяние имени поэта во многом обусловлено достигшим поистине безграничной силы обаянием имени Пушкина, с которым Боратынский нераздельно связан в нашем сознании.

Но наиболее серьезные читатели уже ясно понимают, что зрелое творчество Боратынского совершенно самобытно и имеет весьма мало общего с пушкинской поэзией и что именно глубоким своеобразием поэта обусловлена первостепенная ценность его наследия.

В поздних стихах Боратынского — как и в стихах Тютчева,— выразилась *иная стадия* художественного развития, чем в творчестве Пушкина. Если поэзия Пушкина имеет ренессансную природу, то зрелая лирика Боратынского может быть определена как воплощение стихии искусства *барокко*, которая повсюду сменяет искусство Возрождения. Это искусство, обнажающее трагедийную противоречивость бытия, искусство беспокойной напряженности и резких контрастов, усложненных форм и метафорической символики. Поэтический мир зрелых творений Боратынского — таких, как «Толпе тревожный день приветен...», «Смерть», «На что вы, дни...», «Недоносок», «Рифма», «Осень» и т. п., — коренным образом отличается от поэтического мира Пушкина.

Всякое сравнение условно, но если сравнить Пушкина с Шекспиром, то творчество Боратынского может быть сопоставлено с творчеством младшего современника Шекспира, великого поэта трагического барокко Джона Донна, книга лирики которого недавно впервые была издана в русском переводе (Донна многие знают по его замечательному размышлению, которое Хемингуэй взял эпиграфом к популярному роману «По ком звонит колокол»).

Само творчество предстает в стихах Боратынского как сила, пробуждающая молнии жизненных трагедий:

Люблю я вас, богини пеня,
Но ваш чарующий наход,
Сей сладкий трепет вдохновенья,—
Предтечей жизненных невзгод.

Любовь камен с враждой фортуны —
Одно. Молчу! Боюсь я,
Чтоб персты, падшие на струны,
Не пробудили вдруг перуны,
В которых спит судьба моя.

И отрываюсь, полный муки,
От музы, ласковой ко мне.
И говорю: до завтра, звуки,
Пусть день угаснет в тишине...

До недавних пор поэзию Боратынского чаще всего «мерили», как уже говорилось, пушкинской поэзией, и это мешало понять и оценить ее подлинную суть. Творческая воля Боратынского была напряженно устремлена в грядущее (Блок справедливо заметил, что Боратынский — поэт, «опередивший свой век в одиноких мучениях и исканиях»), она разрывала пределы созданной Пушкиным гармонической целостности, — разрывала уже хотя бы тем, что воплощалась в «поэзию мысли». Это, конечно, вело к односторонности и известной дисгармонии, но иначе и невозможно было бы поступательное развитие литературы после Пушкина.

Творчество Боратынского, в частности, подготовляло ту художественную почву, на которой сложилось искусство Достоевского, — о чем в последние годы неоднократно говорилось в исследованиях о поэте. М. М. Бахтин показал, что в творчестве Достоевского мысль, идея «становится предметом художественного изображения, а сам Достоевский стал великим художником идеи»⁷. Но в определенном смысле именно Боратынский был одним из первых «художников идеи» в России. Вместе с тем он близок Достоевскому открытой трагедийностью мироощущения.

Можно бы поставить своего рода эпиграфом к художественному миру Достоевского, где нераздельно переплетены смиренность и своеволие, проникновенные строки поэта:

...Мятежные мечты смирим иль позабудем,
Рабы безумные, послушно согласим
Свои желанья со жребием своим —
И будет счастлива, спокойна наша доля.

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам? И не ее ли глас
В их гласе слышим мы? О, тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.

Надо думать, что острый современный интерес к поэзии Боратынского объясняется, в частности, и ее внутренней близостью к искусству Достоевского, которое находится сейчас в центре внимания.

В литературе о Боратынском много говорилось об его заведомом *пессимизме*; подчас это повторяют и теперь. Но в действительности творчество поэта — подобно творчеству Достоевского — так же далеко от пессимизма, как и от поверхностного оптимизма. Оно в полном и глубоком смысле трагедийно, а подлинная трагедия всегда содержит в себе не только стихию гибели, но и ее преодоление. В самых «мрачных» стихах Боратынского остается живой и торжествует его мощная *мысль*, — этот, по его слову, «острый луч», несущий в себе и добро, и красоту. И внешняя «безысходность» ряда стихотворений Боратынского должна быть понята как беспощадное *испытание* идеи «на прочность» (что присуще и творчеству Достоевского). Даже в его отчаянии нет расслабленности и капитуляции: поэт всегда бесстрашно глядит в будущее.

В конце 1843 года, за несколько месяцев до смерти, он писал из-за границы, куда впервые в жизни выбрался: «Поздравляю вас, любезные друзья, с новым годом... Поздравляю вас с будущим, ибо у нас его больше, чем где-либо»⁸.

* * *

Рядом с Боратынским высится фигура Тютчева. Но лирика Тютчева — это уже явление, так сказать, иного порядка. Тютчев — один из величайших лирических поэтов мира. Как бы мы ни сужали, как бы ни ограничивали избранный круг корифеев мировой лирической поэзии, Тютчев не может остаться за пределами этого круга.

Афанасий Фет, провозгласивший лирику Тютчева «нашим (то есть целой России) патентом на благородство», объяснился так:

Вот наш патент на благородство,
Его вручает нам поэт:
Здесь духа мощного господство,
Здесь утонченной жизни цвет.

Это замечательно верное определение. В высших творениях Тютчева органически сочетаются, казалось бы, совершенно несоединимые качества: *мощь* и *утонченность*. И в этом он не имеет себе равных в русской, да и, насколько я знаю, в мировой лирике.

Значительную часть произведений Тютчева обычно относят к *философской* лирике. Это определение, безусловно, уместно. Многие стихи Тютчева несут в себе мысли «философского» характера — мысли о всеобщих противоречиях мира, о бытии в его целостности, о единстве природы и человека.

Но необходимо отдавать себе ясный отчет в том, что «философичность» — это, так сказать, *тема*, а не самое существо тютчевской лирики. Те, кто усматривают свою задачу в извлечении из стихотворений Тютчева определенных мыслей, не воспринимают и не понимают истинную ценность его поэзии: они, как говорится, за деревьями не видят леса.

Философская мысль играет в поэзии Тютчева такую же роль, как пейзаж или жизненный факт: это, строго говоря, материал творчества, из которого создается поэтическая реальность. *Сама по себе* мысль не имеет никакой *художественной* ценности, — хотя, войдя в стихотворение, она, конечно, становится его неотъемлемым, необходимым элементом⁹.

Если бы мысль имела самостоятельную ценность, то непосредственно «философская» лирика Тютчева была бы заведомо значительнее «пейзажной» и «любовной». Между тем среди высших творений поэта немало таких, в которых мысль не присутствует в своей собственной форме (ср. такие стихи, как «Снежные горы», «Что ты клонишь над водами...», «Как весел грохот летних бурь...» или «1-е декабря 1837», «Весь день она лежала в забытьи...», «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.», и т. п.).

Дело не в мысли, а в созданной Тютчевым поэтической реальности, запечатлевшей в себе несравненную мощь его духа и столь же несравненную утонченность жизни его души. Поэзия Тютчева схватывает и беспредельность Вселенной, и еле уловимые оттенки личностного переживания, — притом подчас в одном и том же лирическом образе.

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!..

Не приходится уже говорить о том, что это содержание предстает со всем своим живым дыханием и трепетом, как *бытие* или, точнее, как словесное, стихотворное инобытие духовной и душевной жизни поэта.

Мы осязаемо соприкасаемся в лирике Тютчева с такими высшими состояниями, которых только может достигать человек. Его стихи способны порождать в нас не только эстетическое наслаждение, но и то потрясение, о котором говорил Достоевский: «...Может быть, даже при таких ощущениях высшей красоты, при этом сотрясении нерв, в человеке происходит какая-нибудь внутренняя перемена».

Но путь освоения тютчевской лирики — путь очень долгий и сложный. В одном из отзывов на первую его книгу, вышедшую в 1854 году, о самых прекрасных и характерных тютчевских строках говорилось как о «явной нелепости, невозможности, несообразности». Вообще можно — без особой боязни ошибиться — утверждать, что истинную меру (или, скорее, безмерность) величия лирики Тютчева осознали всего лишь *несколько* его современников. Среди них прежде всего следует назвать Толстого, который даже склонен был ставить тютчевскую лирику выше пушкинской. Но, скажем, такой художник, как Гончаров, признавая «необыкновенную силу лирического пафоса» Тютчева, считал его все же по сути дела несостоявшимся поэтом, дилетантом, подобным герою «Обрыва» Райскому.

Настоящее признание Тютчева как великого, даже величайшего лирика началось лишь в нашем столетии. А если иметь в виду *широкое* признание, оно пришло только в самое последнее время.

Невозможно в сколько-нибудь кратком рассуждении охарактеризовать исключительно богатый и сложный смысл тютчевской лирики, — тем более что его стихи 1820 — 1830-х и, с другой стороны, 1850 — 1870-х годов существенно отличаются. Для этого нужна целая книга.

В тютчевской лирике двадцатых — тридцатых годов на первом плане — противоречивое, нередко даже трагически противоречивое единство человека и Природы (в самом

широком, космическом значении слова). Тютчев возрождает определенные черты античного мировосприятия, но в то же время в его поэзии выступает в высшей степени развитая суверенная личность, которая сама по себе — целый мир и которой античная культура не знала. Природа — вся, во всех своих проявлениях — предстает в лирике Тютчева живой и одухотворенной и, потому, родной человеку, но человек не может соединиться, слиться с ней, ибо это означало бы его «уничтожение», его растворение в изначальном хаосе. Вот одно из характернейших и прекраснейших стихотворений — «О чем ты воешь, ветр ночной?..»:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

Вместе с тем Тютчев утверждает в своей ранней лирике образ человека, достойного Вселенной во всем ее размахе и величии. Он утверждает потенциальную *божественность* (в античном смысле слова) человеческой личности. Человек и поэт выступают в его лирике как «собеседники» богов. Тютчев видит высшее проявление человеческой жизни в том, чтобы «хотя на миг» быть причастным «жизни божеско-всемирной», чтобы «по высям творенья, как бог, я шагал». И дело вовсе не в отдельных поэтических декларациях: весь пафос и тон ранней поэзии Тютчева состоит именно в причастности вселенской жизни. Это свойственно не только его стихам «о природе», но и стихам «исторического» характера («Цицерон», «Наполеон», «Колумб» и т. д.) и, с другой стороны, его ранней любовной лирике, где дышит могучая и всеобъемлющая страсть.

В сороковые годы (точнее, до 1848 года) Тютчев писал очень мало. В его творчестве явно наступил некий перерыв. А когда он вновь обратился к стихам, они зазвучали существенно по-иному: в них явственнее выступили черты *человечности* и *народности* (хотя Тютчев отнюдь не отказывается от вселенского, всемирного пафоса). Это отчетливо воплотилось уже в таких стихах 1849 — 1850 годов, как «Слезы людские, о слезы людские...», «Русской женщине», «Пошли, господь, свою отраду...».

В позднем творчестве Тютчева приглушено то своего рода *олимпийство*, которое присуще его поэзии 1820 — 1830-х годов (это отнюдь не означает, что поздние стихи поэта «лучше»; просто они другие). Выразительно в этом смысле любимейшее стихотворение Блока «Два голоса» (1850), которое заканчивается так:

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

Новые черты ярко проявились в целом ряде стихотворений поэта, связанных с его трагической любовью к Елене Денисьевой, начавшейся именно на рубеже 1840 — 1850-х годов. Биографы поэта пока не обращали внимания на то, что начало этой любви, имевшей такое громадное значение в жизни Тютчева, *совпало* с началом нового периода или, точнее, нового расцвета его творчества. Была, очевидно, кровная необходимость в этой последней любви поэта. Она дала почву для «лирического романа», принадлежащего к самым высоким образцам мировой любовной лирики.

* * *

В 1911 году В. Я. Брюсов писал о Тютчеве: «...Его стих крайне самостоятелен, своеобразен. У Тютчева совершенно свои приемы творчества и приемы стиха, которые в его время, в начале XIX века, стояли вполне особняком»¹⁰. И далее: «У Тютчева не было настоящих преемников, можно назвать лишь одного Фета, который, впрочем, развился без его непосредственного влияния. Только в конце XIX века нашлись у Тютчева истинные последователи...»¹¹ — то есть, конечно, сам Брюсов и его соратники в поэзии. Подобные представления о Тютчеве были в то время едва ли не всеобщими. А. Г. Горнфельд утверждал, например: «Трудно принять историческую точку зрения на Тютчева. Он как-то ускользает от исторического воззрения и хочет быть понят не столько в взаимодействии с судьбами родной литературы, сколько в цельности его сложного творчества и интересной личности»¹². Путь, предложенный А. Г. Горнфельдом, конечно, вполне законен и плодотворен; но он не исключает и к тому же не может заменить «исторического воззрения».

Выступая против «внеисторических» представлений о Тютчеве, Д. Д. Благой писал в статье «Тютчев и Вяземский» (помеченной датами «1916—1928» и опубликованной в 1933 году): «Связи Тютчева с его литературной современностью, с непосредственным поэтическим соседством и окружением не изучались вовсе. Мало того, а priori утверждая крайнюю самобытность Тютчева, большинство исследователей было склонно самую возможность существования таких связей отрицать.

На самом деле эти связи весьма значительны и многообразны»¹³.

В самой этой статье исследователь убедительно показал глубокую и многостороннюю связь творчества Тютчева и Вяземского на разных этапах их долгой поэтической судьбы.

В 1926 году появилась статья Ю. Н. Тынянова «Пушкин и Тютчев», где не менее убедительно была намечена связь Тютчева и ряда поэтов 1820—1830-х годов: Ф. Н. Глинка, С. П. Шевырева, а также менее значительных — С. Е. Раича, Д. П. Ознобишина, А. С. Норова, А. Г. Ротчева и др. (об этой статье еще пойдет речь).

В последующие годы во многих работах говорилось о тесной связи молодого Тютчева с поэтами-любомудрами — Веневитиновым, Шевыревым, Хомяковым. Собственно говоря, впервые вопрос этот был поставлен почти полтора столетия назад, в статье Ивана Киреевского «Обзорение русской словесности за 1829-й год», где Тютчев причислен вместе с Шевыревым и Хомяковым (Веневитинова в это время уже не было в живых) к наиболее значительным поэтам «немецкой школы»¹⁴, — причем слово «немецкий» здесь явно означало прежде всего «философский» характер творчества этих поэтов.

Нельзя, наконец, не отметить, что творчество Тютчева часто связывают с допушкинской поэзией, традициям которой он, так сказать, оставался верен и после Пушкина. Об этом, между прочим, говорил уже В. Я. Брюсов в цитированной выше статье: «В ранних его стихах есть влияние Жуковского и отчасти Державина»¹⁵. Позднее эту точку зрения особенно последовательно выдвигал Ю. Н. Тынянов, определивший Тютчева как «архаиста», который через голу Пушкина обращался к русской поэзии XVIII — начала XIX века и на этой основе даже «боролся» против пушкинской школы «новаторов».

Не будем вдаваться пока в оценку всех этих точек зрения. Важно отметить одно: Тютчев теперь уже не стоит в наших представлениях «вполне особняком», не «ускользает от исторического воззрения»; он так или иначе «укоренен» в предшествующей и современной ему русской поэзии.

Правда, подчас выдвигается соображение, которое как будто бы подрывает эту точку зрения. Ведь Тютчев с середины 1822 года находился за границей и возвратился в Россию лишь в 1844 году. Поэтому, если даже и можно указать какие-то связи его творчества с поэтическими исканиями на родине, — это-де всего лишь переключка, это только сходство развития, а не непосредственная, прямая связь.

Думаю, что это принципиально неверный вывод. Сведения о заграничном периоде жизни Тютчева в общем скудны. И все же даже достоверно известные факты дают многое, если правильно их оценить. Во-первых, Тютчев трижды — каждый раз на несколько месяцев — приезжал в Россию: в 1825, 1830 и 1837 годах. А для его гениальной чуткости, безусловно, было достаточно даже кратких встреч с людьми и книгами, чтобы схватить существо духовного и собственно литературного движения на родине.

Во-вторых, он многократно встречался с соотечественниками на чужбине, — причем среди его посетителей преобладали люди круга Любоумров: братья Киреевские, Н. А. Мельгунов, В. П. Титов, С. П. Шевырев, Н. М. Рожалин, Д. Н. Свербеев и т. п.

В-третьих, Тютчев, как явствует из ряда его писем, внимательно следил за новыми русскими книгами (ср., например, его письмо к И. С. Гагарину от 7 июля 1836 г. — о повестях Н. Ф. Павлова).

Наконец, стоит припомнить следующие внушительные цифры. За время пребывания на чужбине Тютчев опубликовал около ста стихотворений в восьми русских журналах и девяти альманахах. Уже сам по себе этот факт говорит о том, что связи поэта с литературной жизнью родины были достаточно широки и прочны.

Характерно замечание П. В. Киреевского в письме из Германии к родным (январь 1830 года): «Скажите Максиму (который готовил тогда к изданию альманах «Денница». — В. К.), что Тютчев обещает дать пьес 7 для альманаха»¹⁶. Это беглое замечание ясно показывает, что связь Тютчева с русской литературной средой (по крайней мере

с любомудрами) была живой, постоянной: об обещании Тютчева говорится как о чем-то само собой разумеющемся, естественном.

Исходя из всего вышеизложенного, следует заключить, что мы просто не знаем многих и многих фактов, и лишь поэтому могло возникнуть мнение об «оторванности» Тютчева от русской литературы 1820 — 1830-х годов. В частности, трудно предположить, что Тютчев не видел хотя бы части из тех многочисленных журналов и альманахов, в которых публиковались его стихи и которые так или иначе отражали жизнь современной русской поэзии.

Поэтому вполне можно согласиться с Ю. Н. Тыняновым, который в своей уже упомянутой статье рассматривает молодого Тютчева как непосредственного участника нового направления, сложившегося в русской поэзии к концу 1820-х годов.

Исследователь выделил альманах «Северная лира», изданный в 1827 году Раичем и Ознобишиным, отметив, что в этой книге «впервые с достаточной ясностью и определенностью заявило о себе новое поэтическое направление»¹⁷. В этом альманахе ведущую роль, наряду с Тютчевым, играют Веневитинов, Шевырев, Раич, Ознобишин, Норов.

Характеризуя «новое направление», Ю. Н. Тынянов видел его родоначальника в Федоре Глинке (1786—1880). Он утверждал, что во «второй половине 1820-х годов шло оживление интереса к образу грандиозному, раздвигающему диапазон маленькой формы. Пробуждается необыкновенный интерес к Глинке... Поэзия Ф. Глинки становится одним из важных литературных явлений. Его аллегории привлекают именно своей образностью... Плетнев пишет об аллегориях Глинки: «Глинка, изображая вам какое-нибудь поэтическое чувство, называет его именем другого предмета, который похож на него в некотором отношении. Он доставляет вам удовольствие следовать за его сравнением... Его мир есть только человек, а все прочее — мысли и чувствования». Здесь уже намечена программа «образа», программа новой описательной символической поэзии»¹⁸.

Статья Плетнева, которую цитирует Тынянов, была напечатана в 1825 году. В 1827 году В. П. Титов (кстати, посещавший в Мюнхене Тютчева) высоко оценивает поэзию Глинки на страницах «Московского вестника» — орга-

на любомудров. Наконец, в 1830 году Пушкин многозначительно пишет о Глинке, которого он ранее, в сущности, не замечал: «Изо всех наших поэтов Ф. Н. Глинка, может быть, самый оригинальный»¹⁹.

Важно выделить это определение — «самый оригинальный». Оно, в сущности, и означает, что перед нами поэт особой школы. Другие ее представители еще недостаточно сложились, и Пушкин выделяет имя своего рода предтечи этой школы.

В том же 1830 году С. Е. Раич писал: «Ф. Н. Глинка принадлежит весьма к малому числу наших поэтов. Его муза облачается в особенную одежду, говорит языком особенным, и, своею нравная в своих поступках, безотчетливая, она не следует ходу подражания, но проложила себе дорожку отдельную»²⁰. Раич также не называет «малого числа наших поэтов», к которому «принадлежит» Глинка, но, во всяком случае, здесь же отделяет его от «легкости» Жуковского и «постепенности» Пушкина. Ясно, что речь идет об особом направлении, которому критик, без сомнения, симпатизирует.

В русле этого нового направления и формируется, по мысли Тынянова, поэзия Тютчева:

«Образы Тютчева... мелькали у Глинки (1830):

Неосвеженная росой
Земля засохла, вся в огне,
И запад красной полосой
Как уголь тлеет в тишине.
...И над сожженными брегами
Упало зеркало реки...

...«Двоичность» построения натурфилософии, обращенная в поэтические символы, была общей чертой... Ср. «Сон» Шевырева (1827):

Два солнца всходят лучезарных
В порфирах огненно-янтарных...
Два солнца отражают воды,
Два сердца бьют в груди природы —
И кровь ключом двойным течет
По жилам Божьего творенья,
И мир удвоенный живет
В едином миге два мгновенья.
И сердцем грудь полуразбитым
Дышала вдвое у меня,—
И двум очам полужакрытым
Тяжел был свет двойного дня»²¹.

Действительно, такого рода «тютчевские» строфы и строки можно обнаруживать без конца в поэзии Глинки, Шевырева, Хомякова.

Работа Ю. Н. Тынянова, где был впервые поставлен вопрос о «тютчевском» (берем пока это определение условно) направлении в поэзии конца 1820 — 1830-х годов, имела в этом смысле исключительно важное значение. Кстати сказать, Тынянов не ограничился кругом перечисленных представителей направления. Он наметил еще целый ряд имен — менее значительных, но не менее характерных. Он показал близость к Тютчеву таких поэтов, как С. Е. Раич, Д. П. Ознобишин, А. Г. Ротчев и др. Речь идет в самом деле о целом поэтическом течении.

* * *

Естественно предположить, что вслед за работой Тынянова должны были появиться развернутые исследования, специально посвященные этому — по сути дела забытому — поэтическому течению. Но так не случилось. И причины этого отчасти кроются в самой тыняновской работе.

Прежде всего многих смущало чисто «опоязовское» толкование самой закономерности рождения новой школы. Ю. Н. Тынянов всецело объясняет переход к «тютчевскому» направлению потребностью в «тематическом и стилистическом обновлении» поэзии пушкинского склада, которая, мол, «автоматизировалась», перестала «ощущаться»²².

Во-вторых, главное внимание литературоведов было обращено на то резкое противопоставление Тютчева Пушкину, которое легло в основу концепции Тынянова. Известное замечание Пушкина: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим» — Ю. Н. Тынянов интерпретировал так: Пушкин «прямо отказывает в истинном таланте Тютчеву»²³. Опубликование в № 3 (причем на первых страницах) и № 4 пушкинского «Современника» за 1836 год двадцати четырех стихотворений Тютчева Ю. Н. Тынянов рассматривает как, по сути дела, чисто случайное событие, ибо, по его мнению, «тютчевские стихи не входили в круг поэзии, к которому Пушкин присматривался, на которую он возлагал надежды в поступательном ходе литературы... наконец, в «Современник» к тому времени принимался всякий, притом третьеразрядный стиховой материал»²⁴.

С этими утверждениями решительно полемизировали такие авторитетные исследователи, как Г. И. Чулков, В. В. Гиппиус, К. В. Пигарев²⁵. Тем не менее точка зрения Ю. Н. Тынянова еще и теперь имеет сторонников. «Литературный процесс есть борьба и движение вкось, — писала недавно Л. Я. Гинзбург, сочувственно излагая позицию Тынянова. — Тютчев как «архаист» боролся с Пушкиным, и Пушкин не имел оснований восторженно приветствовать нового поэта»²⁶.

Соотношение двух великих лирических поэтов — исключительно важная проблема, и необходимо разобраться в ее существе.

Дело, очевидно, обстояло гораздо сложнее, чем это показано в работе Тынянова. Прежде всего, никак нельзя согласиться с тем, что Пушкин «отказывает в истинном таланте Тютчеву». Статья Пушкина написана в январе 1830 года. К этому времени было опубликовано всего двадцать три стихотворения Тютчева. Но из них семь стихотворений — юношеские, написанные в возрасте около двадцати лет и не могущие считаться подлинно тютчевскими; еще семь стихотворений — переводы и переложения (причем опять-таки юношеские, лишенные той силы, какую имеют зрелые переводы поэта); наконец, три вещи — «стихи на случай». Характерно, что *все* эти произведения *не включались* в прижизненные сборники поэта.

Итак, к тому моменту, когда Пушкин должен был высказать свое мнение о таланте Тютчева, он мог познакомиться только лишь с шестью «настоящими» вещами поэта: «Проблеск», «Весенняя гроза», «Могила Наполеона», «Silentium!», «Летний вечер», «Видение». Первое из них было опубликовано в альманахе «Уrania» за 1826 год, а пять остальных — в *пяти* разных номерах еженедельника «Галатей» за 1829 год (№ 3, 8, 17, 24, 34).

Легко предположить, что Пушкин читал «Проблеск», так как он сам опубликовал в «Урании» несколько эпиграмм. Но едва ли можно с уверенностью утверждать, что Пушкин внимательно изучал номер за номером «Галатей», — хотя он и интересовался враждебной ему критикой в этом журнале и даже полемизировал с его редактором Раичем.

Тут, собственно, не о чем спорить. Ведь известно, например, что И. В. Киреевский — который знал Тютчева лично — «не заметил» его стихов в «Галатее». Он писал

в том «Обзрении русской словесности за 1829 год», на которое откликнулся Пушкин: «Между поэтами немецкой школы отличаются имена Шевырева, Хомякова и Тютчева. Последний, однако же, напечатал в прошедшем году только одно стихотворение»²⁷.

Киреевский имел в виду либо юношеские стихи «На камень жизни роковой», опубликованные в журнале «Атеней», либо одно из восьми стихотворений, помещенных в 1829 году в «Галатее» Раича. Во всяком случае, если москвич Киреевский не заметил тютчевских стихотворений в московском журнале, тем труднее было заметить их из Петербурга. (Кстати сказать, обиженный Раич сразу же указал на ошибку Киреевского.)

И, *вероятнее всего*, Пушкин в тот момент, когда он читал и рецензировал статью И. В. Киреевского, *вообще не знал* подлинно «тютчевских» произведений и не мог взять на себя ответственность говорить что-либо о незнакомом ему поэте.

Г. И. Чулков писал в свое время: «Пушкин еще не составил тогда, в 1830 г., своего мнения о Тютчеве... В лучшем случае ему довелось прочесть девять-десять пьес поэта»²⁸. На мой взгляд, даже это предположение неправдоподобно. Двадцать три стихотворения (включая переводные) Тютчева, опубликованные до 1830 года, рассеяны по восемнадцати (!) различным альманахам и номерам журналов, за которыми Пушкин едва ли мог и хотел следить. А если учесть, что из этого количества всего лишь шесть стихотворений были действительно «тютчевскими», — правильнее всего будет предположить, что Пушкин к 1830 году именно не знал поэзии Тютчева.

Поэтому суждение Тынянова совершенно необоснованно: Пушкин не мог «отказать в таланте» незнакомому поэту. Когда же он узнал этого поэта, он открыл один из первых номеров своего «Современника» шестнадцатую (!) его стихотворениями (к тому же опубликованными без имени за никому не известной подписью «Ф. Т.»); случай поистине беспрецедентный в журнальной (да и альманашной) практике того времени (впоследствии, как известно, Некрасов повторил «широкий жест» Пушкина). Эта публикация свидетельствует, если угодно, именно о «восторженном» отношении Пушкина к не имеющему никакой славы поэту.

Между прочим, в рассуждениях Тынянова есть вну-

треннее противоречие, которое, в сущности, полностью подрывает его позицию. С одной стороны, он утверждает, что Пушкин не признавал талант Тютчева. Но, стремясь объяснить эту странную «слепоту» поэта, Тынянов сводит все к тому, что Тютчев имел иные творческие принципы и его стихи «не входили в круг поэзии, к которой Пушкин присматривался, на которую он возлагал надежды в поступательном ходе литературы».

Именно поэтому, мол, Пушкин не видел или не хотел видеть талант — то есть, вернее, гений — Тютчева. И такие вещи поистине мирового размаха, как «Сны», «Silentium!», «Сон на море», «И гроб опущен уж в могилу», «О чем ты воешь, ветр ночной?..» и т. п., были напечатаны Пушкиным лишь потому, что, как утверждает Тынянов, «в период стихового безвременья «Современник» помещал стихи без всякого разбора»...²⁹.

Но как все это примирить с тем, что Пушкин признавал неоспоримым «истинный талант» Шевырева и Хомякова? Ведь сам Тынянов убедительно показывает творческое родство этих поэтов с Тютчевым. Правда, он говорит, что Тютчев пошел по новому пути дальше этих поэтов (в частности, создал новый жанр — «фрагмент», и т. д.).

Из этого надо, очевидно, сделать вывод, что на Хомякова и Шевырева Пушкин в 1830 году еще возлагал какие-то «надежды», верил, что они могут вернуться на путь истинный, а Тютчев в его глазах был, так сказать, безнадежен. И Пушкин отказал ему в таланте вообще. Согласитесь, что это крайне шаткая концепция...

Ю. Н. Тынянов не учитывал одного очень важного момента: отношение Пушкина к новой школе со временем *менялось* — и менялось весьма существенно. Л. Я. Гинзбург в уже цитированном мемуаре о Тынянове говорит: «Статья «Пушкин и Тютчев» на сложном материале утверждает простую истину — у больших писателей есть творческие принципы, поэтому они не всеядны»³⁰.

Слово «всеядный» — неприятное слово. Но есть ведь и слова «эстетическая широта» и «всепонимание», которые идут Пушкину, пожалуй, более, чем какому-либо другому художнику. Когда следишь за развитием эстетических взглядов Пушкина, прежде всего бросается в глаза непрерывное расширение и обогащение его восприятия. В конце жизни он сумел справедливо оценить все подлинно значительные явления современной литературы. Он всецело

принял такие, в сущности, далекие от него явления, как проза Гоголя, поэзия Кольцова, критика Белинского. Он пересмотрел даже свое отношение — когда-то совершенно непримиримое — к А. С. Шишкову.

Но вернемся к нашему предмету. В середине 1820-х годов Пушкин еще относится к «немецкой школе» если не совсем отрицательно, то вполне отчужденно. В 1827 году он пишет Дельвигу: «Ты пеняешь мне за «Московский вестник» — и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее... Я говорю: господа, охота вам из пустого в порожнее переливать...» К этому же времени относится его очень холодный отзыв о «Северной лире».

В 1830 году, рецензируя «Денницу», Пушкин уже говорит о «немецкой школе» с уважением и в высшей степени положительно оценивает работу ее представителя — И. В. Киреевского. Правда, оценка самой «школы» еще имеет двойственный характер. Пушкин пишет о Киреевском: «Автор сильно и остроумно доказывает преимущественную пользу немецких философов на тех из наших писателей, которые, не отличаясь личным дарованием, тем яснее показывают достоинство чужого, ими приобретенного»³¹. Иначе говоря, Пушкин пока считает, что «немецкая школа» не несет в себе самобытного творческого начала.

Наконец, в 1836 году Пушкин пишет, что «ныне русская поэзия более и более дружится с поэзией германскою и гордо сохраняет свою независимость от вкусов и требований публики»³².

Цитированная статья Пушкина была опубликована в том же третьем номере «Современника», что и стихи Тютчева. И К. В. Пигарев, очевидно, прав, отмечая, что «при таком соседстве заглавие «Стихотворения, присланные из Германии» приобретало особое значение». Стихи эти как бы иллюстрировали только что цитированные строки из статьи Пушкина³³.

Нельзя не видеть, что Пушкин в этих строках признает своего рода торжество «немецкой школы», которую он лет десять назад еще не вполне принимал (это, конечно, не значит, что он отказался от своих собственных принципов).

Тынянов иронически писал о сложившейся в литературоведении «трогательной картине» — Пушкин «благословляет» Тютчева и «передает ему лиру»³⁴; Л. Я. Гинзбург вторит: «Тютчев как «архаист» боролся с Пушкиным, и

Пушкин не имел оснований восторженно приветствовать нового поэта»³⁵.

Однако что такое третий номер «Современника» за 1836 год, как не прямое «благословление» Тютчева? Странно было бы ожидать публичных отзывов Пушкина о стихах, помещенных в его журнале. Но никак нельзя забывать, что до нас дошло целых *четыре* свидетельства о высокой оценке тютчевских стихов Пушкиным.

Это свидетельства самых разных людей — И. С. Гагарина (в письме к Тютчеву от 12 июня 1836 года), А. А. Краевского — или же кого-то из близких ему лиц (в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду» № 48 за 1838 год), П. А. Плетнева (в «Ученых записках» II отделения Императорской академии наук», 1859, с. VII) и Ю. Ф. Самарина (со слов «очевидцев» — в письме к И. С. Аксакову от 22 июля 1873 г.). Невозможно предположить, чтобы все эти четыре свидетельства были недостоверны.

Далее, не менее странно утверждение Л. Я. Гинзбурга, что Тютчев *«боролся»* с Пушкиным. Я уже не говорю о стихах Тютчева на смерть Пушкина, где Дантес назван «царевубийцей», а поэт вознесен как «богов орган живой», осененный «хоругвью горести народной», как «первая любовь» России. В июле 1836 года Тютчев писал: «Мне приятно воздать честь русскому уму, по самой сущности своей чуждающемуся риторикн... Вот отчего *Пушкин* так высоко стоит над всеми современными французскими поэтами...»³⁶

Мог ли так писать «враг»? Тютчев был не «противник» Пушкина, а великий поэт нового, иного направления. Ю. Н. Тынянов — что вообще очень характерно для опоязовцев — проецировал на пушкинскую эпоху те представления о литературных взаимоотношениях, которые были порождены обстановкой начала XX века, когда различные школы и школки действительно отчаянно боролись за «первенство» в литературе,— причем боролись во имя определенных художественно-формальных принципов (таких, как «самоценное слово», «прекрасная ясность», «самодовлеющий образ», «локальный принцип» и т. п.). Именно так поданы в работе Тынянова взаимоотношения Пушкина и Тютчева: это борьба «новатора» с новым «архаистом», идущим «вкось».

Тынянов рассматривал представителей новой школы прежде всего как своеобразных «архаистов», во многом воз-

рождающих поэтические принципы XVIII века, — хотя и в ином виде (в частности, в иных жанровых формах). И в этом заключена третья неточность его работы (отмеченная В. М. Жирмунским и К. В. Пигаревым), мешавшая оценить ее позитивное значение.

Но прежде чем обсуждать проблему «архаистов», необходимо коснуться одного новейшего толкования взаимоотношений Тютчева и Пушкина, которое вызвало широкий отклик. Речь идет о фрагменте из романа Андрея Битова, опубликованном в *литературоведческом* журнале «Вопросы литературы».

Впрочем, я буду говорить не столько об отрывке из романа, герой которого, Лев Одоевцев, рассуждает об отношениях Тютчева и Пушкина, — ибо автор не может отвечать за суждения своего героя, — сколько о примечаниях, сделанных Андреем Битовым к этому отрывку.

В примечаниях Андрей Битов говорит от себя лично: «Факт развитых, односторонних, в чем-то личностных (пусть только как к поэту) отношений его (Тютчева. — В. К.) к Пушкину, по-видимому, неоспорим» (с. 167; курсив мой. — В. К.). Далее А. Битов «перевортыкает» тыняновскую постановку вопроса: по Тынянову, Пушкин «плохо» относился к Тютчеву, по Битову, — Тютчев к Пушкину. И А. Битов «присоединяется» к гипотезе своего героя, согласно которой тютчевские стихотворения «Безумие» и «А. А. Фету» направлены против Пушкина (с. 168—169).

Таким образом, тыняновская концепция получила оригинальное развитие. Однако, если внимательно взглядеться в суть дела, вся аргументация Л. Одоевцева и А. Битова начисто рассыпается.

Начну с наиболее очевидного — действительного смысла послания Тютчева к Фету (1862):

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой —
Они им чувят, слышат воды
И в темной глубине земной...

Великой Матерью любимый,
Стократ завидней твой удел —
Не раз под оболочкой зримой
Ты самое ее узрел...

Л. Одоевцев выдвигает (и А. Битов с ним соглашается) предположение, что в первой строфе этого стихотворе-

ния — как и в написанном лет за тридцать до того «Безумии» (где сказано:

И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод...) —

Тютчев под «иными» имеет в виду Пушкина.

Я же убежден, что в этой строфе Тютчев говорит *о самом себе*, включает себя в число этих «иных». Ибо характеристика «иных» явно перекликается с многочисленными и несомненными автохарактеристиками Тютчева (курсив везде мой. — В. К.).

О вещая душа моя!..
...Твой сон *пророчески-неясный*,
Как откровение духов...

Или стихи о своей Музе:

...Беспамятство, как Атлас, давит сушу;
Лишь Музы девственную душу
В *пророческих* тревожат боги снах!

О возлюбленной:

Сумрак тут, там жар и крики,
Я брожу как бы *во сне*,—
Лишь одно я живо *чую*:
Ты со мной и вся во мне.

«Чую» — это вообще один из основных мотивов тютчевской лирики:

И вот, я *чую*, надо мною,
Не наяву и не во сне,
Как бы повеяло весною,
Как бы запело о весне.

То же значение имеет и слово «слышу» (см. стихи «А. А. Фету»):

Впросонках слышу я — и не могу
Вообразить такое сочетание,
А слышу свист полозьев на снегу
И ласточки весенней щебетанье.

Даже в облике родины Тютчев только нечто *прозревает*,—
то,

Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Или стихи, внешне обращенные к «нему», к «человеку» вообще, но по существу глубоко личные:

...В чуждом, неразгаданном, ночном
Он узнает наследье родовое.

Столь же личны и строки:

...Подо льдистою корой
Еще есть жизнь, еще есть ропот —
И внятно слышится порой
Ключа таинственного шепот.

Это впрямую перекликается с посланием Фету.

Разумеется, тютчевское провозглашение «превосходства» Фета («Стократ завидней твой удел...») с объективной точки зрения должно быть понято как выражение творческой скромности поэта. То, что Тютчев определил в самом себе как «инстинкт пророчески-слепой», является непревзойденным качеством его поэтического гения.

В высшей степени интересно, что юный Блок сопоставил творчество Тютчева и Фета именно в этом плане и с тем же самым утверждением «превосходства» последнего. Он записывает в своем дневнике в декабре 1901 — январе 1902 года: «Фет ощутил и ясно воплотил то, что еще смутно грезилось Тютчеву... «Мысль изреченная есть ложь», «взрывая, возмутишь ключи, питайся ими и молчи...» — сказал... Тютчев. Фет не молчит — ибо не может молчать. Его ключи бьют поверх всего»⁴¹.

Едва ли можно согласиться с этим вознесением Фета над Тютчевым, — хотя впервые оно было произведено самим Тютчевым. Речь должна идти не о мере, но о глубоком своеобразии творческого гения двух лириков.

Но дело, собственно, даже не в этом. Я стремился показать, что строки Тютчева, которые А. Битов истолковывает как некое принижение Пушкина, на самом деле есть автохарактеристика поэта, — притом продиктованная творческой скромностью.

Возвратимся теперь к «Безумию». Стихотворение это написано уже после того, как Тютчев сказал о «пророческих снах» своей Музы. Кроме того он уже написал о своем призвании «чуять», «внимать»:

Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло! —

и о том, что он «внимает»:

Среди всемирного молчанья
Глухие времена стenanья,
Пророчески-прощальный глас.

В «Безумии» же дело идет, так сказать, о необоснованных претензиях на «инстинкт пророчески-слепой»:

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод,—
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.

То вспрыгнет вдруг и, *чутким* ухом
Припав к растреснутой земле,
Чему-то *внемлет* жадным слухом
С довольством тайным на челе.

И мнит, что *слышит* струй кипенье,
Что *слышит* ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!..

Эти загадочные, таинственные стихи следует понять, на мой взгляд, как выражение мучительных творческих сомнений. Поэт уже осознал в себе «инстинкт пророчески-слепой» (хотя само это поэтическое определение было произнесено им гораздо позже), но в какой-то момент со всей резкостью усомнился в нем.

И дело здесь вовсе не только в отрицании своего «пророческого» дара. В стихотворении «Безумие» воплотилось состояние трагического пессимизма: сам *мир* предстает как обгорелая земля, сливающаяся с пустым и дымным небосводом. И только безумие может в этом мире чего-то искать в облаках и мнить, что слышит «ток подземных вод».

В одном из самых ранних стихотворений Тютчев говорил:

...Рассудок все опустошил
И, покорив законом тесным
И воздух, и моря, и сушу,
Как пленников — их обнажил;
Ту жизнь до дна он *иссушил*,
Что в дерево вливала душу,
Давала тело бестелесным!..

Это же «состояние мира» явлено и в «Безумии».

Словом, стихи «Безумие» отнюдь не некий памфлет на Пушкина, но воплощение жестокого сомнения (к счастью, — как свидетельствуют позднейшие стихи, — временного) в возможностях своего собственного творчества, в «пророческих снах» своей Музы. Никакого отношения к Пушкину эти стихи — как и позднейшее послание «А. А. Фету» — не имеют. А на этих двух стихотворениях и строится вся аргументация А. Битова.

* * *

Вернемся к проблеме «тютчевской школы», которую Тынянов и его ученики отнесли к категории архаистов. Нужно прямо сказать, что Тынянов явно злоупотреблял понятием «архаисты» (а равно и «новаторы»). Оно вполне законно в отношениях ряда школ поэзии 1810—1820-х годов — сторонников «Беседы» и «грибоедовской», или «катенинской», школы. Но когда это понятие переходит и на школу, сложившуюся в конце 1820—1830-х годов, оно способно лишь затемнить существо дела.

Идя вслед за Тыняновым, Л. Я. Гинзбург утверждает, что поэты новой школы «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»⁴².

С внешней точки зрения это, казалось бы, верно. К моменту формирования нового течения — то есть к концу 1820-х годов — в русской поэзии господствовало направление, которое Пушкин с присущей ему лаконической силой определил как «школу гармонической точности». В своей статье о Глинке он как раз и противопоставляет его поэзию этой школе, замечая, что слог Глинки не напоминает «гармонической точности, отличительной черты школы, основанной Жуковским и Батюшковым»⁴³.

К этой школе, очевидно, и следует отнести поэзию самого Пушкина и его ближайших соратников — Боратынского, Языкова, Дельвига. Школа эта активно формировалась во второй половине 1810 — начале 1820-х годов, причем в процессе становления она преодолела не только «шишковистскую», но и «карамзинистскую» односторонность стиля.

В эту школу вдвигались не только «новаторы», но и «архаисты» — например, Катенин. Об этом справедливо писал Тынянов в черновых набросках, впервые опубликованных в 1969 году. Пушкин, говорится здесь, «осуждая развитой образ, перифразу в прозе уже в начале 20-х годов... начинает протестовать против образного стиха к концу 20-х годов (то есть как раз в момент формирования новой школы.— В. К.). Выход для поэтического языка — не в изысканных сочетаниях, не в сложных образованиях. Здесь было совершенно естественно вспомнить и обратиться к литературным принципам архаиста Катенина... Сочинения Катенина, вышедшие в 1833 году, прошли незамеченными... Для Пушкина это было живым событием (но не для Тютчева и его соратников — добавлю от себя.— В. К.). От нагой «русской» баллады Катенина... не было путей к изысканному поэтическому языку Тютчева»⁴⁴.

Полнее и совершеннее всего принципы школы воплотились, конечно, в поэзии самого Пушкина. Здесь, в частности, как бы растворились архаизмы, ибо они вводились в стих на основе безупречного чувства меры и распределялись в нем с точнейшей пропорциональностью.

Между тем в стихах новой школы архаизмы вдруг опять стали «выпирать», сделались заметны. Но, если глубоко вникнуть в суть дела, это объяснялось не возвратом к нарочито архаическому стилю.

Шевырев позднее очень интересно рассказывал о рождении новой школы. Он говорил, что «устыдился изнеженности, слабости и скудости нашего современного языка русского... Все свои мысли и чувства об этом я выразил тогда в моем Послании к А. С. Пушкину, как представителю нашей поэзии. Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музыки не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка...»⁴⁵.

Новая школа стремилась не к архаизации как таковой, а к «расширению» и «усилению» языка, что означало, по сути дела, разрушение по-своему замкнутого стиля «гармонической точности».

В стихах «К непригожей матери» (1829) Шевырев рядом с торжественно-архаическими словами:

Каких ты чад произвела!
Какое племя дочерей славных,—

выражается и так, например:

Пусть говорят, что ты дурна,
Охрип от стужи звучный голос...

Характеризуя становление творчества Боратынского (в самом начале 1820-х годов), Л. Я. Гинзбург верно пишет: «Гармоническая точность поэтики... была прежде всего лексической точностью; в каждом данном случае требовалось найти слово самой подходящей стилистической точности. Малейший диссонанс резал слух... Стих освобождается от эмоциональных синтаксических фигур... Поэтический язык освобождается от всего украшающего, от всякого в сторону уводящего эффекта, даже от сколько-нибудь ощутимых тропов»⁴⁶.

Новая школа, напротив, не боялась стилевых диссонансов и сугубой метафоричности. Причем особенно важно отметить, что поэты нового направления *начинали* свой путь как раз в русле «школы гармонической точности», что было вполне закономерно, ибо эта школа безусловно господствовала на рубеже 1810—1820-х годов.

Ранние стихи Шевырева ничем не напоминают его зрелого стиля. Вот, например, стихи 1822 года:

Не печалься, друг, напрасно,
Что уж в роце не поет
Соловей твой сладкогласный;
Быстро в жизни сей ненастной
Все прекрасное пройдет,—

и т. п.

Или стихи Тютчева 1821 года:

Любовь земли и прелесть года,
Весна благоухает нам! —
Творенью пир дает природа,
Свиданья пир дает сынам!

Более сложна поэтическая судьба Федора Глинки, который был на два десятилетия старше и выступил со стихами уже в 1807 году. В самом начале его стиль близок к поэзии «Беседы любителей русского слова». Затем, в конце 1810 — начале 1820-х годов он развивается уже в духе господствующей «школы гармонической точности». Многие его стихи о войне 1812 года напоминают аналогичные стихи Жуковского и Батюшкова:

Друзья! Враги грозят нам боем,
Уж села ближние в огне,
Уж Милорадович пред строем
Летает вихрем на коне...

Зарделся блеск зари в лазури;
Как миг, исчезла ночи тень!
Гремит предвестник бранной бури,
Мы будем биться целый день.

Типична и его элегическая лирика тех лет, скажем, стихи «Призывание сна» (1819):

Заря вечерняя алеет,
Глядясь в серебряный поток;
Зефир с полян душистых веет,
И тихо плещет ручеек.

Федор Глинка действительно обретает себя лишь в 1820-х годах — прежде всего в книге религиозно-философских стихотворений «Опыты священной поэзии», изданной в 1826 году. Здесь, в частности, рождается тот «грандиозный образ» (слово Ю. Н. Тынянова), который делает Глинку родоначальником нового направления:

...И в оный час, как ось земли
Подломится с гремящим треском
И понесется легкий шар,
Как вихрем лист в полях пустынных...

Характерен для зрелого Глинки и сложный, напряженный лиризм:

Смятен мой дух, мой ум скудеет,
Мне жизнь на утре вечереет...
Огнем болезненным горят
Мои желтеющие очи,
И смутные виденья ночи
Мой дух усталый тяготят.

Итак, суть новой школы заключалась вовсе не в стремлении к «архаике». Пушкин, показывая, в чем состоит сугубая «оригинальность» поэзии Глинки, в чем ее «особенная печать», резко отличающая ее от «школы гармонической точности», перечислял: «Небрежность рифм и слога, обороты то смелые, то прозаические, простота, соединенная с изысканностью, какая-то вялость и в то же время энергическая пылкость...»⁴⁷

Словом, поэзии Глинки, с точки зрения Пушкина, присуща прежде всего *дисгармоничность* (очевидное сочетание «смелости» и «прозаичности», «простоты» и «изысканности», «вялости» и «пылкости» и т. п.), — что и отделяет ее от господствующей «школы гармонической точности».

Отношение Пушкина к новому направлению, как уже было отмечено, со временем изменялось. Характеристика Глинки (1830) отразила этап холодного, но уже не враждебного анализа новых принципов.

Между тем еще в 1825 году Пушкин достаточно резко критикует Вяземского за отступление от принципов «гармонической точности» (забегая вперед, отметим, что позднее Вяземский еще дальше ушел от этих принципов).

Критические замечания Пушкина чрезвычайно показательны. Он разбирает строки из стихотворения Вяземского «Нарвский водопад» и нападает на такие их свойства, как *неточность* (это слово повторено Пушкиным трижды), *неясность* и «*темноту*», излишнюю *метафоричность* и избыток *сравнений*.

Отвечая Пушкину, Вяземский писал: «Вбей себе в голову, что этот весь водопад не что иное, как человек, взбитый внезапною страстию. С этой точки зрения, кажется, все части соглашаются, и все выражения получают une aggrège pensée⁴⁸, которая отзывается везде... ..Я все еще сидел на природе, но вдруг меня прорвало, и я залез в душу»⁴⁹.

Пушкин ответил так: «Ты признаешься, что в своем «Водопаде» ты более писал о страстном человеке, чем о воде. Отседе и неточность...»⁵⁰

Словом, излишняя, так сказать, принципиальная метафоричность в поэзии порождала, с точки зрения Пушкина, «темноту», «неясность» и выводила Вяземского за пределы «школы гармонической точности». Характерно, что Пушкин находил в стихах Вяземского «*какофонию*». «Смелость, сила, ум и резкость,— писал он,— но что за звуки!»⁵¹

Не менее важно еще одно знаменитое суждение Пушкина о Вяземском: «Твои стихи... слишком умны.— А поэзия, прости господи, должна быть глуповата... Экой ты *неумчивый*, как говорит моя няня»⁵².

Как бы подытоживая известные ему оценки Пушкина, Вяземский признавался позднее: «В стихах моих я нередко умствую и умничаю. Между тем, полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли. Все эти свойства или недостатки побудили Пушкина, в тайных заметках своих, обвинить меня в *какофонии*...»⁵³

Слова Пушкина о том, что поэзия-де «должна быть глу-

повата», нередко ставили в тупик читателей. Но в этом шутовском замечании заключена глубокая мысль. Стихотворение, с точки зрения Пушкина, должно быть живой, органической цельностью, как бы *природным* творением, в котором не выявляется открыто осознанность и преднамеренность. Именно тогда оно будет подлинно *гармоничным*. Излишнее «умствование» и чрезмерная метафоричность разрушают эту гармонию и, как это ни парадоксально, приводят в то же время к своего рода «темноте» поэтического смысла.

С другой стороны, «умничанье» неизбежно сказывается на самой форме стиха. Это понимает и сам Вяземский. Вместе с тем Вяземский, конечно, неправ, когда он — вольно или невольно — относит стихи Пушкина к «поэзии звуков и красок». Существо пушкинской поэзии — именно в ее гармонии, в безупречной пропорциональности и чувстве меры, в том, что ни «мысль», ни «краска», ни «звук» не выделяются, не выпирают из цельного поэтического организма. Характерно словечко «неумчивость» по адресу Вяземского: речь идет именно об недостаточности эстетической *меры*, гармонии.

Не принимал Пушкин и метафоричность, возведенную в поэтический принцип (когда, например, тот же Вяземский, по его собственным словам «сидел на природе, но вдруг... залез в душу»), ибо и это неизбежно вело к нарушению гармонии — к «темноте», «неточности», запутанности и т. п.

Но Вяземский со своей стороны также не принимал общие принципы пушкинской поэзии; многие произведения поэта представлялись ему воплощением очаровательной, но бессодержательной гармонии. Он писал, например: «Стихи Пушкина прелесть! Точно свежий сочный душистый персик! (очень характерная оценка! — В. К.). Но мало в них питательного... Все один напев!»⁵⁴

Вполне очевидно, что дело идет о различных направлениях в поэзии. Исключительно высоко ценя Пушкина, всецело признавая его гений, Вяземский все же считает творческие принципы поэта односторонними или даже ложными. Произведения, где Пушкин наиболее является самим собой, его часто не удовлетворяют.

Обратимся теперь к мнениям других поэтов, о которых идет речь в этой главе. Очень многозначительно «Послание к А. С. Пушкину» Шевырева (1830), в котором он стре-

мится обратить Пушкина на свой путь. Шевырев говорит о языке современной русской поэзии:

Он галльской диетой замучен,
Весь испитой, стал бледен, вял и скучен...
...Теснее ль в речь мысль новую водвинешь,—
Уж болен он, не вынесет, крихтит,
И мысль на нем как груз какой лежит!
Лишь песенки ему да брани милы,
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный, отборный пустозвон...

(Ср. только что цитированные слова Вяземского: «...Все один напев!»)

С этим перекликается и написанная тогда же эпиграмма Шевырева:

Вменяешь в грех ты мне мой *темный* стих,
Прозрачных мне не надобно твоих:
Ты нищего ручья видал ли жижу?
Видал насквозь, как я весь стих твой вижу...

Как видим, здесь те же проблемы: «поэзия мысли» и «поэзия звуков», «темнота» и «ясность».

Наконец, Федор Глинка заметил в одном из писем: «Поэзия моя... не по нынешнему веку: она жестка и *темна*»⁵⁵.

Итак, рядом с пушкинской поэзией явно формируется в конце 1820—1830-х годов принципиально иное течение, которое более или менее осознанно противопоставляет себя Пушкину и наиболее близким ему поэтам,— прежде всего Дельвигу и Боратынскому.

Мы говорим о поэзии новой школы как о «дисгармонической». Это не следует, конечно, понимать буквально и абсолютно. Она дисгармонична *лишь на фоне гармонии пушкинской школы*, лишь в соотношении с ней. Но любая подлинная поэзия по-своему *гармонична* — это неотъемлемая черта искусства. Правда, стремление оттолкнуться от прежней, уже не удовлетворявшей в том или ином смысле гармонии подчас приводило и к буквальной дисгармоничности, к безвкусию и какофонии — такого рода несостоявшихся стихов немало у поэтов нового направления (в особенности, у Шевырева, который и сам это признавал и даже писал пародии на самого себя). Но это уже иной вопрос.

Особо следует сказать о самом Тютчеве, ибо тезис о дисгармоничности в применении к его великой поэзии может

вызвать сомнения у многих. Но величие Тютчева, в частности, в том и состоит, что он, сохраняя стихию дисгармонии, в то же время достигает высшего художественного совершенства.

О том, что я называю дисгармоничностью Тютчева, по своему говорит Н. Я. Берковский: «Для него естественно всюду находить полярные силы, единые и, однако же, двойственные, сообразные друг другу и, однако же, обращенные друг против друга. «Природа», «стихия», «хаос» на одной стороне, цивилизация, космос на другой — это едва ли не важнейшие из тех полярностей, с которыми имеет дело Тютчев в своей поэзии...

Вещи, *недавно казавшиеся простыми*, под рукой у Тютчева проявляют свою многосложность...

У Тютчева-поэта, — говорит далее Н. Я. Берковский (кстати, противопоставляя Тютчева Пушкину), — отсутствуют какие-либо незыблемые принципы иерархии вещей и понятий: низкое может сочетаться с высоким, они могут меняться местами... Он сближает слова разных лексических разрядов, метафора у него объединяет слова и понятия, на многие и многие версты, удаленные друг от друга...

Мир для Тютчева никогда и ни в чем не имеет окончательных очертаний. Все предметы, все законченные образы ежедневно рождаются заново...»⁵⁶

Все это относится так или иначе к поэзии новой школы в целом.

С другой стороны, не следует буквально понимать и слова «неточность», «неясность», «темнота» в отношении поэзии этой школы. Опять-таки все эти свойства выступают лишь в сравнении с поэзией «гармонической *точности*». Вместо «прямого», «нагого» слова начинает господствовать метафорический, более или менее условный образ.

О значении термина «поэзия мысли» уже говорилось. Поэзия Пушкина, безусловно, вовсе не беднее или мельче мыслью, чем поэзия новой школы, но смысл в ней не выступает обнаженно, живет во всей полноте *стихотворения*.

Новая школа ясно осознавала себя и свое место в литературе. Один из ее теоретиков, Н. А. Мельгунов, выдвинул в 1830-х годах целую концепцию развития русской поэзии XIX века. Он, в частности, выделил три эпохи, к первой из которых отнес Жуковского, Батюшкова и др., ко второй — Пушкина, Боратынского, Дельвига и др., а к третьей — Веневитинова, Шевырева, Хомякова и др.⁵⁷ В самом начале

1830-х годов Мельгунов писал Шевыреву в Италию: «Приезжай, будь корифеем новой школы... и тебя подхватит дюжий хор, и наши соловьи Хомяков, Языков к тебе пристанут... Пушкин идет под гору, о других ни слова»⁵⁸. (Отметим, что к «резерву» новой школы здесь отнесен Языков, но об этом ниже.)

Итак, программа ясна: пушкинская школа исчерпала себя, силы новой школы созрели, и теперь нужен только вождь, который объединит и направит их.

Однако Шевырев — несмотря на то что он был далеко не заурядный поэт и теоретик, в частности высоко ценимый Пушкиным, — не мог стать настоящим вождем нового поэтического направления. Для такой роли была необходима более крупная и сильная фигура. Это ясно понимал Белинский; в 1834 году он точно охарактеризовал ту самую ситуацию в поэзии, о которой размышлял Н. А. Мельгунов и другие теоретики новой школы.

Белинский утверждает, что «пушкинский период» в поэзии, начавшийся в 1820 году — с «Руслана и Людмилы», — «тридцатым годом кончился... так как кончился и сам Пушкин, а вместе с ним и его влияние.

В третьей части полного собрания его стихотворений (издана в 1832 году. — В. К.) замерли звуки его гармонической лиры. Теперь мы не узнаем Пушкина; он умер или, может быть, только обмер на время... (позднее Белинский пересмотрел оценку позднего Пушкина. — В. К.)

Вместе с Пушкиным, — продолжал Белинский, — появилось множество талантов, теперь большей частью забытых или готовящихся быть забытыми, но некогда имевших алтари и поклонников». Белинский называет здесь имена Боратынского, Языкова, Давыдова, Козлова, Дельвига, Подолнского и т. д.

Вообще, говорит он далее, «пушкинский период отличается необыкновенным множеством стихотворцев-поэтов... Они заняли у Пушкина этот стих *гармонический* (курсив мой. — В. К.) и звучный... но не заняли у него чувства глубокого и страдательного... Нимало не шевелят вашего сердца эти стихи, некогда столь пленявшие вас...». И Белинский непосредственно переходит к новой школе: «Один из молодых замечательнейших литераторов наших, Шевырев, с ранних лет своей жизни предавшийся науке и искусству, с ранних лет вступивший на благородное поприще действия в пользу общую, слишком хорошо понял и почув-

ствовал этот недостаток, столь общий почти всем его сверстникам и товарищам по ремеслу. Одаренный поэтическим талантом... обогащенный познаниями... он... решился произвести реакцию всеобщему направлению литературы тогдашнего времени. В основании каждого его стихотворения лежит мысль глубокая и поэтическая... его стих всегда отличался энергической краткостью, крепостью и выразительностью.

Но,— продолжал Белинский,— цель вредит поэзии; притом же, назначив себе такую высокую цель, надо обладать и великими средствами, чтобы ее достойно выполнить... Один только Веневитинов мог согласить мысль с чувством, идею с формой... Это была прекрасная утренняя заря, предвещавшая прекрасный день»⁵⁹.

Итак, по мнению Белинского, в литературе на рубеже 1820—1830-х годов была и потребность и возможность новой поэтической школы, но школа все же не сложилась. Впрочем, уже через год Белинский пришел к выводу, что наступила эпоха безусловного господства художественной прозы и поэзия не может играть значительной роли в литературе. «Вся наша литература,— писал он в 1835 году,— превратилась в роман и повесть... Поэзия — это теперь только воспоминание о каком-то веселом, но давно минувшем времени»⁶⁰. И в самом деле: к концу 1830-х годов поэзия как бы вообще сходит со сцены, уступая место прозе.

Естественно, что Белинский вообще более не интересовался делами новой школы и лишь критиковал — с годами все более резко — те или иные теории ее несостоявшегося лидера, Шевырева, который, цепляясь за каждый призрачный «новый поэзии», превознес, в частности, вульгарную музу Бенедиктова...

Таким образом, новая поэтическая школа осталась, по видимому, сравнительно небольшим по значению эпизодом в истории русской литературы...

* * *

В том, что высказано выше, есть те или иные спорные моменты (в частности, мне могут возразить, что я слишком тесно связываю Тютчева с новой школой). Но в целом мысль о существовании — хотя бы кратком — этой школы едва ли можно оспорить; да, собственно говоря, об этой школе так или иначе ставится вопрос в большинстве новейших работ, касающихся истории поэзии на рубеже

1820—1830-х годов. Едва ли кто-нибудь будет отрицать и определенную — пусть хотя бы косвенную — связь Тютчева с этой школой.

Моя цель, однако, не в том, чтобы еще раз напомнить о деятельности этой школы на рубеже двадцатых — тридцатых годов. Как мне представляется, это только начало ее истории. Она продолжала жить и развиваться и гораздо позднее — в сороковых, пятидесятых и даже шестидесятых годах, хотя развитие это, в силу многих причин, совершалось, так сказать, подспудно, не на авансцене литературы. Но так или иначе и Федор Глинка (1786—1880), и Шевырев (1806—1864), и Хомяков (1804—1860), и все более сближавшийся с ними Вяземский (1792—1878) активно занимались поэтическим творчеством до конца жизни. И двигались они в том самом направлении, которое наметилось в 1830-е годы (к этим именам необходимо присоединить также имена друга Боратынского Николая Коншина (1793—1859) и вышедшего из круга Любомудров Дмитрия Ознобишина (1804—1877), поэзия которых развивалась в том же духе. Но мы здесь не будем касаться творчества этих менее значительных лириков).

Правда, их поздняя поэзия, в сущности, почти не изучается или даже вообще забыта, — что имеет свои причины.

Сто лет назад один из влиятельнейших в то время литературоведов, А. Н. Пыпин, писал о последекабрьском периоде творчества Пушкина так: «Пушкин, начавши с либерализма, впоследствии не нашел в себе достаточно критической независимости, чтобы выдержать это направление. Его общественные понятия удовлетворялись той жизнью, какая была налицо, и даже его художественные потребности удовлетворялись тем изысканным и искусственным блеском, который представляла эта эпоха»⁶¹ (имеется в виду первое десятилетие царствования Николая I).

Подобная оценка творчества зрелого Пушкина еще сравнительно недавно была если не господствующей, то, во всяком случае, очень широко распространенной. Сейчас уже не нужно, очевидно, доказывать ее несостоятельность. Однако инерция этой точки зрения или, вернее, методологии достаточно сильна. Преодолев многие предрассудки в понимании творческого развития Пушкина, литературоведение в значительной мере сохраняет их в отношении целого ряда современников и соратников поэта. Так, в большинстве новейших работ о творчестве Языкова, Вяземско-

го, Катенина, Глинки и других поэтов пушкинской эпохи утверждается, что после 1825 года все они переживают безусловный творческий упадок.

Все они, так сказать, отцветают, не успевши расцвести, все они — если верить их исследователям — не обретают подлинной художественной *зрелости*. После молодости — или даже юности, — связанной так или иначе с декабристскими веяниями, у них наступает кризис и, далее, «закат». А после смерти Пушкина творческая деятельность его современников как бы вообще теряет всякое значение. Между тем на период после 1837 года приходится более половины поэтического наследия Вяземского и Хомякова и очень значительная часть лирики Глинки и Шевырева...

Все дело в том, что позднее творчество этих поэтов как бы не существует для историков литературы. С одной стороны, оно без каких-либо серьезных обоснований и доказательств объявлено несравненно более слабым и менее значительным, нежели раннее; с другой стороны, историки подчеркивают, что поздние стихи этих поэтов не играли сколько-нибудь заметной роли в литературной жизни 1840—1870-х годов.

Так, В. Г. Базанов, много сделавший для изучения поэзии Глинки, пишет о нем: «После 14 декабря 1825 года он если и существовал как писатель, то для немногих, а постепенно и совсем сошел со сцены»⁶². Естественно, что в томе «Избранных произведений» Глинки, подготовленном исследователем, «творчество позднего периода»⁶³ представлено всего лишь несколькими стихотворениями, — ибо оно, как сказано в другом месте, «лишено историко-литературного интереса»⁶⁴.

«Вся работа Шевырева после 1831 года... — писал М. И. Аронсон, — за редкими исключениями, являет картину полного падения его поэтического дарования»⁶⁵.

После 1830 года, утверждает Л. Я. Гинзбург, в деятельности Вяземского «началось падение. Уже с 1840-х годов все то, что составляло содержание литературной жизни Вяземского, оказывается исчерпанным... Демократическая интеллигенция 1860—1870-х годов обошлась с Вяземским как с ненужным обломком феодального мира... ..Потом наступило самое страшное, то, что Вяземский сам назвал заговором молчания»⁶⁶.

С внешней точки зрения все это, казалось бы, так. Да, эти поэты существовали «для немногих», «сходили со сце-

ны», с ними обходились как с «обломками», их окружали «заговором молчания» и т. п.

Но припомним судьбу Тютчева в 1840—1870-е годы. В цитированной статье Л. Я. Гинзбург есть фраза, в подтексте которой как бы присутствует имя Тютчева: «Вяземский, — пишет исследовательница, — не принадлежал к числу тех крупных дарований, которые заставляют считаться с собой даже идеологических противников. Демократическая интеллигенция 1860—1870-х годов...» и т. д. (дальнейшее только что процитировано). Естественно вставить сюда слова «Вяземский, в отличие от Тютчева...».

Да, Тютчев получил довольно широкое признание в 1850-х годах. Но дело было не просто в величине его дарования. Пятидесятые годы — это особенная «лирическая эпоха»; о которой еще пойдет речь. В это время и другие поэты, начавшие свой путь в пушкинскую эпоху, переживают творческий подъем и находят определенное признание.

В 1859 и 1861 годы, после двадцатилетнего перерыва, выходят две поэтические книги Федора Глинка. В 1861 году издается (посмертная, но задуманная еще при жизни) книга стихотворений Хомякова, — *первая* его книга, если не считать брошюры 1844 года, «24 стихотворения А. С. Хомякова», изданной в качестве приложения к валуевской «Библиотеке для воспитания». В 1862 году вышел *первый* сборник стихов Вяземского⁶⁷.

Все это, конечно, не случайно; книги эти едва ли бы появились (причем почти одновременно), если бы на них не было никакого «спроса».

Однако после завершения «поэтической эпохи» всех этих «ветеранов» вновь забывают — и в их числе... Тютчева. Характерны в этом отношении позднейшие воспоминания Толстого: «Когда я жил в Петербурге, после Севастополя, Тютчев, *тогда знаменитый*, сделал мне, молодому писателю, честь и пришел ко мне»⁶⁸. А в 1886 году Толстой говорил В. Г. Черткову: «...Тютчев!.. Как же это вы забыли его? Впрочем, не только вы, его все, вся интеллигенция наша забыла или старается забыть: он, видите, устарел»⁶⁹. Не менее выразительно замечание Достоевского, относящееся к 1878 году: «Был, например, в свое время (то есть в 1850-х годах. — В. К.) поэт Тютчев»⁷⁰.

К. В. Пигарев показывает, что в 1860—1870-х годах лирика Тютчева перестала быть «живым явлением совре-

менной литературы, каким была в 50-х годах. Вышедшее в 1868 году второе отдельное издание стихотворений Тютчева не нашло своего читателя и годами лежало нераспроданным на книжных прилавках»⁷¹. Да и могло ли быть иначе, если один из влиятельнейших критиков того времени, Скабичевский, отзывался о Тютчеве как о «посредственном» стихотворце, который «читается с трудом и ценится лишь самыми строгими и рьяными эстетиками»⁷². Тютчева вновь «вспомнили» лишь в преддверии XX века. И только за последние десятилетия утвердилось представление о нем, как о гениальном лирике.

Это заставляет по-иному отнестись к определениям типа «поэт для немногих», к проблеме «заговора молчания» и т. п.

«Странная» судьба Тютчева объясняется, во-первых, тем, что, начиная с 1840-х годов и до конца века (за исключением краткого периода в середине столетия), поэзия вообще отошла на задний план литературы. Кроме того, его творчество в общем и целом принадлежит к «поэзии мысли», которая воспринимается, пожалуй, наиболее трудно (стоит вспомнить в этой связи и о судьбе поэзии Боратынского).

Но это можно целиком отнести и к позднему творчеству Глинки, Шевырева, Хомякова, Вяземского. И именно потому их поздняя, наиболее зрелая лирика и до сих пор, в сущности, не стала достоянием ни исследователей, ни читателей. Между тем, по моему глубокому убеждению, их позднее, наиболее зрелое творчество составляет очень значительный и самобытный вклад в русскую поэзию.

С другой стороны, их творчество близко поэзии Тютчева, во многом перекликается с ней и образует — вместе с ней — своеобразное течение русской лирики. Разумеется, творчество этих поэтов несомненно по своей ценности и значению с наследием одного из величайших лириков всех времен. Но их творчество образует как бы ту «почву», на которой вознеслась к вершинам искусства поэзия Тютчева.

Как уже говорилось, творчество Тютчева в работах последних десятилетий было укоренено в той «поэзии мысли», которая складывалась на рубеже 1820—1830-х годов (в основном в связи с деятельностью Любомудров). Но, как обычно считают, эта «поэзия мысли» исчерпала себя уже в тридцатых годах. Таким образом, возникает странная, малодостоверная картина: достаточно отчетливо заявившая

о себе в тридцатых годах школа куда-то исчезает, растворяется, и от нее остается всего лишь один Тютчев — словно некий случайный, ни с чем уже не связанный феномен.

Между тем, всматриваясь в поздние, написанные в 1840—1860-х годах стихи Глинки, Шевырева, Хомякова, Вяземского, каждый знающий поэзию Тютчева человек ясно увидит образное, стилевое, интонационное родство этих стихов с тютчевскими стихами того же времени.

Вот характерные фрагменты из стихотворений Глинки 1840-х годов:

Есть день в году, во дне есть час,
В часе *заветное мгновенье* ⁷³,
Когда мы *чей-то* слышим глас
И чуем вокруг себя движенье
Невидимых, бесплотных сил...

...И вот пред человеком век
Раскинул новые знамена,
И страстно рвется человек
Из *воли божьей* — как из плена!

...Когда душа от скорби млела,
А, красная, в выси струя
На темной синеве горела
И рылась в тучах, как змея...

Не менее характерны и стихи Шевырева «31 декабря» (1842):

Чу! внимайте... полночь бьет!
В этом бое умирает
Отходящий в вечность год
И последний миг сливает
С первым мигом бытия...

.
Где ж раздельное звено?
Где граничное мгновенье?
Плод в зерне, в плоде зерно:
В сменах сих живет творенье...

И другие, более поздние стихи (1861):

...О море, отдых бытия,
В твоих волнах купаюсь я!
Зачем же ты, волна морская,
Меня лелея и лаская
И силы мне восстанавливая,
Напомнила вкус наших слез?
Соленое, как наше горе,
Ты облегло всю землю, море,
И отразило свод небес...

Несомненно перекликаются с тютчевскими и поздние стихи Хомякова (1850-е годы):

...Не с теми он, кто звуки слова
Лепечет рабским языком
И, мертвенный сосуд живого,
Душою мертв и спит умом.

Но с теми бог, в ком божья сила,
Животворящая струя,
Живую душу пробудила
Во всех изгибах бытия...

И другое стихотворение Хомякова (1858):

Счастлива мысль, которой не светила
Людской молвы приветная весна!
Безвременно родиться не спешила
В листы и цвет ее младая сила,
Но корнем вглубь врывалася она.

И ранними и поздними дождями
Вспоенная, внезапно к небесам
Она взойдет, как ночь темна ветвями,
Как ночь в звездах, осыпана цветами,
Краса земле и будущим векам.

Очевидна, наконец, «тютчевская» стихия и в поздних вещах Вяземского:

...Красноречивы и могучи
Земли и неба голоса,
Когда в огнях грохочут тучи
И с бурей, полные созвучий,
Перекликаются леса.

Но все, о море! все ничтожно
Пред жалобой твоей ночной,
Когда смутишься вдруг тревожно
И зарыдаешь так, что можно
Всю душу выплакать с тобой.

Или его же стихи о бессоннице (1863):

...Весь мутный ил, которым дни
Заволокли родник душевный,
Из благ — обломки лишь одни,
Разбитые волною гневной,—

Всплывает все со дна души
В тоске бессонницы печальной,

Когда в таинственной тиши,
Как будто отзыв погребальный,

Несется с башни бой часов;
И мне в тревогу и смущенье
Шум собственных моих шагов
И сердца каждое биенье...

Можно бы процитировать строки Тютчева, которые так или иначе, но вполне отчетливо перекликаются со всеми этими стихотворениями.

* * *

Однако, прежде чем идти дальше, необходимо еще раз вернуться к тому историческому этапу, на котором мы остановили новую поэтическую школу — к середине 1830-х годов. Как уже говорилось, школа в этот момент как бы прекратила свое *очевидное* развитие. Она не нашла непосредственного вождя, а главное, ее оттеснило с авансцены литературы бурное развитие прозы. Но внутреннее, скрытое движение ее отнюдь не прекратилось. Оно только ушло вглубь и стало разветвляться, как корневая система. И это скрытое движение было по-своему очень сильным.

Выше приводилось замечание Н. А. Мельгунова (в письме к Шевыреву) о том, что Языков-де к нам «пристанет». И это не было пустым обещанием. В последние годы жизни Языков (кстати, тесно сблизившийся с Шевыревым и Хомяковым) перешел к «поэзии мысли». Такие его стихи 1840-х годов, как «Землетрясение», глубоко родственны новой школе. В них нарушена гармония пушкинского склада, для них характерна принципиальная метафоричность и т. д.

Такую же эволюцию проходит и поэзия Боратынского, который с 1826 года развивался в тесной связи с любовными драмами. Называя Боратынского «поэтом мыслей», часто забывают, что он начал как типичный элегик «школы гармонической точности» и лишь с конца двадцатых годов постепенно перешел к «поэзии мысли». Его стихи конца тридцатых — начала сороковых годов — такие, как «Осень» или «Толпе тревожный день приветен...», — явно близки новой школе. Замечательно, что он в это время даже переделывает прежние стихи — в частности, архаизируя их слог (выше уже говорилось, что дело не просто в тяготении к

архаике). И вполне закономерно, что Шевырев, который очень критически отзывался о сборнике Боратынского 1827 года, стихи конца 1830-х годов оценил чрезвычайно высоко.

Далее, тенденции «поэзии мысли» сказались и в творчестве Кольцова, в его поздних «думах». Вот характерные строки из «Примирения» (1838):

...И вот уж нет пространства между нами;
И вот уж нет в пространстве пустоты;
Она и я — различные два мира —
В одну гармонию слились...

Или из «Царства мысли» (1837):

В тьме ночи возникает мысль созданья;
Во свете дня она уже одета,
И крепнет в веянье живой прохлады,
И сплет в неге теплоты и зноя.
Повсюду мысль одна — одна идея,
Она живет и в пепле и пожаре;
Она и там — в огне, в раскатах грома;
В сокрытой тьме бездонной глубины...—
и т. д.

Это особенно близко к стихам Федора Глинки, который был хорошо знаком с Кольцовым и даже навещал его в 1836 и 1841 годах в Воронеже.

Здесь невозможно, разумеется, подробно говорить об этих трех больших поэтах эпохи. Их творческая эволюция — особая и сложная проблема. К тому же ранняя смерть вскоре оборвала их развитие в новом направлении. Но основная тенденция их развития в 1830-х — начале 1840-х годов, на мой взгляд, ясно свидетельствует о том, что «поэзия мысли» была тогда как бы *всеобщим* стремлением.

Важно обратить внимание и еще на одну специфическую сторону дела. Новые тенденции широко и сильно выразились в особой сфере — в стихотворной беллетристике, которая как раз в это время — в конце 1830-х годов — становится очень значительным явлением. Здесь важно иметь в виду один существенный историко-литературный факт. Беллетристика возникла в России значительно раньше. Но в течение долгого времени это была прежде всего *прозаическая* беллетристика (широко распространялись также *песенники*, но тексты здесь не мыслились вне мелодий).

Когда в большой литературе, имевшей сравнительно узкий круг читателей, господствовала поэзия Пушкина и его соратников, в беллетристике царила проза Николая Полевого, Марлинского, Загоскина, Булгарина, Орлова, Сенковского и др.

Но к концу 1830-х годов — разумеется, не без воздействия великой поэтической эпохи — стихи стали предметом массового потребления. И выступившие в это время Бенедиктов, Кукольник, Тимофеев, Е. Бернет явились едва ли не первыми представителями стихотворной *беллетристики* в России.

Возникла поистине парадоксальная ситуация: в большой литературе проза вытесняла в это время поэзию — на первый план выдвигались повести и романы Пушкина, Гоголя, Владимира Одоевского, Николая Павлова, Соллогуба, Лермонтова и, далее, виднейших представителей «натуральной школы». Поэзия пушкинской плеяды быстро теряла свое первенствующее положение. Между тем в беллетристике, куда теперь «спустилась» и поэзия, огромную роль в конце 1830-х годов играют стихотворные произведения Бенедиктова, Кукольника, Тимофеева и т. п.

Но это, конечно, особый вопрос. Для нас существенно то, что названные поэты были явно близки новому направлению. Шевырев, как известно, встретил Бенедиктова прямо-таки восторженно. Тютчев писал в 1836 году о бенедиктовских стихах: «В них есть вдохновение и, что служит хорошим предзнаменованием, наряду с сильно выраженным идеалистическим началом, склонность к положительному, вещественному и даже чувственному»⁷⁴. Одобрял поэзию Бенедиктова и Вяземский.

Можно, допустим, истолковать восторги Шевырева как проявление его безвкусыя. Но чем объяснить достаточно высокую оценку Бенедиктова, данную Тютчевым? Очевидно, речь идет именно о близости тех или иных художественных принципов.

В данном случае очень важно учитывать, что вплоть до 1840-х годов XIX века в России господствовало особенное — ныне с трудом реконструируемое — восприятие (и понимание) искусства.

Лишь в 1840-х годах — в особенности в работах Белинского — было произведено разграничение *содержания* и *формы* искусства. Ранее произведение рассматривалось неразрешенно, как непосредственно содержательная форма.

Определенный жанр и стиль уже сами по себе воспринимались как определенный *смысл*. Л. Я. Гинзбург пишет: «Шевырев охотно подчеркивал жесткость, шероховатость собственных стихов, видя в этом залог их глубины и силы»⁷⁵. Но подобное отношение к форме было характернейшей чертой литературной эпохи вообще. Это обусловлено уже хотя бы тем, что зрелый национальный стиль русской литературы сложился совсем недавно, и *сам по себе* этот стиль был еще внятным для всех воплощением художественного и жизненного смысла.

Именно потому сам стиль того же Бенедиктова многим мог представляться залогом значительности его поэзии. Его «грандиозные» образы, его сложные метафоры и дерзкое смещение стилевых планов как бы сами по себе удостоверяли его творческие возможности.

Для нас в данном случае наиболее важно то обстоятельство, что массовая стиховая культура, возникшая к концу 1830-х годов, складывалась в духе *нового направления*, — это свидетельствует об его влиятельности и первостепенном значении в данный исторический момент. Эта поэзия шла не по пушкинской дороге, не по путям «школы гармонической точности», а по новому руслу. Такова была в это время эстетическая власть новой школы.

Но эпоха поэзии именно в это время завершалась. Наступала эпоха прозы, — причем поистине стремительно, как это вообще характерно для развития русской литературы. Выдвижение на первый план прозы наметилось только в середине 1830-х годов, а в начале 1840-х проза уже безусловно господствовала.

Причины этого переворота еще далеко не изучены. Но не здесь их выяснять; нам достаточно того, что самый этот переворот очевиден, может быть установлен чисто эмпирическим путем. Именно в силу этого переворота и новое поэтическое направление вдруг потеряло свою — в какой-то момент бывшую очень значительной — роль в литературном развитии. Публикация тютчевских шедевров в «Современнике» прошла незамеченной. И новая плеяда, уже, казалось бы, готовая сменить плеяду 1820-х годов, была вообще забыта, — несмотря на то что поэзия самого Тютчева воскресла на короткий срок в 1850-х годах и возродилась навсегда в XX веке. Впрочем, в 1840-х годах можно было прийти к выводу, что и сам Тютчев прочно «похоронен». Валериан Майков писал в 1846 году, что «истинно-

поэтические произведения» Тютчева, напечатанные в 1836 и 1837 годах в «Современнике», «там... и умерли»⁷⁶.

Но вот что чрезвычайно важно: для тех поэтов, которых я считаю представителями тютчевской школы, Тютчев никогда не умирал.

В 1845 году Вяземский писал за границу Жуковскому: «Одно мое здесь литературное сочувствие...— это Тютчев»⁷⁷. И, как доказал в уже упомянутой работе Д. Д. Благой, Вяземский развивался в теснейшем творческом сотрудничестве с Тютчевым.

Федор Глинка в 1849 году написал одно из замечательнейших своих стихотворений «Ф. И. Тютчеву», в котором он обращается к поэту как к единомышленнику и человеку одной судьбы, одного жизненного и творческого устремления (личные отношения Глинки и Тютчева ждут своего исследования). В этих стихах он говорит, в частности:

Как странно ныне видеть *зрящему*
Дела людей:
Дались мы в рабство *настоящему*
Душою всей!
Глядим, порою, на минувшее,
Но холодно!
Как обещанье обманувшее
Для нас оно!..
Глядим на грозное *грядущее*,
Прищуря глаз,
И не домыслимся, что *сущее*
Морочит нас!..
А между тем под нами роются
В изгибах нор,
И за стеной у нас уж строятся:
Стучит топор!..
Но в сердце есть отломок зеркала:
В нем видим мы,
Что порча страшно исковеркала
У всех умы...

Хомяков писал в начале 1850 года, сопоставляя свою поэзию с тютчевской: «Мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатор везде проглядывает... Он же насквозь поэт... У него не может иссякнуть источник поэтический. В нем, как в Пушкине... натура античная в отношении к художеству». И сетовал на молчание поэта: «Не стыдно ли молчать, когда бог дал такой голос?»⁷⁸

Здесь Тютчев опять-таки осознается как поэт *того же* направления, что и сам Хомяков, но неизмеримо высший по своим творческим возможностям.

Тютчев, конечно, отнюдь не был формальным главой школы. И все же эта послепушкинская школа «поэзии мысли» может быть названа «тютчевской», ибо Тютчев выступает в сравнении с другими ее представителями в такой же верховной творческой роли, как и Пушкин по отношению к «школе гармонической точности». Это, собственно, и выразилось в цитированном только что суждении Хомякова.

Нас не должен смущать тот факт, что поэты, составившие тютчевскую школу, были людьми очень разной судьбы. Те, кого мы так или иначе причисляем к пушкинской плеяде — Жуковский, Батюшков, Давыдов, Дельвиг, молодые Боратынский и Языков, — тоже ведь имели самые различные судьбы. Но это не исключает определенной цельности направления.

Очень характерно, что если в 20-х годах Тютчев, Глинка, Вяземский, Шевырев и Хомяков были очень далеки друг от друга (даже двое последних еще почти не связаны в это время), то в 40-х Вяземский становится ближайшим другом Тютчева (несмотря на те или иные разногласия между ними); Глинка тесно связан с Шевыревым и Хомяковым и, с другой стороны, входит в кружок того самого Раича, где начал свой путь Тютчев и зародилось «Общество любомудрия»; Хомяков постоянно общается с Тютчевыми; и т. д. Все эти поэты в 40—50-х годах публикуют стихи в одном и том же «Москвитянине».

Но дело, конечно, не во внешних связях. Всех этих поэтов объединяет определенная идейная общность. Все они, начиная с сороковых годов, так или иначе примыкают к славянофильству, если взять это слово в самом широком его смысле. Это ясно выразилось во многих их высказываниях и стихотворениях.

Правда, между Вяземским и Глинкой или между Шевыревым и Хомяковым были, безусловно, существенные расхождения, приводившие подчас к достаточно острой полемике. Но при всем том были и некоторые общие тенденции, которые объединяли этих поэтов — и в социально-политическом, и в нравственно-эстетическом плане.

* * *

Итак, перед нами вырисовываются очертания целой стадии развития русской поэзии после Пушкина — правда, стадии, не выявившей своих возможностей со всей полно-

той и к тому же как бы выпавшей из историко-литературного процесса в силу стремительного движения русской литературы. Эпоха прозы наступала еще до того, как тютчевское направление действительно утвердилось. Но это все же не значит, что такого направления, такой школы не было в русской поэзии.

Характернейшей чертой этого направления явилась, как уже говорилось выше, своего рода *дисгармоничность*. Еще раз подчеркну, что речь идет не о некоей абсолютной дисгармонии, но о качестве, которое ясно выступает при сопоставлении с поэзией пушкинского склада. Эта дисгармоничность выражается и в структуре формы (ср., например, тютчевскую «архаичность», обилие метафор, отступления от «правильных» стихотворных размеров и т. п.), и в структуре содержания. Гармония, присущая поэзии пушкинской плеяды, представлялась поэтам тютчевской школы неким «покровом» (это, кстати, одно из ключевых слов тютчевской поэзии), брошенным на полную противоречий реальность мира.

Такая позиция характерна не только для подчас крайне односторонних теоретических построений Шевырева, но и для Вяземского, который (эти слова уже приводились) считал, что творчество самого Пушкина противостоит поэзии мысли.

Очень многозначительно глинкаинское «Воспоминание о пиитической жизни Пушкина» (1837). Это небольшая поэма из девяти отрывков, каждый из которых очерчивает определенный период жизни Пушкина. Сначала — о лицейских годах:

Я знаю: *грации* слетали
К нему, оставив Эмпирей,
И *невидимками* гуляли
С царем цевниц в садах царей;
Там, уклонясь в густые тени
(Дитя их сердцем узнавал!),
Он к ним чело свое в колени —
И беззаботно засыпал,
А рок его подстерегал!

Последняя строка все время повторяется, заключая каждый из отрывков:

Наш Чайльд Гарольд, любя Тавриду,
В волнах зеленых из-за скал
Подстерегал там *Нереиду*,
А рок его подстерегал!..

О женитьбе поэта:

Дотоль разгулом избалован,
Он вмиг окован, очарован,
И счастлив стал, и ликовал...
А рок его подстерегал!..

В этом очень точно выразилось восприятие Пушкина тютчевской школой: поэт, по их мнению, не видел «рока», набрасывал на него прекрасный покров.

Стихи же Глинки и других его соратников посвящены как раз выражению роковых сил природы и жизни.

Характерны в этом отношении стихи Глинки «Что-то делается в мире» (1840-е годы), где мир,

Все любясь скоротечным,
Все ведет свой прежний пир...
...А не слышит, что в *подполье*
Рати роются кротов
Полунощною порою,
И, под видимой корою
(А кора уж так тонка!),
Невидимо вскрылись бездны...
И огромная рука
Острым грифелем железным
Где-то пишет вдоль стены:
«Уж века изочтены!»

Объясняя причины рождения тютчевской школы, Тынянов писал, что предшествующая поэзия «приучала ухо к «монотонии, под которую дремала мысль» (Шевырев), стертые ритмико-синтаксические обороты... скудный жанровый диапазон определяли стертость образа»⁷⁹. Поэзия «автоматизировалась», и необходимо было обновить ее: «Обновление было намечено сразу и тематическое (философские, религиозные, общественные темы) и стилистическое»⁸⁰.

Очень просто обвинить это истолкование в формализме. Так, скажем, для Хомякова обращение к «философским темам» основывалось, вне всякого сомнения, вовсе не на стремлении «обновить» поэзию, а на глубочайшем интересе к смыслу истории и бытия в целом.

Но в этом истолковании есть и более глубокий изъян. Формализм «плох» не столько тем, что он сводит искусство к разрешению чисто формальных задач (в этом его весьма легко «исправить», «дополнить»), сколько принципиальным *разрывом* содержания и формы.

Так, например, можно сказать, что поэты тютчевской школы стремились создать «философскую лирику» или, шире, «поэзию мысли» и создавали для этого новый, соответствующий «философскому» содержанию стиль. Проблема, казалось бы, решена. Но на самом деле перед нами крайне упрощенное — и потому, в сущности, неверное — решение.

Да, поэзия тютчевской школы может быть названа «поэзией мысли». «Философская» лирика Тютчева и Шевырева, философско-политическая лирика Хомякова (сюда же относятся многие второстепенные вещи Тютчева), религиозно-философская лирика Глинки — эти определения уместны. И Вяземский был прав, когда он относил свое творчество к «поэзии мысли», утверждал, что в стихах он «умствует и умничает». Правда, его мысль не претендовала на философскую всеобщность; это размышления о частных социально-политических, а нередко и чисто литературных проблемах.

Но если рассмотреть проблему «поэзии мысли» во всем ее объеме и глубине, становится ясно, что это одновременно и содержательная и формальная проблема, что обе стороны дела органически слиты, и речь должна идти о специфической художественной цельности.

Мы говорили о дисгармоничности, как характерной черте тютчевской школы, принципиально отличающей ее от пушкинской. Очевидно, что дисгармоничность — это черта, в равной мере относящаяся к содержанию и форме. Те стилевые диссонансы, чрезмерная метафоричность и «темнота», жесткость и «неточность» и т. п., которые характерны для поэтической формы тютчевского направления — и есть непосредственное, зримое, предметное воплощение внутренней, смысловой дисгармонии.

Но и поэзия мысли — это не только *содержательное* явление. Эта поэзия имеет и свою неотъемлемую жанровую и стилевую специфику. Более того, сама поэзия *мысли* как таковая — не что иное, как выражение той же *дисгармонии*, того же распада гармонической целостности. У Пушкина и его плеяды мысль живет в органической цельности поэтического бытия; «жизнь» не противостоит мысли, они гармонически сливаются.

Выделение мысли как некоего самостоятельного феномена в поэзии тютчевской школы — результат нарушения этой цельности. Словом, поэзия мысли — это не только осо-

бенная «тема», но и — одновременно — особенный (причем неизбежно дисгармонический) стиль.

Отделение мысли зашло так далеко, что у всех поэтов тютчевской школы, включая и самого Тютчева, мы находим целый пласт стихов, которые в той или иной мере вообще выходят за рамки поэзии как искусства; это скорее просто стихотворные изложения той или иной мысли — философской, политической, религиозной, эстетической и т. д. Ничего подобного не было в поэзии пушкинской плеяды.

Весьма значительная часть стихотворений Глинки — это переложения псалмов и библейских текстов, — переложения, большинство из которых не являются поэтическими творениями в собственном смысле. Это скорее стихотворные «трактаты», а не явления поэзии в собственном смысле. То же относится и ко многим политическим стихам Тютчева и Хомякова, к литературно-полемическим стихам Вяземского, где мысль также отделена от бытия в его цельности.

Но, конечно, поэзия тютчевской школы не сводится к этого рода стихам. Дисгармония также может быть освоена художественно, поэтически. И в наиболее значительных произведениях Глинки, Хомякова, Шевырева, Вяземского (я не говорю уже о гениальной лирике Тютчева) это совершено.

Тютчевское направление поэтически осваивало обнаженную противоречивость бытия. Очень характерно для него, например, воплощение противоречивости *пространства и времени*. В поэзии Пушкинской плеяды пространство и время как бы замкнуто, завершено в стихии мировой гармонии. Между тем и Тютчев, и его соратники вскрывают «углы» и «стыки» пространственно-временной структуры, ее *незавершенность*, моменты переходов и переломов.

Уже цитировались стихи Шевырева «31 декабря» (1842):

Чу! внимайте... полночь бьет!
В этом бое умирает
Отходящий в вечность год..
...Где ж раздельное звено?
Где граничное мгновенье?..

Глинка пишет в 1853 году о «слепоте» людей:

Все те же и к *тому ж* стремленья,
Все те же судороги, волненья...
...Все те же песни, что в былом...
А мир пошел на *перелом!*

Или более раннее стихотворение:

Искать блаженства *где* и в *чем*?
Повсюду пламенным мечом
Сечет обиженная совесть,
И тлеют заживо сердца;
Ни в чем желанного конца!
Все *недосказанная* повесть!..

Чувство неограниченности, открытости пространства и времени ярко и глубоко выразилось в стихах Глинки «Иная жизнь» (1840-е годы):

Как стебель скошенной травы,
Без рук, без ног, без головы,
Лежу я часто, распростертый,
В каком-то дивном забытьи,
И онемело все во мне.
Но мне легко: как будто стертый
С лица земли, я, полумертвый,
Двойною жизнью живу...
...Я, из *железной* клетки время
Исторгшись, высоко востек,
И мне равны: и мир, и век!
Чудна Вселенная громада!
Безбрежна бездна бытия —
И вот — как *точка*, как *монада*
В безбрежность уплываю я...

Столь присущая тютчевской поэзии идея «двойного бытия» типична для всего направления. Открытие двойственности и противоречивости мира, его незаконченного, колеблющегося состояния закономерно связано с предчувствием великой ломки, невиданных перемен и катастроф. Ср. у Глинки:

Настанет миг — и брызнет луч,
Земля и небо запылают,
Все громы выпадут из туч,
Все звезды треснут и растут,
И обескрылеют часы,
И в страхе, растрепав волосы,
По догорающей Вселенной,
Я вижу — жизнь бежит, бежит...

Если попытаться кратко определить суть пушкинского направления к тютчевскому — э
Ренессанса к барокко — с присущей послед
ричностью, резкой светотенью, причудли
(о барочном характере тютчевской поэз
прочим, уже полвека назад Л. В. Пумг

знаменательно, что Шевырев в качестве программного произведения выдвигает типичнейшее явление барочной литературы — «Освобожденный Иерусалим» Тассо, который он стремился перевести.

Не менее замечательно, что Пушкин, зная о работе Шевырева над этим переводом, решительно отговаривал его, предлагая обратиться к переводу ренессансной поэмы Ариосто... Различие между пушкинской и тютчевской поэзией аналогично различию между поэзией Ариосто и Тассо, Ронсара и д'Обиньи, Спенсера и Джона Донна. Но на этом нельзя остановиться. Дело в том, что русское барокко позднее, в 1850-х годах, как бы непосредственно перерастает в ветвь романтизма — близкого ему типологически направления.

* * *

Романтическое одухотворение природных сил и типичный для романтиков «космизм» ярко выразились, например, в стихах Шевырева «Прекрасный день»:

Прекрасный день в лазури беспредельной
Раскинулся и радует меня,
И небо все слилось в яхонт цельной
Оправую светилу дня.

Горящее всемирными лучами,
Как бога глаз, на небе зажжено,
Над нашими тревожными главами
Спокойно плавает оно...

...И духом, я, смиряясь, умолкаю!
Объемля им созданья естества.
Как мотылек на свечке, исчезаю
В горячей тайне божества.

Или в стихах Вяземского «Вечер» (обращенных, кстати, к дочери Тютчева):

Но в видимом бездейственном покое
Не истощенье сил, не мертвый сон:
Присущны здесь и таинство живое
И стройного могущества закон...
...Природа вся цветет, красуясь пышно,
И, нас склоня к мечтам и забвению,
Передает незримо и неслышно
Нам всю любовь и душу всю свою...

Столь же характерно для поэтов тютчевской школы ро-

мантическое отрицание современного общества и — одновременно — социальный утопизм, вера в некое имманентное очищение и исправление. Таковы сильные и острые в своей образности стихи Глинки «Теперь и будет»:

Еще любви закрыты двери
И мы, одевшись, как звери,
В угаре душевой суеты
Бредем по стежкам тесноты.
В устах полынь, и руки — бритвы!
Идем на жизнь, как для ловитвы...
...Душа полна неясных мук
И голова пустых наук;
Несем, как груз, приличный бремя!
Но бог пошлет иное время:
И дастся жизни долгота,
И будут сладостны уста,
И ласковы у смертных руки;
И мы, как сон, забудем муки...

В то же время для поэтов школы типично скептическое — если не отрицательное — отношение к рационально направленной деятельности людей, что отчетливо выразилось, например, в стихах Вяземского «Ночью на железной дороге» (1853):

...Бой стихий, противоречий,
Разногласье спорных сил —
Все попрам ум человеческий
И расчету подчинил.

Так, ворочая Вселенной
Из страстей и из затей,
Забывается надменно
Властелин немногих дней.

Но безделка ль подвернется,
Но хоть на волос один
С колен своей собьется
Наш могучий исполин,—

Весь расчет, вся мудрость века —
Нуль да нуль, все тот же нуль,
И ничтожность человека
В прах летит с своих ходуль...

Еще более выразительны замечательные стихи Глинки «Две дороги»:

Тоскуя, полоскою длинной
В туманной утренней росе
Вверяет эху сон пустынный
Осиротелое шоссе.

А там вдали мелькает струнка,
Из-за лесов струится дым —
То горделивая чугушка
С своим пожаром подвижным...

...Но рок дойдет и до чугушки:
Смелчак взвосьется выше гор
И на две брошенные струнки
С презреньем бросит гордый взор.

И станет человек воздушный,
Плывя в воздушной полосе,
Смеяться и чугушке душной,
И каменистому шоссе.

Так помиритеcь же, дороги,—
Одна судьба обеих ждет.
А люди? — люди станут боги,
Или их громом пришибет...

Вообще поэтов тютчевской школы объединяет острый и тревожный интерес к будущему — столь характерный для романтизма в целом, — предчувствие великих переворотов и испытаний (о чем уже шла речь выше), которое порождает противоречивое сочетание веры и неверия в будущее.

Можно бы указать и еще целый ряд романтических проблем и черт, воплотившихся в поэзии тютчевской школы, в свойственном ей художественном осознании природы и общественного бытия. Но есть одна очень существенная сфера, в которой тютчевская школа как раз отчетливо выходит за пределы главного русла романтической поэзии. Это — проблема *личности*.

Л. Я. Гинзбург верно писала о том, что лирика Тютчева, в отличие от основных явлений романтической литературы, *антииндивидуалистична*. Для романтизма в целом характерна абсолютизация или даже гипертрофия личности, нередко переходящая в заостренный индивидуализм. Между тем Тютчев и в стихах, и в статьях «осуждает «самовластие человеческого» я»... 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, уносится речным потоком:

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,

Не таково ль твое значение,
Не такова ль судьба твоя? ⁸²

Л. Я. Гинзбург показывает, что антииндивидуалистические тенденции зародились уже в самом начале века в недрах немецкого романтизма; это привело «не только к самоуничтожению романтизма в ортодоксальном католицизме (Фридрих Шлегель), но и к образованию антииндивидуалистических течений внутри самого романтизма (исследовательница имеет в виду, в частности, гейдельбергских романтиков — Арнима, Брентано и др. — В. К.). От учения позднего Шеллинга идет романтическая традиция, полярная байронизму... Преобладание частной воли над универсальной — это и есть зло» ⁸³.

Как утверждает здесь же Л. Я. Гинзбург, идеи Шеллинга сыграли «решающую» роль в становлении антииндивидуалистической эстетики Тютчева. Правда, исследовательница дает очень многозначительное примечание: «Антииндивидуалистические идеи позднего Шеллинга, как известно, оказали воздействие на историческую концепцию славянофилов, на их понимание соотношения между индивидуальным началом и «соборным» ⁸⁴.

Эта мысль, к сожалению, никак не развита. Между тем в нее, очевидно, и упирается вся проблема. Немецкая культура конца XVIII — начала XIX века, безусловно, оказала огромное, не могущее быть переоцененным воздействие на русскую культуру второй четверти XIX века. Иначе, собственно, и не могло быть, ибо именно немецкая культура явилась в тот период своего рода главным руслом всемирного духовного развития (как, скажем, ранее французская, а позднее — русская).

Но, конечно, искусство и поэзия не рождаются в результате «воздействий»; последние не могут сыграть *решающей* роли в становлении искусства. Поэзия Тютчева сложилась такой, какой мы ее знаем, не потому, что накануне ее рождения в Германии выступил Шеллинг или еще кто-либо (в противном случае следовало бы ожидать появления поэта, схожего с Тютчевым, в любой стране мира, куда могли только проникнуть сочинения Шеллинга), а в силу самостоятельного внутреннего развития русской культуры, хотя и Шеллинг, и Гегель, и другие деятели немецкой культуры многообразно стимулировали, ускоряли это развитие...

И здесь важно подчеркнуть, что *всем* поэтам тютчевской школы также присущи отчетливые антииндивидуали-

стические тенденции. И это, безусловно, связано с их славянофильской идеологией.

Одним из ярких выражений этого явилось отношение тютчевской школы к «наполеоновской теме». Культ Наполеона (не столько как личности, сколько как символа) был в высшей степени характерен для романтизма в его ведущей, «байроновской» тенденции. Между тем в очень близких друг другу по смыслу стихах Тютчева и Хомякова о Наполеоне развенчиваются как раз те черты, которые были объектом преклонения для большинства романтиков, — дерзкое стремление по-своему вершить судьбами народов, гордое самоутверждение и своеволие.

Правда, ни Тютчев, ни Хомяков не «отрицали» величия Наполеона вообще — и в этом выразилась глубокая объективность их поэтической мысли. Речь шла об относительности и односторонности наполеоновского культа. Об этом и говорится в написанных по случаю перенесения праха Наполеона на родину превосходных стихах Хомякова «7 ноября» (1840):

...И, снова скрепляя свинец роковой,
Тогда оросили мы горькой слезой
Его доску гробовую:
Как будто сложили под вечный покров
Всю силу души, и всю славу веков,
И всю гордыню людскую.

Развенчание претензий противопоставляющего себя миру и народу человеческого «я» проходит через всю поэзию тютчевской школы, — что придает совершенно особенный колорит этой ветви романтизма.

Для романтической поэзии типична гордая интонация, своего рода вызов миру, вызов, который, в частности, словно и не подразумевает отклика, отзыва. Для тютчевской школы, напротив, характерна живая, искренняя обращенность к слушателю. Это замечательно воплотилось в стихотворении Глинки «Минуты просветления»:

Как хочется все высказать... Но люди,
Как в летний день станицы насекомых,
Кружатся, зыблются, шумят и жалят
Друг друга...
...Явись туда с порывом жаркой дружбы,
С любовью и с сердцем на устах —
Тебя сочтут глупцом, ребенком. — Люди!
Куда девали вы бывшее сердце,

Открытое, летевшее к устам
И жаркое в разделе благ и горя?

И далее поэт обращается к воспоминаниям об эпохее двенадцатого года:

Какое было между всеми *братство*
По радостям и по печалям жизни!
И весело тогда нам было жить!..
...Когда беда теснила нас друг к другу,
И смерть везде, являясь привиденьем,
Втесняла нас *извне* в самих себя,—
Как жили мы тогда в одной минуте!
Как были мы *полны* собою сами!..
Какой запас огромной жаркой Веры
Стесняли мы в простом, веселом сердце!..

Не спускаясь, так сказать, с романтических высот, поэзия тютчевской школы в то же время лишена столь характерного для романтизма привкуса «гордыни». Глубже и полнее всего это воплотилось, конечно, у самого Тютчева.

Мною дана здесь, в сущности, только заявка на тему. Иначе и не могло быть: позднее творчество Глинки, Шевырева, Вяземского, Хомякова (не говоря уж об упоминавшихся Н. Коншине и Д. Ознобишине) изучено настолько слабо, что приходится начинать с азов, с обследования самого материала.

Как представляется, эстетически развитый и чуткий читатель уже по приведенным здесь стихотворениям и фрагментам поймет, что перед нами открывается значительное и своеобразное направление в русской лирике 1830—1860-х годов, направление, которое еще не стало предметом исследования или хотя бы простого читательского внимания.

Не менее важно, что изучение этой школы может многое прояснить в позднем творчестве таких выдающихся поэтов, как Боратынский, Языков, Кольцов, и вообще во всей поэтической «ситуации» рубежа 1830—1840-х годов.

Наконец, в ином свете предстает и поэзия Тютчева, которая все-таки и до сих пор еще в той или иной мере «стоит особняком», «ускользает от исторического воззрения».

Я отдаю себе отчет в том, что многое в моей работе может быть оспорено, что многое требует дальнейшего изучения. Но для меня бесспорно, что сама постановка вопроса

об этой особенной ветви и стадии развития русской лирики,— ветви, так или иначе связанной с Тютчевым,— вполне правомерна и сыграет свою важную роль в деле построения полной, всесторонней истории русской литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Часто встречающееся написание «Баратынский» возникло случайно (из-за свойственного нашему литературному произношению «аканья»); см. об этом в моей заметке «Жизненный подвиг Боратынского» в журнале «Русская литература» (1975, № 2).

² «Русский архив», 1867, № 2, с. 262.

³ Морозов П. О. Е. А. Боратынский.— «Образование», 1901, № 3, с. 126.

⁴ Боратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., ГИХЛ, 1951, с. 351.

⁵ См. более развернутую характеристику лирики Боратынского в моей книге «Как пишут стихи», с. 59—70.

⁶ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. II, с. 53.

⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, с. 151.

⁸ Боратынский Е. А. Цит. соч., с. 351.

⁹ Об этом подробно будет сказано в дальнейшем, в связи с лирикой Фета.

¹⁰ Брюсов В. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., Гослитиздат, 1955, с. 222.

¹¹ Там же, с. 224.

¹² Горнфельд А. Г. О русских писателях, т. 1. Пб., 1912, с. 3—4.

¹³ Благой Д. Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв. М., «Советская литература», 1933, с. 236.

¹⁴ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. 2. Спб., 1911, с. 25.

¹⁵ Брюсов В. Цит. соч., с. 222.

¹⁶ «Русский архив», 1905, кн. 2, с. 131.

¹⁷ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1969, с. 168.

¹⁸ Там же, с. 169—170.

¹⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1958, с. 119.

²⁰ «Отечественные записки», 1830, № 5, с. 255—256.

²¹ Тынянов Ю. Н. Цит. соч., с. 187—188.

²² См., напр., цит. соч., с. 168—169, 171, 172.

²³ Там же, с. 176, 177.

²⁴ Там же, с. 179.

²⁵ См.: «Звенья», т. II. М.—Л., 1933, с. 255—267; Тютчев Ф. И. Полн. собр. стих. Л., «Советский писатель», 1939, с. 8; Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 84—89.

²⁶ Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., «Молодая гвардия», 1966, с. 101.

²⁷ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. II. М., 1911, с. 25.

- ²⁸ «Звенья», т. II, с. 260.
- ²⁹ Там же, с. 179.
- ³⁰ Юрий Тынянов. Писатель и ученый..., с. 101.
- ³¹ Пушкин А. С. Цит. соч., т. VII, с. 113.
- ³² Там же, с. 405.
- ³³ Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева, с. 86
- ³⁴ Тынянов Ю. Н. Цит. соч., с. 168.
- ³⁵ Юрий Тынянов. Писатель и ученый..., с. 101.
- ³⁶ Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., Гослитиздат, 1957, с. 376.
- ³⁷ «Вопросы литературы», 1976, № 7, с. 167.
- ³⁸ Там же, с. 168.
- ³⁹ Там же, с. 169.
- ⁴⁰ Там же, с. 172.
- ⁴¹ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., Гослитиздат, 1963, с. 34, 36.
- ⁴² Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964, с. 53.
- ⁴³ Пушкин А. С. Цит. соч., т. 7, с. 119.
- ⁴⁴ Тынянов Ю. Н. Цит. соч., с. 398—399.
- ⁴⁵ Шевырев С. П. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1939, с. XXVII.
- ⁴⁶ Гинзбург Л. Цит. соч., с. 73.
- ⁴⁷ Пушкин А. С. Цит. соч., т. 7, с. 119.
- ⁴⁸ Заднюю мысль (*франц.*).
- ⁴⁹ Пушкин А. С. Переписка. Под ред. и с прим. В. И. Сах-това, т. 1. Спб., 1906, с. 281—282.
- ⁵⁰ Пушкин А. С. Цит. соч., т. 10, с. 181.
- ⁵¹ Там же, т. 8, с. 17.
- ⁵² Там же, т. 10, с. 207.
- ⁵³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1. Спб., 1878, с. 151.
- ⁵⁴ «Русская старина», 1888, ноябрь, с. 323.
- ⁵⁵ Глинка Ф. Н. Избр. произв. Л., «Советский писатель», 1957, с. 8. (Курсив мой.— В. К.)
- ⁵⁶ Берковский Н. Ф. И. Тютчев.— В кн.: Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.—Л., «Советский писатель», 1962, с. 23—24, 25—26, 27. (Курсив мой.— В. К.)
- ⁵⁷ См. об этом: Арнонсон М. Поэзия С. П. Шевырева.— В кн.: Шевырев С. П. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1939, с. 13—14.
- ⁵⁸ См. там же, с. 14.
- ⁵⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР. 1953, с. 61—66.
- ⁶⁰ Там же, с. 89.
- ⁶¹ «Вестник Европы», 1871, т. V, с. 336.
- ⁶² См.: Глинка Ф. Н. Цит. соч., с. 54.
- ⁶³ То есть творчество 1830—1870-х годов (полвека!).
- ⁶⁴ Глинка Ф. Н. Цит. соч., с. 449, 53.
- ⁶⁵ См.: Шевырев С. П. Стихотворения, с. XVI—XVII.
- ⁶⁶ См. Вяземский П. А. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1958, с. 44—45.
- ⁶⁷ В 1854, 1855 и 1859 гг. вышли также три брошюры со стихами поэта.

⁶⁸ Гольденвейзер А. В. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, с. 191. (Курсив мой.— В. К.)

⁶⁹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, в 2-х т., т. 1. М., ГИХЛ, 1955, с. 273.

⁷⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 11-ти т., т. II. Спб., 1895, с. 419.

⁷¹ Пигарев К. В. Поэтическое наследие Тютчева.— В кн: Тютчев Ф. И. Лирика, т. 1. М., «Наука», 1965, с. 309.

⁷² Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы. Спб., 1891, с. 506.

⁷³ Знаменательно уже само по себе выделение курсивом отдельных слов и выражений: оно часто встречается и у Тютчева.

⁷⁴ «Русский архив», 1879, вып. 5, с. 120. См. о Бенедиктове со- держательную статью Рассадина С. Б. («Вопросы литературы», 1976, № 10).

⁷⁵ Гинзбург Л. О лирике, с. 62.

⁷⁶ Майков В. Критические опыты. Спб., 1891, с. 135. Характерно, что и сам Майков не знал (или не помнил) о публикации в «Современнике» 1838—1840-го годов еще 11 тютчевских стихотворений.

⁷⁷ «Русский архив», 1900, № 3, с. 390.

⁷⁸ Хомяков А. С. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. VIII. М., 1900, с. 200.

⁷⁹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 168—169.

⁸⁰ Там же, с. 171.

⁸¹ Уралия. Тютчевский альманах. 1803—1828. Л., «Прибой», 1928, с. 51.

⁸² Гинзбург Л. Цит. соч., с. 92, 93.

⁸³ Там же, с. 92.

⁸⁴ Там же.

5. ЛИРИКА СЕРЕДИНЫ ВЕКА. ФЕТ. НЕКРАСОВ

Итак, мы рассмотрели лирическую школу, в которой ярко выразилось то, что вернее всего будет назвать русским барокко. Школа эта не получила в свое время должного признания и как бы даже вообще не была замечена, что объясняется прежде всего поистине стремительным развитием русской литературы. Выше цитировались точные свидетельства Белинского, который, в частности, резко разграничил тридцатые и сороковые годы. В сороковых годах начинает уже активно складываться *просветительская* литература, оттеснившая барочную литературу с авансцены. А для просветительской литературы лирика мало характерна; в ней безусловно господствует проза, а в поэзии главную роль играют повествовательные и сатирические жанры.

Правда, позднее на почве русского просветительства выросла великая лирика Некрасова, но не случайно даже и в его творчестве собственно лирические произведения не занимают центрального положения. Что же касается «натуральной школы» 1840 — первой половины 1850-х годов, то в ее развитии лирика не играет сколько-нибудь существенной роли.

И название последней книги Боратынского, вышедшей в 1842 году — «Сумерки», — оказалось весьма многозначительным. Для русской лирики, как могло показаться, в самом деле наступили настоящие «сумерки», которые длились почти полтора десятилетия.

Конечно, и в последующие годы появлялись далеко не заурядные лирические книги. Так, вышли последние сборники Н. Языкова (1845) и первые — Я. Полонского (1844) и А. Григорьева (1846). Но этим, в сущности, все и огра-

ничилось вплоть до 1850-х годов, а во-вторых, эти книги явно не нашли себе места в тогдашней культуре. Правда, значительное внимание привлекло вышедшее в 1846 году посмертное издание стихотворений Кольцова. Но это объяснялось прежде всего своеобразием творчества поэта и самой его судьбы. В том же году видный критик Валериан Майков писал о «жалком положении, в котором находится наша поэзия со смерти Лермонтова»¹.

Наиболее существенно то обстоятельство, что в это время отнюдь не было недостатка ни в лирике — как уже созданной художественной реальности, — ни в лирических поэтах. С одной стороны, в книгах, журналах, альманахах было воплощено бесценное и неисчерпаемое богатство лирики 1830-х годов — лирики Пушкина и его плеяды, Тютчева² и Лермонтова; с другой — уже в конце 1830-х или в самом начале 1840-х годов выступили в печати Огарев и выдающиеся поэты следующего, совсем еще молодого поколения — Некрасов, Фет, Полонский, Ап. Григорьев, Майков, А. Толстой, Мей и другие. И все же на десять — пятнадцать лет лирика как бы перестала существовать.

Но в середине 1850-х годов происходит своего рода взрыв: в течение нескольких лет выявляются буквально десятки значительных стихотворных книг старых и новых лириков — книг, вызывающих самый широкий и бурный отклик. Первой ласточкой был сборник стихотворений Тютчева, изданный (кстати, впервые) в 1854 году. В 1855 году выходит книга стихотворений Полонского, в 1856-м — книги Некрасова, Фета, Огарева, Никитина; в 1857-м — Мея, Щербины, Ростопчиной; в 1858-м — Майкова и Плещеева; в 1859-м — второе издание книги Огарева и новые сборники Полонского и Никитина. В это же время — за вторую половину 1850-х годов — написали и опубликовали свои основные лирические произведения Аполлон Григорьев и Алексей Толстой, хотя они и не издали тогда книг.

С другой стороны, именно в это время, после десяти-пятнадцатилетнего (а подчас и большего) перерыва издаются книги и собрания сочинений поэтов пушкинской эпохи. Дважды подряд, в 1855—1857 и в 1859—1860 годах, выходят — впервые после посмертного издания — сочинения самого Пушкина; появляются книги Козлова (1855), Полежаева (1857 и 1859), Языкова (1858), Д. Давыдова (1860), Веневитинова (1862), Вяземского (1862) —

кстати, первый его сборник вообще, — Федора Глипки (1859 и 1861), Хомякова (1861) и т. д.

Характерно, что в 1856 и 1857 годах издаются новые сборники даже такого «развенчанного» Белинским поэта, как Бенедиктов. Я уже не говорю о книгах третьестепенных, ныне забытых стихотворцев.

Очень знаменательно и появление целого ряда *антологий* лирической поэзии, которые не издавались с тридцатых годов (за исключением нескольких «легких» изданий, специально обращенных к «прекрасному полу»). Одна за другой выходят такие книги, как «Сборник лучших произведений русской поэзии. Издание Николая Щербины» (1858), «Русская лира. Хрестоматия, составленная из произведений новейших поэтов» (1860), «Эротические³ стихотворения русских поэтов», собранные Г. Геннади (1860), «Сборник русских стихотворений для чтения простолюди-нам» (1860), «Сборник стихотворений известных русских писателей» (1862). Эти антологии очень широко представляли русскую лирическую культуру — от Ломоносова до только лишь начавшегося печататься Апухтина.

Характерно, наконец, что у многих поэтов в это время выходят подряд две-три книги, подчас даже просто повторяющие прежнее издание: столь велик теперь «спрос» на лирику. Так, в 1850-х — начале 1860-х годов тремя книгами представлены Некрасов, Фет, Полонский, Огарев, Плещеев, Мей; двумя — Полежаев, Майков, Никитин, Щербина, Бенедиктов и т. д.

Не менее существенно и то, какое место занимает лирика в критике 1850-х годов. В этом отношении эпоху как бы открывает широко известная статья Некрасова о Тютчеве в «Современнике» (1850). Начав ее утверждением, что «стихов нет», Некрасов писал: «Потребность стихов в читателях существует несомненно. Если есть потребность, то невозможно, чтоб не было и средств удовлетворить ее»⁴.

Это предсказание сбылось всего через несколько лет. Кстати сказать, не меньшее значение, чем сама статья Некрасова, имел тот факт, что в ней были целиком воспроизведены двадцать четыре стихотворения Тютчева, опубликованные полтора десятилетия назад в «Современнике» Пушкина. Этот беспрецедентный факт перепечатки одних и тех же стихов в том же журнале более всего поднимал значение лирики, провозглашал новую лирическую эпоху,

как бы начинающую с того, чем заканчивала эпоха предыдущая.

Тот же смысл имела и позднейшая публикация в «Современнике» пятнадцати стихотворений Боратынского (только пять из них были напечатаны впервые) с предисловием Тургенева (1854). Обращаясь к редакции журнала, Тургенев писал о стихах поэта: «Я уверен, что вы с радостью дадите им место на листах вашего журнала и тем оживите в памяти всех любителей русского слова образ одного из лучших и благороднейших деятелей лучшей эпохи нашей литературы»⁵.

В том же году Тургенев, словно подтверждая правоту недавнего предсказания Некрасова, отмечал в своей статье о Тютчеве: «Возвращение к поэзии стало заметно если не в литературе, то в журналах»⁶. Это сказано очень точно, ибо поток поэтических *книг* начался двумя годами позднее, с 1856 года.

Развитие критики второй половины 1850-х годов во многом проходит под знаком лирической поэзии. Виднейшие критики этих лет уделяют огромное внимание лирике — как современной, так и прежней, созданной в пушкинско-лермонтовскую эпоху. Трудно назвать критика, который так или иначе не выразил в это время своего отношения к лирике Тютчева, Некрасова, Фета, Полонского, Майкова, а также к лирике Пушкина и его плеяды, Кольцова и Лермонтова. Одному лишь Фету, например, в 1850 — начале 1860-х годов было посвящено около двадцати статей и рецензий, — не говоря уже об отдельных замечаниях в обзорах.

Можно бы привести еще немало фактов и свидетельств, подтверждающих, что вторая половина 1850-х годов в значительной мере явилась «эпохой лирической поэзии». Но, кажется, достаточно. К тому же никто, я полагаю, и не будет оспаривать самый факт расцвета лирики. Мысль о расцвете лирической поэзии в эти годы — после затишья 1840-х — можно найти в большинстве современных историко-литературных работ, так или иначе касающихся данного периода.

Задача заключается не в том, чтобы констатировать этот факт, а в том, чтобы понять его причины и последствия, его смысл и значение.

Но, прежде чем говорить об этом, необходимо обратить внимание на другой факт, который констатируется гораз-

до реже, чем первый. Дело в том, что уже в начале 60-х годов (можно дать с известной степенью точности и вполне определенную дату — 1863 год) лирика опять резко и надолго отходит на второй план, опять как бы исчезает.

Мы уже видели, какой поток лирических книг хлынул с 1856 года. Он еще продолжается и в начале 1860-х: выходят сборники Мея, Плещеева и К. Аксакова (1861), того же Мея, Веневитинова и Вяземского (1862) и т. д. Однако затем этот поток неожиданно иссякает, и на протяжении двух десятилетий лишь изредка появляются отдельные книги. Так, в конце 60-х годов выходят сборники А. Толстого, Тютчева, Боратынского и Никитина. Но они уже не только не оказываются в центре литературного движения, но и не привлекают сколько-нибудь серьезного внимания.

Пора лирики завершается. Следующая книга Фета выйдет лишь в 1883 году, Мея и Плещеева — в 1887-м, Никитина — в 1895-м, и т. д. Это же относится и к лирическим поэтам прежних времен: новое собрание стихов Дельвига будет издано в 1887 году, Полежаева — 1889-м, Козлова — 1892-м, Д. Давыдова — 1893-м, Кольцова — 1889-м, Языкова — 1898-м.

Активно продолжают печататься в 1860—1870-х годах лишь два поэта — Некрасов и Полонский. Но исключение только подтверждает правило. Основное место в их творчестве занимают теперь сюжетные поэмы и сатиры или повести в стихах, а не собственно лирическая поэзия. Так, почти все лирические стихи Некрасова 1860—1870-х годов — это стихи о поэзии, которые предстают прежде всего как своего рода «отступления» и «пояснения» к поэмам и стихотворным рассказам, раскрывающие общее отношение творца к своему делу, к своим главным, повествовательным произведениям (ср. такие стихи, как «Умру я скоро...», «Зачем меня на части рвете...», «Элегия» и большая часть «Последних песен»).

Что же касается Полонского, основное место в его творчестве этого периода занимают многочисленные поэмы, или, точнее, повести и новеллы в стихах, а также и прозаические романы, повести, рассказы. Только в конце жизни он вновь отдается лирическому творчеству.

Почти не уделяет внимания лирической поэзии в это время и критика — за исключением «разносных» или даже чисто памфлетных откликов на те или иные случайно «про-

скользнувшие» сборники и циклы стихов. Очень большое место занимают в литературе этого времени и стихотворные пародии, высмеивающие лирику как таковую.

И последнее: самым ярким, быть может, аргументом в пользу предлагаемой концепции является судьба тех лирических поэтов, которые в 1850-х годах только лишь вступили в литературу. Я имею в виду прежде всего А. Апухтина (печатался с 1854 г.) и К. Случевского (с 1857 г.). Их стихи тогда сразу привлекли широкое внимание. Однако их действительное вступление в литературу было отложено на двадцать (!) лет. Первые их сборники вышли лишь в 1880-х годах, — и к этому времени сами имена их были уже почти забыты. Впрочем, что говорить о начинающих поэтах. В 1878 году Чернышевский, приведя в письме к сыновьям фетовские строки, пояснял: «Автор... — некто Фет, бывший в свое время известным поэтом»⁷. В том же самом году Чернышевскому как бы вторит Достоевский, замечая: «Был, например, в свое время поэт Тютчев»⁸. За двадцать, даже пятнадцать лет до того имена Фета и Тютчева были у всех на устах...

Итак, можно со всей определенностью и правомочностью утверждать, что пятидесятые годы явились временем лирики. В течение краткого периода — скажем, с 1854 по 1859 год — лирическая поэзия играет даже *ведущую*, решающую роль.

Есть простое и, на первый взгляд, исчерпывающее объяснение этого факта. Вторая половина 1850-х годов — время накануне Крестьянской реформы, время общественного подъема и духовного раскрепощения. Лирическая поэзия могла и должна была выразить социальную ситуацию быстрее, непосредственнее и ярче иных литературных форм. Этим и определяется ее расцвет и ведущая роль. Между тем позднее, с начала 1860-х годов, возникает потребность объективного и всестороннего освоения нового состояния мира (отсюда — расцвет романа), а с другой стороны, наступает период реакции, понижающий лирическую активность, и т. п.

Все это, без сомнения, справедливо. Так, даже само издание книг Некрасова и Огарева, а отчасти и Никитина не могло, по всей вероятности, осуществиться ранее 1856 года. И тем не менее никак нельзя ограничиться этой стороной дела.

Та ситуация, которая сложилась на рубеже

1855—1856 годов, определила скорее *возможность* расцвета лирической поэзии, чем его *необходимость*, его внутреннюю закономерность.

Это можно обосновать даже чисто фактически. Так, открытием или, точнее, предвестием «лирической эпохи» явилась, о чем уже шла речь, статья Некрасова о Тютчеве, появившаяся в 1850 году, за пять лет до начала «раскрепощения» (кстати, и книга Тютчева вышла еще в 1854 году). Далее, если всецело исходить из внешних общесоциологических представлений, невозможно объяснить громадный успех поэзии Тютчева и Фета — поэзии, не имевшей прямой, очевидной связи с современными общественными устремлениями. Точно так же непонятно, почему книга (точнее, два тома) Фета, вышедшая в 1863 году, в период начавшейся *реакции*, как раз не имела никакого успеха, даже не была распродана⁹, и следующая его книга смогла выйти лишь через двадцать лет.

Для того чтобы действительно понять причины, последствия и самый смысл расцвета поэзии в 1850-е годы, необходимо исследовать закономерности развития искусства слова, которые — это следует всячески подчеркнуть — во все не являются «асоциальными» или внесоциальными. Все дело именно в том, что подлинное искусство опирается на жизнь в ее целостности и уходит в ее глубины своими *собственными* корнями. Оно осваивает жизнь общества на том ее уровне и в тех ее выражениях, которые не только еще не получили осознания, но и не могли бы быть освоены вне художественной деятельности. Именно в этом и состоит великая социальная роль искусства.

К центральным закономерностям развития искусства слова относятся, в частности, *жанровые закономерности*, которые нередко оказываются очень существенными¹⁰.

* * *

Расцвету лирики предшествует целая эпоха господства литературы «очеркового» типа, которая в крайних своих проявлениях выступает даже как литература «документа». Наиболее полно и ярко эта эпоха выразилась в деятельности представителей натуральной школы. Однако мы допустили бы ошибку (а она, кстати, очень часто допускается), если бы ввели всю «очерковую» литературу в рамки натуральной школы как таковой — то есть в рамки лите-

ратурного движения, возглавленного Белинским и Некрасовым. Стихия очерка и документа (в той или иной его форме) проникает всю литературу, все направления и школы.

Так, *еще за три года* до «Физиологии Петербурга», в 1842 году (то есть в год издания «Сумерек» Боратынского) Кукольник выпустил десять «тетрадей» альманаха под названием «Дагерротип. Издание литературно-дагерротипных произведений...», куда вошли и типичные «физиологии».

Но не будем погружаться в 1840-е годы. Важно иметь в виду главные литературные явления, непосредственно предшествующие и сопутствующие расцвету лирической поэзии, — то есть основные книги 1850-х годов. Это именно «очерковые» книги самого различного плана. Это тургеневские «Записки охотника», «Фрегат Паллада» Гончарова, севастопольские и кавказские очерки Л. Толстого, «Губернские очерки» Щедрина, «Старые годы» Печерского, «Очерки народного быта» Н. Успенского, «Очерки и рассказы» Кокорева и т. д.

Конечно, это разные книги. Но очевидно одно: все они так или иначе лишены цельной и законченной композиционно-сюжетной структуры — в чем, разумеется, объективно выразились очень существенные свойства художественного содержания. Все они так или иначе могут быть отнесены к «очерковому жанру». Само слово «очерк» — самый популярный жанровый термин эпохи. Принципиально очерковый характер имеют книги самого, пожалуй, типичного писателя 1850-х годов — Писемского. Таковы и его повести («Тюфяк», «Богатый жених»), и, конечно, «Очерки из крестьянского быта».

Наконец, нельзя не видеть, что в русле этой же стихии находятся и самые ценные явления тогдашней прозы — автобиографические дилогия Аксакова и трилогия Л. Толстого, созданные в духе «хроник», а также «Былое и думы» Герцена.

Единственное значительное произведение середины 1850-х годов, выходящее за рамки этого основного русла, — роман или, точнее, романическая повесть Тургенева «Рудин» (1856). Но в целом становление романа происходит лишь в самом конце 1850—начале 1860-х годов, когда в течение трех-четырёх лет появляются «Дворянское гнездо», «Тысяча душ», «Накануне», «Униженные и оскорбленные», «Мещанское счастье», «Отцы и дети» и т. д.

Итак, к моменту расцвета лирической поэзии в литературе господствовал «очерковый жанр», а вслед за «лирической эпохой» начался период небывалого расцвета и господства романа, продолжавшийся два десятилетия, до 1880-х годов.

Лирическая поэзия 1850-х годов сыграла огромную и необходимую роль в становлении романа, послужила своего рода мостом, переходной ступенью от «очерковой» литературы 1840—1850-х годов к величайшей эпохе русского и одновременно мирового — романа.

Это, конечно, отнюдь не означает, что лирика Тютчева, Огарева, Некрасова, Фета, Полонского, А. Григорьева, А. Толстого, Майкова, Мея не имела самостоятельной ценности и значения. Но чрезвычайно важно, на мой взгляд, показать органическую взаимосвязь русской лирики и русского романа — нашей высочайшей национальной ценности.

Для становления романа 1860—1870-х годов огромное значение имела, конечно, первая великая эпоха русского романа, давшая «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвые души», к которым постоянно возвращаются Толстой, Достоевский, Тургенев. Но необычайно острый и углубленный интерес вызывает у всех них современная лирическая поэзия.

Можно бы привести целый ряд фактов, ярко это подтверждающих. Тургенев, который вообще очень мало занимался критической деятельностью, пишет в 1850-х годах статьи о Тютчеве и Фете, а позднее и о Полонском. Он теснейшим образом связан с этими поэтами. Толстой постоянно и восторженно говорит о поэзии Тютчева, а Фет надолго делается его самым близким другом и собеседником. Достоевский очень внимательно следит за творчеством Некрасова, а поэзия Фета служит как бы основным аргументом в его главной теоретической статье об искусстве.

Если обобщить многочисленные высказывания трех великих романистов об их современниках в лирической поэзии, выяснится, что они ценили в этой поэзии следующие качества.

Во-первых, самый характер лирической структуры, образности и стиля — сжатость, выразительность, гармонию, законченность, полноту. Во-вторых, способность схватить и запечатлеть тонкую, сложную и зыбкую жизнь души во всей ее сокровенной глубине. Далее, самую «субъ-

ективность» лирического творчества, внятное и в то же время подлинно художественное воплощение личности творца. И последнее — но далеко не последнее по важности — цельность и ничем не ограниченную широту видения мира, единство и полноту поэтической «концепции» жизни, выражающейся даже в отдельном и предельно кратком стихотворении.

Соответствующие высказывания еще будут цитироваться ниже. Сейчас важно отметить, что эти качества, столь ярко воплощавшиеся в лирической поэзии, как раз *не характерны* для той «очерковой» литературы, которая господствовала в 1840-х — первой половине 1850-х годов.

Конечно, в этой литературе можно найти и тончайший психологизм (например, у раннего Достоевского), и «поэтичность» стиля (скажем, в пейзажах «Записок охотника»), и истинную «субъективность» (в севаستопольских очерках Толстого). Однако все это обычно живет как бы разрозненно, не сливаясь в органическую целостность и — особенно — в полноту «концепции» мира. Последнее осуществилось именно в романах — в «Отцах и детях», «Преступлении и наказании», «Войне и мире», — которые словно слили воедино трезвое прозаическое «исследование» жизни и поэтическое видение мира в его целостности.

Начнем с главного. В первом же романе Достоевского «Униженные и оскорбленные» героиня читает стихи Полонского «Колокольчик» и говорит о них: «Какая фантастическая, *раздающаяся* картина. Канва одна, и только намечен узор, — вышивай что хочешь...»

Стихотворение явно предстает здесь как некое зерно романа в духе Достоевского... И если обратиться к стихотворению Полонского и посмотреть, как нераздельно совмещены в нем тесная горница, убранная «пестрым пологом», и «холодная ночь», глядящая «миллионами тусклых очей», как сливаются в нем прошлое и настоящее, радость и горе, — мы в самом деле убедимся, что это бесконечно «раздающееся» и реалистически-фантастическое стихотворение могло стать «канвой» для такого романа. И, конечно, не случайно вплел его Достоевский в свой первый роман.

Замечательно, что почти то же самое сказал Тургенев о другом стихотворении Полонского — «Что она мне? Не жена, не любовница...»: «Это хорошее стихотворение... Поэт тот, кто открывает горизонты. Он вызывает в читателе

известное чувство, очерчивая главные контуры картины, и читатель строго логически дополняет ее»¹¹.

На смену «описательным» и нередко даже натуралистическим повествованиям 1840 — начала 1850-х годов — повествованиям, которые, кажется, ставили прежде всего и главным образом задачу простого освоения жизни в ее многообразных проявлениях, — приходит роман, кладущий в основу всего определенную поэтическую концепцию мира. С известной точки зрения можно охарактеризовать путь создания романа, как своего рода развертывание лирического стихотворения в монументальное полотно.

Разумеется, это лишь условное обозначение процесса; я вовсе не хочу сказать, что Толстой, Достоевский, Тургенев в буквальном смысле развивали в романе те или иные лирические обобщения. Но каждый их роман как бы исходил из определенного поэтического «зерна», которое определило строение целого и отразилось в любой части повествования.

Русские романы эпохи величайшего расцвета этого жанра предстают как своего рода романы-поэмы, в основе которых лежит принципиально поэтический замысел.

Это отчетливо выражается даже во многих заглавиях романов — таких, как «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь», «Преступление и наказание», «Бесы», «Обрыв», «Война и мир», «Воскресение» и т. д. Достаточно сравнить эти заглавия с заглавиями основных произведений 1840—1850-х годов (см. выше), чтобы увидеть резкое изменение самой сущности жанра¹². Столь же характерны для романов этой эпохи и эпиграфы (ср. «Анна Каренина», «Братья Карамазовы» и др.), которые имеют тот же смысл, обнаруживают поэтическое «ядро» произведения.

Обо всем этом особенно важно было сказать потому, что существует прямо противоположная точка зрения, согласно которой как раз русская лирическая поэзия «вышла» из русского романа, а не наоборот. Так, например, Н. Я. Берковский писал о тютчевской лирике: «Воздействие современных русских писателей весьма приметно на стихах, посвященных Денисьевой. Сказывается психологический роман, каким он сложился у Тургенева, Л. Толстого, Достоевского... Как это было в русском романе, так и в лирике Тютчева психология неотделима от этики, от требований писателя к себе и другим» и т. д.¹³.

Просто поражаешься: как это литературовед не заметил, что многие стихотворения Тютчева, посвященные Денисьевой, написаны в самом начале 1850-х годов и вошли в его сборник 1854 года, между тем как первый роман Тургенева относится к 1856 году (первые романы Достоевского и Толстого появились еще позднее)... Очевидно, что на Н. Я. Берковского давила предвзятая концепция, заставившая его проглядеть несомненные факты.

Дело явно обстоит совершенно обратным образом: именно лирика Тютчева — и других поэтов — «сказалась» на русском романе, сыграв плодотворнейшую роль в его становлении.

Впрочем, это не значит, что роман не повлиял, в свою очередь, на дальнейшее развитие лирики. Вернее всего будет говорить здесь об органическом *взаимодействии* русской лирики и романа. Характерно, скажем, что русские романы обладают способностью не только «вырасти» из стихотворения — как, скажем, «Бесы» Достоевского, — но и «вернуться» в стихотворение; вспомним в этой связи «Дым» Тютчева, исходивший из «Дыма» Тургенева.

Огромную роль в становлении русского романа сыграла сама лирическая образность. Образы обобщенно-символического характера, разработанные в лирической поэзии, вошли в русский роман как неотъемлемые элементы, — иногда даже в виде своего рода «заимствований». Так, например, образ загнанной лошади, играющий столь существенную роль в «Преступлении и наказании» и «Братьях Карамазовых», без сомнения, вдохновлен некрасовской поэзией.

Вообще, проблема «лирика Некрасова и роман Достоевского» — это богатейшая, плодотворнейшая и очень мало еще выясненная проблема. Ведь недаром же Достоевский после смерти поэта «взял, — по его собственному рассказу, — все три тома Некрасова и стал читать с первой страницы. Я просидел всю ночь до шести часов утра, и все эти тридцать лет как будто я прожил снова... Передо мной пронеслась как бы вся моя жизнь... Я... буквально в первый раз дал себе отчет: как много Некрасов, как поэт, во все эти тридцать лет, занимал места в моей жизни!»¹⁴

И, конечно, не только в жизни, но и в творчестве. Тот, скажем, совершенно особенный «лиризм» Петербурга 1860-х годов, взятого во всей его «прозаической» и даже

жестокости, тот лиризм, который так ярко воплощен в «Преступлении и наказании», ранее выразился в стихах Некрасова.

В нашей улице жизнь трудовая:
Начинают ни свет ни заря
Свой ужасный концерт, припевая,
Токарь, резчик, слесарь,
А в ответ им гремит мостовая!
Дикий крик продавца-мужика,
И шарманка с пронзительным воем,
И кондуктор с трубой, и войска,
С барабанным идущие боем,
Понуканье измученных кляч,
Чуть живых, окровавленных, грязных,
И детей раздирающий плач
На руках у старух безобразных,—
Все сливается, стонет, гудёт,
Как-то глухо и грозно рокошет,
Словно цепи куют на несчастный народ,
Словно город обрушиться хочет.
Давка, говор... (о чем голоса?
Все о деньгах, о нүжде, о хлебе).
Смрад и копоть. Глядишь в небеса,
Но отрады не встретишь и в небе...

Это не тот Петербург, который создан в «Медном всаднике»; даже войска уже совсем не те... Это Петербург шестидесятых годов, Петербург Некрасова и Достоевского. Но вслушайтесь в этот, по определению самого поэта, «суровый, неуклюжий стих»:

...Дикий крик продавца-мужика,
И шарманка с пронзительным воем,
И кондуктор с трубой, и войска,
С барабанным идущие боем...

В нем воплощена подлинная поэзия — трагическая поэзия большого города, ставшего скопищем вырванных из прежнего бытия (из дворянской и крестьянской России) людей, мрачный петербургский карнавал. Этот Петербург как будто бы начинался уже в «Евгении Онегине»:

Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик...

Однако тут еще и в помине нет этой судорожности, этого хаоса и разноголосья, этих обнаженных язв нищеты и потерянности. Сам темп жизни совершенно иной — «На биржу тянется извозчик», да и людские облики совсем дру-

гие: перед нами патриархальные фигуры горожан, еще полностью вплетенных в жизнь дворянской Руси. И вот как рисуется далее у Пушкина образ городского быта:

С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Просвулся утра шум приятный,
Открыты ставни, трубный дым
Столбом восходит голубым...

Такого Петербурга уже не было в 1860-х годах (хотя Москва и тогда отчасти еще оставалась такой). В стихах Некрасова запечатлено мучительное рождение того Петербурга, чье сложившееся, как-то уравновесившееся бытие нашло столь поэтическое воплощение через полвека в лирике Блока. И то, что Некрасов сумел освоить этот Петербург *поэтически*, было, очевидно, частью того «нового слова», с которым он пришел в литературу.

Нельзя с полной уверенностью утверждать, что без этого некрасовского лирического освоения Петербурга Достоевский смог бы создать Петербург «Преступления и наказания».

Забегая вперед, отмечу, что романы Достоевского, в свою очередь, оплодотворили русскую лирику — в частности, лирику Блока. Поэт следующего — за некрасовским — поколения, Константин Случевский, писал, что из романов Достоевского «можно бы было выбрать огромное количество превосходнейших поэтических мыслей, образов, дум, настроений, чувств и страсти, вполне пригодных для целого цикла своеобразнейших стихотворений; эти места, так сказать, почти готовые стихотворения в прозе»¹⁵.

* * *

Очень характерна и глубокая связь Толстого с Фетом. В разгар работы над «Войной и миром» он писал поэту (7 ноября 1866): «Пожалуйста, пишите мне, милый друг, все, что вы думаете обо мне, то есть моем писании... Мне всегда это в великую пользу, а кроме вас у меня никого нет... Вы человек, которого, не говоря о другом, по уму я ценю выше всех моих знакомых и который... дает один мне тот другой хлеб, которым, кроме *единого*, будет сыт человек». И как бы пояснял в другом письме (от 28 июня 1867 г.): «От этого-то мы и любим друг друга, что одинаково думаем умом сердца, как вы называете...»

«Ум сердца» — это и есть, в сущности, обозначение того, что находил Толстой в лирике Фета и что было необходимо для формирования его творчества. Замечательно, что позднее, перечисляя в известной анкете для книгоиздателя Ледерле произведения, произведшие на него *наибольшее* впечатление в период его становления как художника (с 1848 по 1863 год), Толстой назвал здесь имена *только двух современников*: это были Фет и Тютчев.

Вообще, изучая отзывы Толстого, а также Достоевского и Тургенева о литературе 1850-х годов, можно прийти к выводу, что лирика имела для них не только решающее, но даже *единственно* важное значение. Более того, среди современников именно поэты обладали для них бесспорным величием. Так, Достоевский утверждал, что после пушкинской эпохи один только Некрасов пришел со своим «новым словом»¹⁶, а Толстой писал Фету: «Я свежее и сильнее вас не знаю человека» (28 июня 1867 г.).

Тема «Толстой и Фет» столь же существенна (и столь же мало исследована), как и тема «Достоевский и Некрасов». Она ставилась до сих пор лишь в биографическом плане. Между тем многие ключевые сцены «Войны и мира» — в особенности связанные с Ростовыми и Андреем Болконским — несомненно перекликаются с лирикой Фета. Сама атмосфера дома Ростовых и лиризм духовной жизни Андрея, его поэтические внутренние монологи созданы под сильным воздействием Фета, у которого Толстой еще в 1857 году открыл «непонятную лирическую дерзость, свойство великих поэтов» (письмо В. П. Боткину от 9 июня 1857 г.).

Впрочем, для самой постановки проблемы творческой связи Толстого с лирикой Фета необходимо преодолеть то одностороннее и поверхностное представление об этой лирике, которое до сих пор тяготеет над нами. В обстановке острой идеологической борьбы послереформенных лет поэзия Фета подвергалась бесчисленным нападкам и насмешкам (так, критики издевались даже над тем, что в старости Фет продолжал писать стихи о любви). Все это наложило определенную печать на оценку лирического творчества поэта, — печать, которая не смыта до сих пор. Между тем нетрудно доказать, что эти нападки чаще всего не имели прямого отношения к *поэзии* Фета как таковой. Критика боролась с Фетом как с консервативным публи-

цистом, и стихи его служили лишь пародируемым материалом для этой борьбы.

Это очевидно хотя бы из того, что резкая критика Фета началась лишь *после* 1862 года, когда он впервые выступил с полемическими сочинениями. В 1850-х годах Чернышевский писал, например, что «произведение, делающее честь г. Фету, должно быть превосходно»¹⁷, а Некрасов утверждал, что «человек, понимающий поэзию... ни в одном русском авторе после Пушкина не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет»¹⁸. Самые высокие оценки содержатся почти во всех критических откликах (а их было, как уже говорилось, около двух десятков), которые вызвала его поэзия в 50-е годы.

Однако все это было как бы снято последующей критикой. И дело не только в том, что Фет «потерял» заслуженный им титул одного из величайших лириков (Тургенев, вообще-то недооценивший Фета, все-таки ставил его в 50-е годы «выше Гейне», который считался одной из лирических «вершин»; о стихотворении Фета «Диана» говорилось, что оно «сделало бы честь перу самого Гете»). Дело и в том, что в создании многих людей в искаженном виде предстала самая природа фетовской поэзии.

Его лирика была истолкована как выражение «мимолетных впечатлений», поверхностного гедонизма, однообразных и ограниченных интимных переживаний. Лирическое наследие Фета велико, и в нем есть разные пласты. Но главное в нем все же то, что превосходно раскрыл Достоевский, говоря об антологических стихах поэта. Он писал, что они «полны такой страстной жизненности, такой тоски, такого значения, что мы ничего не знаем более сильного, жизненного во всей нашей русской поэзии», что в этих стихах предстает не прошлое, но «будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть свой высший момент, которого нужно искать и вечно искать, и это вечное искание и называется жизнью»¹⁹.

Здесь ярко и точно определена принципиально *романтическая* природа лирики Фета. И с этой точки зрения она, конечно, открыто противостояла *просветительской* лирике Некрасова. Просвещение и романтизм — это коренным образом отличающиеся мироощущения. Но нельзя не видеть вместе с тем, что просветительская и романтическая лирика не только противостоят, а и *«дополняют»* друг друга.

В ренессансной лирике Пушкина и его плеяды те стихи, которые выступают «раздельно» в лирическом творчестве Некрасова и Фета, были еще слиты, находились в органическом и гармоническом единстве. В барочной лирике они выявили свою дисгармонию, а в лирике Некрасова и Фета «распались».

Но это значит, что ныне мы, дабы представить себе развитие лирической стихии во второй половине XIX века во всей полноте, должны как бы соединять, сочетать обе стороны дела. Поэт Владимир Соколов в 1960 году написал ставшие широко известными (и уже поистине зацитированные) строки:

Со мной опять Некрасов
И Афанасий Фет.

У многих сама эта постановка вопроса — Некрасов и Фет — вызывала более или менее резкие возражения. Но поэт прав: именно таково должно быть наше отношение к художественным ценностям отечественной лирики.

К сожалению, было затрачено немало усилий, чтобы резко разделить Некрасова и Фета. Начиная с 1860-х годов появилось множество книг, статей, высказываний, в которых творчество этих поэтов в том или ином плане, но достаточно жестко противопоставлялось. Эта логика противопоставления приводила подчас даже к тому, что поэзия Некрасова — хотели или не хотели этого писавшие о ней авторы — «принижалась».

Даже такой талантливый художник, как Короленко, писал: «Достоинство художественного произведения как *такового* измеряется прямо пропорционально... цельности между формой и идеей... Мы говорим: стихотворения Фета *художественнее* стихотворений Некрасова...»

Но оценка литературных произведений не может ограничиваться одной этой стороной: сюда входит оценка *содержания* и возможен следующий отзыв: такое-то произведение при глубокой и важной *идее* не выдержано в художественном отношении. Другое (имеются в виду стихи Фета. — В. К.) — милая безделка чрезвычайно выдержанного характера»²⁰.

Здесь неверны оба вывода: и лучшие стихи Некрасова обладают всей полнотой художественности, и высшие творения Фета отнюдь не «безделки» (об этом еще пойдет речь ниже).

Исходя из такого рода посылок, некоторые позднейшие исследователи (например, Б. М. Эйхенбаум) дошли даже до утверждения, что Некрасов писал заведомо «плохо», ибо это, мол, было необходимо для решения его особенных социально-эстетических задач.

Нельзя не сказать о том, что Некрасов, словно поверив своим критикам, воскликнул:

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!

Эти строки часто цитируют, — как бы не замечая следующих непосредственно за ними строк:

Нет в тебе творящего искусства...
Но кипит в тебе живая кровь...

Если в стихе «кипит живая кровь», значит, в нем воплотилось именно «творящее» искусство. Некрасов явно поддался здесь влиятельному мнению, согласно которому существует будто бы некое особое, отдельное «искусство формы», *творчество* прекрасного «тела» стиха, словно независимого от его «души». Между тем, по уже цитированным точным словам И. Киреевского, подлинный стих — это «не просто тело, в которое вдохнули душу, но душа, которая приняла видимость тела».

Надо прямо сказать, что в наследии Некрасова есть немало произведений, которые были написаны как прямой и мгновенный отклик на злобу дня (в частности, его многочисленные «стихотворные фельетоны»). Это в сущности экспромты, «стихи на случай» (как и многие стихи Тютчева — о чем говорилось выше).

Но основу наследия Некрасова составляют стихи, которые выдержат любые эстетические требования. В таких стихотворениях, как «Еду ли ночью...», «Несжатая полоса», «Влас», «В столицах шум...», «Похороны», «Слезы и нервы», «Зеленый шум», «Калистрат», «Возвращение», «У людей-то в дому...», «Песня» (из «Медвежьей охоты»), «Наконец не горит уже лес...», «Утро», «Уныние», «Ты не забыта» и т. д., Некрасов создал образцы именно «творящего искусства».

Самый характер его творчества, конечно, совсем иной, чем у Фета. Уже говорилось о том, что в поэзии Некрасова и Фета выступают две различные лирические стихии,

которые в пушкинской поэзии были еще гармонично слиты воедино.

Припомним лирическую поэму Некрасова «Рыцарь на час»:

...Спи, кто может,— я спать не могу.
Я стою потихоньку, без шуму
На покрытом стогами лугу
И невольную думаю думу.
Не сумел я с собой совладать,
Не осилил и думы жестокой...

В эту ночь я хотел бы рыдать
На могиле далекой,
Где лежит моя бедная мать...
В стороне от больших городов,
Посреди бесконечных лугов,
За селом, на горе невысокой,
Вся бела, вся видна при луне,
Церковь старая чудится мне,
И на белой церковной стене
Отражается крест одинокий...
Да! Я вижу тебя, божий дом!
Вижу надписи вдоль по карнизу
И апостола Павла с мечом,
Облаченного в светлую ризу.
Поднимается сторож-старик
На свою колокольню-руину,
На тени он громадно велик:
Пополам пересек всю равнину.
Поднимись! — и медлительно бей,
Чтобы слышалось долго гуденье!
В тишине деревенских ночей
Этих звуков властительно пенье...

Проникновенную лирическую картину, открывающуюся строкой «В стороне от больших городов...», можно было бы даже сопоставить с поэзией Фета. Но еще несколько строф — и стих резко меняется (хотя с чисто формальной точки зрения Некрасов всего лишь ввел дактилическую рифму):

Я кручину мою многолетнюю
На родимую грудь изолью,
Я тебе мою песню последнюю,
Мою горькую песню спою.
О прости! то не песнь утешения,
Я заставлю страдать тебя вновь,
Но я гибну — и ради спасения
Я твою призываю любовь!

Строка «Я заставлю страдать тебя вновь» относится как бы не только к смыслу произведения; она словно

обозначает изменение в самом движении стиха. После внешне спокойной мелодии пейзажа вырывается наружу страдающая, рыдающая мелодия обращения к матери.

Но сдерживаемое рыдание пронизывает и предшествующую «картину»; после рыдающего обращения это становится совершенно ясно. И изменение стиха не воспринимается как неожиданность. С самого начала в движении стиха живет — хотя и не вырывается сразу со всей открытостью — та же рыдающая мелодия.

В этих стихах воплотилось высокое лирическое искусство. И поистине необходимо вновь и вновь напоминать об этом. Ибо до сих пор живуче совершенно ложное мнение, что лирика Некрасова сильна своим социальным смыслом, но не так уж «художественна» (в сравнении, скажем, с лирикой Фета). Художество Некрасова — иное, ибо «форма» рождается самим смыслом; но это подлинное художество.

Поистине совершенен созданный Некрасовым лирический образ Сибири:

Мороз сильней, пустынной путь,
Чем дале на восток;
На триста верст какой-нибудь
Убогий городок...
...«Эй вы» — и нет уж городка,
Последний дом исчез...
Направо — горы и река,
Налево — темный лес...
Трудна добыча на реке,
Болота страшны в зной,
Но хуже, хуже в руднике,
Глубоко под землей!..
Там гробовая тишина,
Там безрассветный мрак...
Зачем, проклятая страна,
Нашел тебя Ермак?..
...Луна плыла среди небес
Без блеска, без лучей,
Налево был угрюмый лес,
Направо — Енисей.
Темно! Навстречу ни души,
Ямщик на козлах спал,
Голодный волк в лесной глуши
Пронзительно стонал.
Да ветер бился и ревел,
Играя на реке,
Да инородец где-то пел
На странном языке.
Суровым пафосом звучал
Неведомый язык

И пуще сердце надрывал,
Как в бурю чайки крик...

Трудно найти стихи, в которых поэтическая глубина и сила были бы воплощены с такой предельной простотой. Здесь воистину слышен голос самого народа,— и звучит он со всей высотой художественности, в которой не раз отказывали Некрасову не только его враги, но, увы, и его друзья...

Необходимо до конца осознать, что смысл лучших творений Некрасова, тот смысл, который хватает за сердце любого русского человека, существует и только и может существовать в данной, сотворенной Некрасовым «форме», в данных образах, словах, ритмах, рифмах, звуках:

...Чу! тянут в небе журавли,
И крик их, словно переключка
Хранящих сон родной земли
Господних часовых, несется
Над темным лесом, над селом,
Над полем, где табун пасется
И песня грустная поется
Перед дымящимся костром...

Некрасов явно с чужих, нечутких слов сказал о «неуклюжести» своего стиха, в котором-де нет «поэзии свободной».

Но как бы поддержанная им самим легенда о недостаточной художественности его поэзии многократно обновлялась и в какой-то мере дошла до наших времен.

* * *

Обратимся теперь к лирике Фета. Здесь опять-таки встает вопрос о легендах. Собственно говоря, не много найдется поэтов, творчество которых окружено таким множеством легенд, как творчество Фета. Основная (хотя и не единственная) причина непонимания и ложного толкования его поэзии лежала в характере его общественного «поведения». Во второй половине 1850 — начале 1860-х годов Фет никак не мог бы пожаловаться на дурное отношение к нему в литературной среде. Сам Некрасов в то время поставил его как лирического поэта на второе место после Пушкина (его слова цитировались). Но, начиная с 1862—1863 годов, Фет выступил как крайний консерватор. Он буквально эпатировал (тут уместно это позднейшее слово)

читателей и собеседников своими взглядами. Достаточно напомнить, что даже его близкого соратника, последовательного консерватора Н. Страхова, нередко возмущала позиция Фета. И вполне естественно, что не только радикалы, но и самые умеренные либералы превратили Фета и его творчество в мишень уничтожающей критики и насмешек. В результате, несмотря на то что такие люди, как Толстой, Достоевский, Тютчев, Чайковский, Блок, считали Фета великим, даже гениальным поэтом, в общем мнении он приобрел прочную репутацию хотя и весьма одаренного и владеющего мастерством, но очень ограниченного по содержанию и в полном смысле слова «второстепенного» стихотворца, чьи сочинения годны лишь на то, чтобы читатель отдохнул от истинной духовной жизни, мимолетно взглядываясь в эти легковесные лирические этюды. На протяжении столетия Фета воспринимали главным образом как законченный образец «эстетства» в искусстве, дающего «прелестные», но предельно узкие по смыслу и незначительные с высшей точки зрения «вещицы».

Лишь в последние годы литературоведение начало решительно преодолевать это мнение; среди целого ряда материалов необходимо выделить две новейших работы — «Мир как красота» Д. Д. Благого²¹ и «Лирика А. А. Фета (источки, метод, эволюция)» Н. Н. Скатова²².

В названных и других статьях последовательно отвергается представление о «второстепенном» значении поэзии Фета. Так, Д. Д. Благой видит в нем «одного из тончайших лириков мировой литературы» (указ. изд., с. 551), а Н. Н. Скатов утверждает, что «по силе непосредственности и цельности... по своеобразному... моцартианству Фет близок Пушкину» (с. 80). Столь же недвусмысленно преодолевается в нынешних работах традиционное мнение об узости, ограниченности, камерности и, если угодно, «тихости» фетовской лирики. Д. Д. Благой находит в творчестве поэта, «так отважно и победительно пробивающего «будничный лед», несомненные «бетховенские черты» (с. 593), считает, что лучшее в поэзии Фета «по праву может быть причислено к величайшим образцам философской поэзии» (с. 616), что значительная часть его стихов «насквозь пронизана глубоким космическим лиризмом» (с. 623), в котором воплощены «неизмеримые пространства Вселенной» (с. 622), что в поэзии, как и в жизни, Фет имел «силу торжествовать над смертью» (с. 625), и т. д.

Со своей стороны Н. Н. Скатов показывает, что Фет, воссоздавая отдельное состояние души, «стремится перекинуть мост от этого состояния ко всему миру, установить связь данного момента с жизнью в конце концов в ее космическом значении. Ощущение глубины, пространства, дали... все более переходит в ощущение бесконечности» (с. 86). Исследователь утверждает, что в своей поэзии Фет явил «могучую жизненную силу. Тем более трагическую, чем более могучую, бросающую вызов смерти» (с. 91).

Итак, многие легенды о Фете ныне развеяны или хотя бы подорваны. Нельзя не отметить, в частности, что Д. Д. Благой впервые дал истинное толкование жизненного «поведения» Фета, которое явилось первоосновой всех легенд о нем. Как известно, в ранней юности Фета неожиданно обнаружилось, что он «незаконный сын» своего отца. Окончив университет, Фет поступил в качестве унтер-офицера в армию, чтобы выслужить себе потомственное дворянство, но как раз в это время был последовательно принят ряд указов, все дальше отодвигающих его цель. Тринадцать лучших лет жизни он потратил на достижение этой цели, но она убегала от него еще быстрее, и в конце концов он вынужден был прекратить ее преследование. Лишь в 1873 году, через 40 (!) лет после «катастрофы», он обрел свои права. Нет сомнения, что именно эта необычная судьба была исходной причиной его почти болезненной ненависти к «прогрессу».

Всепоглощающее стремление вернуть себе «имя» вызвало бесчисленные насмешки и издевательства над Фетом. Д. Д. Благой, повторяю, впервые показывает истинную суть дела. Он пишет, что постигшее Фета несчастье было «утратой всего... — дворянского звания, положения в обществе, имущественных прав, даже национальности, русского гражданства. Старинный потомственный дворянин, богатый наследник внезапно превратился в «человека без имени» — безвестного иностранца весьма темного и сомнительного происхождения» (с. 497).

Фет был очень мужественным человеком и в течение десятилетий упорно боролся с судьбой, но эта борьба не могла не надломить его сознание, его отношение к социальному миру.

Однако вернемся к поэзии Фета. Хотя, как мы видели, многие связанные с ней легенды ныне разрушаются, ясно еще далеко не все. Характерно, что даже Н. Н. Скатов по-

прежнему говорит об эстетическом «сектантстве» Фета (с. 90), о том, что он будто бы не мог, например, понять действительную глубину высших творений мирового искусства — таких, как Венера Милосская или Сикстинская Мадонна, видя в них, в сущности, одну только, по выражению Г. Успенского, «женскую прелесть», не составляющую «даже маленького краешка в общей огромности впечатления» (с. 89).

Эти суждения вступают в явное противоречие с другими тезисами работы Н. Н. Скатова (о фетовском космизме, трагедийности, моцартианстве и т. п.). Нет сомнения, что на исследователя давит не преодоленная до конца легенда об «эстетстве» Фета.

Эта легенда опирается на ряд отдельных, частных, но очень влиятельных легенд, которые я и хочу рассмотреть.

В сознание и литературоведов, и читателей прочно вошли многократно цитированные слова Маяковского: «Поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово «конь» и ни разу не заметил, что вокруг него бегают и лошади. Конь — изысканно, лошадь — буднично»²³. Этот очень частный, но зато внешне совершенно бесспорный «факт» воспринимается как безусловное доказательство «эстетства» поэта, не желавшего хотя бы раз употребить «прозаическое» название животных, постоянно окружавших людей его времени²⁴.

Однако разберемся в существе дела. Во-первых, из составленного В. С. Фединой «словаря животных» у Фета и Тютчева (откуда и почерпнут сообщенный Маяковским факт) явствует, что и Тютчев не употреблял слова «лошадь», хотя у него и нет ныне репутации «эстета». Во-вторых, употребив двадцать шесть (сорок шесть — ошибка Маяковского) раз слово «конь», Фет в то же время употребил в стихах (один или несколько раз) слова «жеребец», «кобыла», «аргамак», «донец», «коренная», «стригун», «сосун», обозначающие лошадей различного пола, породы, назначения и возраста, — слова, большинство которых несовместимы с «эстетством» в гораздо большей степени, нежели слово «лошадь»²⁵.

Почему же Фет не пользовался словом «лошадь»? Прежде всего потому, что он был *специалистом* в лошадном деле — сначала кавалеристом, затем коннозаводчиком, — а специалисты, в том числе и те крестьяне, которые постоянно имели дело с лошадьми, употребляли слово «ло-

шадь» в самом общем, лишенном всякой конкретности значении (в бытовой речи редко выступающем), — в отличие, скажем, от слова «конь», которое означало главным образом *верховую* лошадь²⁶. Иначе говоря, Фет не употреблял в стихах слово «лошадь» из-за «абстрактности» его значения, и это объяснялось вовсе не его «эстетством», а, напротив, его непосредственной практической связью с лошадьми в реальной жизни.

Но дело не только в этом. В южных русских губерниях, где вырос, провел большую часть своей военной службы и жил в зрелости Фет, слово «лошадь» было весьма малоупотребительно вообще (см. об этом у Даля). В этом отношении очень характерно, что Пушкин, язык которого формировался в центральных губерниях, употреблял слово «лошадь» и «конь» примерно с одинаковой степенью частоты (см. «Словарь языка Пушкина»), между тем как в стихах *воронежца* Кольцова, по моим подсчетам, четырнадцать раз употреблено слово «конь» и всего два раза — «лошадь» и один раз — «лошадка». А уж Кольцова-то трудно вато заподозрить в «эстетстве»!

Итак, тот факт, что Фет не употреблял в стихах слова «лошадь», никак не свидетельствует об его «эстетстве».

Далее, «эстетский» облик Фета зиждется на его знаменитых, часто цитируемых как образчик элитарного высокомерия строках из стихов «На книжке стихотворений Тютчева» (1883):

У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет.

Казалось бы, бесспорный факт. Правда, он самым решительным образом противоречит другому факту. В 1875 году Толстой прислал Фету подстрочные переводы нескольких чеченских и аварских песен из «Сборника сведений о кавказских горцах» (Тифлис, 1868, вып. 1). Фет ответил ему восторженными стихами, где сказано, в частности:

...Бросил мне кавказские ты песни,
В которых бьется и кипит та кровь,
Что мы зовем поэзией.— Спаснбо,
Полакомил ты старого ловца.

Фет тут же сделал превосходные стихотворные переводы этих песен, а позднее под общим заголовком «Песни кавказских горцев» поместил их в первом выпуске своих за-

ветных «Вечерних огней» между переводами из Гете, Саади, Шиллера и Катулла, Овидия, Горация! А во второй выпуск этих самых «Вечерних огней», изданный через два года, вошли стихи «На книжке стихотворений Тютчева» с их возмутительным «У чукчей нет Анакреона...».

Что за нелепость? Почему Фет находит истинную, достойную Горация и Гете поэзию у чеченцев и аварцев, а чукчам и зырянам заказывает самые пути к ней?

Однако вдумаемся в стихи о Тютчеве:

Вот наш патент на благородство,
Его вручает нам поэт;
Здесь духа мощного господство,
Здесь утонченной жизни цвет.

Итак, Тютчев, в поэзии которого воплотились господство мощного духа и — одновременно — цветение утонченной жизни (замечательная по точности характеристика!), вручает нам, то есть России патент на благородство.

Однако в следующей строфе неожиданно вступает *иной* голос, утверждающий следующее:

В сыртах не встретишь Геликона,
На льдинах лавр не расцветет,
У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет.

То есть в холодной, северной России не может быть священной горы Аполлона, не цветет лавр, а посему немислимы ни Анакреон, ни Тютчев. Так утверждает этот голос — вернее, некое ходячее мнение — в ответ на гордое заявление первой строфы. И, наконец, итог:

Но муза, правду соблюдая,
Глядит: а на весах у ней
Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.

Это «но» в начале строфы с очевидностью *противопоставляет* ее смысл смыслу предшествующей строфы. В принципе следовало бы перед и после второй строфы поставить знаки тире, обозначающие вторжение иного субъекта речи. Но каков же все-таки смысл этого «другого» голоса? Он становится особенно ясным из четверостишия, которое Фет написал на экземпляре «Вечерних огней», подаренном известному эллинисту Ф. Е. Коршу (1888):

Камен нетленные создания
Душой усвоив до конца,
Послушай волчьи завыванья
Гиперборейского певца.

В этих полушутливых строках говорится, в сущности, о том же: с «эллинистической» точки зрения Фет — певец гипербореев (то есть буквально — жителей Крайнего Севера), способный только к «волчьим завываньям». Точно так же, упоминая о чукчах и зырянах, Фет имел в виду не сами по себе эти народы, а «гипербореев» вообще (то есть и русских в том числе), на земле которых не встретишь Геликона и не цветет лавр, а значит-де, не может быть ни Анакреона, ни Тютчева с его мощным духом и утонченной жизнью.

Но муза, правду соблюдая,
Глядит,—

возражает носителю этого убеждения Фет (иначе это «но» было бы вообще непонятно и нелепо).

Стоит отметить, что Владимир Соловьев, который в это время был ближайшим другом Фета, обратился к нему в 1884 году (надпись «На книжке стихотворений Тютчева» сделана в 1883 году) со стихами, явно перекликающимися с этой надписью:

...Приманил твой сладкозвучный гений
Чужих богов на наши берега,
И под лучом воскресших песнопений
Растаяли сарматские снега.
И пышный лавр среди степи нелюдимой
На песнь твою расцвел и зашумел...

Речь идет о том же: поэзия самого Фета — как и тютчевская — растопила «сарматские» (то есть, в античном представлении, находящиеся на дальнем Севере) снега России и еще раз опровергла мнение, что-де «на льдинах лавр не расцветет».

В свое время Пушкин, пророчествуя о том, что слух о нем «пройдет по всей Руси великой», имел в виду все народы, «сущие в ней» (слово «язык» он употребляет здесь, несомненно, в старом значении «народ»), — «внук славян, и финн, и ныне дикой тунгус, и друг степей калмык». Фет — хотя это его стихотворение считают чуть ли не прямо направленным против пушкинского «Памятника» —

стоит на той же самой точке зрения, видя в чукчах и зырянах, — как и в русских, — «языки» единого «гиперборейского» мира (Фет ведь и сам «гиперборейский певец») — России, которой взятой в целом, принадлежит Тютчев, вручивший *всем* гипербореям патент на благородство.

Еще в 1759 году Сумароков, приводя перевод песни камчадалов (ительменов), писал: «Хотя искусство природы и весьма потребно, — счастливы те, которых искусство не ослепляет и не отводит от природы... Природное чувства изъяснение изо всех есть лутчее, чему приобщенная при сем Камчатская песенка изрядный свидетель»²⁷.

То же самое, без сомнения, мог бы сказать и Фет, столь восторженно относящийся к чеченским и аварским песням.

Стихотворение Фета о Тютчеве было так неверно понято лишь потому, что от Фета как бы заранее ожидали высокомерного эстетства. Впрочем, некоторые литературоведы и сейчас не хотят изменить мнение о Фете. Мое рассуждение об истинном смысле стихотворения «На книжке стихотворений Тютчева» было опубликовано в журнале «Вопросы литературы» (1975, № 9). В том же номере появилась и статья В. И. Кулешова, в которой он отстаивал, как он сам сформулировал, «давно сложившееся мнение о *цинично-шовинистическом* (курсив мой. — В. К.) пафосе строк «У чукчей нет Анакреона, к зырянам Тютчев не придет».

В той же статье В. И. Кулешов называет Фета «гениальным лириком», утверждая тем самым, что «гений и злодейство» (то есть шовинизм, да еще циничный) вполне «совместны».

Но особенно интересно другое обстоятельство. В. И. Кулешов упоминает о том, что «Фет переводил чеченские и аварские песни и поместил эти переводы рядом с переводами из Гете, Шиллера, из потомцев Геликона — Горация, Катулла, Овидия», — и тут же заявляет, что не следует «привлекать к делу» эти соображения «об аварцах, чеченцах, то есть совсем из *другого ряда*» (курсив мой. — В. К.).

В. И. Кулешов никак не поясняет эти свои суждения, и их можно понять только в одном смысле: Фет направлял «цинично-шовинистический пафос» лишь против *северных* народов. Если он поместил переводы аварских и чеченских песенных текстов между стихами Гете, Горация, Катулла, — значит, он признавал, так сказать, наличие сво-

их Горациев (или Анакреонов) у кавказских народов (они — «совсем из другого ряда»), но никак не мог согласиться, что истинная поэзия возможна у народов, живущих рядом с Уральским или Анадырским хребтом. Именно такой вывод с неизбежностью вытекает из рассуждений В. И. Кулешова.

Далее В. И. Кулешов пишет: «...Конечно, на льдинах лавр не расцветет, и у чукчей, зырян такого Тютчева, вообще такой культуры, быть, конечно, не может, но — «Но муза, правду соблюдая...» — но мы, русские, — особь статья среди «гипербореев»...»

Опять-таки это можно понять только лишь в том смысле, что русские, по мысли Фета, — своего рода «южане» среди гипербореев, и потому достойны стоять рядом с греками, римлянами, а также аварцами и чеченцами...

Согласитесь, что все это по меньшей мере странно.

Недоумение вызывают и суждения В. И. Кулешова о самом тексте стихотворения Фета. Он пишет, что стихотворение имело бы тот смысл, который вижу в нем я (на мой взгляд, это единственно верное и объективное понимание текста), «если бы оно было построено совсем иначе. А именно: вот если бы оно начиналось со второй строфы, где утверждается, что «к зырянам Тютчев не придет», а продолжалось бы третьей строфой, спорящей с ней: «Но муза, правду соблюдая...», — и заканчивалось бы первой строфой: «Вот наш патент на благородство», — как бы подытоживающей спор...».

Опять-таки поистине странная логика. В. И. Кулешов не может отрицать — слишком уж это очевидно, — что третья строфа *спорит* со второй, что о невозможности подлинного поэтического творчества на Севере говорит не сам Фет, а другой — скептический и иронический — голос, вызывающий решительное возражение поэта.

Однако В. И. Кулешов все же не хочет расставаться с «давно сложившимся мнением о цинично-шовинистическом пафосе» Фета (хоть и обращен этот пафос, по мысли В. И. Кулешова, только к народам Севера) и ставит своего рода условием «перестановку» начальной строфы в конец стихотворения.

Между тем расположение строф вполне естественно. Фет указывает на книжку Тютчева (стихи не случайно названы «На книжке стихотворений Тютчева») и говорит: «Вот наш патент на благородство...» В ответ на это и зву-

чит скептически-ироническое отрицание, а затем решительный отпор поэта.

Наконец, последний — и единственный более или менее серьезный — довод В. И. Кулешова, основанный на строке, точнее на одном слове из этой строки:

...К зырянам Тютчев *не придет*...

«Как же может, — спрашивает В. И. Кулешов, — «прийти» или «не прийти» к «гипербореям» тот, кто у них уже есть?»

Нельзя не сказать прежде всего о том, что стихотворение Фета явно недостаточно отчеканено: ведь это экспромт, наскоро записанный на обороте типографского счета. Слово «не придет» в самом деле оставляет некую лазейку для перетолкований.

Но в то же время едва ли уместен тот *буквализм* прочтения, который предлагает В. И. Кулешов. Если исходить из такого буквалистского чтения, следует уж тогда признать, что к зырянам Тютчев *может прийти* (ведь в стихах сказано только о том, что у них нет Анакреона), а у чукчей, возможно, есть свой Анакреон (ибо говорится лишь о том, что к ним не придет Тютчев)...

Впрочем, В. И. Кулешов в известном смысле сам себя опровергает. Уже приводились его слова о том, что строки —

...У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет...—

означают следующее: «У чукчей, зырян *такого* Тютчева, вообще *такой* культуры быть, конечно, не может» (курсив мой. — В. К.).

Вот это верное прочтение. Строки Фета имеют в виду не конкретных поэтов, а таких подлинных поэтов, как Анакреон и Тютчев. *Такие* поэты, по мнению *скептика*, возражающего Фету, не могут-де родиться в «сыртах» и «на льдинах», где живут чукчи и зыряне.

Но напомним еще раз, что и русские жили там, где «не встретишь Геликона» и «лавр не расцветет». Слова «чукчи» и «зыряне» — это, в сущности, обычные *синекдохи* — переносные выражения (вид тропа), называющие часть вместо целого — то есть всей массы жителей Севера, гипербореев. Петербург находится на том же 60-м градусе северной широты, что и Северные увалы — земля зырян, и не намного южнее Чукотского полуострова.

И только давняя предвзятость заставляет подозревать Фета в «цинично-шовинистическом» отношении к народам Севера.

* * *

Именно предвзятость поддерживает и очень широко распространенное мнение, согласно которому стихи Фета не имеют ровно никакой связи с общественной жизнью. Литературоведение давно показало, что самые «интимные» или чисто пейзажные стихи Пушкина, Боратынского, Тютчева или Лермонтова так или иначе несут в себе и социальное, общественно-историческое содержание. Между тем не было, по-видимому, ни единой попытки обнаружить какой-либо социальный смысл в лирике Фета.

В этом отношении литературоведение по-прежнему полностью соглашается с критикой 1860—1870-х годов, считавшей Фета последовательным сторонником «искусства для искусства», который после реформы «дополнил» свою эстетскую лирику тенденциозными статьями и несколькими политическими стихотворениями консервативного характера.

Я постараюсь показать несостоятельность этих представлений о лирике Фета. Но прежде необходимо напомнить, что многие тогдашние критики толковали примерно в том же плане и творчество Достоевского и Толстого.

Так, один из влиятельнейших критиков того времени, М. Антонович, писал в 1881 году: «С самого начала Достоевский был истым художником, представителем искусства для искусства. В первых его произведениях до шестидесятых годов не было заметной тенденциозности. Достоевский брал для изображения типы, руководствуясь не какими-нибудь соображениями и целями, а художественным инстинктом... Но чем дальше, тем произведения его становились все тенденциознее, и тенденция их направлялась в сторону «Русского вестника»...»²³

Это вполне совпадает с общим представлением о творческой судьбе Фета. То же самое нередко говорили критики того времени (например, Н. В. Шелгунов, П. Н. Ткачев, А. Ф. Головачев, В. В. Берви-Флеровский и др.) и о развитии Толстого — от «чистого искусства» к консервативной тенденциозности в «Войне и мире», «Анне Карени-

ной» и других произведениях второй половины 1860 — 1870-х годов.

Сейчас уже каждому ясна несостоятельность такого истолкования пути Достоевского и Толстого; однако в отношении Фета оно остается в силе. Между прочим, отчасти в этом повинен сам поэт, который не раз в эпатирующей форме отрицал какой-либо общественный смысл и в своей поэзии, и в истинной поэзии вообще. Но попробуем все же ему не поверить.

В одном из очерков, принадлежащих к известному циклу «Из деревни», Фет говорит следующее: «Реформа... оставила помещиков при фактическом праве на крестьянский надел, предоставив крестьянам юридическое право на землю, которою, в существе, они владели в продолжение столетий. Реформа, по-видимому, произошла только на словах... Изменились только отвлеченные понятия — слова. Но эти слова были слова свободы; это были те слова, о которых поэт сказал:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Эти слова хлынули на вековечную землю новым потоком жизни. Нечему удивляться, что живоносная влага, разгулявшись по лицу земли, местами не тронула высот, а местами, не вправляясь в старые русла, понесла мельницы и целые селения, да и сама перемутилась с песком и землею... Погодите: «Живя, умей все пережить», — сказал поэт-философ... Вода отстоится, и все придет в надлежащий вид... Мы не дорожим тем, что достигается легко, — *что имеем, не храним, хотя потерявши плачем...*»²⁹

Итак, «поэт-эстет» находит возможным «применить» глубоко лирические строки Лермонтова, Тютчева, Жуковского к конкретной социально-политической ситуации, — что как бы опровергает его собственные заявления о самодовлеющей, замкнутой в себе сущности поэзии — царства чистой красоты. Но это между прочим. Задача состоит в том, чтобы увидеть социальное содержание в лирике самого Фета.

Очень характерно, что в лирическом творчестве Фета чаще всего не усматривают существенного развития, коренных изменений; Фет как бы независим от полувекового

социально-исторического развития России с тридцатых до девяностых годов. На самом деле творчество Фета 1840—начала 1860-х годов и, с другой стороны, конца 1870—начала 1890-х годов (в промежутке между указанными периодами поэт создал очень мало стихотворений) — это, без сомнения, принципиально разные художественные миры. И творческое развитие Фета, конечно же, обусловлено движением самой истории.

Фетовская лирика 1840-х годов тесно связана с «натуральной школой»; она очень близка поэзии и прозе Тургенева того периода, а в известной мере и ранней лирике Некрасова. Тем более это относится к стихам Фета 1850-х годов³⁰. Стоит сказать и о том, что Фет, по его собственному признанию, в 1840—1850-х годах находился «под могучим влиянием Кольцова»³¹. «Заметить» все это многим мешает предвзятое представление о Фете как последовательном представителе «чистого искусства». Легенда о принципиальном эстетстве Фета настолько укоренилась в сознании читателей, что вполне уместен будет самый элементарный прием доказательства обратного: я просто приведу ряд характерных строк из лирики Фета 1840—1850-х годов:

Теплым ветром потянуло,
Смолок далекий гул,
Поле тусклое уснуло,
Гуртовщик уснул,
В загородке улеглись
И жуют волы...

Ты видишь, за спиной косцов
Сверкнула сталь лучом багровым,
И поздний пар от их котлов
Упитан ужином здоровым...

Под кровлей влажной и раскрытой
Печально праздное житье.
Серпа с косой, давно отбитой,
В углу тускнеет лезвие...

Скорей, молись, затягивай кушак!
Нас ждет ямщик и тройка удалая,
Коней ждет корм, а ямщика кабак,
А нас опять дорога столбовая...

Вот утро севера — сонливое, скупое,
Лениво смотрится в окно волоковое;
В печи трещит огонь, и серый дым ковром

Тихонько стелется над кровлею с коньком.
Петух заботливый, копясь на дороге,
Кричит... а дедушка брадатый на пороге
Кряхтит и крестится, схватившись за кольцо.
И хлопья белые летят ему в лицо...

Лишь в избушке за дорогой
Одинокой и убогой
Огонек в окне горит.
В той избушке только двое.
Кто их знает — что такое
Брат с сестрою говорит?
«Помнишь то, что, умирая,
Говорили нам родная
И родимый? — Отвечай!
Вот теперь — что день, то гонка,
И крикливого ребенка,
Повек девкою, качай!
И когда же вражья сила
Вас свела? — Ведь нужно ж было
Завертеться мне в извоз!..»

— Полно смеяться! Что это с вами?
Точно базар!
Как загудело! словно пчелами
Полон анбар.
— Чу! не стучите! кто-то шагает
Вдоль закровов...
Сыплет да сыплет, пересыплет
Рожь из мешков...—

и т. п.

Так воплощается в поэзии Фета *крестьянская* тема. Не менее типично для его лирики сороковых — пятидесятых годов стихия, которую можно определить как поэзию жизненной прозы (здесь он весьма близок к некрасовской лирике):

Какая холодная осень!
Надень свою шаль и капот...

Семь волков притон вчера открыт,
Удастся ли сегодня травля наша?
Но вот русак сверкнул из-под копыт,
Все сорвалось — и заварилась каша:
«Отбей собак! Скачи наперерез!»
И красный верх папахи вдаль помчался...

Непогода — осень — куришь,
Куришь — все как будто мало.
Хоть читал бы,— только чтение
Подвигается так вяло.
Серый день ползет лениво

И болтают нестерпимо
На стене часы стенные
Языком неумолимо...

К окну я в потемках приник:
— Ну, право, нельзя неуместней:
Опять в переулке старик
С своей неотвязною песней! —
Те звуки свистят и поют,
Нескладно-тоскливо-неловки...

Не ворчи, мой кот-мурлыка,
В неподвижном полусне:
Без тебя темно и дико
В нашей стороне.
Без тебя все та же печка
Те же окна, как вчера,
Те же двери, та же свечка
И опять хандра...

Люблю я немятого луга
К окну подползающий пар
И тесного, тихого круга
Не раз долитой самовар...—
и т. п.

Впрочем, подобные строки из фетовских стихотворений сороковых — пятидесятих годов можно приводить без конца. Лирическое освоение жизни в творчестве Фета движется в сороковые — пятидесятие годы по основному руслу русской литературы того времени. Содержание лирики Фета вполне сопоставимо с содержанием творчества Тургенева и молодого Толстого. Разумеется, в лирических миниатюрах было бы нелепо искать всесторонние картины современной жизни, подобные тем, которые созданы в тургеневских и толстовских повествованиях. Но общий смысл — в том числе и смысл непосредственно социального характера — лирики Фета и повествований Тургенева и Толстого, без сомнения, очень близок.

В 1863 году, в период резкого идейного размежевания в литературе, А. Ф. Головачев — тогдашний секретарь «Современника» — сурово осудил повесть Толстого «Казак», утверждая, что последняя может нравиться только «любителям расслабляющих поэтических ощущений» (это буквально совпадает с оценками творчества Фета!). «Романы и повести, — продолжал критик, — которые захватывали бы глубоко текущую жизнь, которые бы в состоянии были... раздражить мысль современного человека, — таких

произведений наличные знаменитости (помимо Толстого здесь имеются в виду, очевидно, Тургенев и Гончаров.— В. К.) не дадут: они вышли из жизни... На этом и должно кончиться их художественное поприще». Толстой — «хороший рассказчик и ловкий, хотя и поверхностный наблюдатель, но он плохой мыслитель»³².

Ныне совершенно ясна вся несостоятельность этой оценки; однако в отношении Фета подобные оценки, выставленные в то самое время, сохранили свою власть до сих пор.

Многokrатно осмеянное и пародированное стихотворение «Шопот, робкое дыханье...» — по-своему прекрасное, но вовсе немогущее «представлять» лирику Фета в целом (кстати, его «безглагольность» имеет, как сказали бы ныне, несколько «экспериментальный» характер) — стало неким символом фетовской стихии. По всей вероятности, очень немногие читатели «узнали» бы Фета по этим вот стихам:

УЗНИК

Густая крапива
Шумит под окном,
Зеленая ива
Повисла шатром;

Бывалое горе
Уснуло в груди,
Свобода и море
Горят впереди.

Веселые лодки
В дали голубой;
Железо решетки
Визжит под пилой.

Прибавилось духа,
Затихла тоска,
И слушает ухо,
И пилит рука.

А между тем это стихотворение, в котором воплотились черты *стилевого перехода* от лермонтовской к некрасовской поэзии, — от, скажем, «Отворите мне темницу...» к «Отпусти меня, родная...», — вполне типичны для первого периода творчества Фета.

Итак, в 1840—1850-х годах творчество Фета развивается в основном русле тогдашней литературы, осуществляя лирическое освоение нравственно-психологической и природно-бытовой реальности жизни «интеллигентной» среды того времени (его лирика в этом отношении, как уже говорилось, сыграла очень большую роль в становлении искусства Тургенева и Толстого). И следует со всей определенностью сказать, что в его лирике не больше «эстетства»,

чем в тогдашнем творчестве Тургенева и Толстого (которых, повторяю, многие современные им критики также считали представителями «чистого искусства»).

* * *

В середине 1860-х годов в творчестве Фета наступает очевидный перерыв, он пишет очень мало и чаще всего так называемые «стихи на случай». А когда к концу семидесятых годов он вновь возвратился к интенсивному творчеству — перед нами является, в сущности, иной поэт (хотя, конечно, отдельные предвестья поздней лирики Фета выступают подчас и в более раннюю пору). В частности, если к раннему творчеству Фета может быть с грехом пополам применимо популярное ныне определение «тихая лирика», то к поздним стихам оно никак не применимо. Напротив, после Державина в русской лирике, пожалуй, не было более «громких» стихотворений, чем многие вещи Фета конца 1870 — начала 1890-х годов.

В стихах этого времени, в отличие от первого периода творчества Фета, в самом деле нет прямого воссоздания психологически-бытовой реальности современной жизни. Лирика Фета теперь действительно может показаться самодовлеющим, замкнутым в себе поэтическим миром.

Этот мир очень высоко — и вполне справедливо — оценен в работах Д. Д. Благого и Н. Н. Скатова, с цитирования которых мы начали разговор: «бетховенская» мощь, «космический лиризм», «ощущение бесконечности», «трагическая жизненная сила», «торжество над смертью» и т. п. — такого рода черты и мотивы составляют суть *позднего* творчества Фета. Но совершенно неправ Н. Н. Скатов, усматривая в то же самое время в поэзии Фета эстетическое «сектантство», оторванность от социальной жизни.

Поздняя поэзия Фета глубоко связана с общественным развитием России во второй половине XIX века. В основе ее лирических образов — как и в основе главных эпических образов зрелого Достоевского и Толстого — лежит гигантское «расширение» и безграничный рост личности, которые так характерны для этой поры. Явления эти в конечном счете были порождены распадом векового уклада общественной жизни и сознания в громадной стране, распадом, которое как бы сняло все ограничения и в своих *крайних* (отчасти, пожалуй, даже патологических)

последствиях дало, например, фигуры вождей мирового анархизма — Бакунина и князя Кропоткина, чьи идеи и поныне преломляются в настроениях анархической молодежи на Западе.

Разумеется, я ни в коей мере не собираюсь как-то связывать Афанасия Афанасьевича Фета с подобными людьми его эпохи, которым он был непримиримо враждебен, — даже более враждебен, чем, скажем, Достоевский. Но есть единая почва эпохи, породившая и неслыханный размах анархизма у Бакунина, и столь же уникальный размах консерватизма у Константина Леонтьева, который, думая, казалось бы, только о спасении монархии, никак не мог найти своего места в ней и беспощадно отвергал ее реальную политику и идеологию. А. М. Горький, говоря о России как «стране максимальных требований», ссылаясь как на Бакунина, так и на Леонтьева³³.

Поздняя лирика Фета, за очень редкими исключениями, лишена непосредственного, прямого социального содержания. Но воплощенный в ней размах личностной мысли, чувства, воли, без сомнения, обусловлен характером социально-исторической эпохи — точно так же как обусловлены ею грандиозные художественные «личности» Пьера Безухова или Ивана Карамазова. Многие стихотворения позднего Фета являют собой как бы вероятные монологи подобных героев. И нет сомнения, что именно грандиозный лирический размах «вытеснил» из поздней поэзии Фета бытовую конкретность.

Вот, скажем, стихи «Не тем, господь, могуч, непостижим...» (это, на мой взгляд, одно из самых «громких» стихотворений в русской поэзии), где Фет отказывается преклониться перед деянием посланного богом серафима, который зажег над мирозданьем солнце, — этого «мертвеца с пылающим лицом»:

Нет, ты могуч и мне непостижим
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,
Ношу в груди, как оный серафим,
Огонь, сильнее и ярче всей вселенной.

Меж тем как я — добыча суеты,
Игралище ее непостоянства,—
Во мне он вечен, вездесущ, как ты,
Ни времени не знает, ни пространства!

Напомню, что Фет был принципиальным атеистом, и бог

для Фета — символ Космоса в его бесконечности, к которой он приравнивает беспредельность личностного сознания и воли.

Это стихотворение типично для позднего Фета; в одном ряду с ним можно назвать такие стихи, как «Добро и зло» (1884), «Смерти» (1884), «Никогда» (1879), «Ласточки» (1884), «Alter ego» (1878), «Ничтожество» (1880), «Когда читала ты мучительные строки...» (1887), «С солнцем склоняясь за темную землю...» (1887), «Прости! во мгле воспоминанья...» (1888), «Угасшим звездам» (1890), «Сияла ночь...» (1877), «Моего тот безумства желал...» (1887), «Далекий друг, пойми мои рыданья...» (1879), «Измучен жизнью, коварством надежды» (1870—1880-е гг.)³⁴ и многие другие.

Лирическая стихия этих произведений обладает таким размахом чувства и воли, которые делают ее родственной основным, высшим эпическим образам Достоевского и Толстого. Именно этим, на мой взгляд, объясняются приведенные выше почти совпадающие оценки Фета: «Я свежее и сильнее вас не знаю человека», — писал Фету Толстой, а Достоевский сказал о стихах Фета: «Мы ничего не знаем более сильного, более жизненного во всей нашей русской поэзии». Это, конечно, преувеличения: не говоря уже о Пушкине, нельзя ставить Фета и над Тютчевым. Но преувеличения эти вполне объяснимы близостью, родством творческих исканий. Речь идет, очевидно, о размахе *личностной силы и жизненности*, размахе, все возрастающем в зрелой лирике Фета.

Фет вспоминал в 1891 году: «С 60-го по 77-й год... я не написал и трех стихотворений», а затем «муза пробудилась от долголетнего сна и стала посещать меня так же часто, как на заре моей жизни»³⁵. Фактически это не совсем точно; Фет в указанные годы написал значительно больше трех стихотворений. Но в данном случае нам важно само осознание творческого перерыва.

Кстати сказать, дело даже не в *количестве* стихотворений. В 1878 году, после перерыва, Фет, если не считать нескольких «стихов на случай», написал всего лишь три стихотворения: «Alter ego» («Как лилея глядится в нагорный ручей...»), «Ты отстрадала, я еще страдаю...» и «Смерть» («Я жить хочу! — кричит он, дерзновенный...»). И все же Фет имел все основания считать, что в это время он, как поэт, родился заново.

Очень интересно в этой связи письмо Толстого к Фету (поэт в 1870-х годах посылал Толстому почти все новые свои произведения) от 27 января 1878 года, — письмо, где оценивается стихотворение «Alter ego»: «Оно прекрасно. На нем есть тот особенный характер, который есть в ваших последних — столь редких — стихотворениях. Очень они компактны, и сиянье от них очень далекое. Видно, на них тратится ужасно много поэтического запаса. Долго накапливается, пока кристаллизируется. «Звезды», это и еще одно из последних — одного сорта».

Ранее, 6—7 декабря 1876 года Толстой писал об упомянутых «Звездах» (точное название — «Среди звезд»): «Стихотворение... особенно и особенно хорошо, с тем самым философски-поэтическим характером, которого я ждал от вас». Позднее, в письме от 10—11 января 1877 года Толстой добавляет: «Это одно из лучших стихотворений, которые я знаю».

Наконец, в начале 1879 года Фет пишет Толстому: «...*Второй год* я живу в крайне для меня интересном философском мире, и без него едва ли понять источник моих стихотворений»³⁶.

Нужно прямо сказать, что слово «философский» в применении к поэзии очень часто ведет к неточностям и упрощениям. Б. Бухштаб, например, истолковал цитированное высказывание Фета как признание в том, что поэт «второй год» излагает в своих стихах философию Шопенгауэра, которой он как раз в то время был очень увлечен (и даже переводил на русский язык основную работу немецкого мыслителя — «Мир как воля и представление»). Б. Бухштаб без обиняков пишет, что во многих своих стихах того времени Фет «пересказывает мысли Шопенгауэра»³⁷.

Отмечу прежде всего, что утверждение Б. Бухштаба о том, что слова Фета «я живу в крайне интересном для меня философском мире» подразумевают именно изучение философии Шопенгауэра, едва ли справедливо. Ведь Фет пишет не кому-нибудь, а Толстому, который сам тогда на короткое время был увлечен взглядами Шопенгауэра и, более того, как раз и увлек ими Фета — вначале даже сопротивлявшегося. Вполне ясно, что, если бы Фет под «философским миром», в котором он «живет», имел в виду мысли Шопенгауэра, он прямо сказал бы об этом в своем письме к Толстому.

Но дело, конечно, не только в этом. Недопустимо ви-

деть в поэзии, в творчестве, если оно подлинное, «пересказ» какой-либо философии, своего рода «художественную иллюстрацию» к ней (между прочим, в свое время были попытки — ныне заслуженно забытые — рассматривать некоторые произведения самого Толстого как художественные пересказы идей Шопенгауэра). Философские идеи выступают в истинной поэзии как *материал* творчества, а не как его смысл и цель. Фет не раз утверждал, что цель поэта — воплощение *красоты* мысли, а не мысли как таковой. Если понимать это не в поверхностном плане «эстетства», а на столбовой дорожке классической эстетики, ясно, что речь идет о *живой жизни мысли*, жизни, которая есть одно из проявлений *прекрасного*, органически соединяющего субъективное, человеческое и объективное, вселенское.

Б. Бухштаб утверждает, например, что в стихотворении «Смерти» (1884) Фет «пересказывает мысли Шопенгауэра о смерти (из 41-й главы II части «Мира как воли и представления»)»³⁸:

Пусть головы моей рука твоя коснется
И ты сотрешь меня со списка бытия,
Но пред моим судом, покуда сердце бьется,
Мы силы равные, и торжеству я!

Еще ты каждый миг моей покорна воле,
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты;
Покуда я дышу — ты мысль моя, не боле,
Игрушка шаткая тоскующей мечты.

Фет, возможно, «использовал» (и в этом — и только в этом — Б. Бухштаб прав) при создании этого стихотворения некоторые тезисы шопенгауэровского трактата. Однако стихотворение, если оно в самом деле *творение*, есть вовсе не выражение какой-либо мысли, а специфическая реальность, которая представляет собой художественное инобытие целостного состояния или даже, вернее, «деяния», «поступка» его творца. Так, скажем, существо строк:

Но пред моим судом, покуда сердце бьется,
Мы силы равные, и торжеству я! —

вовсе не в «пересказе» шопенгауэровских тезисов о смерти, но в воплощении определенного человеческого «поведения» перед лицом смерти. Мысль выступает здесь только как материал и повод *творчества*.

Чтобы до конца понять действительную роль мысли в акте творчества, обратимся к другому стихотворению Фета, созданному в тот же период, — «Полуразрушенный, полужилец могилы...».

Своего рода предыстория этого стихотворения изложена в рассказе Фета «Кактус» (1881). Цыганка Стеша поет «песню, которую я только в первой молодости слышал у цыган, так как современныепеть ее не решались. Песня эта, не выносящая посредственной певицы, известная: «Слышишь ли, разумеешь ли»... Я жадно смотрел на ее лицо, отражавшее всю охватившую ее страсть. При последних стихах слезы градом побежали по ее щеке»³⁹.

Этот эпизод, без сомнения, стал *материалом* замечательного стихотворения:

Полуразрушенный, полужилец могилы,
О тайнствах любви зачем ты нам поешь?
Зачем, куда тебя домчать не могут силы,
Как дерзкий юноша, один ты нас зовешь?
Томлюся и пою. Ты слушаешь и млеешь;
В напевах старческих твой юный дух живет.
Так в хоре молодом: *Ах, слышишь, разумеешь!* —
Цыганка старая одна еще поет.

Стихи эти по общему смыслу близки к стихам «Смерти» («полужилец могилы» — «покуда сердце бьется» — «торжествует»); едва ли случайно и то, что они написаны в том же ритме. Но «материалом» для них послужила песня цыганки, а не тезисы Шопенгауэра...

Это ясно показывает действительное значение философской мысли для творчества — значение материала, с помощью которого воплощается «вся охватившая» поэта «страсть». Слово «страсть» в данном случае явно не следует понимать как нечто противостоящее «мысли», как чисто непосредственное «чувство». Дело идет о целостном воплощении человека, которое может органически вобрать в себя и определенную мысль. Но сама по себе эта мысль не имеет никакой художественной ценности. Материал для стихотворения поэт способен найти и в тезисах изощренного философа, и в бытовом романсе, и, конечно, в любом своем непосредственном переживании...

Говоря в 1879 году о том, что он «второй год» живет в «философском мире», Фет, я полагаю, имел в виду вселенскую глубину и размах творческой стихии, овладевшей им в это время, тот «космический лиризм», «торжество над

смертью», «бетховенскую мощь», которые наконец отчетливо увидело в его поздних стихах наше литературоведение. С этой точки зрения стихи о цыганской песне не менее «философские», чем стихи «Смерти». Да и любое, казалось бы, мимолетное переживание, впечатление обретает теперь в творческой воле Фета вселенскую мощь и широту.

«Требовать от Державина современной виртуозности, а у современных стихотворцев державинской силы — то же, что требовать от Бетховена листовской игры на рояли, а от Листа — бетховенских произведений»⁴⁰, — писал Фет и, на мой взгляд, скромничал. Ибо в его лучших поздних стихах с удивительной органичностью соединяются такие мощь и *громкость*, каких русская поэзия не знала со времен Державина, и виртуозность или, точнее, предельная тонкость и гибкость:

Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завои, и блески, и росы;
Моего тот безумства желал, кто свивал
Эти тяжким узлом набежавшие косы.

Злая старость хотя бы всю радость взяла,
А душа моя так же пред самым закатом
Прилетела б со стоном сюда, как пчела,
Охмелеть, упиваясь таким ароматом!..

Я сознательно обратился именно к этому стихотворению, в котором вновь варьируется та же поэтическая тема, что и в стихах «Смерти» и «Полуразрушенный, полужилец могилы...». И здесь «пред самым закатом» душа торжествует над смертью. Но если стихи «Смерти» еще могут быть истолкованы (разумеется, крайне упрощенно) как пересказ философской идеи, то в данном стихотворении та же, в общем, тема раскрывается в предметном, почти осязаемом образе переживания:

...Прилетела б со стоном сюда, как пчела...

То есть дело вовсе не в «мысли», а в творческом бытии, в *поведении*, созданном поэтическим словом, — бытии настолько жизненном и мощном, что сознание воспринимающего стихи всецело отдается — по крайней мере в самый момент восприятия — этому бытию (проникаясь, конечно, и его смыслом).

Собственно говоря, воплощенная в лирике Фета мысль о безграничной силе и размахе личности, которая становится как бы равной Вселенной и способной торжествовать над смертью, — это по самой сути своей эстетическая, художественная «мысль», которую и невозможно адекватно выразить в философских суждениях. Она живет, она с неопровержимостью звучит в стихах, подобных этим:

...Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя...

Между тем, выступив в качестве *мысли* как таковой, тезиса, она окажется лишь субъективной претензией. В целостности лирических творений Фета — как и в эпических образах Достоевского и Толстого — мысль эта (то есть, строго говоря, уже не мысль, а смысл поэтического *мира*) обретает объективность бытия, не переставая быть субъективным сознанием.

А этот поистине космический размах личности («огонь», который «просиял над целым мирозданьем»), воплощенный творческим гением Фета, отразил в себе, как уже говорилось, вполне реальный рост и расширение личности, характерные для России конца XIX века, — России на пороге величайших в истории потрясений.

Именно с этой точки зрения и следует рассматривать лирику Фета; тогда сами собой отпадут устоявшиеся, но тем не менее ложные представления об его эстетстве, об отсутствии внутренней связи творчества Фета с общественным развитием России.

Уже общепризнано, что Афанасий Фет — великий, даже гениальный лирический поэт. Пора понять, что гениальность несовместима с эстетством и антиобщественным смыслом творчества, которые и поныне приписывают Фету. Напомню еще раз, что в 1860—1870-х годах было широко распространено совершенно аналогичное представление о творчестве Достоевского и Толстого.

А в заключение напомню и о том, что Толстой считал Фета глубоко *народным* поэтом. Горький записал его слова: «Поэзия — безыскусственна; когда Фет писал:

...не знаю сам, что буду
Петь, но только песня зреет,—

этим он выразил настоящее, народное чувство поэзии. Мужик тоже не знает, что он поет, — ох, да — ой, да — ей, — а выходит настоящая песня, прямо из души»⁴¹.

Над этими словами стоит задуматься — тем более что стихи Фета «Я пришел к тебе с приветом...», которые цитирует Толстой, давно уже стали подлинно и во всех смыслах *народными*.

Вместе с тем народность поэзии Фета имеет, так сказать, опосредованный характер. Эта поэзия народна, в конечном счете, в силу своей безусловной художественной ценности. И вполне понятно, что объективное представление о фетовской лирике завоевывает умы очень медленно.

Совсем иное дело — поэзия Некрасова, которая народна в своем прямом, очевидном значении. Однако здесь есть другая опасность — слишком внешний и упрощенный подход к проблеме. Поэзия Некрасова по-своему очень сложна и неоднозначна. Попытаемся охарактеризовать ее стиль без упрощения и обхода противоречий.

* * *

Некрасов традиционно предстает в нашем сознании в трех резко выраженных обликах: Некрасов — «народный поэт», Некрасов — автор «гражданских стихов» и Некрасов — интимный лирик. Но можно и нужно показать тесную связь и взаимозависимость этих обликов, и прежде всего — почему, в силу каких внутренних закономерностей самого лирического характера, интимно и неотъемлемо присутствующих ему свойств происходит становление *народного поэта*: в это понятие включается и самый широкий показ народной жизни, и приятие народных оценок и критериев, при сохранении «учительской», направляющей воли революционера-демократа, и свободное, органическое овладение формами народно-поэтического мышления.

Для нас столь привычен этот некрасовский облик, что нам, может быть, трудно увидеть здесь проблему, а она несомненно существует: в некотором противоречии между созданием стиля объективного, растворяющего личность в народных оценках — и чрезвычайно конкретным, резким, предельно «субъективным» лирическим характером.

«Лирические стихотворения Некрасова отличаются той особенностью, — писал поэт и критик С. Андреевский, — что, за которое бы из них вы ни взялись, вы в нем найдете

одного только Некрасова, не широкую индивидуальность поэта, не то «я», которыми многие поэты начинают свои стихотворения с общего голоса всего человечества, но именно — одного только Некрасова с исключительными чертами его жизни и личности»⁴².

Некрасов впервые вводит в поэзию «бытового» человека, всего человека, в том числе в состоянии непоэтическом. Он впервые представляет поэта как человека, находящегося «под игом» всевозможных, в том числе «мелочных» житейских «забот», с душой непросветленной, не поднятой над ними: «Но когда я уныл и угрюм», «С хандрой, болезненно развитой», «Ум, бездействуя, вяло тоскует», «Под игом молчаливой скуки» и т. д. — некрасовская поэзия прямо пестрит подобными описаниями. Обычно это состояние возникает под названием «хандры» или «уныния», названиями, до того уже чисто некрасовскими, что, только произнесенные, они сразу опознаются как знаки его поэтического мира. Характер, который вводит Некрасов в поэзию, — сложный и противоречивый.

Когда-то резкие контрасты в творчестве и личном облике поэта Некрасова, еще при жизни, и особенно после смерти, возбуждали споры и недоумения. Повод к ним дал, как известно, прежде всего сам Некрасов своими многочисленными признаниями, покаяниями и мольбами о прощении, адресованными к Родине, народу, читателю.

Но для самого некрасовского творчества именно сочетание полюсных крайностей является определяющим свойством лирического характера. Если внимательно прочесть всю лирику Некрасова, то покажется странным, в чем могли усматривать противоречие между репутацией, характером — и творчеством, когда весь поэт так полно выразился в своих стихах. От начала до конца это тот же характер, каким мы знаем его и по воспоминаниям, и по письмам, со всеми контрастами и предельностью человеческих свойств.

Противоречия размещаются внутри образа лирического «я». Сколько ни говорить о «лирическом герое», о характерной психологии разночинца-современника, все-таки прозаическая беспощадность самоанализа и соседствующий с ней песенный плач выдают предельную близость автора и «я» в стихотворении «Застенчивость»:

Ах ты, страсть роковая, бесплодная,
Отвяжись, не тумань головы!

Такие мучительные психологические подробности, спроецированные вовне, такая жестокая правдивость самоанализа впервые становятся достоянием лирики:

На ногах словно гири железные,
Как свинцом налита голова,
Странно руки торчат бесполезные,
На губах замирают слова.

Улыбнусь — непроторная, жесткая,
Не в улыбку улыбка моя,
Пошутить захочу — шутка плоская:
Покраснею мучительно я!

На предельной искренности, до детской наивности и небоязни «смешного» раскрывается поэтическое «я»:

Я пойду в ее общество светское,
Я там буду умен и остер!

Дело, конечно, не в том, чтобы каждое лирическое самораскрытие некрасовского лирического «я» поверять свидетельствами биографии, но в цельности его при всех противоречиях, единстве облика, неизменности интонаций, последовательности оценок и критериев.

Один из источников, одна из существенных завязей некрасовского лирического характера: обостренное чувство страдания, — прежде всего, своего:

Почувствовать свои страдания научила
И свету возвестить о них благословила,—

и вообще особый слух и чутье к страданию; это становится не только важной некрасовской «темой», но стилевым принципом. «Почувствовать» и «возвестить» — уже значит сознательное ощущение, становящееся для поэта эстетическим объектом. Достоевский писал о Некрасове: «Это было раненое сердце, раз на всю жизнь, и незакрывавшаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения любви этого человека ко всему, что страдает от насилия...»⁴³

«Уныние», навеянное «страданием», превращается в эстетически совершенный объект. Это не традиционно-романтическое «уныние», издавна бывшее объектом поэзии, и не случайное, минутное состояние упадка сил, разочарования, что в той или иной форме встречается у всех поэтов,

но определяющая нота, стилевая доминанта: «бытовая», «непоэтическая» хандра, становящаяся особым поэтическим состоянием.

Упала ночь, зажглись в лугах костры,
Иду домой, тоскуя и волнуясь,
Беру перо, привычке повинуюсь,
Пишу стихи и — недовольный, жгу.
*Мой стих уныл, как ропот на несчастье,
Как плеск волны в осеннее ненастье
На северном пустынном берегу.*

«Уныние», являющееся поэтической темой этого завершающего отрывка, выделенного курсивом, формирует его поэтическое своеобразие: образ «волны», многократно, предельно уточненный, заполняет два стиха «до отказа». Два ключевых слова первой строки «уныл» и «несчастье» развертываются в других строках в смысловом и звуковом отношении. Первый и второй стих спаяны накрепко, почти точно повторяясь в ритмическом отношении; последние слова у цезуры представляют почти рифму: «Мой стих уныл» — «Как плеск волны»; образ-сравнение отражает первый стих как зеркало, начало третьей строки воспроизводит вторую как эхо, отклик: осеннее — на северном. Словом, стихи спаяны, как цельный музыкальный аккорд, воплощая от прямого утверждения «мой стих уныл» до последнего звука единую поэтическую мысль.

Некрасовым создан особый «ритм уныния», строфа с «бесконечной» протяженностью, с длинной фразой, тянущейся из стиха в стих, с «переносами», «бедные рифмы» и т. д.

Я внял... я детски умилился...
И долго я рыдал и бился
О плиты старые челом,
Чтобы простил, чтоб заступился,
Чтоб осенил меня крестом
Бог угнетенных, бог скорбящих,
Бог поколений, предстоящих
Пред этим скудным алтарем!

«Бедные» рифмы здесь, конечно, сознательный поэтический принцип. Самое существо поэтического содержания этих строк заключается в протяженности и разомкнутости, в возможности еще и еще нагнетать однообразные действия и состояния. Они в сущности почти и не зарифмованы,

рифма здесь возникает «как бы случайно», как могли бы возникнуть в прозе одинаковые глагольные или причастные формы при перечислении действий или состояний. Их «бедность» здесь эстетически оправдана, единственно оправдана, единственно уместна.

Уже в таком, сравнительно раннем стихотворении, как «Застенчивость» (1852), намечается характерный некрасовский выход: растворение личного страдания в «общем» — в общезначимом обаянии народного напева, плача, в переходе с прозаического языка «разночинца» на язык народной песни, однако с сохранением полной биографической достоверности:

Придавила меня бедность грозная,
Запугал меня с детства отец,
Бесталанная долюшка слезная
Извела, доконала вконец!

Элементы народно-поэтической стилистики: параллелизмы и повторы, инверсии, уменьшительно-ласкательные суффиксы, дактилические окончания и т. д. — используются здесь не в целях передачи «народного сознания» и без всякого оттенка стилизации, но как его собственная лирическая интонация.

Некрасовские трехсложники, в особенности его любимый анапест, сыграли здесь существенную роль. С. Андреевский так характеризует некрасовский анапест: «Этот облюбленный Некрасовым ритм, напоминающий вращательное движение шарманки, позволял держать на границах поэзии и прозы, балагурить с толпою, говорить складно и вульгарно, вставлять веселую и злую шутку, высказывать горькие истины и, незаметно замедляя такт более торжественными словами, переходить в витийство»⁴⁴. Здесь точно подмечен универсальный характер некрасовского ритма, но выпущен едва ли не главный из его компонентов: интонация народного причитания, сливающаяся с интонацией авторского голоса. Как только в любое повествование вторгается тема народного горя, собственный авторский голос — сквозь хандру, иронию, жесткую прозаическую трезвость — прорывается в форме народного причитания:

По ведерочку слез на сестренку уйдет,
С полведра молодухе достанется,
А старуха-то мать и без меры возьмет,
И без меры возьмет — что останется!

Анапестические «плачи» Некрасова, в свою очередь, легко становились песнями: «Тройка», «Похороны».

Тот же напев в стихотворении «Двадцатое ноября 1861 года», написанном, по словам Некрасова, действительно в тот самый день, — день похорон Н. Добролюбова. Оно очень «неотделанное» и, очевидно, в самом деле написано под свежим впечатлением похорон, без рифмы, с чуть намеченными созвучиями. В нем характерная некрасовская беспощадная трезвость — в стихотворении, в сущности, речь идет не о мертвом друге, но о его теле, только что зарытом и, по словам самого Некрасова, неуступно стоявшем перед его глазами («Еще не было дня с его смерти, — пишет Некрасов в 1862 году, — чтоб он не явился нашему воображению, то умирающий, то уже мертвый, опускаемый в могилу нашими собственными руками»⁴⁵). И то, что смерть его друга и соратника революционера-демократа Добролюбова, и то, что это детальное и бесстрашное описание трупа влилось в уже найденный песенный народный плач, показывает, насколько органичным был для Некрасова этот заунывный, тоскливый анапестический напев:

Ты схоронен в морозы трескучие,
Жадный червь не коснулся тебя,
На лице через щели гробовые
Проступить не успела вода;
Ты лежишь как сейчас похороненный,
Только словно длинней и белей
Пальцы рук на груди твоей сложенных...—

и т. д.

Как описание мертвого тела это почти не воспринимается, его размывает общезначимый «плач».

Народная песня с самого начала включена в собственный голос автора, как его естественное и свободное выявление. Символично, что известная некрасовская декларация о «свободе поэзии» идет в том же размере:

Не заказано ветру свободному
Петь тоскливые песни в полях,
Не заказаны волку голодному
Заунывные стоны в лесах;
Спокон веку дождем разливаются
Над родной стороной небеса.
Гнутся, стонут, под бурей ломаются
Спокон веку родные леса.
Спокон веку работа народная
Под унылую песню кипит,

Вторит ей наша муза свободная,
Вторит ей — или честно молчит.

Чувство «страдания» тесно связано у Некрасова с особым типом наблюдательности, особым отбором деталей: образы, подобные так волновавшему Достоевского образу замученной лошади. Можно было бы привести огромный ряд таких примеров, объединенных одним определением, данным Некрасовым на языке прозаически-интеллигентском: «Мерещится мне всюду драма».

Именно это глубоко личное, неотторжимо присущее некрасовскому лирическому характеру чувство страдания, расширяясь, захватывает для себя все больший жизненный круг — и становится одним из путей выхода Некрасова к народу:

Я призван был воспеть твои страданья,
Терпеньем изумляющий народ!

Но это только одна сторона вопроса. Своеобразие некрасовского лирического характера не только в воспевании уныния и протеста против страдания. Можно посвятить много страниц демонстрации противоположного принципа — сошлемся хотя бы на работы К. Чуковского (напр., его «Рассказы о Некрасове»), на некрасовский Тарбагатай из поэмы «Дедушка» — описание жизни свободной, изобильной, сытой. «Всюду он любит изображать изобильную, прочную, тяжелую, чрезмерную, монументальную плоть»⁴⁶, — пишет К. Чуковский. Здесь есть и полемическое преувеличение: Некрасов не столько любил «чрезмерную и тяжелую плоть», сколько гармоническое движение жизни, что ясно видно в его народных поэмах, особенно в изображении «породистой русской крестьянки» и идеального изображения крестьянского труда в поэме «Мороз, Красный нос».

Но и не в одном этом отдельно взятом упоении полной жизни мы видим своеобразие некрасовского лирического характера, а именно и прежде всего в контрастном сочетании несмешивающихся противоположных элементов, в предельности их выражения («Я ни в чем середины не знал»), в лирической самозабвенности. «Что ни тронешь в Некрасове, — везде сила и страсть, силы добродетелей, пороков ума и сердца — все в больших, сильных размерах — и все вместе один Некрасов»⁴⁷. Мы знаем по его

лирике и по воспоминаниям современников, что он был человек, так сказать, чрезвычайно русский, со всем, что принято вкладывать в это понятие: «Веселый и грустный, способный увлекаться и весельем, и горем до чрезмерности, не рассчитывающий на завтрашний день и живущий этим русским «Авось», на который мы часто негодуем, но в глубокий смысл никогда не вникаем», человек испытывающий «чувство постоянного стеснения» среди чужих, «человек простодушно-добрый» и т. д., как характеризует его Г. Успенский⁴⁸. Это тот тип характера, который мог выразиться в таком некрасовском четверостишии, казалось бы, неожиданным для него, в пору А. Григорьеву:

Ничего! Гони во все лопатки,
Труден путь, да легок конь,
Дожигай последние остатки
Жизни, брошенной в огонь!

Свойство, которое можно назвать лирической самозабвенностью, выражалось и в резкости эмоциональных красок, Фетовская «радость страдания» чужда некрасовскому творчеству, так же, как и характерное для Фета страдание внутри радости, томящая нота страдания от самого упоения красотой и полнотой жизни, от чрезмерности и недолговечности счастья:

И чем-то горьким отзывался
Избыток счастья и сил...

Для Некрасова это взаимопроникновение радости и боли невозможно. На одном полюсе неутолимое страдание, на другом — упоение жизнью, без оттенков и полутонов; полюса эти однозначны и резко контрастны. Они могут соседствовать, резко переходить один в другой, пронизывать друг друга, но они всегда неслиянны (напр., вторжение «песни бурлаков» и связанной с ней поэтической атмосферы в безмятежный мир детства).

В этом сказался своеобразный демократизм некрасовского лирического чувства, роднящий его с народным мышлением. Заостренным выражением предельности, максимализма лирического чувства является некрасовская гипербола:

Сентябрь шумел, земля моя родная
Вся под дождем рыдала без конца...

Гипербола — только наиболее сгущенное выражение этого основного свойства лирического характера. Оно выявляется и в демонстративной резкости противопоставлений:

Передо мной — холодный мрак могилы,
Перед тобой — объятия любви!

Чем солнце ярче, люди веселей,
Тем сердцу сокрушенному больней! —

и т. д.,

и, особенно, в употреблении чистых, несмешанных красок. В некрасовском пейзаже есть стремление обнажить, довести до предела однозначную полноту картины:

Там зелень ярче изумруда,
Нежнее шелковых ковров,
И, как серебряные блюда,
На ровной скатерти лугов
Стоят озера...

Даль глубоко прозрачна, чиста,
Месяц полный плывет над дубровой,
И господствуют в небе цвета
Голубой, беловатый, лиловый.

Это стремление сказывается как будто непреднамеренно: в том, что даже месяц «полный», а даль не просто прозрачна и чиста, но «глубоко прозрачна, чиста», даже в диссонирующем «журнальном» прозаизме — «господствуют в небе цвета» выражена та же предельность, то же стремление выявить свойства явлений наиболее полно и однозначно; сюда же относятся прямое, «непосредственное» (то есть как бы не поднятое на высоту поэтического обобщения) выражение чувства:

Я сегодня так грустно настроен,
Так устал от мучительных дум...—

и резкий однозначный эпитет, держащийся на одной эмоциональной ноте, на самой грани предельной выразительности и банальности:

И был невыносимо дик
И страшно ясен в тишине
Их мерный похоронный крик.
И сердце дрогнуло во мне!

Некрасов ставил себе в заслугу свое умение говорить «прямо о деле». В стиле его поэзии эта «дельность» ска-

залась, в частности, в принципе отбора эпитетов и сравнений, сходных с фольклорными, — предметно-наглядных, конкретных, взятых из мира материально-бытового:

А пилы стальные
У добрых ребят,
Как рыбы живые,
На плечах дрожат.

Прямое объяснение подобным образом, своего рода «обнажение приема» Некрасов дает в «Ночлегах»:

Он сказал мне: «Месяц в небе
Словно сайка на столе», —
Значит, думает о хлебе,
Я мечтаю о тепле.

Сравнение дает человек «из народа», проводник Трофим. Оно построено вполне в духе фольклорном. Впоследствии подобные фольклорные сравнения и метафоры больше всего будут представлены в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Толпа без красных девушек,
Что рожь без васильков...

...И облака дождливые,
Как дойные коровушки,
Идут по небесам, —

и т. д.

Но вот предел лирического излияния — «Последние песни», с мольбой о смерти:

Черный день! Как нищий просит хлеба —
Смерти, смерти я прошу у неба.

Самый принцип сравнений — тот же. Даже наиболее отвлеченные поэтические темы непременно должны у Некрасова иметь корреляты в мире подчеркнуто конкретном, наглядном, материальном:

Мне самому, как скрип тюремной двери,
Противны стоны сердца моего.

Мой стих уныл... как плеск волны...

Еще ближе к фольклорному принципу в поэзии Некрасова олицетворение, персонификация отвлеченных понятий:

Это горе идет — подвигается
К тихим селам, к глухим деревням.

Где до солнца идет за порог
С топором на работу кручина...—

повторы и параллелизмы:

Снежным комом прошла — прокатилася
Клевета по Руси по родной...—

того же типа: злость-тоска, горе горькое и т. д.

Конкретность однозначно-точных эпитетов, присущая некрасовскому, как и народному творчеству, позволяет Некрасову создать в «Морозе...» удивительный образ умершего крестьянина.

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.

Торжественно-архаические обороты сочетаются с голой точностью эпитетов, прямо и буквально обозначающих свойства предмета (на *белом сосновом столе*, в *широкой рубахе холщовой* и в *липовых новых лаптях*). От многого нужно было отрешиться Некрасову, чтобы прийти к такой последней точности. Но возможность ее коренилась в его собственной лирической системе, в частности, в том свойстве, которое сам он называл способностью говорить «прямо о деле».

Можно предположить, что в поэзии, «обращенной к аудитории», важную роль должна играть ирония, то есть речь непрямая, предполагающая возможность не тех оценок, которые даны в прямом слове, речь с оглядкой на чужое сознание, чужой голос. «Ирония есть... язык переносный, не собственный. Она связана с неуловимым оттенком синонимических слов, употребляемых одно вместо другого, с неуловимым поворотом фразы, дающим ей то или другое течение... Ирония есть во всяком случае не прямое отношение к делу»⁴⁹.

Самые разнообразные формы некрасовской иронии исследовались в нашем литературоведении. Так, Корман раз-

граничивает: «гневный сарказм», направленный против враждебных идей и их носителей; «горькая ирония», вызванная тяжелым положением народа, родины; ирония, скрывающая за внешним равнодушием подлинное чувство; ирония, возникающая из противоречия идеала и понимания, что он осуществится не скоро, и т. д.

Есть, однако, такой тип иронии, который не вполне укладывается в рамки: ирония, которую сам Некрасов называет «рутинной» и которая у него связана с предельной обнаженностью чувств.

Уместно привести несколько высказываний самого Некрасова из его писем, в которых содержится очень существенное разъяснение его жизненного и одновременно поэтического принципа. Некрасов пишет Толстому: «...Прежде всего выговариваю себе право, может быть, иногда на рутинный и даже фальшивый звук, на фразу, то есть буду говорить без оглядки, как только и возможно говорить искренно. Не напишешь, ни за что не напишешь правды, как только начнешь взвешивать слова: советую и Вам давать себе эту свободу, когда Вам вздумается показать свою правду другому. Что за нужда, что другой ее поймает — то есть фразу, — лишь бы она сказала искренно — этим-то путем и скажется ему та доля Вашей правды, которую мы щепетильно припрятаем и без которой остальное является в другом свете»⁵⁰. И дальше: «Рутинная лицемерия и рутина иронии губят в нас простоту и откровенность. Вам, верно, случалось, говоря или пиша, беспрестанно думать: не смеется ли слушатель? Так что ж? Надо давать пинка этой мысли каждый раз, как она явится. Все это мелочное самолюбие. Ну, если и посмеются, если даже заподозрят в лицемерии, в фразе, экая беда! Мы создаем себе какой-то призрак-страшилище, который безотчетно мешает нам быть самим собою, убивает нашу моральную свободу»⁵¹. Боткину о Тургеневе: «Вырывая из себя фразерство, он прихватил и неподдельные живые цветы поэзии и чуть тоже не вырвал их! Всякий порыв лиризма — его пугает, безоглядная преданность чувству — для него невозможна. Все проклятая боязнь расплыться!»⁵²

Это очень существенный контраст, в самом деле представляющий для Некрасова нерасторжимое единство: не боязнь «рутинного звука», «фразы» — в целях максимальной искренности. Ведь именно в лицемерии и фразерстве

в первую очередь упрекали Некрасова реакционная и либеральная критика, а оказывается, это сознательный и продуманный принцип его поэзии, подчиненный заданию предельно искреннего и откровенного самовыражения. Сочетание «фразы» с «искренностью» — этот принцип объединяет равно и интимную и «гражданскую» лирику Некрасова. Далее в письме к Толстому он отвечает на его желание, чтобы «переписка сделала нас серьезно друзьями»: «Вы, как и я, верно не смотрите на друга (глупая рутина иронии едва дала мне силу написать это слово)»⁵³ и т. д. Дальше идут строки, действительно поражающие искренностью и обнаженностью.

И в стихи Некрасова эта «оборонительная ирония» (если можно так выразиться) вводится как конструктивный принцип. В этом отношении он зачинатель. Это очень характерный принцип для поэтов близких к нам поколений, — более характерный, чем для Некрасова. И именно для поэтов, чья поэзия была принципиально обращена к аудитории, для Маяковского в первую очередь: наиболее интимные лирические излияния непременно со строгой необходимостью бронируются иронией:

Подступай к глазам, разлуки жижа,
сердце мне сентиментальностью расквась.

Как говорится, инцидент исперчен.
Любовная лодка разбилась о быт.

Это уже самые последние, предсмертные стихи, вошедшие в письмо, объясняющее причины самоубийства, — то есть принцип торжествует, замыкает собой всю лирическую систему.

«Ирония» Некрасова тесно связана с крайностями его «лирического характера», о которых речь шла выше. В данном случае это также полюса, как «простота и откровенность» (открытая, искренняя жалоба, прямо выраженное «уныние»), с одной стороны, а с другой — «рутинная» ирония, идущая навстречу всегда ощущаемого стороннему взгляду («не смеется ли слушатель?») и закрывающему от него «раненое сердце».

Само состояние тоски и хандры, в котором оказывается лирическое «я», может становиться почвой для иронии. Приведем для пояснения несколько строф из позднего стихотворения «Утро»:

Бесконечно унылы и жалки
Эти пастбища, нивы, луга,
Эти мокрые, сонные галки,
Что сидят на вершине стога,

Эта кляча с крестьянином пьяным,
Через силу бегущая вскачь
В даль, сокрытую синим туманом,
Это мутное небо... Хоть плачь!

Но не краше и город богатый:
Те же тучи по небу бегут;
Жутко нервам — железной лопатой
Там теперь мостовую скребут.

...Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель,
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.

...Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой,
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой.

Если в первых строфах — «деревенских» — еще звучит тоскливый авторский комментарий («хоть плачь!» — «жутко нервам»), то постепенно он сменяется полной и даже какой-то «яростной» объективностью — нагнетаемая в стихотворении действительность такова, что любая авторская эмоция дает не усиление, а, напротив, разжижение впечатления (стихотворение по холодной и яростной тоске близко к некоторым вещам позднего Блока). В этой удесятеренной хандре, растворенной в объективности, и кроется возможность иронии, здесь ее питательная почва. Стихотворение живет как бы на самой грани иронии, чуть-чуть, один легкий сдвиг — и она возникает из самой хандры и объективности — как в стихотворении «О погоде», где сходны и атмосфера и пейзаж:

Впереди, под навесом туманным,
Открывалась болотная гладь:
Ни жилья, ни травы, ни кусточка,
Все мертво — только ветер свистит,

и выявляется, проступает наружу ирония:

Я доволен собой,
Я недаром на улицу вышел:

Я хандру разогнал — и смешной
Каламбур на кладбище услышал,
Подготовленный жизнью самой,—

(то есть каламбур о чиновнике, который «из огня прямо в воду попал»). Это ирония двояко направленная — и «горькая ирония» над тяготами существования, и самоирония — одновременно и над собственной хандрой и над проступающей под ней сентиментальностью.

В том же 74-м году, что и вышеприведенное стихотворение «Утро» и сходное с ним по настроению «Уныние» — стихи чреватые иронией,— написано и стихотворение «Над чем мы смеемся», где гнев обращен именно против всеохватывающей иронии. И все же в отрывках из поэмы «Мать» Некрасов свою излюбленную тему вынужден начать с оговорок, а не впрямую; не «прямо о деле»:

В насмешливом и дерзком нашем веке
Великое, святое слово: мать
Не пробуждает чувства в человеке,
Но я привык обычай презирать.
Я не боюсь насмешливости модной.

Ответ на голос толпы, упрекающей в сентиментальности, слышится и здесь. И, пожалуй, прав Н. Страхов, когда пишет по поводу этих стихов: «Мы думаем, что поэт, жалующийся на холодность века, в сущности, испытывал борьбу внутри себя. Что-то мешало ему вольно отдаться излишнюю своего чувства, прямое, открытое выражение не давалось, казалось чем-то неловким, стыдным...»⁵⁴

Здесь Страхов почти точно воспроизводит некрасовское письмо к Толстому. А дальше прямо переходит к иронии (которую он безоговорочно относит к недостаткам некрасовской поэзии, противопоставив ее гоголевской): «То ли дело ирония, шутка! Тут можно говорить не своим голосом, кривляться, преувеличивать, не соблюдая ни точности, ни порядка; словом, тут нужно не выражать свое чувство, а только намекать на него, только подразумевать его, причем иногда сам автор не знает, что такое следует подразумевать под его словами»⁵⁵.

Н. Страхов абсолютизирует некрасовскую иронию, он не видит решающего значения других составных его поэзии — прямого открытого выражения чувства («безоглядная преданность чувству», лирическое самозабвение, противостоящее иронии) и тесно связанного с ним обращения

к народной правде. Некрасова он воспринимает односторонне и узко, как поэта толпы. О народе — говорит он — Некрасов сожалеет, «но сожалеет именно так, как это свойственно петербургским просвещенным чиновникам и либеральным писателям»⁵⁶. Причастности своей к толпе (в широком смысле) Некрасов не отрицал:

Зачем меня на части рвете,
Клеймите именем раба?
Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа!

Это одна из тех замечательных формул Некрасова, где прямой публицистический выпад возведен на высший поэтический уровень. Две строки спаяны так нерасторжимо и смыслом и инструментовкой — «костей» и «плоти» — «остервенелая толпа», что как будто бы и не разомкнуть это единство, оно слито, спаяно изначально и на века; но самим актом творчества, самим поэтическим совершенством, сосредоточенной энергией строк, они вырываются из этого декларируемого единства.

Здесь главное в непонимании Страхова, и не только Страхова. Не понято было главное в творчестве Некрасова — тесное единство самого безоглядного лиризма и растворения в *народной* правде, их прямая взаимозависимость.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Майков В. Критические опыты. Спб., 1891, с. 129.

² С 1840 по 1848 год Тютчев почти не писал; известно лишь восемь его стихотворений этого периода, ни одно из которых не было тогда опубликовано.

³ Это слово имело сто лет назад иное значение (или, точнее, иную семантическую окраску), чем теперь.

⁴ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. IX. М., ГИХЛ, 1950, с. 192, 193.

⁵ Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти т., т. 11. М., 1956, с. 312.

⁶ Там же.

⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. XV. М., Гослитиздат, 1950, с. 193.

⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 11. Спб., 1895, с. 419.

⁹ См. об этом: Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. — В кн.: Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 23.

¹⁰ Эта проблема исследована в работе М. М. Бахтина «Эпос и

роман» (см. в его кн. «Вопросы эстетики и литературы». М., «Художественная литература», 1975).

¹¹ Цит. по кн.: Русские писатели о литературе в 3-х т., т. 1. Л., 1939, с. 339.

¹² О значении заглавий см. интересную книжку С. Кржижановского «Поэтика заглавий» (М., 1931).

¹³ См.: Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.—Л., «Советский писатель», 1962, с. 69 и далее.

¹⁴ Достоевский Ф. М. Цит. соч., т. 11, с. 417—418.

¹⁵ Случевский К. Достоевский. Спб., 1889, с. 35.

¹⁶ Достоевский Ф. М. Цит. соч., т. 11, с. 489.

¹⁷ Чернышевский Н. Г. Цит. соч., т. 4, с. 508.

¹⁸ Некрасов Н. А. Цит. соч., т. 4, с. 279.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Цит. соч., т. 9, с. 79.

²⁰ Русские писатели о литературном труде в 3-х т., т. 3. Л., «Сов. писатель», 1958, с. 639.

²¹ В кн.: Фет А. А. Вечерние огни. М., «Наука», 1971, с. 495—635.

²² «Русская литература», 1972, № 4, с. 75—92.

²³ Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., Гослитиздат, 1959, с. 12.

²⁴ Между прочим, Б. Я. Бухштаб установил, что один раз слово «лошадь» употреблено Фетом (см.: Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни творчества. Л., «Наука», 1974, с. 98).

²⁵ См.: Федина В. С. А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. Пг., 1915, с. 100, 102.

²⁶ Это сохранилось и поныне — см. книгу Д. М. Урнова «По словам лошади». М., «Молодая гвардия», 1969.

²⁷ Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе А. П. Сумарокова, т. IX. М., 1782, с. 278.

²⁸ Цит. по кн.: Ф. М. Достоевский в русской критике. Сб. статей. М., Гослитиздат, 1956, с. 256—257.

²⁹ «Заря», 1871, кн. 6, отд. 1, с. 9, 10. Кстати сказать, это суждение позволяет уточнить широко распространенное представление о Фете как о «яром крепостнике».

³⁰ Вполне естественно, что стихи Фета постоянно — подчас даже из номера в номер — публиковались в «Отечественных записках» той поры, когда они были главным органом «натуральной школы» (за пять лет, то есть шестьдесят месяцев, — с 1842 по 1846 год — здесь появилось более сорока стихотворений поэта), а затем в некрасовском «Современнике» (за шесть лет — 1854 — 1859 — также более сорока стихотворений и три очерка под общим заглавием «Из-за границы»). Нельзя не упомянуть и о том, что, приехав в 1853 году — после очень долгого перерыва — в Петербург, Фет первым делом отправился познакомиться с Некрасовым и Панаевым, которые вскоре предложили ему быть «исключительным» сотрудником «Современника».

³¹ Фет А. Мои воспоминания в 2-х ч., ч. 1. М., 1890, с. 159.

³² «Современник», 1863, № 7, с. 251—252.

³³ «Литературное наследство», т. 70. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 21.

³⁴ Это стихотворение в «Хронологическом указателе», составленном Б. В. Никольским (см. Полн. собр. стихотворений А. Фета,

т. III. Спб., 1901), датировано 1864 годом; та же дата — правда, с вопросительным знаком — в Полн. собр. стихотворений. М., «Сов. писатель», 1959. Это, без сомнения, неверная дата, так как стихам предпослан эпитафия из Шопенгауэра, а, скажем, из письма Толстого Фету от 30 авг. 1869 г. явствует, что Фет даже тогда совсем еще не знал Шопенгауэра. Кроме того, большинство стихотворений, написанных Фетом в 1860-е годы, было сразу же опубликовано в журналах, а данные стихи увидели свет лишь в 1885 г.

³⁵ Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., «Советский писатель», 1959, с. 778.

³⁶ Там же, с. 722.

³⁷ Там же, с. 66.

³⁸ Там же.

³⁹ Григорьев А. Воспоминания. М.—Л., «Academia», 1930, с. 428—429.

⁴⁰ Фет А. А. Ранние годы моей жизни. М., 1893, с. 171.

⁴¹ М. Горький о литературе. М., «Советский писатель», 1955, с. 179.

⁴² Андреевский С. А. Литературные очерки. Спб., 1902, с. 185.

⁴³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произв. в 13-ти т., т. 12. М.—Л., Госиздат, 1928, с. 84, 348.

⁴⁴ Андреевский С. А. Цит. соч., с. 171.

⁴⁵ Цит. по Полн. собр. стихотворений Некрасова. М.—Л., Госиздат, 1927, с. 464.

⁴⁶ Чуковский К. Рассказы о Некрасове. М., «Федерация», 1930, с. 180.

⁴⁷ Воспоминания И. А. Панаева.— В кн.: Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1971, с. 194.

⁴⁸ Успенский Г. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953.

⁴⁹ Страхов Н. Об иронии в русской литературе. Заметки о Пушкине и других поэтах. Спб., 1888, с. 183.

⁵⁰ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч., т. X. М., 1952, с. 329.

⁵¹ Там же, с. 331.

⁵² Там же, с. 259.

⁵³ Там же, с. 330.

⁵⁴ Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897, с. 189.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же, с. 135.

6. ЛИРИКА «БЕЗВРЕМЕНЬЯ» (КОНЕЦ ВЕКА)

Развитие лирики после Некрасова и Фета вплоть до нового ее взлета в XX веке (прежде всего в творчестве Иннокентия Анненского и Александра Блока) обычно вообще как бы не принимается во внимание. Это период «безвременья», безусловного упадка.

Но нельзя не обратить внимания на то, что поэзия этого периода почти совершенно не изучена. Имеется лишь три-четыре небольших обзорных статьи о лирике «конца века» и несколько кратких очерков о некоторых ее представителях. Между тем при ближайшем рассмотрении лирики «конца века» выявляется ее особенное значение и ценность. Обратимся же к этому своеобразному — в сущности, «забытому» периоду в истории русской лирической поэзии.

Верно, что он не дал великих имен. И все же он очень важен и в определенном смысле представляет даже первостепенный интерес для литературоведения. Поэзия конца 1870—1880-х годов и поэзия начала 1900-х — принципиально разные стилевые системы. Такие «второстепенные русские лирики», как Фофанов, Случевский, Апухтин и другие, сыграли огромную роль в этом процессе смены стиля. Но их творчество, не говоря уж о творчестве таких уступавших им в таланте и значительности современников, как С. Андреевский, А. Голенищев-Кутузов, почти не освоено литературоведением.

Начиная с 70-х годов, и особенно в 80-е, для поэзии характерны две тенденции: вспышка «неоромантизма», высокой поэтической лексики, огромный рост влияния поэзии Пушкина, окончательное признание Фета и — с другой стороны — явное влияние реалистической русской

прозы, достигшей к этому времени вершины своего развития. Казалось бы, влияния несовместимые, тем более что крупного поэтического дарования, способного срастить эти влияния в органическое единство, так и не возникло. Органического сращения в самом деле не произошло (отчасти только в специфическом лирическом жанре — в поэмах Апухтина), но сочетание разнородных, даже прямо противоречивых элементов и составило основную стилевую черту поэзии «безвременья». «Поэтическое безвременье» — это очень точное и емкое определение: ни новой поэтической идеи, ни завершенного установившегося стиля не рождается в это время. Творчество поэтов рассматриваемого периода отчетливо и осознанно выразило конец богатой поэтической эпохи, а новая эпоха для поэзии еще не настала. Творчество поэтов этого времени в целом — воспоминания, ретроспекция, любовное и бережное перебирание накопленных за целый век поэтических ценностей. С другой стороны, в ней вызревают элементы «новой» поэзии, то есть качественно новой, принадлежащей уже XX веку. (Под «новой» поэзией мы подразумеваем приблизительно то же, что имели в виду критики этой эпохи, то есть поэтические тенденции, ломающие прежние представления о поэзии, требующие принципиально иного подхода; в самом общем плане их можно определить как еще не расчлененные элементы декадентского и модернистского искусства.)

Вся поэзия в целом осуществляет собой миссию «перехода». Мы обычно говорим о переломе или переходе «от» кого-то «к» кому-то, но вот целая поэтическая эпоха, в которую конкретные поэты сами являются носителями «перелома»; они бесспорно имеют и самостоятельное значение («второстепенные русские лирики» — звание очень высокое), но все же определяющие черты их стиля — переломные, то есть такие, в которых явственно выражаются непримиренные контрасты разных поэтических тенденций.

То «наследство», что получит поэзия нашего времени от русской классической поэзии, она получит из рук этих поэтов, которые его так бережно хранят, и это во многом на первых порах определит отношение к нему поэтов нашего времени. Это редко учитывается в проблеме соотношения «старой» и «новой» поэзии, в проблеме традиции и новаторства. А между тем и поэзия декаданса, и особенно молодая революционная поэзия прямо соотносятся в своих

притяжениях и отталкиваниях именно с предшествующей им эпохой «поэтического безвременья». «Дифференциация» наследства происходит позднее, когда один за другим «открываются» — Пушкин, Боратынский, Языков, Тютчев, Фет.

Эпоха не была благоприятной для поэзии. Не было почвы не только для создания цельного жизнеутверждающего мирозерцания, но и для силы и глубины трагического отрицания. Бессилие, уныние, растерянность, раздробленность, хаотичность — основные черты жизненной и поэтической атмосферы. Ее определяет ощущение того, что старый уклад жизни разрушен («нет тех лиц, под которыми мы выросли»), а нового не создано. Такое мироощущение не могло породить цельные поэтические личности. У них есть предчувствие конца, но почти нет трагического чувства. Преобладающая нота стихов — усталость, апатия, бессильная тоска:

Я так измучен, оглушен
Всей жизнью, дикой и нестройной.
А. Апухтин

Людей заткала паутина.
К. Случевский

И наши дни когда-нибудь века
Страницами истории закроют.
А что в них есть? Бессилье и тоска.
Не ведают, что рушат и что строят!
К. Фофанов

Оглянись: эти ровные дни,
Это время, бесцветное с виду,—
Ведь тебя погребают они,
Над тобою поют панихиду!
С. Андреевский

По мнению А. Голенищева-Иутузова, красота «одна может спасти человечество от гибели в надвигающихся на него потьмах умственной смуты и нравственного одичания»¹.

Несколько позднее, на самом рубеже двух эпох, появилась очень характерная статья критика и поэта С. А. Андреевского, как бы подводящая итоги минувшей поэтической полосы. Итог был неожиданный и печальный: Андреевский провозгласил конец эпохи поэзии. Статья называлась «Вырождение рифмы», но речь шла в ней об отмира-

нии вообще стихотворной формы выражения, как вполне исчерпавшей себя. Остановимся несколько подробнее на этой статье, так как она имеет принципиальное значение для нашей темы. Основной довод Андреевского: «Мы не имеем никакого цельного жизненного мирозерцания»². Эпоха поэзии кончилась. Перед творчеством предшественников нынешнее поколение останавливается как перед чудом, загадкой: «Как это им удавалось выражать отдельные настроения своей души в таких стансах, которые остаются вечными, подобно избранным молитвам человечества?»

Их тайна заключалась в том, что они смотрели на жизнь сквозь «магический кристалл», который теперь разбит вдребезги... Независимо от своих гениальных дарований (ибо среди тех поколений были и второстепенные таланты), певцы того времени... обладали тем цельным мирозерцанием, которое делало для каждого из них вечно новыми «все впечатления бытия». Отсюда свежесть их вдохновений»³.

«Цельность», «синтез чувства» — вот что, по мнению Андреевского, безнадежно утрачено в поэзии. «Новая душа» современного человека, осложнившаяся и хаотическая, требует новых средств выражения. И любые попытки продолжать творить в рамках прежней «романтической» поэзии приводят либо к эпигонству, либо к вопиющим диссонансам. Так он и рассматривает творчество своих современников. К первому разряду, то есть к эпигонам, он относит «неоромантиков» — Голенищева-Кутузова и Апухтина. «На их лирике как бы покоился отраженный свет прежних светил. Оба поэта возвратились к пушкинской традиции (в особенности гр. Голенищев-Кутузов, благоговейно принявший даже пушкинские архаизмы), но ни цельности, ни подлинной современности у них не было. При всем благообразии этих поэтов на них все-таки примечалась одежда с отцовского плеча»⁴.

С другой стороны — К. Случевский. «Он первый расстрепал романтический стих до полного пренебрежения к деталям»⁵. Непонятный и непринятый когда-то, он признан теперь безоговорочно. «Содержание его поэзии оказалось современным, оно соответствовало рефлектирующей и мечтающей, галлюцинирующей, разрозненной и хаотической современной душе... Содержание соответствовало. Да, но — форма?»⁶ Прежняя лирическая форма, как считает Андреевский, настолько не подошла к новому

содержанию, настолько велико оказалось количество диссонансов, что «усилия поэта часто выходили трагикомическими»⁷.

Фофанов — «подлинный поэт», «самый настоящий поэт», осколок «аэролита из той сферы, в которой жили полубоги нашей поэзии». Но его-то творчество, как прямого их наследника, и показывает яснее всего, насколько эта поэтическая форма чужда нынешнему времени. «Поэт ищет чего-то вне жизни, тогда как его великие предки озаряли своим вдохновением всю действительность»⁸.

По всем этим, в общем-то, может быть, даже чрезмерно строгим, хотя и точным по существу высказываниям Андреевского о современниках можно было бы предположить, что к поэзии декадентской он отнесется более снисходительно. Однако это не так. Андреевский и сам поэт достаточно «новый» (хотя и целиком еще в рамках «старой» поэтики), к тому же тонкий и прозорливый критик, и декаденты отнюдь не поражали его своей новизной. Порывания Сологуба «в область нетленного дня» и т. п. для Андреевского целиком укладываются в нескольких строчках лермонтовского «Ангела». Стихотворения З. Гиппиус — «скорее высокомерно-умные, нежели поэтические»⁹. В суждении о Бальмонте схвачена, пожалуй, важная черта как раз новой поэзии, хотя Андреевский ее специально не выделяет: «Автор витает в заоблачных сферах с необычайной развязностью и разрешает неразрешимые вопросы бытия с таким веселым самодовольством, которое совершенно чуждо истинной поэзии»¹⁰. В сущности, того же плана одно его частное замечание о стихотворении Сологуба, где смерть обращается к поэту, зовет его: «Замечу только, что мажорный тон едва ли удачно выбран для такого сюжета»¹¹. Андреевскому это кажется, видимо, случайным недочетом¹², хотя здесь выявился один из основных принципов разграничения поэзии «истинной» и «декадентской»: поэтическая игра с «неразрешимыми вопросами бытия». Из цельного мирозерцания, из основы поэтического отношения к миру они превращаются в модные темы, в объект, в поэтическую игру.

Статья Андреевского, как и его поэтическое творчество, сама представляет собой живое свидетельство наступившего в поэзии перелома. Андреевский доходит до крайних выводов, до утверждения о полном конце поэзии, вопло-

щенной в ритмах и рифмах. Эти гармонизирующие средства несли в себе огромное содержание, связанное с цельным гармоническим мироощущением. С распадом души они стали анахронизмом.

Вопрос поставлен так широко, что трудно оспаривать или соглашаться, — слишком общие и широкие вопросы возникают в связи с проблемой «вырождения рифмы». Трудно сказать, прав или неправ Андреевский в своем пророчестве о конце поэзии: настолько по иным, чуждым этой поэзии законам создается все, что пришло после нее. Можно было бы, разве что в качестве одного из откликов-возражений на эту панихиду, привести блоковскую постановку вопроса о внесении гармонии в мир.

Андреевский сам оставляет вопрос открытым: «Быть может, новая лирическая форма будет чем-то средним между ясным гекзаметром Гомера и лихорадочной прозой Достоевского, — быть может, поэзия возвратится к надрывающей душу мелодии библейской прозы или к ритму церковных молитв...

А может быть, мы теперь находимся вообще перед гибелью всех старых форм искусства и форма лирическая, как самая давняя отживает ранее других...»¹³

Может быть и так.

Во всяком случае, перед нами творчество поэтов, запечатлевшее само состояние перелома и завершения.

Попытаемся проследить некоторые из основных стиливых особенностей поэзии «восьмидесятников» на постановке проблемы очень важной для них, может быть, даже центральной — проблемы смерти. Даже и в чисто «количественном» отношении она занимает особое место, но дело не в этом. Интересен сам аспект, сама поэтическая постановка проблемы. Это, в первую очередь, постановка вопроса «На грани жизни и смерти» (название повести Апухтина), то есть самый момент перехода от жизни к смерти, взятый к тому же и в физиологическом аспекте: «малый промежуток удушья, муки, гадкого чего-то, с чем неразлучен жалкий наш конец» (Андреевский). Вспомним Тютчева:

Та непонятная для нас
Истома смертного страданья...

Для поэтов 80-х годов сам этот «малый промежуток» становится объектом пристального внимания. Во многом

это подготовлено русским психологическим романом, в первую очередь, конечно, романами Толстого. Подробно, крупным планом поэты дают переживания человека накануне смерти (Апухтин — «Из бумаг прокурора», Андреевский — поэма «Обрученные»), самый момент «перехода», наступление смерти на жизнь (Голенищев-Кутузов — «Рассвет»), наконец, даже — мистическое загробное существование, исход души из тела и самое начало ее нового бытия («Загробные песни» Случевского).

Подзаголовок поэмы Андреевского — «Из хроники происшествий». Он перекликается с названием поэмы Апухтина «Из бумаг прокурора». Подобное название само по себе говорит о многом. Во-первых, унаследованный еще от эпохи «физиологических очерков» и от материалистических принципов 60-х годов интерес к точному, реальному факту действительной жизни. Но, во-вторых, самый факт избирается столь единичный, боковой, «нетипичный», что его строгая достоверность граничит с фантастикой. В поэме Андреевского речь идет о юноше, потерявшем горячо любимую невесту, которая умерла в расцвете молодости и красоты. Он пробирается в дом, обитель «тихой смерти», где «невеста лежит в гиацинтах, левкоях», надрезает руку ей и себе одним и тем же лезвием и, отравленный трупным ядом, умирает рядом с ней. И «жизни мелкая волна опять впадает в лоно бога».

Вместе с общим интересом к конкретному факту мы отмечаем у поэтов-«восьмидесятников» и тяготение к реалистически точной детали, вводимой в стих. Однако и этот бесспорный интерес к точной детали носит уже принципиально иной характер, чем у поэтов предшествующего поколения. Говоря о новом охвате действительности в поэзии после 60-х годов, Б. Бухштаб в предисловии к сборнику стихотворений Фета замечает: «Развитие вкуса к конкретности, связанное с движением по пути реализма, привело к тому, что в поэзии стали воплощаться знания, раньше не становившиеся ее достоянием. Когда мы читаем у Фета:

Один лишь ворон против бури
Крылами машет тяжело,—

это напоминает не его предшественников, а его современника Некрасова:

Грудью к северу, ворон тяжелый —
Видишь — дремлет на старой ели.

В какую сторону летит ворон или куда он поворачивается, отдыхая — таких наблюдений прежние поэты не вносили в стихи»¹⁴.

Деталь у «восьмидесятников» — это прежде всего деталь точная, резкая и подчеркнута единичная, случайная. Далее, при том остром взаимном напряжении двух полюсов, которое возникает в это время в поэзии, — реалистического, даже натуралистического, и идеального, высоко романтического, — реалистическая деталь возникает в атмосфере условно-поэтической, в окружении привычных романтических штампов. И сама эта деталь с ее натурализмом и фантастичностью соотносится уже не столько с достижениями предшествующей реалистической эпохи поэзии, сколько обращена к наступающей эпохе модернизма. Современным Андреевскому критикам сам он казался «поэтом из новых» («Поэт из новых» — так называлась статья А. Суворина об Андреевском). И характерно, что основные возражения вызывают именно детали, их количество и характер. Одному из критиков, например, строка «Ветки зеленые в небе дождливом качаются» кажется странной и неестественной, а нынешний читатель не заметит в подобном «кинематографическом» образе ничего необычного. Другой критик замечает, что Андреевский «громоздит детали, бросается в описания, не отдавая себе отчета в их необходимости»¹⁵. В поэме Андреевского есть довольно обширные главы — описание пути героя к месту его последнего свидания с любимой Маней, пути к смерти.

Пред ним сменялись повороты,
Сменялись улицы с толпой,
И, полный горестной заботы,
Он уходил, кончая счеты
С постылой сердцу суетой.

Но жизнь плыла ему навстречу,
И он входил в нее опять,
Как входят раненые в сечу,
Еще не смея отдыхать...

Весь этот путь сопровождается психологическим развитием, колебанием «на грани» жизни и смерти. И, как у приговоренного к казни, с тягостной отчетливостью и подробностью врезаются в сознание мелькнувшие на пути

случайные мелочи обыденной жизни, приобретая характер завершающий и фантастический:

Рванулся ветер с перекрестка,
И тени хлынули крестом
От фонаря на белый дом,
И на ручье зардела блеска
Пред поколебленным огнем...
И в этом трепете стихии
Он слышал звук себе родной
И плач над жизнью молодой
Новопреставленной Марии.

Совершается борьба между последними всплесками жизни и чувством конца, и вот они сами уже включаются в панихидный «плач», и завершается «путь» безусловным торжеством любви и смерти:

Он был один! Его душило горе,
Как будто в ноздри хлынула волна —
Исчезли звуки, лица, времена,
И смерть мелькнула в помутнелом взоре,
И в эту смерть звала его она!..

Именно это-то Суворин считает «совершенно фальшивым»: что в страшном приливе скорби герой замечает все детали внешней обстановки, хотя в данном случае это и психологически оправдано и поэтически уместно (что далеко не везде встречаем у Андреевского).

Те же недостатки видит в поэзии Андреевского К. Арсеньев: «Далеко не удачными кажутся нам... попытки автора... внести в поэзию *новомодный реализм* (курсив мой. — Е. Е.), излишнюю точность или безусловную полноту описания»¹⁶. Далее Арсеньев приводит пример такого «новомодного реализма» (из «Обрученных»):

...Тайный страх
Ему в чудовищных чертах
Представил смерть — и в передраге,
Придя к подъезду под навес,
Он замер на последнем шаге.

В данном случае дело даже не в правоте поэта или критиков, а в самом отношении современной критики к излишеству «деталей» как к «новомодному реализму» (Суворин добавляет, что достоинства и недостатки Андреевского «разделяют все поэты из новых»).

Критика, представляющая здесь поэтику классическо-

го русского стиха не в расцвете, но уже в периоде эпигонского угасания, эти, казалось бы, индивидуальные художественные просчеты справедливо выделяет как черту «новой» поэзии. Нарушение пропорций целого и частей, выделение неожиданной, случайной детали — одна из характерных стилевых примет этой переходной поэзии.

Тот же Арсеньев, далее, в самом творчестве Андреевского противопоставляет то, что ему представляется безусловным достоинством, — его «недочетам». Он хвалит его стихотворение памяти Тургенева, приводит отрывок, который определяет как «глубокий, сильный порыв» (отрывок, заметим, полный риторического пафоса и эпигонских штампов), и приводит далее стих, резко контрастирующий с предыдущим: «Но настроение читателя сейчас же расхолаживается неловким, тяжеловесным финалом: «Сюда придут, придут без счета слагать венки на этот свод, и чуть от церкви, с поворота, к тебе завидят узкий ход — какое нежное волнение невольно каждый ощутит!»¹⁷ Эта внезапная точность путеводителя посреди лирического порыва и традиционно-поэтической лексики («слагать венки», «нежное волнение»), разумеется, должна была поражать и раздражать критика, воспитанного эпохой эпигонского стиха, — стиха, не разрешающего контрасты гармонией, а обходящего их. Андреевский же, подобно большинству поэтов своей эпохи, как правило, не обходит контрасты, но и не разрешает их.

В его поэзии есть свойства, сознательно воспринятые им от классической русской литературы: простота и правдивость. Андреевский не только литератор, он был прежде всего известным адвокатом. Это тоже характерная черта эпохи: поэты могли быть юристами, чиновниками — и довольно крупными (Случевский, Голенищев-Кутузов). Это не только биографическая черта: трезвость и прозаичность биографического облика поэта неизбежно получали отражение и в его стихах.

Андреевский и во главу угла своей адвокатской деятельности поставил «простые, глубокие, искренние и правдивые приемы нашей литературы»¹⁸. Прежде всего необходимость слиться внутренне с подсудимым, почувствовать его изнутри как субъект и вынести на свет «все то интимное, почти непередаваемое, чем он преисполнен»¹⁹. И здесь для Андреевского главное — правда: «Я нахожу всякую неправду глупую, ненужную, уродливую, и мне

как-то скучно с ней возиться... В правде есть что-то развязывающее руки, естественное и прекрасное. Если вы до нее дойдёте, то какой бы лабиринт нелепых взглядов и толкований ни опутывал дело, вы всегда будете чувствовать себя крепким и свободным»²⁰.

Трезвая склонность к поэтической правдивости, еще усиленная тяготением к некоторой натуралистичности, вступает в противоречие с традиционно-поэтическим способом выражения. У Андреевского своеобразное сочетание подчеркнуто-натуралистического и условно-поэтического выразилось резче, чем у других поэтов. Вряд ли еще у кого можно встретить подобные сочетания:

Тихий сон агонии спасительной
Не тревожь дуновеньем крыла
И бескровные ткани чела
Не кропи мне росой освежительной.

Здесь все выдержано в духе эпигонских штампов, и даже «агонию» в сочетании с «тихим сном» еще можно воспринять в условно-поэтическом плане, во всяком случае на грани натурализма и «поэтизма» (речь все же идет о вполне реальной агонии). Но «бескровные ткани» уже выступают кричащим натурализмом, формулировкой медицинского протокола, в совершенно невозможном сочетании с традиционно-поэтическим «челом». Здесь, по крайней мере, это остается разорванностью, «недочетом», но вот в другом месте поэт дает на этой основе уже законченный и цельный образ:

И он привстал, очнулся, сразу
На ткани трупа бросил взор —
На этот девственный фарфор,
Таивший темную заразу...

Образ, конечно, вычурный и претенциозный, но противоречия здесь соединены, и соединены нарочито, без примирения в своей явной противоположности. Благодаря этому подобный образ уже целиком принадлежит принципиально новой поэтике — поэтике наступающего декаданса.

Андреевский вместе с Фофановым часто и воспринимался современной критикой как явление «новое» в смысле нарождающегося декаданства в одном ряду с Мережковским и Минским. Или же — как явление сугубо «пе-

реходное». Так, П. Перцов, составляя в 90-е годы антологию новой поэзии, Андреевского в эту антологию не включил: «...Нам казались мало подходящими для нашего сборника такие «промежуточные» между старым и новым авторы, как Андреевский, Ясинский, кн. Цертелев и даже сам Владимир Соловьев...»²¹ Думается, что все же Перцов недооценил «новые» черты в Андреевском.

Во всяком случае, вряд ли справедливо рассматривать Андреевского целиком в русле «завершителей», как его рассматривала В. Нечаева в статье «Эпигоны светского стиля» («Литература и марксизм», 1929, № 1).

Можно, конечно, набрать у него ряд штампов романтической поэзии: взор пленительных очей, тени милые, родной приют уединенья, под дымкою волшебных покрывал и т. д. Однако в целом не само по себе употребление штампов характерно для Андреевского, да и пользуется он ими с гораздо большей умеренностью, чем, скажем, Голенищев-Кутузов или Надсон. Андреевский относится вместе со Случевским к наиболее характерно переходным фигурам.

У Андреевского есть одно небольшое стихотворение, в котором с чрезвычайной отчетливостью выразилась эта переходность. Оно распадается на три части: речь идет о трех этапах жизни самого поэта, но вместе с тем в каждой сконцентрирована стилевая характеристика целой поэтической эпохи:

Я перешел рубеж весны,
Забыв доверчивые сны
И грезы юности счастливой.

(Кроме «рубежа», отрывок выдержан в традиционном романтическом стиле, даже неизменная рифма: весны — сны.)

В туманы осени дождливой
Вступил я вялый и больной.
Проспавши тупо летний зной,—

здесь и лексика, и само состояние героя напоминают о прозаизмах некрасовской школы —

И вот озноб колотит зубы,
А я без топлива и шубы.

Это тот самый «новомодный реализм», за который критика упрекала Андреевского, резкая конкретная де-

таль, обобщенно выражающая определенное психологическое состояние. Эти строки уже выводят из стилевых контрастов «безвременья» к двадцатому веку.

Есть у стиха Андреевского и еще одна особенность, присущая, правда, и другим «восьмидесятникам»: своеобразный резонерский тон, риторическая, декламационная интонация, построение речи по ораторским законам, продуцированность и афористичность «pointes»:

Что смерть убьет,— над тем могила
Отраду горести дает;
Что море жизни унесет,—
То будто вовсе и не жило.

Стихотворение начинает звучать едва ли не как научное исследование, пристальное изучение предмета:

Я неба не пойму: покров его туманный
В полях и в городе витает надо мной,
Преследует меня с настойчивостью странной
И светит мне в лицо, вникая в угол мой.
Мне в нем не нравится наружный вид участья,
Его глубокие, без очерка глаза...

Поэтическая мысль о традиционном небосводе развивается в прозаической форме исследования, едва не дознания: «Я неба не пойму», «Мне в нем не нравится». А небо в свою очередь отвечает тем же подозрительным, недоверчиво внимательным взглядом: «Преследует меня», «Вникая в угол мой». Здесь нет никаких поэтизмов, кроме разве витающего «туманного покрова», но и он нужен, по всему смыслу стихотворения, для того, чтобы его проанализировать и «снять».

Декламационную установку с нарастанием и кадансами мы находим и у Апухтина со свойственными ему стройностью и законченностью построения:

Что дед мой болен был, что болен был отец,
Что этим призраком меня пугали с детства,—
Ну что же из того, я мог бы, наконец,
Не получить проклятого наследства!

(Об этой характерной для Апухтина конструкции речь еще пойдет ниже.) Рассудочность, холодноватая декламационность — одна из характернейших черт поэзии Голенищева-Кутузова. Резонерство и риторичность замечал у Случев-

ского современный ему критик («Случевский своего рода желчный ритор и резонер»).

На всем этом лежит бесспорная печать эпохи прозаической по самому существу. Настойчиво воскрешаемые ценности поэтического «золотого века» вступали в противоречие с прозаическим характером самого типа мышления, с отсутствием «цельного мирозерцания».

Чувство непримиримого внутреннего диссонанса разрешилось для Андреевского внешним биографическим актом: он ушел из поэзии, перестал писать стихи. И в статье дал объяснение своего ухода: «В испробованной мною области искусства я вскоре почувствовал себя, как в опустелом дворце легендарных владык... Архитектура, акустика, украшение комнат, окна, двери, мебель и утварь — все это оказывалось уже неприспособленным для современной жизни. И я с жутким чувством покинул эти великолепные чертоги еще недавней, но уже сказочной старины...»²²

А. А. Голенищева-Кутузова современники называли «поэтом смерти». В самом деле, это тема ни для кого не была столь важной и существенной, как для него. И дело не в самом по себе пристальном интересе к смерти, но в том прежде всего, как он соотносится с собственным местом Голенищева-Кутузова в русской поэзии (торжественного, строгого и растерянного наследника на похоронах). Эта проблема соотносится и с другим основным мотивом его поэзии, определяющим его стилевую направленность: мотивом совершенства. Смерть предстает у Голенищева-Кутузова как конечное воплощение совершенства.

В творчестве Голенищева-Кутузова яснее всего выразились основные утраты поэзии. Их очень точно назвал В. Соловьев, сказав, что поэзия потеряла «сжатую, сосредоточенную силу» и «широкий размах». Именно эти основные свойства классической русской поэзии, в такой высокой мере присущие и Фету и Полонскому, теперь утрачиваются. (Что поэты сами осознают эти свойства как высшие ценности поэзии, видно хотя бы из того, что Голенищев-Кутузов в своих критических очерках упрекает Надсона за их отсутствие.) Герои поэм Кутузова, и отчасти его лирический герой, воплощает собой нравственный облик человека «безвременья». Отсутствие глубокой нравственной идеи, жизнь «без закона» — свойства людей, чья личная и творческая зрелость пришла на эту

эпоху. С этой точки зрения столь явно и твердо поставленная во главу угла серьезная тема — преданность смерти, исследование смерти (а Голенищев-Кутузов серьезен, искренен, и любовь к смерти нигде не превращается у него в поэтическую игру), — отчасти, быть может, спасает его поэзию от безнадежной унылости (И. Перцов считает, что его поэзия «не производит того безнадежного унылого впечатления, как, например, монотонно-серые сумерки Апухтина») ²³.

Поэзия этой поры заканчивает, завершает, с осторожностью отбирая, культивируя и замыкая до невозможности продолжения, свойства старой поэзии. Размах ей почти противопоказан, он взорвал бы и развеял те ценности, которыми она так дорожит. Сдержанность поэтических средств — последняя попытка поэзии удержаться в «мере», удержать завоевания классического стиха.

Голенищев-Кутузов из всех этих поэтов — наиболее «завершающий». Во всех его стихах есть нарочитое стремление ни в чем не отступить от традиционно-поэтических принципов. Ни у кого не выразилась так явно, как у него, печаль об уходящих формах жизни и поэзии. Словарь его архаичен, образы и эпитеты привычны, банальны:

Любви блаженства и страданий
И слез обманутой мечты.

У него находим сочетания: несбыточные желанья, несбыточные мечты (вообще — мечты и сны в сочетаниях с разными эпитетами), ласка волшебная, таинственная краса, царство призраков, лучезарные сказки, гордый свет, улыбка кроткая, безоблачная лазурь и т. д. Банальную рифму: несчастье — счастье, сказки — ласки, листы — мечты, даль — печаль, красоты — мечты, ночь — прочь, вдохновенье — мгновенье, желаний — ожиданий — страданий и т. д. Синтаксическая стройность и строгость — лишь с дозволенными инверсиями, завершенность в построении каждого стиха; тщательная обдуманность «pointes», обычно более других стихов грешащих банальностью и в то же время концентрирующих в себе основную мысль стихотворения.

И воскресают вновь крылатые мечты
О царстве истины, добра и красоты.

Где в чистой вышине безоблачной лазури
Безумья и страстей стихают злые бури.

А кругом все темнее, все тише,
Все бесстрастнее звездная ночь...

Концовки, каково бы ни было содержание стихотворения, непременно направляют его либо «вверх» — в царство нетленных ценностей, «в родную даль любви и счастья», либо «вниз», заключают в себе противопоставления этой дали «бездны», «пропасти» реального бытия:

Без лучей твоих не было б мочи
Выносить темноту этой ночи
И смотреть в эту пропасть без дна.

Зачины стихотворений («порой», «когда») носят еще более выдержанно классический характер:

Порой, когда царит безмолвие ночное...
Когда собирается порой вокруг меня...—

и т. д.

Конечно, отчетливей всего здесь сказалось влияние поэзии Пушкина. «Никто так не культивировал внешнее отличие пушкинской формы — ее четкость, строгость, никто так благоговейно не сохранял в своем языке архаизмы и славянизмы поэзии начала XIX века»²⁴. Именно «внешние отличия» — прежде всего потому, что «четкость и строгость» нужны Голенищеву-Кутузову не для утверждения жизненной красоты, а, напротив, для полного ее отрицания.

На основании всех этих свойств поэзии Голенищева-Кутузова можно было бы, кажется, прямо причислить ее к эпигонской литературе, оставив за рамками исследования о «переходных» поэтах. Однако у нее есть своя, только ей присущая особенность: сама острота и сознательность в употреблении традиционных поэтических средств в эпоху, когда они уже вполне ощущались как архаизмы. Здесь выразилась очень определенная и твердая авторская позиция. В. С. Нечаева пишет: «Стихи Голенищева-Кутузова можно было бы назвать своего рода «стилизацией», если бы все столь ярко выделяемые особенности уходящего стиля не сливались так органически с центральным образом его лирики»²⁵.

Прежде всего и у Голенищева-Кутузова можно выде-

лить, хотя и в ослабленном виде, те же свойства, которые мы находим у других поэтов «безвременья». Есть у него и непримиренные контрасты стиля: например, сочетание высоких «славянизмов» с просторечными выражениями.

Можно упомянуть еще и о характерном для всех поэтов «безвременья» «искусе прозы»: неизменное использование достижений русской психологической прозы, прежде всего, конечно, Достоевского и Толстого. Упрек, который делает современная критика Андреевскому, мог быть обращен и к Голенищеву-Кутузову: фиксация деталей в момент, когда душа захвачена сильным, всепоглощающим чувством, особенно — переживанием чужой или приближающейся своей смерти; и в этот момент сознание, внезапно отключаясь, автоматически фиксирует, казалось бы, пустые и не связанные с основным переживанием события и вещи. Это состояние было точно схвачено и подробно разработано в прозе, для поэзии оно было непривычно.

Этой прозаической достоверностью переживаний лирическое чувство дробится и лишается цельности, но, с другой стороны, этим достигается какая-то своеобразная гибкость и отрывается богатство новых возможностей. Приведем отрывок из поэмы Голенищева-Кутузова «Рассвет», последней из трех, в которых смерть выступает как основная проблема (здесь она и основная тема, и окончательное решение всех проблем). Ситуация такова: оскорбленный жених вызвал героя поэмы (от его имени идет повествование), своего соперника, на дуэль и смертельно ранил его. Сцена дуэли рисуется очень подробно — и путь, и приготовление секундантов, — с нарочито прозаической замедленностью. Вот конец сцены:

Я в землю выстрелил, взглянул — передо мной
С высоко поднятой, дрожащею рукой
Противник мой стоял. Всю ненависть, всю муку,
Весь гнев и мщенье он в выстреле своем,
Казалось, собирал. Я быстро отвернулся,
И в голове вопрос мгновенно шевельнулся:
Что будет с ней, когда меня убьют? Потом
Собака отвлекла опять мое вниманье:
В каком-то радостном и страстном ожиданье
Второго выстрела, на месте суетясь,
Дрожала вся она... «Стреляйте ж!» — крикнул кто-то,
Огонь передо мной мелькнул и вновь погас,
И в тот же самый миг меня толкнуло что-то,
Рукою я за грудь схватился и упал..

Дым выстрела в лицо мне тихо налетал,
Собака бегала кругом, визжа и лая;
А вдалеке заря горела золотая,
И ясно видел я в огне ее лучей,
Как стая над селом кружилась голубей.

В краткий промежуток между двумя выстрелами вложено сильное напряжение, при внешнем, почти полном бездействии — внутренняя лихорадочная деятельность. Дрожжащая рука противника — «быстро отвернулся», «вопрос мгновенно шевельнулся». Собака дрожит, «на месте суется», — напряжение прямо реализуется в этом образе лихорадочного движения в неподвижности. (Эта собака, кстати, появляется уже второй раз, она следовала за героем и секундантами и еще раньше «случайно» привлекла его рассеяннo-сосредоточенное внимание.) Во всем отрывке выражена какая-то внутренняя нервная дрожь и несобранность. Так же неопределенна, невыдержанна и рифмовка (четверостишие abba, потом двустопишие, потом четверостишие abab). Enjambements подчеркивают ту же несобранность; многие фразы не уместаются в стихе.

После знака «Стреляйте!» меняется все построение стиха. Врывается очень определенное и четкое действие, преобладающая глагольность, стих резко выпрямляется.

Огонь передо мной мелькнул и вновь погас,
И в тот же самый миг меня толкнуло что-то,
Рукою я за грудь схватился и упал...

(Пять глаголов в трех строчках — очень показательное соотношение.)

Вступает любимая тема Голенищева-Кутузова: просветление в смерти, апофеоз смерти-избавительницы. Вся суэта разом утихает, напряжение спадает (только собака как воплощение этой суеты, приобретающей зловеший и обобщенный характер, празднует свое торжество, но это уже бесконечно далеко от героя). Боль еще не существует, о ране не сказано ни слова, только «дым выстрела». И уже в том, что он «тихо налетал», есть успокоение и просветление. Взгляд героя и действие разом переносятся с земли вверх. Соблюдена все та же полная достоверность и конкретность деталей. Но во всех уже — значительность и обобщение. То, что взгляд перенесен на небо, вполне соответствует реальному положению героя — он «упал», но это одновременно становится обобщением:

сразу подключаются неизменные и вечные идеальные ценности — золотая заря и ее лучи, давно получившие в поэзии свой дополнительный смысл. Стих совершенно успокаивается, проясняется («и ясно видел я»); появляются четкие двуступища, фразы совпадают с границами стиха.

На этом заканчивается глава; такое завершение с перенесением действия «вверх» и разрешением противоречий «там» характерно и для чисто лирических пьес Голенищева-Кутузова.

Вторжение прозы в область поэзии ясно осознавалось и современной критикой.

В смешении поэзии и прозы видит К. Арсеньев слабости поэмы «Рассвет». Отмечая возросшее значение реалистического романа и художественное совершенство прозы, он говорит, что стиху становится все труднее с ней соревноваться. «Поэзия «осаждена» прозой в самых главных своих позициях; демаркационная линия между ними стерта, нарушена в тысяче пунктов...»²⁶ Поэтому «уже не так легко отмежевать себе определенную область и чувствовать себя в ней как дома»²⁷.

Эти рассуждения возникают у критика в связи с анализом самого существенного из «промахов» поэмы — сцены смерти героя: ожидание смерти и борьбы жизни — в лице возлюбленной героя — с наступающей смертью и конечного торжества и апофеоза смерти. Сцена некоторыми кусками едва ли не текстуально совпадает со сценой смерти князя Андрея, в особенности в передаче психологического состояния отрешенности умирающего от волнений земной жизни, но вся сцена идет по-прежнему от лица самого героя:

Казалось, досель я не имел понятия
Об утренней красе безоблачных небес;
Теперь весь дольный мир в рассвете том исчез.
Я неба чувствовал бесстрастные объятья,
Я погружался в них — и становилось мне
Все беспечальнее, все легче в тишине.

До полной поглощенности личности «рассветом» смертью сохраняется повествование от «я». В том, что автор «заставил говорить самого умирающего», К. Арсеньев видит главную «ошибку» поэмы. Но дело не в ошибке. Здесь как раз и выявилось своеобразие новой поэзии;

размытость «демаркационной линии» между поэзией и прозой. Поэт пытается сохранить достоверность психологического исследования вместе с допущением явной условности — лирического излияния умирающего. Другого критика конец поэмы просто поверг в недоумение, заставив предположить, что герой все же не умер. Придерживаясь требований строгой достоверности, он требует дальнейшего разъяснения: раз герой ведет рассказ от своего лица, значит, он не умер, «а если не умер, то чем же заканчивается история его любви? Ведь нельзя же предположить, что эта любовь испарилась только благодаря тому обстоятельству, что герой был ранен и пролежал несколько недель больной?»²⁸. Эти рассуждения обнаруживают полную чуждость трезвой рационалистической мысли критика основному содержанию поэмы: в «бесстрастных объятьях» смерти, в необъятной широте последнего рассвета естественно «испаряется» бедная земная любовь.

(Как видим, здесь вместе со смешением поэзии и прозы проявляется еще одна характерная черта — сочетание реалистически достоверных и условных, фантастических элементов.)

В целом же эти контрасты менее характерны для Голенищева-Кутузова, чем для других поэтов его времени. Его роль и место среди них — особые.

Стихи Кутузова — почти стилизация. Но это не стилизация, потому что подобный образ поэтического мышления для Голенищева-Кутузова ограничен. Нигде нет не только напряженности — его стиль свободный, ясный и простой, — но и хотя бы малейшей характерной для стилизации отстраненности авторского «я» от стиля.

По определению Л. Гинзбург, «стилизация пользуется ценностями некогда живыми и определявшими общественную и нравственную жизнь людей, как материалом чисто эстетическим, изъятым из своей исторической среды»²⁹. «Стилизация — это формальное применение чужих ценностей»³⁰.

Для Голенищева-Кутузова употребление традиционной поэтической лексики и вообще традиционных поэтических приемов — не проблема формы, но прежде всего выражение как раз своей общественной и нравственной позиции.

Надо заметить, что эта строгость и тщательность отбора кристаллизуется у Кутузова в более поздний период творчества. В его ранних стихах можно обнаружить и не-

который образный размах, интересные ритмические эксперименты. Тоска по сильному душевному движению могла выражаться впрямую:

Отчего ж ты обманула, буря,
Обернулась в серое ненастье,
И стою я, голову понуря,
О мелькнувшем поминая счастье.
Что ж ты, ветер, плачешь и гуляешь,
Словно пьяный в божье воскресенье,
Не по мне ль поминки ты справляешь,
Не мое ль хоронить вдохновение!

И вообще там мы находим более широкий диапазон поэтических тем и способов их выражения. Постепенно, с наступлением «новой» поэзии у него все определеннее проявляются черты «старой»; он замыкается во все более узком круге тем и в столь же узком круге излюбленных «поэтизмов».

В этом выявилась его основная поэтическая задача: удержать совершенство. Он реально ближе других поэтов своего времени к поэзии пушкинской поры (хотя, быть может, дальше всех от нее по отсутствию поэтической силы и крепости). Близость эта — прежде всего в органичности для него самого поэтической лексики той поры. Один из моментов, составляющих пушкинскую меру, заключается в многообразии и гибкости в употреблении возвышенной лексики: эти слова, будучи условно-поэтическими, одновременно буквальны и точно выражают чувство. Такую точность сумел удержать Голенищев-Кутузов.

Все «поэтизмы» его поэзии выражают не только указание на высоко-поэтическое настроение автора и не только тоску о высших ценностях, но точны и уместны. Яснее это станет, если сопоставить его с Фофановым. У того традиционные эпитеты и метафоры носят как раз характер только условно-поэтический, собственного реального содержания не несут, выражают поэтическую мысль приблизительно, нечетко, служат только условным знаком поэтичности. Метафора у него стертая, носит характер катахрезы, то есть изначальный внутренний смысл уже не имеет поэтического значения.

У Голенищева-Кутузова это собственное содержание стертой метафоры сохраняется, несет смысловую нагрузку. Здесь уже возникает своего рода тавтология, замкнутый

круг; само содержание целиком удерживается в круге традиционно-поэтических явлений; высокая и чистая любовь, весна и осень в природе и человеческой жизни, само состояние погруженности в поэтический экстаз и т. д. И все это, естественно, тотчас же обволакивается привычным поэтическим одеянием. Как можно сказать, что «несбыточные желанья» или «несбыточные мечты» — это условно-поэтическая лексика, когда они составляют все содержание его поэзии? То же и «ласка волшебная» и «улыбка кроткая» — прямой идеал его любви, он принужден жить в «царстве призраков», неизменно устремляясь взором в «безоблачную лазурь». А вот для Фофанова это уже чисто поэтические условности, не соотносящиеся с реальной жизнью, в чем он сам наивно признается:

Не правда ль, все дышало прозой,
Когда сходились мы с тобой.

...А посмотри, в какие речи,
В какие краски я облек...

И когда, скажем, Фофанов пишет:

Покинул город я мятежный,
Как беспокойную мечту,—

то и «мятежный» и «мечта» носят смысл приблизительный, условный, только косвенно дающий представление о том, что хочет сказать поэт.

Тема поэтической условности — очень важная и для этой поэтической эпохи, и для последующей. И нам придется еще не раз к ней вернуться. Здесь же попытаемся пока суммировать вкратце наше представление о двух тенденциях, четко проявляющихся в отношении к условности. Это, так сказать, тенденция «пушкинская» и «бenedиктовская». О пушкинской мы сказали — это стилистическое многообразие внутри одного стилевого принципа: сохранение точного внутреннего смысла поэтизма одновременно с условной поэтичностью («в час незабвенный, час печальный» — и возвышенно-поэтические понятия и точное обозначение состояния). Грубо говоря, это когда слово значит точно то, что оно значит, и еще многое сверх этого. «Бenedиктовщиной» мы бы назвали условно-метафорический стиль, на грани катахрезы, где условный и буквальный смысл раздвинуты, разобщены, приводят к хаосу и дисгармонии.

Замечательно точно выражено это соотношение разных стилевых тенденций в одном высказывании Я. Полонского о Бенедиктове (из предисловия к сборнику его стихотворений). Он говорит о «побуждении поэтизировать трудности военной службы» в стихах молодого романтика. «Не это ли чувство заставило Бенедиктова воспевать бивак и даже к сабле своей относиться как к существу дорогому и милому? — Как это смешно — воспевать саблю! Но, как видно, для юноши Бенедиктова она имела особое, нам уже непонятное значение... Иначе трудно и объяснить себе некоторые из его молодых стихотворений»³¹.

Здесь наглядно и ярко сталкиваются два типа поэтического мышления. Сам Полонский представлял тип высшей поэтической «правдивости» и точности, продолжая в этом отношении, как никто другой, пушкинскую линию в поздней поэзии. Он не допускает сомнения в серьезности и достоверности переживаний собрата по перу. Романтической условности, подмены реальных переживаний условно-поэтическими страстями он как будто даже и не предполагает: он готов принять, что сабля в самом деле имела для молодого Бенедиктова какое-то особое, непонятное для нас значение. Других объяснений он не может дать, так как они означали бы оскорбительное недоверие к поэтической честности.

Эпоха «безвременья» — последняя поэтическая эпоха, которая сохраняет буквальный смысл поэтизмов. И у Голенищева-Кутузова это свойство проявилось в наибольшей чистоте. У Фофанова, как мы сказали, они носят в основном характер условно-романтический, Апухтин культивирует одну линию — романсовую, у Случевского и Андреевского они и встречаются реже, и находятся в более резком диссонансе с другими поэтическими средствами.

Голенищев-Кутузов преследует определенную и единственную цель, как «последний поэт», — воплотить идею совершенства и гармонии очень высокой ценой, и даже — любой ценой. Этой цели он и достигает, но за счет невероятного обеднения и ослабления поэзии. Это совершенство как бы на среднем уровне. Он изгоняет из поэзии все, что может породить диссонанс, нарушить гармонию. Пушкинская гармония возникала на такой высоте, охватывала такой широкий диапазон чувств, что ей не грозили диссонансы.

Действительно, как мы уже привыкли говорить, у Пушкина «было все»: и «упоение» на краю бездны, и «незаконная комета в кругу расчисленных светил», — всему было место в его гармонии. После Пушкина контрасты как бы распались. У А. Григорьева — одностороннее, несколько болезненное увлечение «раздором», комета приобретает символическое значение диссонанса вообще:

Недосозданная, вся полная раздора.

У Случевского, при всей его сознательной тяге к гармонии, возобладала внутренняя дисгармоничность, так же и отношение к «комете» двойственное:

И, как и всякая комета,
Смущая блеском новизны,
Ты мчишься мертвым комом света,
Путем, лишенным прямизны!

Для Голенищева-Кутузова всякая «комета» принципиально неприемлема. Он жаждет гармонии и утверждает ее всем творчеством, но на таком узком, изначально-гармоничном материале, что не только «кометы» — резкого слова довольно, чтобы эту гармонию разрушить. Поэтому он так определенно и твердо отрекается от уже канонизированной поэзией «кометы»:

Не падающих звезд, а тех, что в вышине
Горят красю незакатной,—
Призывные огни любовно светят мне
Из царства тайны необъятной.
Обманных призраков скользящие лучи
Бесследно гаснут в тьме паденья;
А те — недвижимые и чистые — в ночи
Сияют и зовут в небесные селенья.

Самый ритм и звуки включены в борьбу: «бесследно гаснут в тьме паденья» — единственная строчка, где выдержаны все ударения размера, выделяется своей резкостью и торжественностью тона. Может быть, не случайно она совпадает с перекликающейся с ней и по смыслу строкой Случевского «Ты мчишься мертвым комом света», содержа с ней внутреннюю полемику. И как отчетливо ей противопоставлены две заключительные строки, содержащие апофеоз несколько елейной гармонии, идей чистой красоты: зияние гласных (сияют и зовут), мелодические ассонансы (недвижные и чистые в ночи), последняя строка

продлена, выпадает из размера (шесть слогов вместо четырех), — как бы для полного торжества заключенной в ней идеи.

Его стихи действительно «совершенны» в смысле ясности, строгости, простоты построения. У него очень редко неоправданные инверсии или переносы, редка банальная «красивость» — то, чем так грешит Фофанов, — вообще осторожность и тщательность в выборе слов всегда говорят о вкусе и чувстве поэтического такта. Торжественные зачины, синтаксическая стройность и выдержанность периодов, полная досказанность и замедленность повествования, четкость «pointes» создают впечатление несколько стилизованного совершенства. Стих как бы сам своей строгой законченностью утверждает «чистое» совершенство, не зависящее от глубины или новизны поэтической мысли:

Но если в трезвый миг душевного досуга,
В случайной тишине сквозь этот долгий бред
Внезапно прозвучит, как дальний голос друга,
Грядущего конца таинственный привет...

Рассудочность, холодность тона, сознательное замыкание в «совершенном» построении почти не дают живому чувству прорваться. Постепенно у Голенищева-Кутузова нарастает тема тишины и «безмолвия» («победное безмолвие добра»), связанная с исчерпанностью слова и его замкнутостью в мире земных ценностей:

В молчанье кроется таинственная власть,
Поруганный Христос был нем перед Пилатом.
И бога обрела земная злая страсть
В его молчании — пронзенном и распятом.

И смерть как логическое и естественное завершение всех этих мотивов составляет не просто тему, но самое существо этой поэзии.

Его поздние стихи в бесстрастной, торжественной холодной манере, без взрыва и отчаянья, повествуют о таком полном и безнадежном замирании жизни, за которым может последовать только реальная смерть:

Мой умер дух — хоть плоть еще жива.
Я вижу свет, мне внятны жизни звуки;
Но мысль молчит — недвижна и мертва,
И в сердце нет ни радости, ни муки.

Наиболее «переходный» поэт, наиболее богатый и силой, и дерзостью, и диссонансами — К. К. Случевский. Его творчество началось в 60-х годах и продолжалось до начала нового века. Несколько стихотворений, с которыми он выступил в 60-е годы, вызвали и необычайный восторг (особенно у Ап. Григорьева, почувавшего в нем близкую поэтическую душу), и недоумение, и град насмешек. Слишком резка, непривычна была его поэтика; он как бы родился «восьмидесятником». И хотя потом, в более поздних стихах, почти не было такой дерзкой образности, все же основные особенности его поэзии сложились уже в это время.

В раннем стихотворении «На кладбище» в легком, хореическом, чуть ли не плясовом движении объединяется странная, многоступенчатая и разнообразная жизнь, которую наблюдает поэт. Уже первая строчка своей беспечной неуклюжестью должна была вызывать возмущение критиков:

Я лежу себе на гробовой плите.

И в этой же беспечной манере повествуется последовательно о том, что происходит в вышине:

Я смотрю, как ходят тучи в высоте,
 Как под ними быстро ласточки летят,
 Я смотрю, как в ясном небе надо мною
 Обнимается зеленый клен с сосною,
 Как рисуется по дымке облаков
 Подвижной узор причудливых листьев.

(Очень характерен этот образ и для творчества Случевского в целом, и для других поэтов его времени — для Фофанова, в частности: стремление отыскивать и запечатлевать моменты красоты не в вечной, освященной временем и искусством красоте, а в случайном, боковом мгновенье: узор листьев на проплывающем облаке; «год цветенья сосен»; вечернее солнце, освещающее на мгновенье «листьев матовый, бледный испод»; отраженья от пролетающих птиц на неподвижно стоящей в воде акуле; «перед бурей в непогоду разыгрались киты»; и т. д.)

А совсем близко поэт видит:

Как летают, лбами стучаясь, жуки,
 Расставляют в листьях сети пауки...

(Эти тяжелые, стучающиеся лбами жуки вызывали прямо-таки взрыв негодования у критиков.) И наконец, без всякого перехода, в той же подчеркнуто натуралистической манере, в том же легком хореическом ритме, с той же интонацией безмятежной достоверности вводится фантастическая реальность — сообщается о том, что происходит внизу под ним:

Слышу я, как под могильною плитой
Кто-то ежится, ворочает землей.

...Я молчал и только слушал: под плитой
Долго стучал костяною головой,
Долго корни грыз и землю скреб мертвец...

И в этом — другая характерная черта «переходного» поэта: отсутствие иерархии, расположение на одной плоскости явлений материального и духовного ряда, реального и фантастического, отвлеченного и конкретного — шаг на пути от Полонского к поэтике модернизма.

Вспомним сравнение из статьи Андреевского — прежней поэзии с дворцом «легендарных владык»; если сам он вообще покинул его с каким-то жутким чувством, если — продолжим сравнение — для Голенищева-Кутузова отлетающий дух воплотился в самих стенах, то о Случевском можно сказать, что он пытается продолжать то же дело «легендарных владык» среди обломков рухнувших стен («Ведь умер князь и стен не существует... //А Ярославна все-таки тоскует// В урочный час на каменной стене»).

В его стихах есть и сила и «лирическая дерзость», близкая Фету и Полонскому, но она редко льется на том свободном и открытом поле, как у них. Она как бы прорывается с усилием сквозь препятствия, теряя легкость и свободу, на ходу утяжеляясь. Тяжкая материальность его образов, даже самых по существу бесплотных и духовных, — вот, пожалуй, определяющая особенность его стихов. Ветер, «сильф воздушный», он заклинает не опускаться на землю:

Станешь ты тоскою грузен,
Станешь вял, лишишься сна...

Этого уже, казалось бы, достаточно для передачи тяжести, удушливости земной жизни, достаточная степень материализации бесплотного, но Случевский не останавливается на полпути, доводит образ до гротеска:

Обратишься ты в скелет:
Отлетев, в ветвях застрянешь
Сочлененьями костей...

(Того же плана и стучающиеся лбами жуки, и пауки, расставляющие сети, и мертвец, который стучит «костяною головой» о плиту.) «Сильф» Случевского — не только его отношение к миру, но заостренное выражение его стиля, его собственного воссоздания мира. Это свойство выражается поэтому вовсе не только в гротескно-заостренных образах. Вот как он описывает рассвет («Утро над Невой»):

Вот, пробиваясь, как будто с усилиями
В этом великом свете, кое-где
Ялики веслами машут, как крыльями,
Светлые капли роняя к воде...

Свет здесь выступает как материальное препятствие; он ощущает его «на вес», чувствует его плотность и тяжесть (образ того же плана: «Ты мчишься мертвым комом света»). У него даже тени «лежат, повалившись одни на других».

Вещественность лежит в самой глубине его образной ткани: в основе его сравнений и метафор всегда содержится сопоставление и приравнивание явлений мира материального и духовного; это само по себе не необычно, но у Случевского чрезвычайно разрастается вещественная часть сравнения, приобретая значение самостоятельное:

Заволокнулись мысли к ночи
И, как туман в местах сырых
Лежат недвижимыми слоями
И обеляет месяц их.

Мы сразу же так далеко уходим от первоначального образа («мысли»), что образ по своему характеру несколько приближается к декадентской поэтике: нечто бесплотное и неоформленное по существу тяжело «лежит пластами». Однако — и это всегда у последних поэтов XIX века — тоненький мостик «как» несет огромную нагрузку, не позволяя метафоре уничтожить грань между действительностью и поэзией.

В другом стихотворении:

Мысли погасшие, чувства забытые —
Мумии бедной моей головы...

И далее все прямое содержание развивается за счет «мумий» — семь строф стихотворения; только в самом конце поэт сплавляет обе части сравнения, и, что опять-таки характерно, — именно в образе тяжести и неподвижности:

Блещет фонарь над безмолвными плитами,
Все, что я чую вокруг, — забытье!
Свод потемнел и оброс сталактитами...
В них каменеет сердце мое.

Так как все внутренние симпатии автора на стороне «вещественного», то первая часть сравнения может вообще исчезнуть, утонуть, раствориться вполне во второй. И настолько ее собой проникает, что превращается в свою противоположность: уже не утяжеление, материализация бесплотного, но одухотворение мира вещественного, природного. Вот стихотворение-картина, именно картина, и называется соответственно «На плотине», хотя речь идет о чисто духовной проблеме, очень существенной для поэзии 80-х годов: «убывающая» душа, измельчание, умирание духа (подобно тому, как и в предыдущем стихотворении — о «каменеющем» сердце):

Как сочтется вода сквозь погнивший постав,
У плотины бока размывает,
Так из сердца людей, тишины не сыскав,
Убывает душа, убывает...
Надвигается вкруг от сырых берегов
Поросль вязкая моха и тины!
Не певать соловьям, где тут ждать соловьев
На туманах пływучей трясины!
Бор погнил... он не будет себя отражать,
Жить вдвойне... а зима наступает!
И промерзнет вода, не успев убежать,
Вся, насквозь... и уже замерзает!

Прием сравнения — центральный у Случевского. Обе части сравнения — равнозначны, равноценны. И приравниваются они обычно по общему для них обеих признаку — напряжению, дисгармоничности.

В Случевском, в осколках и намеках, прорываются недо воплощенные разные стороны и тенденции поэзии. По точности, пластичности, вещественной выпуклости детали он бы мог быть замечательным антологическим поэтом, по напряженности духовного поиска он как бы создан быть философским поэтом большой глубины. Но он слишком неспокоен и дисгармоничен для антологического жанра,

а полет мысли отяжелен и остановлен земной, прозаической весомостью его образов. И самые оригинальные и цельные его стихи возникают на стыке, пересечении этих свойств, в передаче материальной тяжести бесплотного мира. Вот его вариации антологического жанра:

Будто из мрамора или из кости сложившись,
Мчатся высокие, изжелта-белые тучи;
Месяц, ныряя за их набежавшие гряды,
Золотом режет и яркой каймою каймит их!

Это не тучи! О нет! На ветрах полуночи,
С гор скандинавских, со льдов Ледовитого моря,
С Ганга и Нила, из мощных лесов Миссисипи
В лунных лучах налетают отжившие боги!

Тучами кажутся их непомерные тени!
Очи закрыты, опущены длинные веки,
Низко осели на царственных лицах короны,
Белые саваны медленно выются по ветру.

В скорбном молчании шествуют мертвые боги!..

Пластичность, предметность, конкретность нужны ему, чтобы отчетливей выявить идею исчезновения «богов» из современного мира.

Тот же конкретно-вещественный характер носят отношения Случевского с природой. Мы сказали, что в его сравнениях исчезает подчиненный характер второй части сравнения и возникает новая одухотворенность мира вещественного. Это свойство особенно проявляется в изображении явлений природы, они возникают в новом качестве, очень отличном от отношения к природе поэтов XIX века, каковы бы ни были различия между ними. Мир его природы населен «обликами», маленькими недовоплощенными существами; возникая из сравнений, они приобретают самостоятельный характер:

Нет, неправда! То не листья,
Это — маленькие люди;
Бьются всякими страстями
Их раздавленные груди.

На подобных стихах лежит уже печать метафорического стиля новой поэтической эпохи (нечто сходное его одухотворенная природа имеет с миром Заболоцкого). Этот мир реализованных метафор; из шума деревьев, из привычно поэтической музыки леса (причем изображается не обыч-

ный лиственный шум, а песни хвой и даже отдельные песни каждой иголки) рождается конкретизированный образ «тысячи ротиков», поющих мириады песен в унисон с человеком. Действия этих существ обладают человеческой активностью:

И обмирающие травы,
Пригнувшись, в землю уходя...

Зелень вся как будто бы привстала
Поглядеть, как будет ночь бежать.

Вспомним тех же стучающихся лбами жуков, надолго оставшихся главными представителями творчества Случевского. Как будто та же конкретность, реальная тяжесть, что у Фета:

Словно струну оборвал
Жук, налетевши на ель,—

но Случевский разрушает реалистическую меру образа. Создается своего рода натуралистическая фантастика. Тяжко-реальные жуки, с достоверным антуражем летнего дня, да еще перекликающиеся своим стуком со стуком костяного лба мертвеца, обретают облик фантастических существ. Их «лбы», которые в другом контексте могли бы сохранить характер условно-метафорический, в данном контексте способствуют превращению жуков в странные существа получеловеческого свойства. В вышеприведенных примерах это превращение еще разительнее благодаря подчеркиванию малых размеров этих существ (листья — «маленькие люди», «ротики» хвой). Этот мир гротескно-маленьких существ — одно из выражений его поэтических принципов в целом: сравнение тяготеет к метафоре (еще сохраняя, однако, свою роль посредника между поэзией и жизнью), а метафора — к реализации. Это разные сферы жизни, объединяемые общим для них чувством дисгармоничности, диссонанса (сравним с Фофановым: у того прозаический мир резко контрастирует с миром поэтически природным, что воплощается в контрасте прозаизмов и «высоких», традиционно-поэтических образов).

Чтобы не показалась несколько односторонней картина природного мира Случевского, так как мы выделяем здесь специально это свойство дисгармоничности, надо добавить,

что это только заостренное выражение некоторых его тенденций; его мир заселен не только реализованными метафорами, смешанными с реалиями и поэтизмами. Там, где сохраняется цельность поэтического взгляда, тот же принцип одухотворения природного мира рождает образ большой поэтической цельности и глубины (мы бы сказали, «фетовский»):

Сияет торжественно небо,
На землю туманы ползут;
И слышно, как мхи прорастают,
Как сонные травы цветут...

Острее всего сказались контрасты и диссонансы поэзии Случевского в решении проблемы, наиболее беспокоящей современных ему поэтов: проблемы смерти. Случевский и эту проблему ставит, конечно, совершенно оригинальным образом. Он фигура «переходная» и от 60-х годов к 80-м и от 80-х — к началу века. Прочная, неистребимая материалистическая закваска 60-х годов и духовные поиски конца века дали своеобразный синтез: Случевский настойчиво преследует цель материалистическим путем исследовать загробное существование личности. «Он все желает свесить и смерить», «хочет узнать, познаться»³², — пишет Ю. Николаев о герое его рассказа «Профессор бессмертия», посвященного той же проблеме.

Бессмертие души для него несколько проблематично: тот, кто при жизни был чужд идеям «вечности, добра и красоты», — для того «сломаны мосты» к бессмертию. Оно для тех, «в ком божий дух скитался сокровенно»; и что наиболее характерно, Случевский и здесь остается верен своему принципу: он предполагает, хотя и с оговорками, что этот, получивший бессмертие, — сохранит даже облик. То же и в другом контексте:

Людские совести проступят и взойдут,
И зацветут они не дерзко-торопливо,
Не в диком ужасе, всей сутью трепеща.
Нет, совести людей проступят молчаливо,
В глухом безмолвии лишь обликом крича!

Здесь все обычные контрасты Случевского — «облик» совести и кричащее безмолвие (в другом месте: «Вот отчего красноречивы молчанья кладбищ»).

В гротескно-пародийном, резко заостренном виде ту

же парадоксальную мысль выражает у Случевского сатана (в поэме «Элоа»): «Пусть воскреснут эти морды!»

Вполне в мистическом духе, хотя и несколько иронически, он ставит даже вопрос, какой же из обликов человека будет воссоздан — неужели вот такой, каков он сейчас, — старый, лысый и т. д.

Его чрезвычайно интересует не только его будущая смерть, но и нынешнее — реальное, земное — существование тех, кто уже умер. Он ощущает реальность их существования здесь же, среди живых («я жив, но мертвые со мной»), только в другой плоскости, отрицающей возможность контакта. Обычно чем сложнее, запутанней взятая тема, тем «хуже» стихи: эти рассуждения, как правило, идут в косноязычных, совершенно прозаических формах, в вялом резонерском тоне. (Здесь уже речь идет не столько о контрастах стиля как своеобразии поэта, сколько об оригинальной мысли, не находящей поэтически-адекватного воплощения).

Нет между двух миров общения;
Кто умер, тот, как луч, погас,—
В нем плоти нет для проявлений,
Он не воздействует на нас.

Вообще, так называемые «срывы» у Случевского бывают именно в этом плане — полного выпадения стиха в резонерскую прозу (у Фофанова, например, наоборот — в утомительный набор поэтических штампов). Очень часто стих еле держится на самой грани поэзии и прозаического косноязычия. Прозаизм выступает то как стилевое своеобразие, стилевое задание («Мефистофель тут же, он в толпе шатается» — сознательная прозаическая грубость), то прямо как метод обиходно-бюрократического мышления, не преодоленный в поэзии:

Я слышал много водопадов
Различных сил и вышины.

Мои мечты — что лес дремучий,
Вне климатических преград.

Приютил он, будучи при жизни...

И если память мне вконец не изменяет...

...Преисправно
Заря затеплилась...

А птичка божия, являя ценный дар...

В час смерти я имел немало превращений...

По совокупности явлений светозарных...—

и т. д.

Он вводит в стихи такие бюрократические прозаизмы, которые могли раньше встречаться только в сатирических и пародийных вещах (например, «Современники» Некрасова). У Случевского же эти бюрократизмы — в стихах, выражающих очень серьезную, важную для него мысль:

С детей начвите! Вот откуда надо
Менять судьбы, дорогу указав,
А не с параграфов закона или ряда
Уравновешений и разделений прав.

Здесь, конечно, есть и вызов, и протест против содержания, воплощенного в этих формах, но сами они — неотъемлемая часть его собственного поэтического мышления.

Так же как он материализует бесплотное, так он рационализирует до «бюрократизации» духовное содержание: «По совокупности явлений светозарных», — ведь здесь само слово — «явление» получает двойственный характер. Речь идет о «явлениях» в религиозно-философском смысле — светозарных явлениях (события происходят в загробном мире), а оборот «по совокупности» тотчас же их протоколирует, давая «явлениям» печать привычности, достоверность бюрократического документа.

Впрочем, чаще всего — да и почти во всех приведенных примерах — невозможно четко разделить прозаизм функциональный, стилевой и прозаичность выражения. К тому же, часто из прозаического бормотания, идущей как бы вслепую мысли, на ощупь, спотыкаясь, отыскивающей воплощение, — прорывается чистейшая «классическая» поэтичность:

А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене...

Зачем, печаль, ты так neodолжна...

А теперь я что? Я песня в подземелии.
Тихий лунный свет в горячий полдня час,
Смех в рыдании и тихий плач в веселии...—

(наиболее точное определение своего собственного творчества как диссонанса). Контраст может приобретать глубоко содержательный, принципиальный смысл. «Ярославна» — символ вечной, неистребимой поэзии, торжествующей вопреки всем нападкам на нее:

Ты не гонись за рифмой своенравной
И за поэзией — нелепости оне:
Я их сравню с княгиней Ярославной,
С зарею плачущей на каменной стене.

Ведь умер князь и стен не существует,
Да и княгини нет уже давным-давно;
А все как будто, бедная, тоскует,
И от нее не все, не все схоронено.

Сгони ее! Довольно ей пророчить!
Уйми все песни, все! Вели им замолчать!

...смерть песне, смерть! Пускай не существует!..
Вздор рифмы, вздор стихи! Нелепости оне!..

В тяжести этих резких восклицаний, разрывающих стих, в прозаической грубости оборотов, в обилии «сверхсхемных» ударений идея гибели стиха выражена очень четко; но вырывается из них плавный музыкальный простор, безусловно над ними торжествуя, сама поэзия:

А Ярослава все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене.

Можно предположить, что стихотворение содержит прямое возражение на статью Андреевского «Вырождение рифмы». (И не только возражение, но и опровержение самой своей безусловной «поэтичностью».)

Резче всего эти контрасты поэзии Случевского выявились на таком парадоксальном материале, как поэтическое исследование смертного часа. Подробнее всего эта тема разрабатывается в очень поздних стихах (скорее их можно назвать циклом стихотворений); это «Загробные песни», опубликованные в 1902 году в «Русском вестнике» и не вошедшие ни в одно собрание стихотворений. Реалистичность его поэтического мышления и фантастичность избранной темы создают основной контраст, основной эффект, — впечатление тяжелой достоверности происходящего. Два мира — реальный мир умирающего героя (рассказ, как и у Голенищева-Кутузова, идет от лирического «я») и начало новой жизни его души — накладываются друг на друга, переплетаются, проступают один сквозь другой. Впрочем, контраст только тематический: в стилевом отношении эти миры, за редкими исключениями, однородны, приравниваются одинаковой достоверностью. Вот он передает отдельные моменты распада сознания, подготовляющего переход в новое качество:

С невыразимою словами быстрою
Я исповедывал себя перед собою.

Казались мелочи громадно-велики;
Размеров и пространств утратил я сознание...

Ум мой гаснет... но действуют ключья ума...—
и т. д.

Смерть — разумеется — носится «с резким хрустом в костях». Реальный и загробный мир переплетаются:

Только краски и свет, только лики людей...
Трубный глас... Началось воскресенье...

В трубном звуке родные звучат голоса...
Звуки склянок... я вижу движение.

Случевский пытается передать самый момент перехода сознания в новое качество через распад, даже как бы безумие, уже непонимание простых вещей, возникающее за гранью обычных человеческих отношений:

Боль затихла в груди... Прежде было больней...
Но зачем вы глаза мне закрыли?
Ведь я вижу сквозь медь... Слышу говор людской...
Что-то жгучее дали мне! Жгите!
А я все-таки буду опять сам собой...

Далее — напряжение, трепет на грани нового бытия:

Я долго трепетал в неясности сознания
Того, что я живу, что я иначе жив.

Я вдруг расцвел цветком и полон был дрожаньем.

Совсем несмелая младенческая проба
Движенья в вечности... А в этот час я гнил!

Он напряженно силится передать радостную легкость нового существования, новых ощущений. Однако ни на мгновение не может оторваться от земной вещественности. То, что мог делать Фет без всякой «загробной» мотивировки, без всякого напряжения —

Одним толчком согнать ладью живую
С наглаженных отливами песков,
Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуять ветер с цветущих берегов,—

то для Случевского, как для его отяжелевшего «сильфа», тяжкая работа. Он вязнет в тяжеловесных или неуклюже разговорных прозаизмах («То был Христос. Как не узнать Христа!»). Испытанный прием его, сравнение, отказывает: ему надо передать то, чему нет сравнения на обычном языке, и он так и пытается выразить наивно-прозаически — «нет сравнения»:

По совокупности явлений светозарных
Звучал, мне слышалось, какой-то чудный стих;
Бряцанье арф и цитр, иль тоны струн гитарных
Ничто в сравнении, гораздо хуже их!

И я исполнен был такого наслажденья,
Такую радость все чувства обрели,
Что всех земных блаженств счастливые мгновенья
В острейших видах их сравниться не могли.

Титанические усилия, которые прилагает поэт, чтобы разрешить загадку жизни и смерти явно неприспособленными к тому средствами, в целом приводят к поэтическому поражению. Гораздо большего успеха достигает Случевский, когда решает ту же проблему чисто поэтическими средствами, оставив «нож и пилу анатома», и останавливается там, где в другом случае только начинает:

Не померяться ль мне с морем?
Вволю, власть души?
Санки крепки, очи зорки,
Кони хороши...
Дальше! Кони утомились,
Надо понукать...
Море будто шире стало,
Раздалось опять...
А нескитанные версты
Сзади собрались
И кричат, смеясь, вдогонку:
«Эй, остановись!»
Стали кони... Нет в них силы,
Клонят морды в снег...
Ну, пускай другой, кто хочет,
Продолжает бег!
И не в том теперь, чтоб дальше...
Всюду — ширь да гладь!
Вот как вдруг запорошило...
Будем умирать!

Внутренняя противоречивость творчества Случевского заключается и в самом соотношении темы гармонии — и

диссонанса. Можно наглядно проследить, как выражается это противоречие (тяга к гармонии и внутренняя дисгармоничность) в тех изменениях, которые делал сам Случевский в своих стихах для собрания сочинений. В ранних редакциях образы обладают гораздо большей резкостью, угловатостью, грубой конкретностью. Изменения направлены в сторону большей нейтральности, легкости, общепэтической сглаженности. Например, в собрании сочинений:

Что мы — не мы, послед других существ, подобный
Жильцам безвыходной, таинственной тюрьмы.

В раннем варианте:

Не больше как послед других существ, подобный
Жильцам какой-то пересылочной тюрьмы.

В варианте «таинственной тюрьмы» образ приобретает условно-поэтический характер. Жизнь как «пересылочная тюрьма» — образ, по своей резкой конкретности показавшийся, очевидно, слишком вызывающим автору, — и вовсе выпущен «размашистый» и очень своеобразный, как все у Случевского, образ-сравнение, продолжающий мысль о тюрьме:

Нас отделяя от всего бывшего,
Запретом стелется небес громадный щит.

Случевский называет себя «кактусом», воспекает красоту нетрадиционную, случайную, «ветвей изломы и изгибы» ему ближе, чем прямые стволы сосен, — и создает апофеоз гармонии, гневную филиппику против диссонансов зарождающегося декадентского искусства:

Пред великою толпою
Музыканты исполняли
Что-то полное покоя,
Что-то близкое к печали...

Но гармоническая, пасторальная прелесть уже чужда «толпе»:

Но толпа вокруг шумела,
Ей нужны иные трели.
Спой ей песню о безумье,
О поруганной постели,
Дай ей резких полутонов,
Тактом такт перешибая,

И она зарукоплетет,
Ублажась и понимая...

(Знаменательно в конце стихотворения это «понимая», то есть модернистские диссонансы, резкие сдвиги уже в это время ближе и понятней «толпе», чем простота, гармоническая ясность; сравним строки Пастернака о «неслыханной простоте», в которую «нельзя не впасть», но которую «надо утаить»:

Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.

Уже во времена Случевского вызревала новая аудитория.)

Примирение противоречия, очевидно, в том, что он понимает «безобразие» как этап поэзии, как раз наступающий в его время, и себя он осознает как представителя этого этапа; стих утратил «музыку и крепость» (очень точное, даже исчерпывающее определение); вялость и прозаичность нынешнего стиха суть его основные свойства, и Случевский их неизбежно отразил. С его трезвостью и рационализмом он вполне отдает себе отчет в том, что эпоха великой поэзии кончилась:

Конечно, пушкинской весной
Вторично внукам, нам, не жить...

Наступает новая пора для поэзии — морозы, бури, «скучной осени дожди».

Мы будем петь их проявления
И вторить всем проклятьям их,
Их завыванья, их мученья
Взломают вглубь красивый стпх...

Переживая злые годы
Всех извращений красоты —
Наш стих, как смысл людской природы,
Обезобразишься и ты...

Случевский не отделяет себя от этого наступающего периода («наш стих»). Но он твердо убежден, что это только период, что Ярославна — бессмертна и поэзия неизбежно восторжествует:

Отседе слышу новых звуков
Еще не явленный полет.

Здесь в отношении к поэзии и к своему месту в ней очень ясно выразилась четкая осознанность своего переходного, завершающего состояния. То благоговейное отношение к пушкинскому периоду, которое сейчас прочно утвердилось в нашей поэзии, сложилось уже в это время. Ностальгическая тоска по чувствам цельным и глубоким, по цельности и крепости стиля пронизывает все их творчество. Это сказывается и в повторяющихся жалобах на раздробленность, вялость чувств, на общий серый, приглушенный тон жизни («Только б что-нибудь поярче, что-нибудь повеселей!»), в общей для всех теме умирания, угасания духа, оостеневшей, окаменевшей души (тема, которая только мгновеньями возникала у поэтов предшествующей эпохи).

Ни у кого из поэтов-«восьмидесятников» нет такой сгущенной, резко отрицательной характеристики самой атмосферы «безвременья», «где воздух не живит и не крепка земля», — как у Случевского. Самую общую черту времени он называет «незрелой мысли пустота». Современное искусство — порождение вялых, «пролгавшихся людей». Искусство прошлого наложило на современного человека такую сильную печать («влиянье Рудиных, Раскольниковых, Чацких, Обломовых»), что он с его пустотой и слабостью может только сгибаться под его гнетом:

Как паутину, все затканы пути
Простых, неломаных, здоровых заключений,
И над умом его — что день, то гуще тьма
Созданий мощного, не своего ума...

Само же это искусство с его цельностью и силой, ощущаемое им как давнее прошлое, вызывает у него восхищение:

Где, скажите мне, тот смысл живого гения,
Тот полуденный в саду старинном свет,
Что присутствовали при словах Евгения,
Тане давшего свой рыцарский ответ?

Где кипевшая живым ключом страсть Ленского?
Скромность общая им всем, движений чин?
Эта правда, эта прелесть чувства женского,
Эта искренность и честность у мужчин?

Сожаления о минувшем вышли за рамки поэзии, перешли в обобщенное восхищение самим укладом жизни; однако,

если выделить те жизненные качества, которыми восхищается Случевский, они сложатся в стилевую систему, которую поэты его эпохи целиком принимают, которой пытаются следовать и распад которой так живо ощущают сами: «скромность», «движений чин», «правда», «искренность и честность».

«Переходность», временность — их живое, непосредственно поэтическое чувство. Оно не только в ощущении великой поэзии XIX века как давно ушедшей, как недостижимого золотого века, но в очень непосредственном чувстве времени вообще, в каком-то даже интимном отношении с ним: чувство данного мгновенья, тут же на глазах становящегося прошлым; у Случевского в стихах-размышлениях над гробом (конечно, своим) есть такая точная формула: «начнется давность, народятся сроки», в которой выражена самая суть его отношений к времени. У Апухтина есть сходная мысль: встреча через много лет людей, когда-то любивших друг друга:

И в глубь минувшего, в сердечный их архив
Уже уходит прочь еще воспоминанье! —

то есть только что ушедшее мгновение — ожидание встречи — тотчас же становится воспоминанием, ложится «в копилку жизни». Для Случевского память, время, как и все остальное, — проблема, то есть нечто, требующее размышления и всестороннего исследования (стихотворение «Воспоминанья вы убить хотите» или «Гораздо больше позабыто»); жизненные воспоминания имеют свои градации и ступени: так, воспоминания детства ярко живут в памяти и питают нынешний день —

А то, что только что, недавно,
В усталой памяти легло, —
То бледно, мертвенно, бесправно
И только отблеском светло.

Все «переходные» черты «безвременья» в творчестве Случевского выразились в наиболее заостренном виде. «Деятельность Случевского несомненно останется поучительным памятником исторического перелома в поэзии»³³.

К. Фофанов — «взрыв» романтической поэтики. Взрыв не только в том смысле, что сам он был последним поэтом,

воскресившим в конце века романтическое мироощущение и соответствующие ему стилевые черты, но и в том, что элементы романтического стиля живут у него в осколках и обломках, в противоречивых столкновениях с элементами «некрасовской» традиции. В отличие от Голенищева-Кутузова с его логически-принципиальным романтизмом, последовательно выдержанным противопоставлением «бездн» и «пропастей» земной суеты и пошлости светлому миру небесной красоты,— романтизм Фофанова носит характер очень «личный», очень индивидуальный, за ним чувствуется биографическое незнание жизни, подлинное отвращение от нее. Весь облик Фофанова соответствует традиционному образу романтического поэта. Определяющая нота его поэзии — состояние вдохновения само по себе, независимо от источника и результата вдохновения. Это несколько взвинченное, нервическое вдохновение может иметь источником мгновенное, случайное жизненное явление, может — «сны», и даже чужие сны. Сны — ключевое слово поэзии Фофанова. По наблюдению современного ему критика, «сны вещие, сны мудрые, сны лучезарные, сны волшебные, сны пленительные, сны чарующие и даже святые сны мелькают в его стихах и повторяются с такой настойчивостью, что кажутся уже не словами даже, а каким-то особым знаком, утверждающим принадлежность стихов Фофанову»³⁴. Наблюдение очень точное и в том смысле, что слово «сон» («сны») становится у Фофанова знаком, термином, впитавшим содержание и предшествующего, и его собственного романтического опыта. В нем уничтожен не только буквальный, но и метафорический, переносный смысл. Метафора в нем как бы угасла, оно приобретает новый прямой смысл, точно обозначая ведущее состояние фофановской поэзии. Когда Фофанов восклицает:

И пал я жертвой суеты,
С безумной жаждой снов и ласки,—

к «снам» уже не нужны никакие поясняющие эпитеты.

Фофанов воскрешает все, и самые обветшалые поэтические штампы: буйное вдохновение, печальная струна, светлое виденье, пламенные рыдания, страстные мечты и т. д. У него во множестве и сравнения явлений природы с камнями и тканями: атлас, бархат, пурпур, креп, вуаль, алмазы, рубины, янтарь и т. д. (равно и прилагательные из той же области). Причем, как правило, их употребление

имеет свою внутреннюю логику, и, раз упомянутые в стихотворении, они тянут за собой другие, из того же мира. Если после дождя «длинная аллея приняла отблеск янтаря», то и — «горит вся золотом стеклянная теплица, как огненный рубин», и в конце — «небес стыдливых бирюза».

Он охотно пользуется и характерным синтаксическим клише с двумя эпитетами, отделяющими дополнение от подлежащего, иногда с инверсией типа:

Проворных ящериц пугливая семья...

Туманный хоровод серебряных русалок...

И грустная семья задумчивых берез...—

(в особенности этим последним сочетанием, с участием слова «толпа» или «семья»); и банальнейшими метафорами («Последние слезы мороза // Румяное солнце лобзает»). Ни у кого нет такого небрежного, неряшливого нагромождения эпитетов и метафор: «Скоро вновь озарит безмятежный эфир // Лучезарной улыбкой ликующий день» (здесь вообще распадается синтаксическая связь). Взаимно уничтожающиеся характеристики затрудняют восприятие образа: «И тусклая луна бледна, как первый снег, // В лучах вечернего заката...»

Вот характерный пример катахрезы. Стихотворение «Ночью» начинается с весьма определенного описания легкой ночи:

Ночь в открытые окна лениво струит
С ароматом цветов утомительный жар.

Далее «ночь уходит», наступает ее антипод — день, и ночь тут же превращается в поэтический знак, символ:

Но из сердца холодная ночь не уйдет,
Не спугнет ее блеск ароматного дня.

Реальная летняя ночь, которая сама была и жаркой и ароматной, тут же забыта, отброшена, а на ее место встает привычный метафорический призрак.

Фофанов с полной доверчивостью пользуется всеми вспоминающимися ему чужими поэтическими оборотами как своим достоянием, вплоть до почти прямых реминисценций из Пушкина, Фета, Некрасова, Кольцова, типа:

Прекрасна ты, осеняя пора!
Задумчивой природы увяданье.

Типичен для Фофанова и вполне устаревший в поэзии антропоморфизм в отношении к природе (так, цветы «пестреют горделиво», «благоухают стыдливо» и т. д.). Это особая тема, важная для его творчества: отношение романтика Фофанова к природе. Коротко остановимся на этом. Дело в том, что Фофанов великолепно чувствует природу, и лучше всего те его стихи, строфы, строчки, где ему удается к ней «прорваться» — в прямом ли, метафорическом ли образе:

Сумерки бледные, сумерки мутные
Снег озарил перелетным мерцанием...

Ветер рощу колыхнул,
Ветки сдвинул, распахнул
И в вершинах их косматых,
Трепетанием объятых,
Белым сумраком зевнул.

Тускло блещет солнце на закате
Из осенних облаков;
Веет тленьем в крепком аромате
Увядających цветов.

(Он любит с почти прозаической точностью фиксировать запахи: «Пахнет почкою березовой, мокрым щебнем и песком»; в другом стихотворении: «Пахнет свежую травую и увядшею листвою»; подробность и тщательность выявления запахов так странно и резко контрастируют с условным, приблизительным характером других образов.)

Полосы лунного света легли;
Белый туман поднялся от земли,
Тощий кустарник и мшистые пни
Ожили, точно пигмеи, в тени.

Ветка навпсла, как темный рукав,
Тянутся корни, как змеи, пз трав,
Лунные пятна в вершинах сквозят,
Дремлет, и бредит, и движется сад.

Но почти везде у Фофанова точный предметный образ оказывается аллегорией или хотя бы параллелью к человеческим переживаниям. Если когда-то в высшую похвалу Фету Тютчев определил его отношение к природе: «Не раз под оболочкой зримой // Ты самое ее узрел», — то у Фофанова, явного последователя Фета, это свойство не то что отсутствует, а как-то заглушается. Образ природной жизни

у Фофанова оказывается только вспомогательным: тот же снег, осветивший сумерки своим «перелетным мерцанием», — всего лишь второй член сравнения, где суть в редкостном даже для Фофанова романтически-вычурном трюизме:

Грезы так падают, грезы сомнения,
В сумерки бледные сердца мятежного.

(Это тоже пример образа, близкого к катахрезе: первоначальный смысл сочетания «сердце мятежное» так стерся, что допускает к себе определение, логически ему противоречащее: бледные сумерки.) «Так», «не так ли» — характерный ввод в заключительных строках таких параллелей к человеческой жизни.

Даже при самой предельной конкретности и предметности возникающего у поэта образа:

Хмель засох вокруг беседки,
И летят со всех сторон
На обветренные ветки
Стаи черные ворон,—

он гут же спешит, точно против воли, «подтянуть» их к банальной, «отписочной» параллели:

В их тревоге торопливой,
В резком крике слышны мне
Смех над долею счастливой
И укор былой весне.

На подобных образах лежит явная печать «переходности»: здесь есть определенное недоверие к силе поэтического слова и образа. Поэзия предшествующая сумела бы слить органически и нерасторжимо мысль о собственной, человеческой жизни с закономерностями жизни природной, не прибегая к подобной торопливой аллегории. С другой стороны, поэзия последующая, модернистская, сняла бы ясность сопоставления с человеческой жизнью; фофановские образы торопливой тревоги и «резкого крика» черной вороньей стаи вполне уже годятся в своей резкой конкретности стать носителями отвлеченных, таинственных предчувствий грядущих катастроф, некоей общей, разлитой в мироздании тревоги. У Фофанова далеко расходится «реалистическая» конкретность образов внешнего мира с романтической схемой.

Как будто напрашивается понятие «эпигонства». Но и в этом случае не хотелось бы решать вопрос с такой категоричностью. Прежде всего, как мы говорили, романтизм Фофанова носит очень «личный» характер. Если черты романтического стиля у Голенищева-Кутузова носят характер обобщенно-безличный, то авторское «я» в поэзии Фофанова само является воплощенным носителем романтических мечтаний. Реальность — его романтически взвинченное вдохновение.

Даже и то, как легко, не задумываясь, Фофанов пользуется прямо чужими образами, чужими оборотами, говорит о том, что он воспринимает эти образы как свое достояние, в условно-поэтическом мире чувствует реальность собственного существования. Примерно так это объясняет Пл. Краснов в статье о Фофанове: отмечая, что тот «пользуется готовыми образами, сравнениями, даже настроениями других поэтов», он тут же «извиняет» его. «Но объясняются эти заимствования просто той болезненной впечатлительностью К. М. Фофанова, которая воспроизводит в его сознании так же ярко непосредственные впечатления, как и отраженные уже в других произведениях»³⁵.

Фофанов воспринимался и современниками как безусловно романтический поэт. Правда, сама эта безусловность порождала противоречия. Единодушно видя вершину его достижений в стихах типа «Звезды ясные, звезды прекрасные», критика непрерывно вынуждена была оправдывать его банальности и небрежности.

Однако, хотя это и «личный» романтизм, но то, что он родился в эпоху, когда была изжита возможность романтического переживания жизни, наложило на него печать. Этот запоздалый романтизм имеет свои особенности.

Прежде всего он настолько же придуманный, насколько и личный. Романтизм предполагает живую веру в возможность «иного мира», иных масштабов и критериев. Неоромантизм фофановского типа ни в какие иные миры не верит, он их сам с натугой выдумывает только из нежелания видеть *этот* мир:

А посмотри, в какие речи,
В какие краски я облек
И наши будничные встречи,
И наш укромный уголок!

(В этом его отличие и от предшествующих романтиков, и от последующих символистов.)

Романтический мир, «страны неземные» он целиком создает «из себя», по своему образу и подобию:

Их звезды бледные, как блеск моих очей,
Их темные леса, как скорбь души моей,
Их волны звучные, как стих мой перекаточный...—

то есть стих даже существует сначала как-то сам по себе, а потом только рождает свое подобие — волны придуманных стран.

Стилевая неразборчивость — в первую очередь свойство именно Фофанова, но ведь и не только Фофанова. Своего рода стилевая глухота, метафорическая неточность, распадение связей внутри образа сопровождают эпоху «безвременья» и растерянности. Образы, воспринятые Фофановым от предшественников, эволюционируют в двух противоположных направлениях: с одной стороны, он охотно употребляет окостеневшие метафорические клише типа «Увяла роза, разбит бокал» — образы, ставшие знаками определенных поэтических состояний, с другой стороны, столь же охотно разворачивает такие знаки, возвращая их к первоначальной метафоре («сердце мятежное» «просит бури безумных страстей»).

Наиболее характерное свойство поэзии Фофанова — не «сказки чудные» и не прорывы к «реализму», но причудливое сочетание этих элементов. У Фофанова, как ни у кого из поэтов его эпохи, широко раздвинулся диапазон контрастов напряженно-романтических, условно-поэтических средств и подчеркнуто конкретных бытовых реалий. Вообще: отвлеченного и конкретного, далекого и близкого. В самой общей форме мироощущение, которое легло в основу этих стиливых раздоров, выражено им так:

Мой голос слаб, мой факел темен,
Иду неверною ногой.
А ночь глуха, а мир огромен,
И смотрят звезды надо мной.

И само излюбленное состояние вдохновения (более важное, чем результат) он ощущает в том же ключе:

Еще к земле прикован чуткий слух,
Но к небесам уже подняты крылья.

Это мироощущение внедрилось в каждую, как принято говорить, клеточку его стилевой ткани. Образ «небо — зем-

ля», то в виде романтического условного сопоставления, то просто поэтической параллели, проходит через все творчество Фофанова. Этот образ-противопоставление так настойчив, что рождается невольное ожидание: если

Осенний дождь, ты звезды погасил! —
то здесь же:

Ты колеи дорожные размыл!

Если:

Небо все в звездах, немое, стоокое,
Смотрит миллионами лет,—

то рядом непременно:

Тихо узоры обоев сливаются.

И там, где небо не условно-романтическое и звезды не «ясны» и «прекрасны», в этом мгновенном взлете Фофанов достигает наибольшей поэтической свободы:

Месяц всходит выше... выше...
Снег посеребрил.
Тень легла на снег от крыши,
От резных перил.
От амбара и от бани
Тени на дворе.
Небо будто бы в тумане,
В млечном серебре.

Сближение частного и общего, предметного и ирреального делает Фофанова признанным предшественником символистов. Фофанов не только певец фей и гротов, сказок и снов, но певец города. В его стихах множество чисто городских реалий. Даже когда он пишет о природе, это по большей части городская природа или по крайней мере пригород, окраина:

Не слышно птиц, не дышит роза,
Взрываясь, мчатся в мрак дерев
Свист отдаленный паровоза,
Удары башенных часов.

Парки, сады, бульвары, аллеи, пруды, акации, решетки, каменные стены — все эти очень конкретные и впервые так широко вводимые в лирику приметы городской природы,

городской окраины сплетаются с все более нарастающим чувством нереального, призрачного. «Кто-то», «где-то», «что-то» — самое нереальное сливается с самым определенным и конкретным. «Кто-то белый мне кивает», — только зародилось нечто неопределенное, неоформленное и сразу превращается в «он» — персонаж с очень конкретными характеристиками действий:

И теперь он грустно бродит
И уйти боится прочь
От раскрытого окошка
В эту пасмурную ночь.

Самое выразительное в этом смысле — известное стихотворение Фофанова «Чудовище» (благодаря которому в первую очередь он и был признан символистами своим предшественником). Чудовище — воплощение городского кошмара — возникает так:

Зловещее и смутное есть что-то
И в сумерках осенних и в дожде...
Оно растет и ширится везде...

То есть прямо из небытия, из абсолютно неопределенного «что-то», сгущается на наших глазах «оно» и тут же «растет и ширится». В его характеристике сплетается, ставится рядом, через запятую, с помощью «и» или «то» самое отвлеченное с самым конкретным:

Оно старей, чем солнце и луна...
И нет ему ровесников и сверстниц,
И в сумраке неосвещенных лестниц,
У тусклого, прозрачного окна,
Оно стоит и вдруг стремится выше,
Услышав шаг или кашель, точно вор...
Глядит в пролет и дышит в темной нише
И слушает унылый перебор
Глухих шагов по ступеням отлогим,
Ужасное своим молчаньем строгим!
...К мольбе людей и воплям равнодушно,
Оно скользит печально и воздушно...
То слушает, как прядает струя
Из медных кранов в звучные бассейны
Широких ванн... То сном небытия
Оно лежит, белея...—

и т. д.

Хотя это стихотворение, как и вообще ряд более поздних стихотворений Фофанова, во многом предвосхищает

стихи последующего поколения поэтов, однако по нему же можно судить и о существенных отличиях. И прежде всего отличие в том, что никакая романтическая отрешенность не позволяла последним поэтам XIX века обрывать связи между поэзией и реальностью. «Чудовище» родится на наших глазах из небытия. «Но что оно? Названья нет ему». Первые строки прямо отсылают нас к источнику («Зловещее и смутное есть что-то»); и лишь постепенно «что-то» сгущается в смутный облик. Он непременно подготовлен и мотивирован как поэтический образ. Если взять любые стихи Фофанова — тот же принцип выдерживается неизменно. Цитированное выше стихотворение «Notturmo» («Полосы лунного света легли»), немного напоминающее природные образы Случевского («И обмирающие травы, пригнувшись, в землю уходя»), представляют собой поэтическую реальность, достигшую максимальной степени самостоятельности:

Дремлет, и бредит, и движется сад.
Тайная жизнь, прозябая кругом,
Дышит и сыплет холодным огнем,
Веет, и грезит, и мнится: сейчас
Мир, как виденье, умчится из глаз.

Но характерно, что как раз здесь, в этом стихотворении, где фантастическая реальность готова вытеснить действительную, как нигде, много спасительных «мостиков»: *точно* пигмеи», *как* темный рукав», *как* змеи», «мнится», наконец — *как* виденье». Создается впечатление, как будто поэт пугает почти состоявшаяся обособленность этого мира, и он спешит всячески подчеркнуть его иллюзорность, не дать ему в самом деле превратиться в «виденье».

В поздних стихах Фофанова нарастает чувство безнадежности, выражаемое все более прямо и сдержанно, без прежней пышной метафоричности:

В мире душно и позорно,
И обидно жить.

Ужель тебе не скучно,
Не скучно, так как мне?

Все отчетливей кристаллизуются два возможных пути — реалистической и декадентской поэтики. Причем борьба этих тенденций происходит уже не между разными обра-

зами, а как бы внутри образа, в однородных стилевых элементах.

Каменный дом, точно клетка огромная,
Щелями окон тускло глядит.
Лестница длинная, лестница темная
Вьется все выше и звонко молчит.

Где-то шаги раздаются поспешные
По невеселым, крутым ступеням...

Эта лестница находится на грани реалистической и декадентской поэтики. Еще вполне реальная — длинная и темная лестница каменного дома, по которой люди проносят свой груз ежедневных радостей и печалей, но вместе с тем это и та лестница, по которой «чудовище» (уже написанное) «стремится выше»; звонкое молчание лестницы, ее невеселые ступени, загадочные «чьи-то шаги» превращают ее в символ городской тоски и обреченности, предвосхищая «городские» образы символистов.

Еще ближе к декадентской поэтике одно из обобщающих творческий путь Фофанова стихотворений «Тише, Муза!».

Тише, Муза! Мы в потемках
Между грязи, на обломках
Обесславленной земли.
Вкруг болота, мхи и елки...
Тише, Муза! Слышишь, волки
Воют жалобно вдали?

Мы озябли, мы устали,
Сердце грезы истерзали,
Путь наш долог и уныл.
Нет огней, знакомых взору,
Лишь вблизи по косогору
Ряд темнеющих могил...—

и т. д.

Очень конкретный пейзаж петербургского пригорода приобретает символический характер «обесславленной», поруганной земли. В этом отличие от его прежней поэтики: здесь пейзаж не аллегория, не параллель к человеческим переживаниям. И «огни», и «могилы» здесь одновременно и предмет реальной обстановки, и чисто символические детали. Только, пожалуй, «обломки обесславленной земли» или — дальше — «поруганные обломки» прямо выводят к настроению какой-то космической катастрофы, к беспощадно суровому приговору земле вообще.

«Сердце грезы истерзали» — подобный образ в этом контексте может быть воспринят не столько как дань романтической поэтике, сколько как отречение от нее: именно романтические «грезы», придуманные, несуществующие «страны золотые» действительно терзали вполне реальное сердце поэта. Строки «Мы озябли, мы устали, // Сердце грезы истерзали» могли бы принадлежать кому-нибудь из ранних декадентов. И, пожалуй, отличает его стихи именно реальность страдания, «обеспеченность» банальных слов всем поэтическим путем последнего романтика, а также неизменное стремление это страдание преодолеть, хотя бы с помощью светлых мелочей быта, увидеть «рай» в оставленном мгновенье жизни: «Балкон с вечерним освещеньем и запоздалый этот чай». Стихотворение Фофанова «Декадентам» содержит яростное проклятие им в первую очередь именно за их безвыходную погруженность в свой внутренний, болезненный и фантастический мир («Ваша Муза — как больной урод, что себя собою утешает!»).

Лучшие стихи Фофанова — те, где контрасты «убраны», замкнуты в стиле, не вопиют своей разлаженностью, но дают ощущение неразгаданной тайны. Таково одно из его самых интересных стихотворений — «Морозной ночью», о том, как «мчится поезд ночью снежной». Поезд дан, с одной стороны, как торжествующая стихия жизни, ему противопоставлен «безжизненный путь», «помертвелый узор» зимних деревьев. С другой стороны, столь же убедительно и обратное противопоставление: поезд — тюрьма и деревья, таящие в себе жизнь. Отношение природа — человеческая жизнь дает теперь не прямолинейный контраст, не условную параллель, но сложное и противоречивое единство:

Застыл и замер путь безмолвный,
Но и безжизненным путем
Несется поезд, жизни полный,
С победоносным торжеством.

И оснеженные деревья,
Весну, как жизнь, в себе тая,
Встречают зимний гром кочевья
Сквозь сон и ужас бытия.

И любо им в неувидимом
Морозе блещущей зимы
Дохнуть на миг теплом и дымом
Людской свободы и тюрьмы.

Наиболее «законченный» из «восьмидесятников» поэт, создавший наиболее завершенную стилевую систему, — А. Апухтин. Он не только самый завершенный, он и наиболее «завершающий». Контрасты и диссонансы поэзии «безвременья» в нем слились в стройную систему. Общее чувство уныния и растерянности у него выразилось с наибольшей силой.

Однако это дисгармоническое мироощущение, которое у других поэтов создавало диссонанс, даже распад стиля, у Апухтина сливается в один напряженный и страстный аккорд. Сказать об Апухтине, что у него что-то выразилось с «наибольшей силой», кажется противоречащим всему духу его поэзии, настолько прочно связались с ним понятия бессилия и уныния. Но это — тема и дух его поэзии, а в области стиля это выразилось иначе. Верно, что у Апухтина нет тенденции «к образности яркой, непривычной, к резкому и, как принято говорить, «свежему» эпитету, к неожиданному сближению значений, к запоминающейся метафоре, к оригинальному сравнению»³⁶. И действительно, в этом его отличие от прямых предшественников и современников — Фета, Полонского. Нет размаха и свободы, «лирической дерзости», нет, говоря условно, взлета, подъема, нет тех образов, в которых поэзия служит посредником между «небом» и «землей» («Так для бессмертного, покинув скудный дол, // Летит за облака Юпитера орел, // Сноп молнии неся мгновенный в верхних лапах»). Апухтинская поэзия никогда не поднимает взгляда вверх, а если и поднимает — между ней и небом — серая пелена. Но с тем более напряженной и сосредоточенной силой выражаются тоска и распад человеческого сознания.

То было уж давно... На станции глухой,
 Где ждал я поезда... Я помню, как сначала
 Дымился самовар и печь в углу трещала;
 Курил и слушал я часов шипевший бой,
 Далекий лай собак да сбоку, за стеной,
 Храпенье громкое... И вдруг, среди раздумья,—
 То было ль забытье, иль тяжкий миг безумья,
 Замогло, замерло, потухло все кругом.
 Луна, как мертвый лик, глядела в мертвый дом,
 Сигара выпала из рук, и мне казалось,
 Что жизнь во мне самом внезапно оборвалась.
 Я все тогда забыл: кто я, зачем я тут?
 Казалось, что не я — другие люди ждут

Другого поезда на станции убогой.
Не мог я разобрать, их мало или много,
Мне было все равно, что медлит поезд тот,
Что опоздает он, что вовсе не придет...
Не знаю, долго ли то длилось испытанье,
Но тяжко и теперь о нем воспоминанье!

Само поэтическое мгновение не традиционно, ново для русской поэзии; сходные состояния можно найти разве что у Полонского в его наиболее фантастических вещах: мгновенное выключение сознания, выпадение человеческой личности в какое-то другое измерение, исход — на мгновение — души из тела («Казалось, что не я — другие люди ждут...»). Само изображенное состояние несомненно сближает Апухтина с грядущей «новой» поэзией, но тем явственней разница. В поэзии декадентской, в сущности, все события происходят в этом призрачном мире, он и есть ее изначальный мир. Тем самым достоверность его исключена как проблема: он предлагается как данность, не требующая реалистической мотивировки. Если же предположить, что само это состояние выпадения сознания было бы описано декадентским поэтом, подчеркнута была бы внезапность срыва, мир этот вторгался бы со своими искаженными перспективами. Апухтин нарочно нагнетает предельную реалистичность окружающих бытовых деталей, еще усиленную, уточненную их характеристиками, — самовар дымится, трещит печь, «шипевший бой часов», лай далекий, даже, наконец, громкое храпенье — все так привычно, что трудно на этом фоне представить что-то нереальное (впрочем, в самой нарочитой сниженности и простоте бытовых реалий в поэзии уже кроется возможность проявления фантастического). Но все это — «сначала». Потом входит другая действительность, вернее, не входит и тем более не вторгается, а как бы насильственно втягивает личность в себя. Вместо резкого срыва, что логично представить нашему читательскому сознанию, — заторможение, замедление, как будто и в момент воспоминания поэт сопротивляется наступающей на него тягостной силе: «Замолкло, замерло, потухло все кругом». Подробность, распространность в описании состояния, мерная четкость синтаксиса с характерными для Апухтина риторическими фигурами, с нарастанием и кадансом: «Мне было все равно, что медлит поезд тот, // Что опоздает он, что вовсе не придет...» — все это призвано создать впечатление полной реа-

листической достоверности фантастического мгновения. После этой напряженности с каким-то даже облегчением воспринимается конец стихотворения — и в этом сказалось присущее Апухтину чувство поэтической меры,— где образ переводится в план уже привычной аллегории (проносящийся мимо поезд жизни) и завершается сильным и обнаженным эмоциональным движением:

И с грузом опыта, с усталою душой
Я вновь сижу один на станции глухой.
Я поезда не жду, увы!.. пройдет он мимо...
Мне нечего желать, и жить мне нестерпимо!

Основная интонация, которую культивирует Апухтин и которая так «пришлась» к его поэзии,— интонация романа. Романс в это время получил очень широкое распространение. После Полонского, Григорьева он входит в поэзию как равноправный жанр. Он едва ли не единственный давал прямой выход скопляющейся эмоции тоски, уныния, подавленного отчаяния. Свойство романса вообще в том, что он выражает и больше и меньше, чем его слова. Романс сглаживает, нивелирует оригинальность поэтической мысли, образа и вместе с тем придает силу и выразительность поэтическому клише и «голой» «бытовой» эмоции («О как больно душе, как мне хочется плакать»). Поэзия «безвременья» почти не создает новых ценностей, но она просматривает, перекладывает все драгоценное наследие. Это наследие, то есть вся русская поэзия — Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Некрасов, Полонский — к 70—80-м годам стала как бы сама реальностью и отстоявшиеся в ней образы и слова превратились в действительность, из которой, как из живой жизни, поэты могут бесконечно черпать свои образы и темы. Создается несколько условная поэтическая действительность, представляющая собой реальную почву для поэзии «безвременья»; все поэтические клише получают смысл предельно обобщенный и напряженный. Все это в наибольшей степени относится к Апухтину (в наименьшей — к Случевскому). Именно романс, как наиболее сгущенное и эмоционально напряженное средство выражения этого мира, Апухтин избирает как свою основную интонацию. Нет надобности подтверждать это примерами, об апухтинском романсе достаточно написано. Хочется только подчеркнуть всеобъемлющий характер этого жанра для Апухтина. Цыганский романс с его характерной лек-

сикой и эмоциональной напряженностью нерасторжимо сливается с его собственной поэзией — так, как в стихотворении «Цыганская песня»:

О пой, моя милая, пой, пе смолкая,
Любимую песню мою,
О том, как, тревожно той песне внимая,
Я вновь пред тобою стою.

Углубленный психологизм — общее свойство поэзии времени, связанное с развитием прозы. Однако все более пристальное внимание к душевной жизни личности идет в поэзии бок о бок с обеднением самой личности, ее раздробленностью; это не только противоречивость, но и невозможность обрести цельность. У Апухтина напряженная психологическая драма, неразрешившийся диссонанс обволакиваются, снимаются только романсовой интонацией. Вот другой отрывок, другое воспоминание, где чередуется условная мелодия романса с прозаической четкостью обрисовки психологической ситуации:

Мы сидели одни. Бледный день наступал,
Догорали ненужные свечи,
Я речам твоим жадно внимал,
Были сухи и горьки те речи.
То сарказмом звучали, иронией злой,
То, как будто ища мне мучения нового,
Замолкали искусно порой,
Чтоб не дать объяснения готового.

Последние четыре стиха уже вовсе проза. Но и в целом — рамками романса (размер, интонация, типичные для романса образы и «поэтизмы» — и «мы сидели одни», и «догорающие свечи», и «жадно внимал») — схвачено такое психологическое состояние, которое могло бы быть только достоянием прозы или, в крайнем случае, напоминает некрасовские стихи того же примерно содержания (бурные объяснения любящих), ничего общего с романсом не имеющие; «сарказм», «ирония» — слова еле удерживаются в романсовой оболочке. Дело не в самих прозаизмах, так свободно чередующихся с поэтическими банальностями, но в целостной интонации, охватывающей те и другие:

А твой голос звучал торжеством
И насмешкой терзал ядовитую
Над моим помертвелым лицом
Да над жизнью мою разбитую...

Последний, завершающий стих подводит романсовый итог всему стихотворению. Романсовое, песенное «да», традиционная «разбитая жизнь», — здесь в конце дана квинтэссенция романа. Но ведь и первые две строки этого четверостишия — на грани романа и психологического исследования (предыдущие строфы продолжают его развитие); вполне можно бы представить, что вторая строка начиналась бы не с «и», а с «да», и это не резало бы слух — психологические контрасты слились с романсом.

Три основные стихии творчества Апухтина: прозаически-повествовательная, декламационно-мелодраматическая и романсовая — слиты нерасторжимо. Так же естественно, как в романсе возникает сугубо прозаическая лексика, так же в произведении прозаическое вторгается «романс» (так, в «Курьерском поезде» — образ из его романсов: «Они — поблекшие и поздние цветы — // Не возродятся вновь для солнца и для счастья!»). Одна и та же излюбленная интонация с нарастанием и кадансом (как в приведенном выше стихотворении «Памятная ночь») — в стихах декламационного склада («Что дед мой болен был, что болен был отец, // Что этим призраком меня пугали с детства, — // Ну что же из того, я мог же, наконец, // Не получить проклятого наследства!..»), в чисто прозаической интонации («Болезнь»), наконец, в романсовой («Что тайна, как стена, стоит меж нами, // Что в мире я один, что я тебе чужой»). Одни и те же лексические и синтаксические признаки объединяют в одно целое разные стороны его поэзии.

Романс втягивает в себя и разговорно-интимную интонацию. В стихотворении «Астрам» есть такой разговорный «жест»: «Розы — вот те отцвели, да хоть жили...» Фраза, кажется, могла бы существовать и без ритма. Но все естественные логические ударения «схватываются» размером, каждое совпадает с ударением стопы: /.../.../.../. То же можно сказать о тех стихах, в которых свободная, естественная эмоциональность романа подчиняет, снимает рассудочность привычных аллегорий («Осенние листья», «Опять в моей душе», «Истомил меня жизни безрадостный сон» и др.). Все это характерные признаки того, как любые, хоть и самые противоречивые, стилевые тенденции органически охватываются интонацией романа.

Конечно, творчество Апухтина не исчерпывается романсом, и если бы мы писали монографический очерк об

Апухтине, надо было бы подробнее говорить о стихах декламационных, прозаически-повествовательных и т. д. Но романс, во-первых, — ключ к его творчеству, а во-вторых, имеет очень существенное и широкое значение для поэзии этого времени. Вобрав в себя все самые сгущенные, обобщенные до условного знака поэтические клише, он как бы закончил их собой, а вместе с тем создал на их основе новую поэтическую жизнь. Так же как творчество других поэтов «безвременья», апухтинский романс одновременно и «просматривает» все нажитые поэзией ценности, и вместе с тем — повернут к новому поэтическому времени. Приведем два характерных взаимоотрицающих мнения об одном из самых знаменитых романсов Апухтина — «Ночи безумные, ночи бессонные». Критик демократического лагеря М. А. Протопопов пишет: «Где тонко, там и рвется, по пословице, а в некоторых стихотворениях Апухтина внешняя оболочка до того тонка, что вместо определенных понятий остаются одни только символы, которым вы можете придать смысл по своему усмотрению... Приведем один только, но зато яркий пример, знаменитые «Ночи безумные, ночи бессонные»... Ничего кроме бессмыслицы я в этом наборе созвучий не усматриваю... Однако это бессмысленное стихотворение сделалось в Петербурге модным романсом, который был особенно популярен между посетителями загородных ресторанов и занял почетное место в цыганском репертуаре. Что такое могла себе представить какая-нибудь Стеша или Матреша, когда выводила хотя бы этот туманно-метафизический стих: «В прошлом ответа ищущего невозможного?» Мы не сомневаемся, однако, что представление Стеши было вполне отчетливо: оно определялось первыми двумя стихами романса, совершенно отвечающими и разумению Стеши и ее привычной обстановке... И в следующую за этими двумя стихами неудобопонятную декламацию вкладывался подходящий обстоятельству смысл, и популярность романса только возрастала. Таковы уж прерогативы символизма»³⁷.

Эта неопределенная многозначность, напротив, восхищает критика другого направления: «Тут живет каждая строчка... Ничего конкретного, ни одного отчетливого образа. Все заволочено таинственным покровом ночи. Взрыв страсти, точно последние вспышки догорающего костра... Ни одного выраженного воспомянутого прошлого... Ничего определенного, и, однако, все прошлое встает перед глазами

в одном туманном волнующемся и волнующем образе»³⁸.

Каковы бы ни были оценки, отмечают одно и то же — неопределенность и «символичность». Слова романса значат так неопределенно много, что любая конкретизация может его начисто скомпрометировать. Поэтому Протопопов отчасти прав. Но ведь и любой романс, который выводит Стеша или Матреша, означает в их понимании нечто неадекватное словам. Они вкладывают в него ту страсть и чувство, которые в словах едва намечены каким-нибудь приблизительным знаком. Вспомним, что говорит о цыганской манере исполнения Ап. Григорьев: «Нечего удивляться, что они с цыганским чувством поют какой-нибудь пошлый романс, нечего заподозрывать в их порывах аффектацию. Ни одного романса, хорошего или плохого, не поют они таким, каким создал его автор: сохраняя мотив, они гармонизируют его по-своему, придадут самой пошлости аккордами, вариациями голосов или особенным биением пульса свой знойный, страстный характер...»³⁹

Широко распространившаяся еще в 50-х годах манера цыганского исполнения романсов оказала свое обратное влияние на литературные романсы, в частности на Апухтина. (Вообще, «цыганская» тема занимает большое место в его поэзии: обаяние цыганской песни и опошление в его эпоху этого искусства вместе с всеобщим распадом, «цыганские» интонации в повествовательных стихах и т. д.) И дело не только в прямом влиянии цыганского романса, но в том, что оно совпало с тенденцией к предельному обобщению «поэтических банальностей», с их новой ролью в стихе.

Ночи безумные, ночи бессонные,
Речи несвязные, взоры усталые,
Ночи, последним огнем озаренные,
Осени мертвой цветы запоздалые!

Пусть даже время рукой беспощадною
Мне указало, что было в вас ложного,
Все же лечу я к вам памятью жадною,
В прошлом ответа ищу невозможного...

Стихотворение-воспоминание обращено не столько к реальным «ночам», к реальным событиям, сколько ко всем «ночам» его же поэтического мира, и не только его, это действительно «Ночи, последним огнем озаренные». Почти каждое слово и словосочетание стихотворения неоднократно встречались в поэзии, в них давно отстоялась определен-

ная эмоциональная атмосфера, — в этом смысле «Ночи» — одно из наиболее выдержанных стихотворений Апухтина. Не имеет никакого значения конкретная ситуация, с которой могла бы ассоциироваться эта атмосфера, — это может быть любая из его «ночей», может быть и ночь в загородном ресторане, может быть и ночь из «Воспоминания» или «Ссоры» («Потухавшие свечи тускнели, // Как сердца без любви и прощенья») или даже отзвук «Памятной ночи»: здесь сгустилось и выразилось все, что Блок, обобщая целую эпоху, называл «апухтинскими нотками».

Это романс, в котором для «цыганского» исполнения уже расставлены значки, в котором уже ничего не нужно изменять или подчеркивать. Это и называет Протопопов иронически «символизмом» (хотя, конечно, определение только совпадает с определением зачинающегося направления), и его характеристика вполне точна (хотя и предвзята) и более проницательна, чем характеристика А. Волынского. Это в самом деле «символы», но не в позднейшем смысле — не символы, раскрывающие мистическую даль за явлением, — символы завершающие, повернутые к прошлому. Даже «туманно-метафизический стих», по выражению Протопопова, «В прошлом ответа ищущий невозможного», совпадая внешне с формулами символистов, все-таки тоже повернут именно к прошлому, и слово «невозможный» здесь несет еще привычный условно-поэтический смысл, вполне реальный и буквальный в контексте, хотя уже и в самом деле таит в себе оттенок того «туманно-метафизического» смысла, который оно примет у символистов. Стихотворение — а оно представляет собой квинтэссенцию «апухтинского» — находится на самой грани двух поэтических эпох. Характерно осмысление апухтинских романсов в стихах Случевского:

«Пара гнедых» или «Ночи безумные» —
Яркие песни полночных часов, —
Песни, такие ж, как мы, неразумные,
С трепетом, с дрожью больных голосов!

Таково отношение «восьмидесятников» к поэзии и к своему месту в ней, их чувство поэтического времени, что даже собственные, недавние стихи ощущаются ими как история, как бы мгновенно откатываясь назад, получая обобщенный характер, становясь воплощением последней вспышки эмоциональной энергии:

Что-то в вас есть бесконечно хорошее..
В вас отлетевшее счастье поет..
Словно весна подойдет под порошею,
В сердце — пстома, в душе — ледоход!

Парадоксально, что Протопопов, относя стихи Апухтина к «декадентщине», именно за это его порицает, а критик Волынский, сам провозглашающий новое веяние в современной поэзии, противопоставляет Апухтина новому поэтическому поколению и в этом видит его достоинство: «Апухтин представляет полный контраст с молодыми поэтами новейшей формации: у него много лиризма, много внутреннего огня; у них — много возвышенных стремлений, много благих намерений. Апухтин человек чувства, поэты последнего десятилетия — люди по преимуществу рассудочные, несколько аффектированные»⁴⁰.

Эта разноголосица критических суждений очень показательна для оценки Апухтина и других поэтов его времени. Поэзия «восьмидесятников» просматривалась и оценивалась с противоположных сторон — глазами предшественников и глазами «новых». В ней завершались тенденции русской поэзии XIX века и закладывалась возможность для «взрыва» XX века. И столкновение критических мнений еще больше выявляет этот переходный характер. Как правило, то, что вызывает возмущение у Протопопова, Чуйко, Е. Гаршина и др., — вызывает восторг у Волынского, Брюсова. Смысл нападков и восторгов обычно тот же — элементы декадентства, символизма, мистицизма, вообще — все непривычное. Вот, например, критик Е. Гаршин иронически цитирует такие стихи Фофанова (выделяя некоторые слова курсивом):

Тихо бредем мы четой молчаливой:
Сыростью дышат росистые кущи..
Пахнет *укропом* и пахнет *крапивой*,
Влажные сумерки гуще и гуще.

Он назвал их рифмованной прозой, пародией на поэзию. Все, что выходит за пределы освященной традицией поэтики, что вносит в нее диссонанс, для него дико и чуждо. Ясно, что ни «чета», ни «росистые кущи» у него не вызывают никакого возражения.

Напротив, Брюсов пишет о Фофанове восторженно и трансформирует, приближая к себе, облик поэта. Для него ведущий образ — «Чудовище». Брюсовская интонация тор-

жествующего, победившего направления делает из Фофанова оптимистически-катастрофического современника, а из его «Чудовища» — воплощенную полноту жизни с утратой критериев добра и зла (хотя эти критерии на самом деле четко сохраняются у всех «восьмидесятников»): «Через всю поэзию Фофанова проходит эта борьба двух начал: романтизма, зовущего поэта укрыться в «гротах фантазий», и человека наших дней, смутно сознающего все величие, всю силу, все грозное очарование современного мира. В этой борьбе — истинный пафос поэзии Фофанова»⁴¹. Все-таки главное достоинство Фофанова Брюсов видит в том, что он «человек наших дней», но признает его основным пафосом борьбу двух начал. Вот в этом он прав, и это единственный объективный подход к Фофанову и другим «восьмидесятникам»: в борьбе, в непримиримости контрастов.

Одну эту строку, так дико звучащую для критика Гаршина, — «сыростью дышат росистые кущи» — можно было бы поставить эпиграфом ко всему его стилю, настолько она выражает в конкретном стилевом преломлении основную особенность поэзии Фофанова. В «росистых куцах», то есть в мире, далеком от бытовой реальности, в мире условно-поэтическом, веет сыростью, пахнет укропом! Было отчего прийти в негодование критику (есть в этом переплетении стилевых элементов одна очень важная черта, которая могла бы лечь в основу разграничения поэзии классической от поэзии, условно говоря, «наших дней»: признание существования особой поэтической действительности с ее сложными и гибкими законами, той действительности, которая, сложившись в поэзии Пушкина, Тютчева, Лермонтова, даже Полонского, почти подменила собой жизненную реальность для «завершающих» поэтов. Они ее законы нарушают, — но в самом нарушении их даже еще ощутимей и резче, чем при нетронutom и незыблемом их существовании, эти законы выявляют свою безусловность).

Еще показательней звучание взаимоотрицающих голосов в оценке Случевского. В общем современной критикой — от 60-х до 80-х годов — Случевский не был принят. И более поздние его стихи встречались со все большей неприязнью. В. Чуйко пишет, что «поэзия его отвлеченна, маложизненна»⁴², отмечает в нем «поэтическое резонерство, жестко-сухое, малообразное, не облеченное в музы-

кальную форму»⁴³. Он отказывает ему в поэтической оригинальности: «Несмотря на свое вечное стремление к оригинальности, К. К. Случевский мало оригинален, а если оригинален, то случайно, как-то невзначай, и тогда эта оригинальность не из блестящих»⁴⁴.

Примерно так же, и даже резче, высказывается о стихах Случевского Надсон в своих критических статьях. В эстетических критериях Надсон достаточно консервативен — и в статьях, и в поэтической практике. Случевский вызывает у него крайнее раздражение. Так, он сдержанно хвалит стихи Голенищева-Кутузова, поэтическая гладкость и стиливая выдержанность которых должны были больше ему импонировать, чем диссонансы Случевского, попросту ему непонятные: «Среди более или менее бездарных дебютантов... и в обществе гг. Фета и Случевского, из которых каждый в последние годы успел дописаться до геркулесовых столбов бессмыслицы, всякий, кто маломальски владеет языком и имеет хоть крупницу таланта, покажется белым голубем в стае черных грачей»⁴⁵. «Вздор», «бессвязный бред», «набор слов» — вот как характеризует Надсон творчество Случевского. Он цитирует строки из поэмы Случевского «Элоа» (из монолога Сатаны), в которых выражена одна из любимых мыслей Случевского — падение критериев, размывание граней, в частности, между добром и злом:

Но в чистоте своей зло помутилось,
Густой отстой добра в него спустился,
А зло, как поросль длинная трясины,
На стеблях бесконечных проникает
В добро...

Мысль о двойственности выражена у Случевского с присущей ему тяжеловесностью и неловкостью, сама форма как бы призвана выразить эту мучительную нерасчлененность добра и зла, красоты и уродства. Закончив цитирование, Надсон замечает: «Сатана продолжает еще и дальше болтать подобный же вздор...»⁴⁶ Даже в похвале выражается полная чуждость поэтики. Надсон приводит цитату и комментирует ее:

Кряжи бесчисленных гор лежат передо мною..
Но если бы не ломка их, не искривленье,
Не щели недр земных, обвалы и кипенья,
В них не было той грозной красоты,
Где так любовно, тихо тени голубые
Ложатся и закат малиновый горит...

«Тут, — пишет Надсон, — благодаря бога, все ясно, последние две строки даже красивы»⁴⁷. В этом замечании особенно явно проступает чуждость и непонимание: Надсон выделяет две строки, которые соответствуют его представлению о поэтической красоте, для Случевского они существенны только своим контрастом «ломке» и «искривленью», и наоборот.

Так же строго, как Надсон, оценил поэму «Элоа» и Чуйко: для него она анахронизм, подражание А. де Виньи.

А уже для Брюсова это, напротив, поэма совершенно современная. И Случевского он оценивал согласно его же собственному определению («Кактус»), мучительную борьбу Случевского за сохранение критериев, за цельность личности он воспринимает вполне в духе новой поэтики, как красоту безобразия. Но помимо этого акцента, характеристика Случевского точна и впервые осмысливает его «срывы» и «промахи» как его поэтическое своеобразие: «В самых увлекательных местах своих стихотворений он вдруг сбивался на прозу, неуместно вставленным словом разбивал все очарование и, может быть, именно этим достигал совершенно особого, одному ему свойственного впечатления. Стихи Случевского часто безобразны, но это то же безобразие, как у искривленных кактусов или у чудовищных рыб-телескопов. Это — безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразие, хотя чуждое красоты»⁴⁸.

Мы говорили, что один из важнейших различительных принципов — отношение поэзии к действительности. Было бы очень плодотворным провести разграничение на материале анализа творчества одного из «последних» (еще не тронутых распадом) — Полонского и лучшего из «первых» — Блока. Их близость очевидна и тем более оттеняет существенные различия. Здесь не место подробному анализу, укажем только на основные, по нашему мнению, моменты. Свообразие их отношений в первую очередь в том, что реальные образы Полонского становятся почвой для символических обобщений Блока. Вот что, например, происходит с одним характерным женским образом, введенным в драматургию Островским, в поэзию — еще Кольцовым, Григорьевым, но в основном Полонским. Это новый женский тип: девушка или молодая женщина («молодая вдова») из мещанской среды. Жизнь ее проходит не в столице и не в деревне, но на окраине, в провинции, в «хутор-

ке». Ее облик обаятелен и противоречив: в ней есть беззащитность и смелость, лукавство и прямодушие, страстность и сила души.

Именно этот образ приобретает у Блока огромный символический размах. Оторвавшись от бытовых реалий, он приобретает чрезвычайно многозначный смысл, и любой конкретный образ так или иначе соотносится с ним — и «желтые лютики», и «герани» на окне так же несут смысл очень обобщенный и широкий и очень далеко идущий от конкретного содержания образа:

В тумане да в бурьяне,
Гляди, продашь Христа
За красные герани,
За жадные уста.

Возможность обобщенного толкования образа дает сам Полонский своим колебанием на грани быта и фантазии. Тургенев говорил, что настоящий Полонский «там, где он рисует образы, навеянные ему то ежедневною, почти будничною жизнью, то своеобразною, часто до странности смелою фантазией». Но эти колебания «на грани» нигде не дают возможности самой грани стереться. Напротив, сама эта грань подчеркнута осязатима, «мотивирована», ввод в фантазию или сон — явственный и определенный. «В струнных звуках чье-то сердце // Долетает до меня», — в таком виде это был бы образ из блоковской поэтики; «Зимняя невеста» вся как будто из блоковского второго тома:

Я совью ему невесту
Бледную, как снег.

Прихвачу летучий локон
Я венцом из белых роз,
Что растит по стеклам окон
Утренний мороз.

Грудь по плечи облеку я
Тканью легкой, как туман,
И невесты, чуть дохну я,
Всколыхнется стан.

Ледяное сердце будет
К сердцу пламенному льнуть.
Позабывшись, он забудет
Заметенный путь.

И глядеть ей будет в очи
Нескончаемые дни,
Нескончаемые ночи...

Те же туман и бурьян («На пути») и т. д. Но нигде не происходит того легкого, как бы незначительного смещения, которое позволяет сдвинуть событие в стихотворении в план иллюзорной реальности. Тот же «мостик», что у Апухтина в «Воспоминании», переносит от бытовой реальности к фантастической, которая создается здесь же, в стихотворении. В «Зимней невесте» это сказочно-фольклорная мотивировка, в предыдущей цитате сразу разъяснение, что «плачет голос молодой» соседки за стеной, и т. д. Да и «невеста» — морок, смерть, а не «действительность». В поэзии символистской эта грань сна и яви размывается, «сонная» действительность прямо выступает как единственная реальность, это поэтика «выпущенного звена».

Орлов в статье о Полонском приводит пример «изысканного» образа у Полонского: «шорох знойной тишины», предвещающий поэтику раннего Блока: «В этой звучной тишине». Но и здесь еще более, чем сходство, бросается в глаза различие. В образе Полонского нераздельно и органически сращено конкретное и отвлеченное. Этим-то образ и живет — что это может быть конкретный шорох, раздающийся в знойной тишине, и вместе с тем поэтический образ тишины, как бы из самой своей напряженности порождающей звучание, то есть звучащая тишина возникает органически. У Блока образ «звучной тишины» (перекликающийся с брюсовским) — типичный образ модернистской поэтики, парадоксально-неожиданный, в котором уже отсутствует за полной ненадобностью внутренняя мотивировка.

Подведем некоторые итоги, с тем чтобы одновременно выявилось, какие новые стилевые возможности вызревали в поэзии «безвременья» и от чего отталкивалась новая поэзия.

Нарушена прежде всего цельность поэтической личности. Обостряется чувство дисгармонии, неблагополучия мира. Но нет трагического накала, уравнивающего человеческую душу со стихийными природными и историческими силами, а есть чувство уныния, вялой тоски, бессилия, растерянности.

Происходит и распадение стилевой цельности. Контрастные элементы стиля усиливают свои свойства: «рядом с избытком искусственности... избыток реализма». Именно избыток, то есть утрата пропорций, поэтической меры. Подчеркнутая точность, почти натуралистическая подробность бытовой детали прямо соседствуют с общепоэтическими клише. Нарушается пропорция целого и частей.

Пушкинская (и фетовская отчасти) гармония заключала в себе преодоленный диссонанс (или возможность диссонанса). В стиле это выражалось, например, в возможности легко и почти неощутимо превращать «кобылку бурую» в «нетерпеливого коня», то есть явление бытовое в явление высоко-поэтическое, интонацию разговорно-интимную в радостно-патетическую — без всякого диссонанса. Поэты «безвременья» «развели» прозу и поэтическую условность и поместили их рядом, не сумев слить в поэтическое единство. Однако они же были «призванными служителями» (Волынский о Голенищеве-Кутузове), ревностными и благоговейными хранителями пушкинского поэтического слова.

Вспомним известную гоголевскую характеристику стиля Пушкина: «Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не сразу: все лаконизм, которым всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт»⁴⁹.

Разумеется, в полной мере эта «необъятность» слова была свойством именно и только Пушкина, но самый принцип многозначности слова, единства его прямого, предметного значения и бесконечности обертонов («далекое сияние» за словом) — это основное наследие классического русского стиха. Последними ее носителями остро ощущали себя поэты «безвременья». Но чувство цельного и весомого слова уже переходило у них в омертвление. Поэтическая банальность, так широко культивируемая ими, не справлялась с возложенной на нее нагрузкой. Возможно, что сами они слышали далекие отзвуки и видели «сияние» за своим словом, но в поэтической реальности их слова бледнеют и мертвеют. Уже есть чувство заданности в их традиционных зорях и соловьях, нет свободы и безусловности любого поэтического образа. «Истерзался песней со-

ловей без розы», — почти в это же время пишет Фет. Данное мгновение как «момент вечности», поэтическое явление (хотя бы тот же соловей над розой) как конкретная реальность, подкрепленная вместе с тем всем традиционным стилевым контекстом, — эта поэтическая цельность для них недосыгаемый идеал, вызывающий чувство утраченного рая:

И пока горит мерцанье
В чарах бытия:
«Шопот. Робкое дыханье.
Трели соловья».

На фоне собственных фёфановских стихов строчки Фета отчетливо вторгаются как самая безусловная реальность, как действительные трели соловья, но — помноженные на всю традиционную поэтичность, на все поэтические контексты, в которых эти трели звучали.

Это свойство необходимо еще раз подчеркнуть: своеобразии отношения поэзии 80-х годов к поэтическому миру предшествующей поэзии — как к миру особой реальности. Была создана бесспорная, безусловная поэтическая реальность со своими властными и сильными «законами», и отношение к ней поэзии «безвременья» во многом определило собственное своеобразие последней. Она безоговорочно и высоко чтит эти законы и пытается следовать им, но сама уже находится вне этого мира. Этот мир сам становится объектом для поэзии «безвременья» («Где, скажите мне, тот смысл живого гения»), его явления — факты реальной действительности для последователей.

(С этим связано и обостренное чувство времени вообще, живое ощущение конца или перемены, интерес к «пограничным» ситуациям, особенно к проблеме смерти.)

Эта наполненность, даже переполненность поэтического слова или образа и явилась для новой поэзии своеобразным камнем преткновения. Слово само находилось на грани превращения в символ по той степени смысловой сгущенности, какой оно в это время достигло. Оно как бы содержит в себе в стянутом виде целый поэтический мир. («Всякое слово традиционно, оно многозначно, символично, оно имеет глубокие корни» — так писал впоследствии А. Блок, и не Блок-символист, но Блок 1920 года). Даже и без всякой дополнительной стилиевой нагрузки, без всякого смещения тот или иной образ или слово могут играть роль чре-

звычайно обобщенную, собственно все слова и образы уже «готовы» к такой роли. Когда Анненский пишет:

Желтый пес у разоренной дачи
Бил хвостом по ельнику и лаял,—

то, конечно, этот пес со всей его бытовой конкретностью — символический и очень многозначный образ.

Для последующих поэтических поколений оказались естественными две основные стилевые тенденции, которые условно можно было бы назвать «символической» и «метафорической». Символизм до предела доводит принцип многозначности поэтического слова, отодвигая прямой, предметный смысл слова от его значения в стихе.

С другой стороны, начинается борьба с «омертвлением» слова.

Самую полярную позицию занимали, конечно, футуристы во главе с Маяковским и Хлебниковым. Им кажется, что слово «истрепалось», «стерлось». Возродить слово, вернуть ему единичный, изначальный, конкретный смысл — вот их задача. Главные направления их работы — вырвать слово из привычного стилевого контекста и «окунуть» его в жизненный контекст («Улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать»). Наложить поэтическое слово на его бытовой двойник, синоним, чтобы они сошлись, совпали. Маяковский, например, писал, что «слово «ужас» стерлось, истрепалось, говорят «ужасно хочется чаю» и т. д. — значит, надо искать слова, соответствующие реальному смыслу. Но ведь слово в поэзии живет своей собственной жизнью и имеет право ничего не знать о судьбах своего двойника. Крайний случай возвращения слову единичного значения — создание неологизмов. Неологизм освобождает... слово от полисемантизма»⁵⁰. И не только неологизм: сходную же работу проделывают любые тропы: лишая слово как прямого привычного значения, так и многозначности, они погружают его в такой контекст, где на первый план выступают те или иные «вторичные признаки значения».

Даже когда поэты употребляют классические традиционные поэтизмы, им надо прежде всего ввергнуть их в контекст реальности. Пастернак возвращает «соловью» материальный смысл:

Соловьи же заводят глаза с содроганьем,
Осушая по капле ночной небосвод.

(Это его обычный принцип: с почти математической последовательностью сталкивать слово условно-поэтическое с разговорно-сниженным: «О ангел залгавшийся, сердце — в экземе» и т. д.) Если в старой поэзии образ поднимал реальность на поэтическую высоту («Летит за облака Юпитера орел»), то здесь, наоборот, спущен на землю небосвод, дерзко срифмованный с пищеводом.

Основной путь «обмирщения», низведения поэтического слова в контекст реальности — путь метафоризации.

И хотя новый расцвет поэзии, казалось бы, опроверг мрачные пророчества Андреевского об окончании века поэзии, все же в каком-то смысле он прав: настолько по иным, несхожим с прежними законами развивается теперь поэтическое творчество, что поэзия «безвременья» — во всем ее разладе и дисгармоничности — несомненно, воспринимается как обобщение и завершение целого поэтического мира.

* * *

Итак, мы рассмотрели некоторые важнейшие этапы и вехи в развитии стиля и жанра русской лирики XIX века. Во второй главе книги был охарактеризован самый переход к лирике XIX века, к классическому стилю. Поэтому для настоящего завершения книги необходимо хотя бы вкратце наметить переход к лирике XX века, — тем более что вопрос этот не решен сколько-нибудь определенно. Ясно только одно — что где-то между 1895 и 1905 годами начинается принципиально новая эпоха в развитии лирического стиля. Но в каких же конкретных явлениях впервые воплотился этот стиль?

Чаще всего начало «поэзии XX века» усматривают в том переломе, который пережила в девяностых годах группа поэтов, ранее связанных с идеями народничества — Мережковский, Н. Минский, Бальмонт и др. Однако известная новизна была скорее в их декларациях — прозаических и стихотворных, — декларациях, идеи которых, кстати, были во многом заимствованы с Запада. Стихи же, строго говоря, были не только лишены подлинной новизны, но и несли на себе явные черты эпигонства, воспроизводя мотивы и приемы Апухтина, Фофанова, Надсона. Правда, Бальмонт активно пытался искать «новые формы», но стихи, в которых отразились эти поиски, принадлежат к са-

тому слабому из того, что написал этот необычайно плодотворный стихотворец.

Шумная слава первооткрывателей, которая досталась названным поэтам (и отзвуки которой сохранились до нашего времени) обусловлена именно их декларативными, доходящими подчас до саморекламы выступлениями. Их фигуры заслонили (и отчасти до сих пор продолжают заслонять) действительно значительных и самобытных поэтов того времени: я имею в виду прежде всего Иннокентия Анненского, затем Федора Сологуба, а также более молодых — Александра Добролюбова и Ивана Коневского.

Анненский и Ф. Сологуб — характерные фигуры «конца века». В высшей степени знаменательно, что оба они вступили в литературу очень поздно. Ф. Сологуб в 1896 году, в возрасте 33 лет, а Анненский — даже 48 (!) лет, в 1904 году.

Неслучайно также, что Ф. Сологуб завоевал настоящее признание лишь после революции 1905—1907 годов, когда его творчество во многом выродилось в модернистскую беллетристику; Анненский же, умерший в 1909 году, вообще не обрел признания.

Это обусловлено, как представляется, самим характером их творчества. Исследователи, стремившиеся дать типологические определения этим поэтам, нередко оказывались в затруднении. Наиболее, кажется, распространено понимание природы творчества Ф. Сологуба (до 1908 года) как сочетания реализма и символизма, а Анненского — как реализма, соединенного с импрессионизмом. Но литературный «импрессионизм» (о котором часто говорят и в связи с творчеством Чехова) — слишком неопределенное понятие. Что же касается Ф. Сологуба, то он явно «приспособлялся» к новым веяниям, и Брюсов едва ли не был прав, когда писал, что его символизм — «не естественный, а напускной, приделанный и заимствованный»⁵¹.

Вместе с тем и Анненского, и Ф. Сологуба можно бы с настоящей точностью и с наибольшим правом назвать «декадентами» — если понимать это слово не в «бранном» смысле (а оно слишком часто употреблялось именно так и в начале века, и позднее), а как точное, объективное обозначение «упадка» классической поэзии, на смену которой шла новая поэтическая культура. По задаткам Анненский был, безусловно, великий поэт, но его ограничивала сама ситуация упадка.

Иннокентий Анненский именно завершал собой русскую лирику XIX века — причем вовсе не только в ее феттовской линии, но и в линии некрасовской, открыто социальной (ср. такие его стихотворения, как «Петербург», «Гармонные вздохи», «Старые эстонки» и т. п.).

Андрей Белый, размышляя о путях развития поэзии в начале века, выделил тенденции декадентства — то есть завершения, упадка — и символизма — как стремления создавать новую культуру: «Бодлер был для меня — «декадент»; Брюсов — «декадент и символист», ибо в нем силы упадка казались уравновешенными потенцией к новому творчеству; в стихах Блока видел я первые опыты «символической», но не «декадентской» поэзии»⁵².

Здесь верно понимание декадентства не как особенного, создавшего свою эстетику и поэтику направления, а как последнего этапа, как завершения, исчерпания прежней поэтической культуры. И Иннокентий Анненский — последний большой поэт XIX века. В этом узком, конкретном смысле его можно сопоставить с Чеховым — последним великим мастером прозы XIX века.

Широко известны слова Горького о том, что Чехов «убивает» реализм. «Дальше Вас, — писал Горький, — никто не может идти по сей стезе... Я этому чрезвычайно рад. Будет уж!.. Все хотят возбуждающего, яркого...»⁵³ Но это же можно в каком-то смысле сказать и о таких, например, стихах Анненского (написанных в одно время с «Дамой с собачкой», вызвавшей цитированное письмо Горького):

У ГРОБА

В квартире прибрано. Белеют зеркала.
Как конь попоною, одет рояль забытый:
На консультации вчера здесь Смерть была
И дверь после себя оставила открытой.
Давно с календаря не обрывались дни,
Но тикают еще часы его с комода,
А из угла глядит, свидетель агоний,
С рожком для синих губ подушка кислорода.
В недоумении открыл я мертвеца...
Сказать, что это я... весь этот ужас тела...
Иль Тайна бытия уж населить успела
Приют покинутый всем чуждого лица?

Последние две строки как бы намечают иной путь поэзии — именно тот, на который она вскоре вступила. Но пока только намечают, что можно обнаружить и в послед-

них вещах Чехова. Недаром же Горький писал ему, что в «Дяде Ване» и «Чайке» «...реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа»⁵⁴.

Слово «символизм» вообще было в начале века самым распространенным обозначением искусства нового типа, поэзии будущего. Анненский утверждал, например, что Горький — «самый резко выраженный русский символист»⁵⁵. Конечно, довольно быстро выяснилось, что все обстоит сложнее, что никак нельзя свести новые явления к одной — хотя бы и очень широко понимаемой — тенденции. Но вначале такой общий взгляд был, во всяком случае, естествен.

Новая поэзия начинает формироваться на самом рубеже столетий. Ранее всего, пожалуй, она намечается в творчестве двух одаренных и самобытных, но умолкших на пороге зрелости поэтов — Александра Добролюбова и Ивана Коневско́го. Первый из них еще в 1890-е годы, двадцати с небольшим лет «ушел в народ» — не без влияния Толстого — и стал вождем религиозного течения⁵⁶, второй — погиб в 1901 году, не достигнув двадцатичетырехлетнего возраста.

Характерно стихотворение Добролюбова, в котором само первородное косноязычие формы свидетельствует о новизне, об открытии неведомых горизонтов (особенно если учесть всю изощренность этого знатока и древних культур, и зарубежных «проклятых поэтов» конца века, выступившего вначале с чисто эстетскими стихами):

НАЧАЛО НОВОЙ ЗЕМЛИ

Я стал снова младенцем, зима миновала,
И на мокрых дорогах дышало весной,
До зари меня радость моя пробуждала,
И рука раскрывала глаза и смежала,
И я слышал в постели, как звон над водой.
Я был сын земли-матери, и все шумы земные
Были так мне знакомы, как дитю колыбель.
И опять я глядел как в черты дорогие,
И со мной говорили березки родные
И еще оголенные ясни и ель.
И ходил я в союзе великом всемирном,
С каждым другом, как раб, одной жизнью дышал,
Для меня Ты одел всем сиянием пирным
Мое сердце и небо и выступы скал.
И опять было быстро и легко мое тело,
И в груди проходила в мой город Весна,
Под окном же река и звенела, и пела.
И я встал, помолясь, от глубокого сна...

Блок, характеризуя поэзию Ивана Конеvского, определил вместе с тем и основное в поэзии Добролюбова. Он рассматривал их рано оборвавшиеся творческие судьбы как начальный момент в переходе русской поэзии от «декадентства» к «символизму»: «Одним из признаков этого перехода было совсем особенное, углубленное и отдельное чувство связи со своей страной и своей природой. Как будто впервые добыватель руды ощутил на своей лопате родную глину, родные пески и, подняв голову, заметил, в какой стране он работает, куда он опять возвратился, уйдя, казалось, — безвозвратно, в глубь собственной души»⁵⁷.

«В глубь души» действительно ушла лирика последних поэтов XIX века — Анненского и Ф. Сологуба. Новый этап должен был начаться тем «выходом», о котором говорит Блок:

«Иван Конеvской именно «на миг и тем — на век»⁵⁸ вдохнул в себя запах родной глины и загляделся на «размеры дальних расстояний»... Он понял каким-то животноводским, удивленным и хмельным чутьем, что это и есть — Россия. И потому естественно, что он возлюбил до боли то место, где эта Россия как бы сходит на нет, где она уже и Россия и не Россия, «не земля, а так — одна зыбь поднебесная, и один солдатик сторожевой стоит», этим крайним «распутьем народов», местом, где пахнет и нищенским богатством Европы и богатой нищетой России, стал для Конеvского город — Петербург, возведенный на просторах болот; это место стало для поэта каким-то отправным пунктом в бесконечность...»⁵⁹.

Так писал Блок в конце 1905 года, когда он сам уже совершил тот «переход», о котором здесь идет речь, когда он уже написал «Пузыри земли», «Осеннюю волю» («Выхожу я в путь, открытый взорам...»), «Петра». В это время уже начал работу над отмеченной теми же чертами книгой «Пепел» его главный тогдашний соратник Андрей Белый. И, говоря о Конеvском, Блок, безусловно, говорил и о своем собственном творчестве, и о творчестве целого поколения.

Но прежде чем мы двинемся дальше, необходимо определить отношение к самому влиятельному поэту *первых* лет XX века — Валерию Брюсову, которого Блок, как известно, считал одним из своих главных учителей. Брюсов действительно сыграл огромную роль в становлении поэзии начала века. Но *созданное* им далеко уступает по значению этой его роли своеобразного «катализатора». Реальная цен-

ность его поэзии весьма преувеличивалась именно благодаря этой его роли.

Поэтическую деятельность Брюсова можно отчасти сравнить с деятельностью Жуковского (хотя Жуковский, конечно, гораздо более значительный поэт). Как Жуковский ввел в русскую поэзию стихию немецкой и английской поэзии конца XVIII — начала XIX века, так Брюсов — стихию западной поэзии второй половины XIX века. Но во втором случае речь идет не о переводах (хотя Брюсов и переводил много). Сами книги Брюсова, оказавшие огромное влияние — «Chefs d'oeuvre» (1895), «Me eum esse» (1897), «Tertia vigilia» (1900) и особенно «Urbi et orbi» (1903) и «Stephanos» (1906), воплотили в русском слове эстетическое переживание тем, образов, мотивов таких поэтов, как Бодлер, Верлен, Т. Готье, Роденбах, Малларме, Рембо, Верхарн и т. п. Его поэзия имела как бы вторичный характер: она вдохновлялась скорее искусством, чем жизнью. Позднее, словно осознав это, он начал создавать громадную книгу «Сны человечества».

«Я хочу воспроизвести, — писал он об этом разрастающемся замысле, — на русском языке, в последовательном ряде стихотворений, в с е ф о р м ы, в какие облакалась человеческая лирика... Мне хотелось бы перенять не столько внешность различных образов лирики, сколько их дух...»⁶⁰ Но можно с большими основаниями утверждать, что Брюсов — пусть бессознательно — преследовал ту же самую цель не только в этой незаконченной книге, но и почти во всех своих книгах.

Воплотив в русском слове формы и самый дух новой поэзии Запада, он сделал необходимое историческое дело — в частности, стимулировал развитие «урбанистической» поэзии Блока и Белого, а затем Маяковского и Пастернака. Но сам он не мог создать на этом пути первостепенные и *новые* поэтические ценности.

Обо всем этом верно говорил впоследствии Николай Асеев: «...друг Эмиля Верхарна, переводчик французских поэтов, много сделавший для ознакомления русского читателя с наиболее выдающимися из них, он, прекрасно чувствуя классический стих древних и свободный стих современных западных поэтов, мало уделяя внимания основе и происхождению русского стиха, полагая, что все дело в приближении к классическим и современным образцам западноевропейской поэзии»⁶¹.

Очень характерно отношение Блока к Брюсову. Вначале он открыл для себя через его стихи неведомый ему дотоле мир новой поэзии Запада, который поразил его. Но затем его оценка быстро изменяется. Приведу последовательный ряд высказываний Блока:

«Книга совсем тянет, жалит, ласкает, обвивает. Внешность, содержание — ряд небывалых откровений, озарений почти гениальных» (20 ноября 1903 г.); «Брюсов теперь первый в России поэт» (23 февраля 1904 г.). И всего через восемь месяцев: «Почему ты придаешь такое значение Брюсову? — Я знаю, что тебя несколько удивит этот вопрос, особенно от меня, который еле выкарабкивается из-под тяжести его стихов. Но ведь «что прошло, то прошло» (21 октября 1904 г.); «Я *совсем* разлюбил стихи Валерия Брюсова, почти без исключений... Это изумительно потеряло смысл. Я ужасно молодею и, чувствуя это, радуюсь этому» (8 августа 1905 г.)⁶².

Эти признания ценны тем, что они показывают не только смену оценок поэзии Брюсова, но и творческое развитие самого Блока. Слово «молодею» явно относится к тому мироощущению, которое выразилось в приведенном выше размышлении Блока о поэзии Ивана Коневского.

Блок понимал под «символизмом» новое поэтическое осознание России и судьбы человека в ней. Целостное и глубокое видение родины и своего места на ее просторах — вот в чем он усматривал главную задачу современной поэзии. Впрочем, понятие «символизм» рано перестало его удовлетворять. Уже в 1907 году он утверждает, что деятельность Александра Добролюбова «ярко указывает на то, что движение русского символизма к реализму началось с давних пор, чуть ли не с самого зарождения русского символизма»⁶³.

Но новое и глубокое видение России — только одна сторона поэтической программы Блока. Не менее существенно острое и всепоглощающее сознание того, что Россия — накануне величайшего переворота, грандиозной ломки вековых устоев. Более того, сама необходимость заново взглянуть в облик родины обусловлена именно стремительным приближением этого переворота. Становление новой поэзии, поэзии XX века, как раз и определилось этим двусторонним сознанием.

Конечно, русская поэзия предчувствовала грядущую бурю гораздо раньше; подобные мотивы есть уже в поэзии

Боратынского и Тютчева. Чувство приближения какого-то «конца» ясно обозначено и в лирике «безвременья» 80-х — начала 90-х годов (к которой, как уже говорилось, следует отнести и так называемых предтеч символизма), и в собственно декадентской поэзии.

Но если предшественники поэтического поколения Блока лишь пассивно, созерпательно выражали это предчувствие, то новая поэзия, подлинная поэзия XX века, родившаяся в преддверии мятежного 1905 года, относится к надвигающейся революции глубоко активно и стремится определить свою роль, свое место, свою действительную позицию в этой близкой грозе.

И вот с этой точки зрения уже невозможно говорить о поэзии XX века вообще (например, о некоем цельном «символизме» или «реализме»). Все было гораздо сложнее.

Вся подлинная поэзия, начиная с 1905 года, так или иначе проникнута предчувствием неотвратимо надвигающейся бури, которая преобразит лицо родины. Речь идет вовсе не о стихотворных декларациях, которые характерны как раз для второстепенных и третьестепенных стихотворцев; в 1905 году, например, громче всех вещали о «грозе и буре» такие поэты, как Н. Минский и Бальмонт. Речь идет о самой поэтической структуре. Так, общеизвестные стихи Блока:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита,—

написаны, казалось бы, на отвлеченно-лирическую тему. Но сама их поэтика непосредственно воплощает и новое видение родины, и движение навстречу близящейся буре. Подобного рода поэтической формы не найти в русской поэзии XIX века:

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: принимаю тебя!

Анапестический ритм, в который некрасовской властью было вложено ощущение народной напевности, песенности, отчасти сохраняет в себе это наследие. Но песенное начало соединяется здесь, казалось бы, с противоречащим ему пре-

рывистым, словно слагающимся из отдельных «выкриков» строением стиха (А. Блок «читал, ...чеканя каждое слово, вернее с еле заметной паузой после каждого слова») ⁶⁴:

...О, весна (!) без конца (!) и без краю (!)
...Ненавидя (!) кляня (!) и любя (!)

Дело, конечно, не только в чисто ритмических особенностях (хотя и они имеют существенное значение); дело в целостном своеобразии формы. Это становится совершенно ясно, если вслушаться в другие стихи Блока:

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота: выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!
Женщины с безумными очами,
С вечно смятой розой на груди! —
Пробудись! Пронзи меня мечами,
От страстей моих освободи!

Эти *хорейские* стихи по своему цельному облику более похожи на «О, весна без конца и без краю...», чем, скажем, на хорей Пушкина или Тютчева (в свою очередь, «О, весна...» гораздо ближе этим блоковским стихам, нежели анапестам Лермонтова или Некрасова).

То же самое можно сказать и о *ямбических* стихах Блока:

Да. Так диктует вдохновенье:
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье,
Где грязь, и мрак, и нищета...

...На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне...

То, что выразилось в последней строфе в прямой смысловой формуле, живет во всех цитированных стихах как внутренняя основа поэтической структуры — и в ритме (в самом широком значении слова — то есть как единстве метра, интонации, инструментовки, организации словоразделов и т. п.), и в семантическом плане, в непосредственно воспринимаемой смысловой окраске слов и синтаксических конструкций. Так, в первом стихотворении непосредственная содержательность поэтической формы опре-

деляется ключевыми словами «без конца», «без краю», «звон щита», «вражда», «гибель» и общей значимостью напряденных перечислений вроде «ненавидя, кляня и любя». Те же черты характерны и для других цитированных отрывков.

Столь же существенна и синтаксически-интонационная активность, действенность: «узнаю!», «принимаю!», «приветствую!», «измеряю», «знаю» и снова «принимаю!» в первом стихотворении и прямая повелительность во втором: «выходи!», «пробудись!», «пронзи!», «освободи!».

Дело, конечно, не в самих по себе «приемах», а в том, что они органически рождаются из нового видения родины и острого предчувствия близкой грозы, о которых говорилось выше. Поэтическая форма — это не система приемов, а само бытие поэта, перелившееся в стих.

Вполне понятно, что прямое смысловое выражение общего пафоса далеко не всегда уместно, поэтически оправдано. В публицистическом жанре «ямбов» оно естественно («Пока великая гроза все не смела в твоей отчизне...»). Но истинная поэзия стремится пронизать целостным, всеобщим мироощущением каждое душевное состояние и движение. И любовная лирика зрелого Блока говорит своей поэтической формой, в конечном счете, то же самое, что говорят строфы его ямбов:

Вешний трепет, и лепет, и шелест,
Непробудные, дикие сны,
И твоя одичалая прелесть —
Как гитара, как бубен вьсны!..

...В том раю тишина бездыханна,
Только в куще сплетенных ветвей
Дивный голос твой, низкий и странный,
Славит бурю цыганских страстей...

Все это относится в той или иной мере ко всем большим поэтам, выступившим накануне революции, — хотя и тема родины, и сознание надвигающейся бури воплощались у многих из них сложно, односторонне, противоречиво.

Очень интересны в этом отношении мысли Блока о поэзии Михаила Кузмина, творческие возможности которого он оценивал исключительно высоко. Большое, даже преобладающее место в предреволюционной поэзии Кузмина (как, впрочем, и других связанных с акмеизмом поэтов) занимают всякого рода стилизации. Блок тем не менее

утверждал, что «творчество Кузмина имеет корни, может быть самые глубокие, самые развилыстые, кривые, прорывшиеся в глухую черноту русского прошлого. Для меня имя Кузмина связано всегда с пробуждением русского раскола, с темными религиозными предчувствиями России XV века...

Многое в нем побуждает забыть о его происхождении, считать Кузмина явлением исключительно наносным, занесенным с Запада. Но это — обман; это — только поверхность его творчества, по которой он щедро разбросал свои любимые космополитические краски...»⁶⁵.

И Блок утверждает, что «в Кузмине два писателя. Если развить первого из них — веет от него старой Русью, молчаливой мудростью и вещей скорбью... Мы очутились лицом к лицу с тем самым вопросом, который неизбежно рано или поздно возбуждается по поводу каждого русского писателя,— и в том, что вопрос этот поставлен перед нами творчеством Кузмина, еще одна порука, что Кузмин — подлинный русский поэт...

Перед нами вопрос мучительный и сложный, для нас — реальный и первый вопрос, а «дифференцированной культуре» Метерлинков и Роденбахов никогда не снившийся. Вопрос о «западничестве» и «славянофильстве», говоря обобщенно, все то море волн, литературных и житейских, над которыми мыслили, скорбели, пели, плакали и умирали подлинные русские люди несколько десятков лет, над которым остановился и наш момент истории,— ибо кто же, кроме людей, заведомо отвлеченных или желающих скрывать по тем или иным причинам свое духовное «я»... — кто же станет отрицать насущность в наше время вопроса «национального»?..

Кузмин, надевший маску, обрек самого себя на непонимание большинства... Если Кузмин стряхнет с себя ветошь капризной легкости, он может стать певцом народным»⁶⁶.

То, что Блок был прав, раскрывая (едва ли не первый и вместе с тем последний) эту глубинную основу творчества Кузмина, доказывают некоторые вещи поэта, созданные уже *после* 1917 года; к сожалению, его самобытное творчество за два десятилетия, к сожалению, он прожил при Советской власти, совершенно не изучено и, более того, неизвестно даже в литературных кругах.

Стихия поэзии XX века ярко воплотилась хотя бы в этих превосходных строфах Кузмина (ритмическое строе-

ние которых было, кстати, позднее буквально воспроизведено Ахматовой в ее «Поэме без героя»):

Кони бьются, храпят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги,
Волки, снег, бубенцы, пальба!
Что до страшной, как ночь, расплаты?
Разве дрогнут твои Карпаты?
В старом роге застынет мед?
...Сам себя осуждает Каин...
Побледнел молодой хозяин,
Резанул по ладони вкось...
Тихо капает кровь в стаканы:
Знак обмена и знак охраны...
На конюшню ведут коней...

В этом творении полнокровно живет то далекое прошлое, о котором говорит Блок, но оно резко освещено грозой современной. Здесь глубоко своеобразно выразилась та же поэтическая стихия, которая определила творчество Блока, Есенина, Хлебникова. Вместе с тем нельзя не признать, что Кузмин не смог или не захотел совсем снять «маску» и действительно раскрыть то, что было заложено в недрах его поэзии и увидено Блоком; «народным певцом» он, конечно, не стал.

Обо всем этом важно сказать потому, что мысль Блока относится отнюдь не только к Кузмину. Он специально оговаривает, что упрек в «двойственности» следует обратить «не к нему одному, но к большинству современных поэтов... Двойственность эта какая-то натянутая, принужденная, извне навязанная»⁶⁷.

Двойственность эта вполне объяснима: ведь дело шло о небывалом историческом перевороте, и нужно было иметь немало мужества и силы, чтобы в самом лирическом стиле открыть свое подлинное лицо и показать всем то выражение, которое вызвала на нем надвигающаяся гроза.

В лирической поэзии раньше других это, как мне представляется, сумел совершить Александр Блок, и именно с его творчества начинается действительная история русской лирической поэзии XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

* С. 199—286 написаны Е. В. Ермиловой.

¹ Голенищев-Кутузов А. А. Соч., т. 4. Спб., 1914, с. 322.

² Андреевский С. А. Литературные очерки. Спб., 1902, с. 440.

³ Там же, с. 444.

⁴ Там же, с. 432.

⁵ Там же, с. 453.

⁶ Там же, с. 455.

⁷ Там же, с. 446.

⁸ Там же, с. 447.

⁹ Там же, с. 451.

¹⁰ Там же, с. 457.

¹¹ Там же, с. 459.

¹² Сама тема смерти очень важна и значительна для поэтов «безвременья», и для Андреевского в частности (на этом ниже мы остановимся подробно), и, естественно, его не мог не раздражать панибратски-оживленный тон разговора со смертью.

¹³ Андреевский С. А. Цит. соч., с. 463.

¹⁴ Бухличтаб Б. Предисловие.— В кн.: Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1929, с. 54—55.

¹⁵ Суворин А. Поэт из новых.— «Новое время», 1886, № 3572, с. 2.

¹⁶ Арсеньев К. К. Критические этюды о русской литературе в 2-х т., т. 2. Спб., 1888, с. 143—144.

¹⁷ Там же, с. 145.

¹⁸ Андреевский С. А. Драммы жизни. Тифлис, 1916, с. 6.

¹⁹ Там же, с. 23.

²⁰ Там же, с. 29.

²¹ Перцов П. Литературные воспоминания. М.—Л., 1933, с. 154.

²² Андреевский С. А. Литературные очерки, с. 432—433.

²³ Философские течения русской поэзии. Спб., 1896, с. 372.

²⁴ Нечаева В. С. Эпигоны «советского стиля» в русской поэзии конца XIX века.— «Литература и марксизм», 1929, № 4, с. 123.

²⁵ Там же, с. 143.

²⁶ Арсеньев К. Сборники русской поэзии.— «Вестник европы», 1884, май, с. 270.

²⁷ Там же, с. 271.

²⁸ Чуйко В. В. Современная русская поэзия в ее представителях. Спб., 1885, с. 152.

²⁹ Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964, с. 328.

³⁰ Там же, с. 329.

³¹ Полонский Я. Предисловие.— В кн.: Стихотворения В. Г. Бенедиктова. Спб.—М., 1883, с. VIII.

³² «Московские ведомости», 1891, № 1, с. 4.

³³ Андреевский С. А. Литературные очерки, с. 456.

³⁴ Кранихфельд В. П. В мире идей и образов в 2-х т., т. 2. Спб., 1912, с. 189.

³⁵ Краснов Пл. Н. Поэт нашего времени.— Книжки недели. Август, 1897, с. 242.

³⁶ Коварский П. Апухтин А. П.— В кн.: Апухтин А. П. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1961, с. 40.

³⁷ Протопопов М. А. Писатель-дилетант.— «Русское богатство», 1896, № 2, с. 58—59.

³⁸ Волынский А. Борьба за идеализм. Спб., 1900, с. 331.

³⁹ Григорьев А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. М., 1915, с. 45.

⁴⁰ Волынский А. Цит. соч., с. 333.

- ⁴¹ Брюсов В. Далекие и близкие. М., «Скорпион», 1912, с. 158.
- ⁴² Чуйко В. В. Пят. соч., с. 142.
- ⁴³ Там же, с. 143.
- ⁴⁴ Надсон С. Я. Литературные очерки. Спб., 1887.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Там же, с. 233.
- ⁴⁷ Там же, с. 231.
- ⁴⁸ Брюсов В. Цит. соч., с. 41.
- ⁴⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 55.
- ⁵⁰ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., Учпедгиз, 1959, с. 185.
- ⁵¹ См.: Перцов П. Литературные воспоминания, с. 230.
- ⁵² Белый Андрей. Начало века. М.—Л., ГИХЛ, 1933, с. 112.
- ⁵³ Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28. М., Гослитиздат, 1954, с. 112—113.
- ⁵⁴ Там же, с. 225.
- ⁵⁵ Анненский И. Ф. Книга отражений. Спб., 1906, с. 128.
- ⁵⁶ Жизнь Добролюбова затерялась в заволжских сектах: умер он, как предполагают, в 40-х годах.
- ⁵⁷ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М., Гослитиздат, 1962, с. 598.
- ⁵⁸ Здесь и далее даны в кавычках цитаты из стихотворений И. Коневского.
- ⁵⁹ Блок А. Цит. соч., т. 5, с. 598—599.
- ⁶⁰ Брюсов В. Избр. соч. в 2-х т., т. 1. М., Гослитиздат, 1955, с. 703—705.
- ⁶¹ Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. М., «Советский писатель», 1961, с. 111.
- ⁶² Блок А. Цит. соч., т. 8, с. 69, 90, 109, 117.
- ⁶³ Там же, т. 5, с. 206.
- ⁶⁴ Шуб Эсфирь. Крупным планом. М., «Искусство», 1958, с. 56.
- ⁶⁵ Блок А. Цит. соч., т. 5, с. 182—183.
- ⁶⁶ Там же, с. 129, 293—294.
- ⁶⁷ Там же, с. 291.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В пушкинском завещании («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...») есть строки, в смысл которых редко вдумываются:

...И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит...

Мысль, как и всегда у Пушкина, точна и исполнена внутренней глубины. Созданные в прошлом поэтические ценности сохраняют свое истинное значение лишь при условии, что сегодня, сейчас, в наши дни продолжается живое поэтическое творчество. Если бы дальнейшее развитие поэзии прекратилось — умерли бы и поэты прошлых времен.

С этой точки зрения каждый поэт должен страстно мечтать о грядущих продолжателях своего дела, ибо только они могут обеспечить его бессмертие...

Но столь же справедливо будет и обратное положение: сегодняшняя поэзия возможна только как новое звено в цепи векового, даже тысячелетнего поэтического развития. И эта мысль также воплощена в приведенных пушкинских строках: если «жив будет хоть один пиит», — говорит Пушкин, — «славен буду я». То есть грядущий поэт с необходимостью будет нести в себе своего предшественника.

Решусь утверждать, что плодотворность развития поэзии сегодня (как и всегда) во многом зависит от того, насколько глубоко и полно она воспринимает и осваивает поэзию прошлых эпох. Надо только оговорить, что дело идет не о простом «знании» поэтов прошлого, но именно об

активном освоении, творческом переживании созданных ими ценностей.

При этом особенно важна полнота освоения поэтического наследства, ибо невозможно решить заранее, какие явления поэзии прошлых времен важны для современности. Я убежден, в частности, что и почти забытая ныне поэзия тютчевской школы и очень мало известные поэты конца XIX века, которым посвящены отдельные главы в этой книге, имеют очень существенное значение для современного поэтического развития.

Ясно одно: подлинные поэтические ценности не умирают, хотя и могут быть забыты, отеснены на второй план, несправедливо отвергнуты и т. п. И поэт, если он не хочет бессмысленно огрбить самого себя, должен стремиться освоить и пережить все предшествующие стадии и линии в развитии лирического творчества.

И последнее, о чем необходимо сказать: все это в полной мере относится к читателям, к ценителям лирической поэзии. Чтобы по-настоящему понять и, более того, чтобы глубоко и разумно полюбить современную лирику, необходимо знать, необходимо пережить весь путь русского лирического творчества, — начиная с дошедших до нас сквозь почти тысячелетнюю толщу времени строк Бояна (XI век). Ведь автор «Слова о полку Игореве» (конец XII века) привел два кратких фрагмента из его творений и, кроме того, показал, как именно воспевал бы вещей Боян начало Игоревы похода:

Комони ржуть за Сулою,
Звенить слава в Кыеве.
Трубы трубять в Новеграде,
Стоять стязи в Путивле.

Это продолжение Боянова стиля в следующем столетии предстает перед нами как первое воплощение великой традиции, которая вдохновляет развитие русской лирической поэзии. Традиция эта, как я попытался вкратце показать в книге, обновляясь, прошла через века.

В творчестве Пушкина и его плеяды окончательно сформировался классический стиль русской лирики, который и сейчас является живым и, если угодно, современным. А после Пушкина отечественная лирика дала поразительное многообразие стилевых и жанровых явлений, которое и сегодня еще далеко не полностью изучено и даже не до конца воспринято.

Цель этой книги заключалась прежде всего в том, чтобы заново перечитать вместе с читателем хотя бы часть богатейшего наследия лирической поэзии XIX века.

Насколько это удалось — судить, конечно, не мне. Но я надеюсь, что книга эта сыграет свою роль в деле создания полной и проникнутой духом научной объективности истории русской лирической поэзии, — истории, создание которой давно назрело.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	3
1. Несколько слов о природе лирической поэзии	5
2. Истоки и стадии развития русской лирики	14
3. Пушкинская поэтическая эпоха	42
4. После Пушкина. Тютчев и его школа	95
5. Лирика середины века. Фет. Некрасов	155
6. Лирика «безвременья» (Конец века)	217
Вместо заключения	300

ВАДИМ ВАЛЕРИАНОВИЧ КОЖИНОВ
Книга о русской лирической поэзии XIX века

Развитие стиля и жанра

Редактор *Л. Асанов*
Художник *С. Гераскевич*
Художественный редактор *О. Червецова*
Технические редакторы *Л. Дунаева, Н. Децко*
Корректоры *О. Голева, Н. Саммур*

ИБ № 390

Сдано в набор 14.03.78. Подписано к печати 10.08.78. А09432. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Гарнитура обычн. новая. Печать высокая. Печ. л. 9,5. Усл. печ. л. 15,96. Уч.-изд. л. 15,74. Тираж 25 000 экз. Заказ № 1070. Цена 1 руб.

Издательство «Современник» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР. 121351, Москва, Г-351, Ярцевская, 4

Полиграфический комбинат имени Я. Коласа Государственного комитета Совета Министров БССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 220005, Минск, Красная, 23